

HOOFSTUK III

KLANK

0. INLEIDING

In die vorige twee hoofstukke is daarop gewys dat die opvallendheid van poëtiese taalgebruik onder andere gekenmerk word deur die funksionele afwyking daarvan van standaard taalgebruik: die herkenning van metaforiese taalgebruik is byna uitsluitlik afhanklik van 'n sintagmatis inkongruente groepering van leksikale items; in sintaktiese vooropstelling neem 'n verbreking van grammatikale reëls vir sintaktiese welgevormdheid 'n belangrike plek in. Die opvallendheid van poëtiese taalgebruik word egter nie altyd gemeet aan funksionele ongrammatikaliteit nie: analogie is 'n noodsaaklike element in metaforiese taalgebruik; parallelisme en die spel tussen versreël en sintaktiese eenheid lewer 'n groot bydrae tot sintaktiese vooropstelling in die poësie. Behalwe die metaforiese struktuur en verskeie vorme van sintaktiese vooropstelling, word poëtiese taalgebruik ook nog gekarakteriseer deur 'n besondere organisasie van die klanke in die gedig. Anders gestel: poëtiese taalgebruik - in vergelyking met onder andere standaard taalgebruik - word opvallend gemaak deur sy klankstruktuur. Anders as by die metaforiese en sintaktiese aspekte van poëtiese taalgebruik, speel afwyking van die normale, in die sin van 'n verbreking van die reëls van 'n grammatika vir 'n spesifieke taal, 'n onbeduidende rol in die vooropstelling van die klanke in 'n gedig. Veel eerder word herhaling van 'n klank of klanke in verskeie kombinasies maksimaal uitgebuit om die aandag te trek op die eksploitasie van die klankaspek in poëtiese taalgebruik. Trouens, 'n mens kan sê dat die opvallendheid van 'n sekere klank of klanke in 'n gedig grootliks bepaal word deur die herhaling daarvan binne 'n mikroskopiese of makroskopiese eenheid.

Teorieë oor die voorkoms en funksie van die klanke in 'n gedig wissel tussen twee pole: i) isolering van die afsonderlike klank en 'n onderskeiding tussen vorme van ekspressie van die klank as klank; ii) 'n beskouing van die klank as 'n integrale onderdeel van die semantiese en/of die geheelstruktuur van die gedig. Die eerste word krities

bespreek in 1; die tweede word nagegaan in 2 tot 5 hierna. In afdeling B word die klankstruktuur van die sentrale voorbeeldgedig, "Kontrak" van D.J. Opperman, dan eers afsonderlik bekyk in 6; daarna word in 7 die verhouding tussen klankstruktuur en onderskeidelik die metaforiese en sintaktiese struktuur van dié gedig bekyk.

A. TEORIE

1. KLANKEKSPRESSIE

'n Tipiese argument oor die estetiese funksie van klank in die poësie, onafhanklik van die woordbetekenis, is dié van Woodring (1952:207):

Music would seem to provide self-evident proof that the arrangement of sounds, apart from "logical meaning", can provide artistic satisfaction. If it be granted, then - as surely it will be - that an arrangement of sounds alone can possess or convey aesthetic value, it will be granted that we may suspect sound as represented by syllables and phrases to be susceptible of selection and ordering for artistic purpose. We may so believe at least until its lack of susceptibility has been proved. I am not trying to argue any of the broad but plausible analogies between poetry and music but to insist merely that we have reason for believing sound to be an aesthetic element important enough within a given poem to deserve separate study on the same grounds by which words, imagery, "tensions", and ideas receive separate study - preparatory, that is, to an exegesis of the relationships between these and other elements.

Die estetiese waarde van die klanke, wanneer afsonderlik beskou in die sin waarin Woodring dit hierbo bedoel, word uitvoerig behandel deur Jozef Boets in (1958), (1960) en veral (1965). Die term klankekspressie word oorkoepelend deur die skrywer gebruik vir onderskeidelik klanknabootsing (onomatopie), bewegingskilderende woorde en klanksimboliek: ¹⁾

Klanknabootsing: weergawe van geluid;

Bewegingskilderende woorde: weergawe van beweging;

Klanksimboliek: weergawe van andere, niet nauwkeurig te omskryfende begrippe en kwaliteite, soos kleinheid, lichtheid, enz., alsmede de weergawe van gevoelens en stemmingen;

Klankekspressie: de algemene term die deze drie groepen omvat (1965:25).

1.1 Klanknabootsing - Jozef Boets, H.C.T. Müller en Ulrich Gärter

Die weergawe van 'n geluid deur middel van klanknabootsing (onomatopie) word byvoorbeeld aangetref in 'n woord soos "koekeleke", wat taalmatig die

geluid probeer weergee wat 'n haan maak wanneer hy kraai. Dat hierdie na= bootsing in die woorde van Stutterheim (1933:368) nie klank-identies is nie, blyk onder andere uit die feit dat die haan se kraai in verskillende tale verteenwoordig word deur verskillende klanke: "kikeriki" (Duits), "cocorico" (Frans), "chiccerichi" (Italiaans) en "kukeleku" (Nederlands).²⁾ Tog meen Boets (1958:752) dat klanknabootsing esteties minder gewaardeer word as klanksimboliek of ander meer verfynde vorme van klankekspressie, juis omdat die ooreenstemming tussen klank en gegewe dan te opvallend sou wees. 'n Dergelike preskriptief evaluatiewe oordeel word ook uitgespreek deur Müller (1975:85) na aanleiding van byvoorbeeld Breytenbach se weergawe van 'n swaardgeveg:

(1) DIE TWEEGEVEG

1. Die vaandels roer soos flou donkies in die wind
2. En die son trek sy wolke stywer om sy skouers,
3. Want dis koud
4. Die man met swart oë kom sugtend oor die kweek
5. En hef sy swaard op, 'n versteende paling in die lig
6. En ek trek my swaard blink soos 'n proefbuis of 'n draaktong

7. En garde!

8. Kleng jaa tjeng tjang tjeng kleng
9. Ai joei tsji tsjan bik sjoeing tjôrrr
10. Fuut tjeng wam kieng oo sssip
11. Hû klang klang klang tjing sssip
12. Hû merde tjong fuut kleng jaa
13. Sjoeing klub kieng konk hoender dirr
14. Rrruf tjang tijenk wam aaa sssip
15. Kak tjeng kleks zem zem ung ha

16. Touché

17. Aaa
(ek voel sy swaard soos 'n graat in my gorrel)

Met die uitsondering van bestaande Afrikaanse woorde soos hoender en kak, sou vers 8 tot 15 in (1) hierbo met Woodring 'n "arrangement of sounds, apart from 'logical meaning'" (1952:297) genoem kon word.

Afsonderlik beskou, is hierdie gedeelte 'n poging om ongeïdentifiseerde geluide taalmatig weer te gee. Binne die konteks van die gedig - en veral met behulp van die ekspliserende titel - is dit egter duidelik dat die volgehoue klanknabootsing in die betrokke gedeelte 'n poging is om die tweeveg klankmatig te konkretiseer.

Klanknabootsing - en sekerlik veral volgehoue klanknabootsing soos in die Breytenbachgedig hierbo - word dikwels beoordeel as esteties onbevredigend. Daar word byvoorbeeld aangevoer dat die aandag te veel toegespits is op die hoorbare aspek van die gegewe, dat die ware inhoud verdwyn agter die akoestiese indruk, en dat te veel konsentrasie op die nabootsende woord geskied ten koste van die totaalindruk van die gedig (kyk Boets, 1965:130 vir die menings van Lützel). Volcome in ooreenstemming met 'n dergelike opvatting beweer Müller (1975:85) van die Breytenbachgedig: "Die rede vir die onbevredigende effek van sulke gevalle is waarskynlik dat hulle, om dit so te stel te blatant is: ons aandag word te veel in beslag geneem deur 'n akoestiese indruk, en dit lei tot 'n soort geïsoleerde belewenis wat inbreuk maak op die totaalindruk van 'n sekere passasie of van die gedig as geheel". Die volgehoue klanknabootsing in Breytenbach se "Die Tweeveg" is egter myns insiens nóg 'n geïsoleerde belewenis, nóg 'n gedeelte wat inbreuk maak op die totaalindruk van die gedig, want dit is sowel semanties verantwoord as struktureel geïntegreer binne die gedig.

Daar kan eerstens gelet word op die interne klankstruktuur van vers 8 tot 15. Deur die herhaling van bepaalde klankkombinasies word sekere tipografies gegewe eenhede met die uiterlike vorm van monosillabiese "woorde" op mekaar betrek:

- (1) i. /kl/ kleng ...kleng (vers 8)
...klang klang klang ... (vers 11)
...kleng ... (vers 12)
...klub ... (vers 13)
...kleks ... (vers 15)

- /ɛŋ/ kleng ...tjeng ... tjeng kleng (vers 8)
... tjeng ... (vers 10)
... kleng ... (vers 12)
... tjeng ... (vers 15)

/č/ ... tjeng tjang tjeng ... (vers 8)
... tjôrrr ... (vers 9)
... tjeng ... (vers 10)
... tjing ... (vers 11)
... tjong ... (vers 12)
... tjang ... (vers 14)
... tjeng ... (vers 15)

/aŋ/ ... tjang ... (vers 8)
... klang klang klang ... (vers 11)
... tjang ... (vers 14)

Die bogenoemde herhaalde klanke het 'n bepaalde patroonmatigheid tot gevolg in die volgehoue klanknabootsing van vers 8 tot vers 15 - 'n patroonmatigheid wat 'n bepaalde gestruktureerdheid teweegbring in wat op die oog af lyk na blote steurende geluide. Behalwe die klankkombinasies met /kl/, /ɛŋ/, en /aŋ/ is daar ook nog ander klankherhalings, wat in die genoemde gedeelte bydra tot die interne klankstruktuur daarvan.

Enkele afsonderlike versreëls kan nou in hierdie verband agtereenvolgens bekyk word:

(1) ii. 8. Kleng jaa tjeng tjang tjeng kleng

Dit val onmiddellik op dat die herhaalde klankvorme "kleng/tjeng" ook nog met mekaar klankmatig verbind is, sodat die oorheersende klanktema in hierdie vers gedra word deur "kleng/tjeng/tjeng/kleng". Die konsonantgroepe /kl/ en /ɛ/ is weens hulle fonetiese aard, veral /k/ eksplousief en /ɛ/ affrikaat, geskik om 'n harde geluid soos diē van metaal op metaal na te boots; die /ɛŋ/ waarmee die konsonantgroepe gekombineer word, is weer 'n geskikte klank om die eggo of agternage-luid van die oorspronklike kontak van metaal op metaal na te boots. Gegee die konteks van die gedig - veral die informasie wat in die titel verskaf word - is dit duidelik dat swaardhoue nageboots word in vers 8. Ook die middelste "tjang" is waarskynlik die klankmatige voorstelling van 'n swaardhou, en word deur die veranderde vokaal onderskei van "kleng/tjeng/tjeng/kleng". Hieruit kan waarskynlik gekonkludeer word dat een van die opponente vier aanvallende hou uit=

voer, wat beantwoord word deur een aanvallende hou van die ander party in die tweegeveg. Die "jaa", wat die tweede monosillabiese klankkombinasie uitmaak in vers 8, sou ook 'n morfologies betekenisvolle eenheid kon wees met slegs die vokaal van "ja" verleng. Die geluid van swaardhoue word afgewissel met 'n menslike geluid, wat in hierdie konteks as 'n uitroep vertolk kan word.

Ook in die volgende vers word menslike geluide, voorgestel deur uitroepe of waarskynlike Afrikaanse woorde, afgewissel met klankeenhede wat die swaardhoue naboots:

(1) iii. 9. Ai joei tsji tsjan bik sjoeing tjōrrr

In hierdie vers kan twee groeperinge onderskei word: dié met /uy/ as 'n gemeenskaplike element - "joei/sjoeing", en dié waarin /t(s)j/ herhaal word - "tsji/tsjan/tjōrrr". Die eerste groep met die vokaalherhaling sluit aan by die soort eggo-agtige, aanhoudende geluid, wat in die eerste vers voorgestel is deur /εŋ/; die tweede groep bevat dieselfde tipe konsonante as die /ɕ/-kombinasie, behalwe dat die frikatief /s/ dié "hardheid" van so 'n kombinasie verskerp en sodoende die geluid van swaardhoue nog realistieser naboots. Weer eens oorheers die geluide van die swaarde teen mekaar, maar ook in hierdie vers is daar tenminste een geluid, naamlik /aj/, wat geïnterpreteer sou kon word as 'n menslike uitroep. Klankmatig word in hierdie groeperinge onderskei tussen swaardhoue, die soort "singgeluid" waarin die swaardhou gekontinueer word, en 'n menslike uitroep. Aangesien daar nie in hierdie vers - anders as in vers 8 - onderskei word tussen twee tipes swaardhoue nie, kan aangeneem word dat die geveg in hierdie stadium reeds oorheers word deur één van die opponente wat al die houe uitvoer, en dat die verweer van die ander party gereduseer word tot 'n uitroep.

Op dieselfde manier kan in die res van die gedeelte onderskei word tussen die geluid van swaardhoue op mekaar ("tjeng/tjing/tjong/tjang/tjenk" en "kieng/klang/kleng/kleks"), die "singgeluid" wat volg op 'n swaardhou ("sjoeing/dirrr/rrruf"), en die "swiepgeluid" van die swaard deur die lug ("sssip" - en moontlik hier ook "dirrr/rrruf"). Behalwe in vers 11, waar tjing as swaardhou kontrasteer met die drie maal herhaalde klang, sou al die bogenoemde klanknabootsinge aanduidend kon wees van die wyse waarop een van die partye die geveg oorheers. As

reaksie op die geluide van die wapen(s) in die geveg, kom dan menslike geluide soos "oo/hû/jaa/aaa/ha" as klankmatige aanduidings van die uitwerking wat die aanvallende party het op die ander een in die geveg. Gevalle soos hoender en kak, alhoewel bestaande woorde in Afrikaans, word volkome geïntegreer in die volgehoue klanknabootsing - "hoender" deur die "dirr" wat daarop volg, en "kak" deur die baie kombinasies met /k/ wat in die gedeelte voorkom. Veral die kak in vers 15 word sowel vir sy betekenis as vir sy klankwaarde geëksploiteer - dit sou naamlik as vloekwoord teen die einde van die geveg die hoogtepunt van al die klanknabootsende uitroepe in die klankmatige konkretisering van die tweegeveg kon wees.

Tipografies word vers 8 tot 15 afgesonder van die res van die gedig deur die twee kort verse waartussen dit voorkom. Hierdie twee verse, "En garde!" (vers 7) en "Touché" (vers 16), is egter terselfdertyd 'n semantiese afbakening van die begin en einde van die klankmatig ge-konkretiseerde voorstelling van die tweegeveg. In die laaste twee verse van die gedig word die klankmatige konkretisering van die afloop van die tweegeveg dan eksplisiet verklaar deur 'n semantiese verduideliking wat daarop volg:

(1) iv. 17. Aaa
(ek voel sy swaard soos 'n graat in my gorrel)

Die lang uitgerekte aaa³⁾ is 'n intensivering van die uitroepe wat voorkom in vers 8 tot 15 ("jaa/ai/kak/ha"), en kondig met 'n doodse-roggel wat klanknabootsend gekonkretiseer word die afloop van die geveg aan. Terselfdertyd figureer die /a/-klank ook sentraal in die verduidelikende gedeelte waarmee die gedig sluit: "ek voel sy swaard soos 'n graat in my gorrel". Deur middel van die /a/-klank word die tenor en vehicle van vers 18 naamlik met mekaar verbind, sodat 'n prominente klankherhaling teen die einde van die gedig semanties verantwoord word. Die metaforiese verwantskap tussen hierdie woorde word dus versterk deur die klankmatige verbinding in "swaard/graat" - veral aangesien hierdie /a/-vokaal so uiters nadruklik figureer in die voorafgaande vers. Die geprononseerde klankherhaling fungeer in hierdie geval egter nie slegs semanties intensiverend ten opsigte van die nomina "swaard/graat" nie, maar maak die leser ook bewus van enige klankherhaling in hierdie vers. Om hierdie rede sal "graat/gorrel" (Masson,

1960a:191) se "loosening echo") ook sterker opval. Trouens, die kwalitatiewe eienskappe van die kombinasie van /x/ en /r/ word waarskynlik hier benut om 'n roggelgeluid te suggereer - dit natuurlik in samewerking met die onomatopeïese /a/ van die vorige vers.

Dit is duidelik dat die volgehoue klanknabootsing in hierdie gedig op 'n ander vlak die verloop en afloop van die tweegeveg uitbeeld. As sodanig is dit nie net semanties verantwoord nie, maar ook struktureel geïntegreer in hierdie gedig. Onomatopeïese verabsoluttering kan dus duidelik funksioneel wees in die poësie. Die sogenaamde "blatantheid" (Müller) van dergelike effekte hoef geen afbreuk te doen aan die totaalindruk van die gedig nie. Inteendeel - dit kan eerder die "werklike inhoud" (Boets) van die gedig oortuigend klankmatig konkretiseer en subtiel "verwoord".

Oënskynlike verabsoluttering van die klankmatige - soos in die bespreekte gedeeltes van die Breytenbachgedig hierbo - is vergelykbaar met die sogenaamde "nonsense-verse", waarvan Lewis Carroll se "Jabberwocky" 'n beroemde voorbeeld is:

(2) JABBERWOCKY

- | | | |
|-----|---|---|
| 1. | 'Twas brillig, and the slithy toves | a |
| 2. | Did gyre and gimble in the wabe: | b |
| 3. | All mimsy were the borogroves, | a |
| 4. | And the mome raths outgrabe. | b |
| 5. | "Beware the Jabberwock, my son! | c |
| 6. | The jaws that bite, the claws that catch! | d |
| 7. | Beware the Jubjub bird and shun | c |
| 8. | The frumious Bandersnatch!" | d |
| 9. | He took his vorpal sword in hand: | e |
| 10. | Long time the manxome foe he sought - | f |
| 11. | So rested he by the Tumtum tree, | x |
| 12. | And stood awhile in thought. | f |
| 13. | And, as in uffish thought he stood, | g |
| 14. | The Jabberwock, with eyes of flame, | h |

- | | |
|---|---|
| 15. Came whiffing through the tulgey wood, | g |
| 16. And burbled as it came! | h |
| 17. One, two! One, two! And through and through | i |
| 18. The vorpal blade went snicker-snack! | j |
| 19. He left it dead, and with its head | i |
| 20. He went galumphing back. | j |
| 21. "And hast thou slain the Jabberwock? | k |
| 22. Come to my arms, my beamish boy! | l |
| 23. O frabjous day! Callooh! Callay!" | x |
| 24. He chortled in his joy. | l |
| 25. 'Twas brillig, and the slithy toves | a |
| 26. Did gyre and gimble in the wabe: | b |
| 27. All mimsy were the borogroves | a |
| 28. And the mome raths outgrabe. | b |

Eksploitasie van die klankmatige in Jabberwocky val in die volgende twee groeperings uiteen: a) klanknabootsende of nie-klanknabootsende klankkombinasies met die uiterlike vorm van woorde, maar nie-voorkomend in 'n woordeboek van die Engelse taal; b) onomatopeïese effekte uitgebuit binne bestaande Engelse woorde.

Soos dit die geval was met die volgehoue klanknabootsing in vers 8 tot 15 van die Breytenbachgedig hierbo, fungeer klankkombinasies soos byvoorbeeld "brillig/slithy/gyre/gimble" in die eerste strofe van (2) onafhanklik van die leksikale betekenis - dus weer eens 'n geval van 'n "arrangement of sounds, apart from 'logical meaning'" (Woodring, 1952:207). Anders as by vorme soos "kleng/tjeng/sjoeing" in (1) is vorme soos "brillig/slithy" in (2) egter nie onomatopeïes nie. Verder word van dergelike vorme ook beweer dat bepaalde klankkombinasies dikwels bepaalde betekenisse suggereer. Firth (1951:122) noem sulke klankkombinasies die "phonaesthetic mode of meaning", en verwys byvoorbeeld na die feit dat Engelse woorde wat begin met /sl/ dikwels geassosieer word met pejoratiewe kontekste: "There is ... an association of social and personal attitude in recurrent contexts of situation with certain phonological features". 'n Klankvorm soos "slithy" (vers 1)

sou dus volgens Firth se teorie 'n ongunstige betekenis moes oproep. 4)
Aangesien hierdie vorme nie onomatopeïes is nie, word hulle nie verder
hier bespreek nie. 5)

Wel van belang is die klanknabootsende vorme "whiffling (vers 15),
burbled (vers 16), snicker, snack (vers 18), Callooh! Callay! (vers 23)
en chortled" (vers 24), wat nie voorkom in 'n woordeboek van die Engel-
se taal nie. Binne die konteks van die strofes waarin hierdie vorme
voorkom, is whiffling en burbled 'n klankmatige konkretisering van die
vreesaanjaende in die "Jabberwock" met sy "eyes of flame" (vers 14).
Juis die feit dat die geluide wat die "Jabberwock" maak klankmatig
gekonkretiseer word in die nie-bestaande "woorde", versterk die sugges-
tie van iets wat bonatuurlik monsteragtig is. In die volgende strofe
is "snicker-snack" klanknabootsend vir die geluid wat die swaard maak
wanneer die "Jabberwock" deurboor word. Laastens word met "Callooh/
Callay/chortled" (vers 23 en 24) vreugdeklanke nageboots. Dit is
duidelik dat in die bostaande vorme die woordeboekbetekenis van aan-
vaarbare woorde in 'n taal na die agtergrond gedring word, terwyl die
eksploitasie van die klankmatige - wat latent is in enige woord - ekstra
opvallend is. Ten spyte van die nadruk op 'n akoestiese effek, doen
hierdie vorme egter geen afbreuk aan die totaalindruk van die gedig nie,
maar versterk eerder die suggestie van effekte soos vrees en vreugde.
Ook in "nonsense-verse" kan klanknabootsende effekte dus hoogs funksio-
neel wees, deurdat dit eerder 'n bepaalde semantiese effek versterk
in plaas van verdoesel soos Müller en Boets oordeel.

Samewerking tussen klankmatige en semantiese effekte is nog duideliker
wanneer klanknabootsing voorkom binne bestaande betekenisdraende woorde
in 'n taal. Vergelyk:

- | | | | |
|--------|----|---|---|
| (2) i. | 5. | "Beware the <u>Jabberwock</u> , my son! | c |
| | 6. | The <u>jaws</u> that <u>bite</u> , the <u>claws</u> that <u>catch</u> ! | d |
| | 7. | Beware the <u>Jubjub</u> bird and <u>shun</u> | c |
| | 8. | The frumious <u>Bandersnatch</u> ! | d |

Die onderstreepte konsonante is almal òf eksplosief /k/, /t/, soos
in "Jabberwock/bite/claws/catch", òf frikatief /š/, /j/, soos in
"Jabberwock/jaws/catch/Jubjub/shun/Bandersnatch". Eksplosiewe word
geartikuleer met totale afsluiting van die mondholte, sodat geen lug

deur die neusholte ontsnap nie. Gevolglik word druk opgebou op die plek van artikulasie (labiaal, dentaal of velêr), sodat wanneer die mondholte ontsluit word 'n soort plofklank gehoor word wat karakteristiek is van eksplosiewe. By die artikulasie van frikatiewe word die lug slegs deur 'n baie klein opening vrygelaat, sodat 'n karakteristieke "sisgeluid" geassosieer word met hierdie klanke.⁶⁾ Weens die wyse waarop die eksplosiewe en frikatiewe geartikuleer word, is hierdie klanke dus geskik om harde of steurende geluide na te boots. In samewerking met die betekenis van reël 6 in (2)(i) hierbo: "The jaws that bite, the claws that catch", word die byt- en grypklanke wat die monster maak effektief nageboots deur die kombinasie van eksplosiewe en frikatiewe in hierdie vers. Herhaling van die bogenoemde klanke in die res van die strofe versprei klankmatig die vreesaanjaende karakterisering van die "Jabberwock" deur die hele gedeelte van (2)(i). Dit is interessant dat die klanknabootsende effek van die aksies van die "Jabberwock" feitlik net so duidelik gerealiseer word in 'n Duitse weergawe van die aangehaalde strofe:

- (2) ii. 5. Bewahre doch vor Jammerwock!
6. Die Zähne knirschen, Krallen kratzen!
7. Bewahr' vor Jubjub-Vogel, vor
8. Frumiösen Banderschnätzen!

Die kombinasies nomen-verbum in "Zähne knirschen/Krallen kratzen" hierbo is duidelik klanknabootsend - 'n middel waardeur die monsteragtige en vreesaanjaende eienskappe van die "Jabberwock/Jammerwock" klankmatig gerealiseer word deur 'n nabootsing van die geluid van die aksies wat met hom vereenselwig word.

Om op te som: in sowel Breytenbach se "Die Tweegeveg" as Carroll se "Jabberwocky" word klankgroeperings aangetref wat wel die uiterlike vorm van woorde het, maar wat nie slaan op bestaande leksikale items in Afrikaans of Engels nie. Die eksploitasie van die akoestiese effek van spraakklanke is daarom baie duidelik - 'n effek wat in 'n mindere mate (soos in (2)) of 'n meerdere mate (soos in (1)) steun op klanknabootsing. Ten spyte van die ekstra beklemtoning van die klankmatige in albei voorbeeldgedigte, is die geprononseerde klankherhaling nogtans terselfdertyd funksioneel afgestem op die semantiese laag in hierdie

gedigte - "suiwer" klankvorme word verstaanbaar binne die konteks van die strofe of die gedig; bestaande leksikale vorme se klankmatige moontlikhede word uitgebuit. Die opvallendheid van klanknabootsing kan dus in 'n gedig dui op 'n funksionele klankmatige realisering van 'n inhoudsaspek daarvan; as sodanig is dit semanties verantwoord en struktureel geïntegreerd binne 'n gedigeenheid.

Verwant aan enersyds die volgehoue klanknabootsing in die Breytenbach=gedig, en andersyds die groepering van klanke in "sinlose" woorde in die Carrollvoorbeeld is die verabsoluttering van die klankmatige wat aange=tref word in dadaïstiese poësie. Gaier (1971) karakteriseer so 'n aan=wending van die klankmatige as "Figuration ... Klangmittel (werden) durch besondere Anordnung für die Sinngebung des Hörers disponibel" (1971:14). Gaier haal uitsprake aan van die dadaïs Hugo Ball, waarin gesê word dat "verse sonder woorde", oftewel klankgedigte, geskryf word:

Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelneu für den eigenen Gebrauch erfunden habe. (Aangehaal deur Gaier, 1971:33).

Die volgehoue klanknabootsing in Hugo Ball se "Karawane" herinner aan die strofe uit Breytenbach se "Die Tweegeveg":

(3) KARAWANE

1. jolifanto bambla o falli bambla
2. grossiga m'pfa habla horem
3. egiga goramen
4. higo bloiko russula huju
5. hollaka hollala
6. anlogo bung
7. blago bung blago bung
8. bosso fataka
9. ū üü ü
10. schampa wulla wussa olobo
11. hej tatta gorem
12. eschige zunbada

13. wulubu ssubudu uluwu ssubudu
14. tumba ba-umf
15. kusa gauma
16. ba-umf

Die titel en die eerste "woord" verwys na 'n karavaan van olifante - daarna moet die leser (hoorder) self sy eie voorstelling maak van watter aspekte van die olifante die klanke in die gedig sou wou na= boots. In die teks self word nog veel minder aanduidings gegee van wat met die klanknabootsing beoog word as in die Breytenbachvoorbeeld in (1) hierbo. Op dieselfde manier is die volgende gedig van Ernst Jandl in 'n veel groter mate aangewese op 'n eksploitasie van die klank as onafhanklike element, dit wil sê sonder die rugsteun van bestaande woorde in 'n spesifieke taal, as wat die klankreekse in Carroll se "nonsense-verse" in (2) hierbo dit is. Vergelyk:

- (4) schtzngrrmm
schtzngrrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
5. grrrrrrrrrr
t-t-t-t
s——c——h
tzngrrmm
tzngrrmm
10. tzngrrmm
grrrrrrrrrr
schtzn
schtzn
t-t-t-t
15. t-t-t-t
schtzngrrmm
schtzngrrmm
tssssssssssssssssssss
grrrt
20. grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t

Nerven geht" (1971:37).

Soos blyk uit die uittreksel van Gaier se vindingryke analise van (4) is selfs so 'n uiterste verabsoluttering van die klankmatige uiteinde=lik nog interpreteerbaar. Ook hierdie eksploitasie van akoestiese effekte is soos (1) en (2) hierbo uiteindelik afgestem op begrip en kommunikasie - sy dit dan 'n begrip en kommunikasie waarvoor die prikkels wel gegee word in die teks, maar wat in 'n groot mate afhanklik is van die kreatiewe realiseringsvermoë van die leser/hoorder.

1.2 Bewegingskilderende woorde - Jozef Boets en H.C.T. Müller

'n Vir Boets (1965) en Müller (1975) meer subtiële (en daarom ook esteties meer bevredigende) ekspressiemiddel as klanknabootsing is die sogenaamde bewegingskilderende woorde soos flits, flikker, skommel, wikkel, sidder. In die "Jabberwocky" is daar interessante voorbeelde van 'n kombinasie tussen klanknabootsing en bewegingskildering:

- (2) iii. 13. And, as in uffish thought he stood,
14. The Jabberwock with eyes of flame,
15. Came whiffling through the tulgey wood,
16. And burbled as it came!
17. One, two! One, two! And through and through
18. The vorpal blade went snicker-snack!
19. He left it dead, and with its head
20. He went galumphing back.

Die whiffling in vers 15 boots nie net die geluid na wat die "Jabberwock" maak as hy kom nie, maar suggereer terselfdertyd iets soos die snelheid waarmee hy beweeg. Ook die snicker-snack van vers 18 is 'n voorbeeld waar klanknabootsing en bewegingskildering albei gelyktydig ontgin word. Veral gesien teen die voorbereidende ritmiese bewegings van vers 17, word die geassosieerde beweging van die wapen duidelik gerealiseer in die vorm snicker-snack. Klanknabootsing en bewegingskildering word dus in (2)(iii) op 'n genuanseerde manier afgewissel en/of gelyktydig ingespan om bepaalde assosiasies te bewerkstellig.

1.3 Klanksimboliek - Jozef Boets en David I. Masson

By klanknabootsing gaan dit om 'n duidelik herkenbare imitasie van 'n bepaalde geluid deur middel van 'n spraakklank; by die sogenaamde bewegingskilderende woorde word beweer dat dit moontlik is om 'n visuele impressie weer te gee deur middel van een of meer spraakklanke. Alhoewel die laasgenoemde verskynsel al moeiliker objektief waarneembaar is as die nabootsing van 'n geluid met behulp van 'n ander geluid, is dit tog moontlik om soos in (2)(iii) hierbo die nou verwantskap tussen geluid en beweging min of meer objektief waar te neem. Voorstanders van klanksimboliek beweer egter nou dat 'n bepaalde gevoel, stemming of ingesteldheid uitgedruk kan word deur bepaalde klanke. Boets (1958: 745) haal byvoorbeeld uitsprake aan van outeurs wat die /i/ assosieer met "vlugheid" of "kleinheid", terwyl die /u/ weer byvoorbeeld ekspressief sou kon wees vir begrippe wat saamhang met die heilige of die goddelike, en verder word dit ervaar as 'n "diep" en "donker" klank. In 'n strofe soos die volgende

(5) Blauliche Frische
Himmel und Höh!
Goldene Fische
Wimmeln im See

is daar byvoorbeeld geen sprake van klanknabootsing of bewegingskilderingsring nie, "maar door de opeenhoping van zachte, zilveren klanken (i, ö, e), wordt een reine en blijde stemming gewekt" (Boets, 1958:753). Selfs nog meer subjektief en onkontroleerbaar as die tipering van die simboliese waarde van die genoemde vokale in (5) hierbo, is Boets se verklaring van die stemming in die gedig met verwysing na wat hy noem 'n "klankgebaar" en 'n "klankrefleks". Die mondstand wat nodig is vir die uitspraak van die "sagte" en "silwer" vokale in (5) is naamlik volgens die skrywer dieselfde as "deze die een blijde en reine stemming instinktief aan ons organisme en aan onze spraakorganen meedeelt" (1958: 753-754). Dit is duidelik dat geïsoleerde klanke volgens Boets geassosieer kan word met bepaalde betekenis - die klank self "be-teken" iets.⁷⁾ Reëlreg hierteenoor staan egter byvoorbeeld die menings van Stutterheim (1933: 372-373) en Chatman (1957:248-251). Eersgenoemde wys daarop dat die klankanalise moeilik geskei kan word van 'n begripsanalise; laasgenoemde haal Ransom (1937) se verwerping van die inherente

betekenis van geïsoleerde klanke instemmend aan, en kom dan tot die volgende konklusie: "When all is said and done pitifully little seems to be gained from sound-symbolism, if there is such a thing" (1957: 250 - onderstreping van my). Uit die laaste uitspraak sou 'n mens wou konstateer dat gevalle van klanksimboliek onbeduidend en/of marginaal fungeer in poëtiese taalgebruik. Tog word gedigte soms in die geheel benader vanuit die bydrae wat klanksimboliek sou kon maak ten opsigte van 'n verheldering van die betekenisstruktuur daarvan: Vergelyk die volgende opmerkings oor 'n gedig van Karel van de Woestijne:

- (6)
1. Ik vraag de vrede niet; ik vraag alleen de rust.
 2. - o Tedere avond-glans der lippen en der lampen,
 3. als de êle nacht ontrijst aan lage dage-dampen:
 4. wanneer wordt aan uw zuivren gloed mijn angst gesust?

 5. De schroeiige ogen koel tot kalmen droom gekust;
 6. geblust het zweele bloed van 't dagelijkse lampen;
 7. en, waar ter slaap de laatste zorgen trager tampen,
 8. de liefde en 't leed verzoend tot één weemoed'gen lust...

 9. - o Tedere avond-glans der lampen en der lippen...
 10. - Maar gij, mijn harde geest, die stoot aan alle klippen
 11. vergeefs een onwil, waar geen genster aan ontschampt...

 12. Ik vraag den vrede niet: ik vraag alleen te pozen;
 13. ik vraag alleen de rust die, maagdelijke roze,
 14. gelijk de maan den moeden dag ontrijst, die dampst...

Na 'n statistiese opgawe van die klanke in die gedig kan Boets konstateer dat die /ā/- en /ē/- vokale in die gedig oorheersend is. Afgesien van die akoestiese en artikulatoriese aspekte van 'n bepaalde klank (vergeelyk 1.1 en 1.2 hierbo) wys Boets ook nog op die geladenheid wat 'n bepaalde klank in 'n bepaalde gedig kan verkry. In die onderhawige geïg is die "lang, egalige toon" van die /ā/ en /ē/ (in byvoorbeeld "vragen" en "vrede") volgens hom by uitstek geskik vir die weergawe van die elegiese, berustende leed en die passiewe verlangete waarvoor die gedig dit het. Daarenteen is die /u/- en /ʌ/-klanke veel "warmer en inniger", en hierdie klanke kondig daarom die veranderde stemming van strofe 2

aan (Boets wys daarop dat die /u/ in "koel" ten spyte van die betekenis van die woord nie ervaar word as koud nie). Boets konkludeer: "Het is nu niet zonder betekenis dat we juist in deze tweede strofe een andere inhoud hebben gevonden: niet het koudere, elegische verlangen naar, maar wel het warmere gevoel van de verbeelde beleving van de rust, de zoete koestering van de voorstelling ervan. Voor dit gevoel nu schijnt ons de oe en de u wel expressief en weer stellen we een overeenstemming tussen klank en betekenis vast" (1960:31-32). Ook die artikulasie speel in hierdie verband volgens die skrywer 'n belangrike rol - hy wys daarop dat die mond by die uitspraak van die bogenoemde geronde klinkers dieselfde stand inneem as wanneer die digter "zijn zoet geluk beleeft of wanneer hij met ontroering aan dit geluk denkt. Stel u maar een oomblik voor dat hij dan, zoals in vers 10 en 11, g's zou verbonden hebben met ee's. Het klankgebaar zou dan zeker de betekenis niet ondersteund hebben". (1960:36-37). Die onhoudbaarheid van 'n dergelike willekeurige toekenning van inhoud of betekenis aan 'n klank op grond van die manier waarop dit uitgespreek word, is vanselfsprekend. Maar ook die gewaande geskiktheid van /ā/ en /ē/ om elegiese verlange, en /u/ en /ʌ/ om 'n innige beleving van rus uit te beeld, is hoogs aanvegbaar. Sonder die betekenis van die woorde sou die bostaande klanke nie die genoemde effekte kon hê nie. Ook Boets se opmerking dat die "warm, innige" /u/-klank die betekenis van koudwees in "koel" (vers 5) teenwerk, is hoogs aanvegbaar. Dit is hoogstens so dat koel waarskynlik - as gevolg van die konteks waarin dit voorkom in strofe 2 - in sy leksikale betekenis van koud die effek van rus en gerusstelling versterk - dit bring immers welkome verligting vir die "schroeiige ogen".

Uit die voorafgaande verwysing na Boets se opvatting oor en toepassing van klanksimboliek, klankgebaar en klankrefleks, blyk al duidelik die uiterste subjektiwiteit van dergelike beskouings oor die funksie van die klank in die poësie. Interessantheidshalwe kan ook nog kortliks gelet word op Masson (1953a) se klanksymbolistiese benadering van Yeats se:

(7) BYZANTIUM

1. The unpurged images of day recede;
2. The Emperor's drunken soldiery are abed;
3. Night resonance recedes, night-walkers' song
4. After great cathedral gong;

5. A starlit or a moonlit dome disdains
6. All that man is,
7. All mere complexities,
8. The fury and the mire of human veins.

9. Before me floats an image, man or shade,
10. Shade more than man, more image than a shade;
11. For Hades' bobbin bound in mummy-cloth .
12. May unwind the winding path;
13. A mouth that has no moisture and no breath
14. Breathless mouth may summon;
15. I hail the superhuman;
16. I call it death-in-life and life-in-death.

17. Miracle, bird or golden handiwork,
18. More miracle than bird or handiwork,
19. Planted on the star-lit golden bough,
20. Can like the cocks of Hades crow,
21. Or, by the moon embittered, scorn aloud
22. In glory of changeless metal
23. Common bird or petal
24. And all complexities of mire or blood.

25. At midnight on the Emperor's pavement flit
26. Flames that nor faggot feeds, nor steel has lit,
27. Nor storm disturbs, flames begotten flame,
28. Where blood-begotten spirits come
29. And all complexities of fury leave,
30. Dying into a dance,
31. An agony of trance,
32. An agony of flame that cannot singe a sleeve.

33. Astraddle on the dolphin's mire and blood,
34. Spirit after spirit! The smithies break the flood,
35. The golden smithies of the Emperor!
36. Marbles of the dancing floor
37. Break bitter furies of complexity,
38. Those images that yet
39. Fresh images beget,
40. That dolphin-torn, that gong-tormented sea

Masson verwys na 'n reeds bestaande interpretasie van die bostaande gedig en wil dan, uitgaande van die genoemde uiteensetting, die funksie probeer bepaal van woordherhaling en van "alliterative and assonant patterns and the whole musically phonetic structure of the poem" (1953a: 136). Alhoewel die skrywer die herhaalde woorde in die gedig tematies tabuleer, en alhoewel hy in die verbygaan let op die organisatoriese funksie van die rymskema en die ritmiese effek van korter en langer verse, gaan dit vir hom veral om "musikale patrone":

What I wish to consider here... is how these patterns may be used, in part, to underline the meaning, to colour the atmosphere, or even to suggest associations which are not openly referred to by the words as words. It seems clear that certain sounds tend to be appropriate to certain ideas, while others are inappropriate. Thus under the right circumstances sound and sense reinforce or activate each other, and each seems to receive new life, a higher level of intensity in the reader's or listener's consciousness (1953a:142).

'n Dergelike opvatting oor die relasie tussen klank en betekenis is natuurlik 'n onderskrywing van die teorieë oor klanksimboliek. In 'n poging om te probeer verklaar waarom sekere klanke, onafhanklik van die leksikale en/of sintaktiese konteks waarin hulle voorkom, op sigself ekspressief kan wees, ondersoek Masson bepaalde fisiese kwaliteite van die vokale (en van sommige konsonante) soos toonhoogte en produksiemetode (artikulasie).⁸⁾ Ten opsigte van die Yeatsgedig vind Masson dat die vokale verdeel kan word in "highband" en "low-band" (MacDermott), of in "voyelles aiguës" en "voyelles claires" (Grammont). Die laaste versreël van die gedig het byvoorbeeld oorwegend lae vokale, maar eindig op 'n hoë vokaal:

(7) i. 40. That dolphin-torn, that gong-tormented sea

Van hierdie vers sê Masson, "... in its contrasting 'high-band' surroundings (it) is used with great incantatory effect comparable to the final passage of an orchestral work" (1953a:148). 'n Verdere verdeling volgens Grammont se klassifikasie belig min of meer dieselfde musikale effek in die bostaande vers: "The dark éclatantes, of the last line clang on with magical effect in our ears long after the voice of the speaker is silent. But the sense of release in the last three shrill vowels may well be related to the pattern of formants 1 and 2 (dit wil sê die "high-band" vokale van MacDermott). The vowel-formants execute a concertinamovement

during 'That dolphin-torn, that gong,' slip down together slightly into '-tor-', and then open steadily away from each other in '-mented sea'. Very similar effects can be achieved in orchestral music by similar counter-movements in the melodic line of different instruments, and the formants in this line imitate the chords of a sublime musical close" (1953a:150).

Die bostaande uittreksels is voorbeelde van Masson se "musikale" analise van die vokale in die Yeatsgedig. Dit is duidelik dat die konklusies waartoe hy kom, al gaan dit hier om 'n analogie tussen taalklank en musikale klank, net so subjektief is as Boets se toekenning van ekspressiewe waarde aan die geïsoleerde klanke in die gedig van Karel van de Woestijne (vergelyk die bespreking van (6) hierbo). Hierdie benaderings van Boets en Masson is verteenwoordigend van twee verskillende rigtings in die teorieë oor klanksimboliek: òf die taalklank (vokale en konsonante) is geskik om 'n bepaalde emosie, stemming of gedagte uit te druk, òf dit is vergelykbaar met musikale klanke en/of effekte. Wanneer Masson vervolgens eerstens die konsonante en daarna sekere klankpatrone (opeenvolgend of chiasities) bekyk, kry 'n mens dieselfde tipe analise as dié van Boets in (6) hierbo. Ek volstaan met 'n laaste, ekstreme voorbeeld van die onhoudbare "resultate" waartoe 'n onderskrywing van klanksimboliek - en 'n gevolglike totale oorskatting van die ekspressiewe waarde van die klank-in-isolasie - kan lei. Masson het dit oor die volgende vers uit "Byzantium" ((7) hierbo):

(7) ii. 5. A starlit or a moonlit dome disdains

The grandeur of the darker vowels ... is continued in the /aa/ of 'starlit', while the /ey/ of 'disdains', and the pattern in /s,/t,/d/ of 'starlit' ... disdains', are appropriate to the meaning 'disdains'. But the rounded pouting vowels of 'moonlit dome' express, with the /m's/, ... the round curve of the dome, a Byzantine ogive cupola whose pointed centre is well expressed ... by the central syllable '-lit', with its brief shallow flick of the tongue away from the roof of the mouth 'Moonlit dome' also forms, again appropriately, a chiasmus in /m/ and /t,/d/. The mouth feels round the shape of the dome (1953a:156).

Sowel Boets as Masson gebruik in hulle klankanalises die fonetiese aard van vokale - byvoorbeeld 'n agtervokaal soos /a/ gekontrasteer met 'n voorvokaal soos /i/ - om bepaalde kwaliteite daaraan toe te skryf. Van-

daar die tipering van agtervokale as "donker" en voorvokale as "lig"; vandaar ook die veronderstelling dat "donker" vokale geskik sou wees om nuanses van droefheid of swarmoedigheid uit te druk, terwyl "ligte" vokale ingespan sou kon word om iets soos vreugde te suggereer. By die klankanalises van (1) en (2) hierbo - waar sowel in die lang volgehoue klanknabootsing van die Breytenbachgedig as die "nonsense-verse" van Lewis Carroll 'n nadruklike eksploitasie van die klankmatige soms die betekenis van "woorde" na die agtergrond verdring - is ook ver= wys na die geskiktheid van byvoorbeeld eksplosiewe en frikatiewe om, weens hulle fonetiese aard, bepaalde geluide effektief na te boots. Let egter op die verskil tussen enersyds 'n beskrywing en interpretasie van onomatopeïese effekte en andersyds 'n onderskrywing van die veron= derstelling dat klanke weens hulle fonetiese aard op sigself genome "betekenisvol" kan wees: in die eerste gaan dit om pogings om geluide na te boots deur gebruik te maak van die fonetiese kwaliteite van taal= klanke; in die tweede word aanvaar dat taalklanke, weens hulle fonetiese aard, geskik is om betekenis en/of emosie uit te druk. Verder: in die analises van (1) en (2) is klanknabootsende effekte geïnterpreteer met behulp van die gedigkonteks; selfs in die analises van (3) en (4) is die prikkels daarvoor in die teks gegee; in die analises van (6) en (7) daarenteen, is kategories gestel dat die groepering van bepaalde klanke ooreenstem met die betekenis van die woorde waarin die klanke voorkom. Dit is duidelik dat die leksikale betekenis nog altyd sentraal staan: ten spyte van Boets en Masson se pogings om 'n ekspressiewe funksie toe te ken aan die vokale van (6) en (7) sou hulle afleidings - die verge= sogtheid daarvan vir die moment buite rekening gelaat - moeilik gemaak kon word sonder die rugsteun van die betekenis van die woorde.

2. KLANKHERHALINGSPATRONE - BEWUSTE EKSPLOITASIE VAN DIE KLANKMATIGE — Frank G. Ryder en Henry Lanz

Om te wys op die eksesse van teorieë oor die sogenaamde klanksimbooliek is nie om daarmee te ontken dat eksploitasie van die klankaspek in taal 'n belangrike bydrae lewer tot die eiesoortigheid van poëtiese taalgebruik nie. Myns insiens speel 'n bewuste eksploitasie van die klankmatige byvoorbeeld 'n belangrike rol in die volgende gedig van Paul van Ostaïjen:

(8) BERCEUSE NR. 2

1. Slaap als een reus
2. slaap als een roos
3. slaap als een reus van een roos
4. reuzeke
5. rozeke
6. zoetekoeksdozeke
7. doe de deur dicht van de doos
8. Ik slaap

Herhaling in verskeie vorme is 'n dominante faktor in hierdie gedig. Slaap word aan die begin van die eerste drie verse herhaal en dit is ook die woord waarmee die gedig eindig. Hierdie vier maal herhaalde leksikale item is 'n verbale tenor wat in vers 1 en 2 agtereenvolgens vergelykend verbind word met respektiewelik reus en roos, met die aksie van slaap vir hierdie twee nomina natuurlik implisiet ingebrepe. Let daarop dat slaap hier die vorm het van die eerste persoonsverbum maar dat dit ook geïnterpreteer sou kon word as òf 'n bevelsvorm òf 'n wensvorm. In die volgende vers word die twee nominale vehicles vir die (moontlik al hier) geïmpliseerde en uitgestelde ik (vers 8) gekombineer in "reus van een roos". Die metaforiese relasie tussen die herhaalde slaap, roos en reus word op 'n geraffineerde manier ook in die klankherhaling binne hierdie verse gereflekteer. Aan die einde van vers 1 en 2 verskil "reus/roos" slegs ten opsigte van hulle vokale, terwyl herhaling van die begin- en slotkonsonante /r/ en /s/ sorg vir 'n klankmatige verbinding tussen die twee woorde - 'n verbinding wat semanties bevestig word in vers 3 as reus die funksie verkry van 'n implisiete vehicle waaraan roos vergelykend gemeet word. Ook die metaforiese verbinding tussen aan die een kant slaap en aan die ander kant roos/reus/reus van een roos word klankmatig gereflekteer in die onvolkome herhaling van /sl/s/. Die /a/ fungeer dus in die verbinding van sowel die sentrale (slaap met reus/roos/reus van een roos) as die sekondêre (reus/roos) metaforiese relasies. Dit is in hierdie verband veelseggend dat die klankmatige verwantskap tussen "slaap en "roos/reus" minder duidelik is as dië tussen "roos" en "reus" - in die eerste geval is die /s/-herhaling nie suiwer nie, maar word "verswak" deur die /l/ van /sl/; in die tweede geval is dit nie alleen suiwer nie, maar word ook nog versterk deur die herhaling van /r/ aan die begin van die

onderskeie woorde. Klankmatig word die dubbele metaforiese verwantskap tussen reus en roos - albei as vehicles geassosieer met slaap en in vers 3 ook in 'n tenor/vehicle-verhouding met mekaar verbind - dus weerspieël in die sterker klankverbinding tussen dié twee woorde; daarenteen word die enkel metaforiese relasie tussen slaap en reus/roos/reus van een roos aangegee in 'n onvolkome konsonantiese herhaling. Let verder daarop dat die /s/ nie alleen die gemeenskaplike klank is in hierdie drie sleutelwoorde van die gedig nie, maar dat dit verder ook begin en afsluiting vorm van die eerste drie verse van hierdie gedig.

Dit val op dat roos twee maal aan die einde van die versreël voorkom en dan nog klankmatig gekontinueer word in 'n ander hoofkategoriewoord wat eweneens aan die einde van die versreël voorkom, naamlik "doos". Die endwoorde van vers 1-3 en vers 7 word verder in die middelste gedeelte van die gedig (vers 4-6) ook nog deur 'n vorm van leksikale herhaling in die verkleinwoorde gekontinueer. Die dominante stemlose /s/ van die eerste drie verse van die gedig word in die middelste verse vervang met die stemhebbende vorm daarvan /z/. In vers 4 en 5 is die herhaling van /z/ nog "begeleiding" vir die /r/ wat al in "reus/roos" van die eerste drie verse ook voorgekom het, maar wat hier meer prominensie verkry as beginklank in die beklemtoonde lettergrepe van "reúzeke/rózeke"; in vers 6 verskuif /z/ dan self na 'n beklemtoonde lettergreep aan die begin van die woord, en vorm daarmee as 't ware "melodie" en "begeleiding" binne dié vers: "zoëtekoeksdozeke". In vers 7 klink die /s/ dan weer deur in "doos" aan die einde van die versreël. Hier is dit egter nou ondergeskik aan die /d/ wat al voorberei is in die "zoetekoeksdozeke" van vers 6 en wat nou in vers 7 die aandag sterk op hom trek deur prominente herhaling aan die begin van opeenvolgende woorde: "doe de deur dicht van de doos". Uiteindelik word die /s/ dan weer aangetref in die sleutelwoord van die gedig in die laaste vers, naamlik "slaap". In 'n gedig waarin dit gaan om slaap, en selfs om 'n gesuggereerde "aan-die-slaap-sus" veral in die middelste gedeelte van die gedig, is dit betekenisvol dat die /s/ letterlik begin en afsluiting vorm van die gedig - dit het 'n subtiele klanknabootsende effek wat veral daarvoor sorg dat die woord slaap dwarsdeur die gedig gekontinueer word in die klank. Die gedig getuig egter ook van 'n geraffineerde klankgevoeligheid deurdat die eentonige of ten minste eenselwige herhaling van /s/ en /z/ afgewissel en begelei word deur /d/ en /r/.

'n Ewe geraffineerde klankgevoeligheid spreek uit die klankspel met vokale. Waar die /s/ dominant was in die eerste drie verse van die gedig, sorg die kombinasie daarvan met drie verskillende vokale vir variasie in die herhaling: "slaap/reus/roos". Vokale verkry veral in die middelste gedeelte van die gedig prominensie: "reuzeke/rozeke:zoetkoeksdozeke". Hierdie /ö/ō/u/-klanke val nie net op omdat hulle in beklemtoonde sillabes voorkom nie, maar ook omdat juis hierdie klanke telkens gekontrasteer word met die eenderse herhaling van die minder beklemtoonde "-zeke"-uitgang. In vers 7 is die kontinuering van hierdie vokaalklanke nog teenwoordig, maar dan ondergeskik aan die herhaling van die stemhebbende konsonant /d/. Vers 7 het dus sekere klanke wat terugverwys na vorige verse in die gedig; terselfdertyd word hierdie vers egter ook gekenmerk deur 'n nadruklike herhaling binne die vers, wat dit dan klankmatig onderskei van die ander verse in die gedig. Vergelyk:

- (8) i. 3. slaap als een reus van een roos
4. reuzeke
5. rozeke
6. zoetkoeksdozeke
7. doë de deur dicht van de doos
-

Ten spyte van die klankmatige verbinding met vers 3 tot 6 sorg die nadruklike herhaling van die /d/ aan die begin van ses uit die sewe woorde in hierdie vers vir 'n interne afwyking in die organisasie van klanke in hierdie gedig. In die vorige verse het die /s/z/r/-konsonante oorheers, maar in vers 7 word die /d/ dan nadruklik herhaal voordat die dominante /s/ terugkeer in die "slaap" van vers 8. Die organisasie van die konsonante in die gedig verloop dus soos volg: eers die /s/ en /r/ met nadruk gekontinueer in die eerste drie verse van die gedig, dan die /r/ prominent in vers 4 en 5 en die /s/ in sy stemhebbende vorm voortgesit in vers 4 tot 6, vervolgens die aandag skerp gevestig op 'n kontrasterende konsonant /d/ in vers 7, en laastens die terugkeer van die /s/ in die laaste vers van die gedig. Sō 'n organisasie vertoon 'n struktuur wat deur Smith (1968) beskou word as geskik om sluiting in 'n gedig te bewerkstellig: die /s/ in die laaste vers van die gedig kan beskou word as 'n terugkeer na 'n vorige norm nadat die /d/ in vers 7 afgewyk het van diē norm. 9)

Die titel van hierdie gedig is Berceuse, dit wil sê 'n duidelike semantiese verwysing na 'n lied. Die musikale terme soos "melodie" en "begeleiding" wat tydens die analise hierbo gebruik is, was daáárom doelbewus gekies. Dit gaan nie hier om 'n vergelyking tussen poësie en musiek soos in Masson se bespreking van die Yeatsgedig hierbo in (7) nie - dit wil sê daar word geen affiniteit veronderstel tussen die toonkwaliteit van vokaal- en konsonantklank in die poësie en die klanke wat voortgebring word deur een of ander musiekinstrument nie. Wel is dit so dat die organisasie van die vokaal- en konsonantklanke in 'n genuanseerde spel van variasie binne herhaling op 'n subtiële manier in hierdie gedig die assosiasie van 'n slaapliedjie versterk - 'n assosiasie wat, let wel, semanties gegee word in die leksikale betekenis. Eksploitasie van klankherhaling en klankkontrastering werk dus hier sáám met die woordbetekenis om 'n aangename assosiasie van "slaap" teweeg te bring - só 'n uiteindelijke effek, waar die klank 'n duidelike aandeel het in 'n uiteindelijke aangename assosiasie of effek, staan bekend as eufonie.

Uit die analise van die klankherhaling in die bostaande gedig word dit verder duidelik dat klanke in verskillende kombinasies herhaal kan word. Masson (1960a) benoem 'n legio moontlike kombinasies vir elke denkbare en ondenkbare tipe klankherhalingspatroon. Hiervan gee Leech (1969:89) slegs die volgende groeperings - waarskynlik omdat hierdie kombinasies die meeste voorkom in die poësie:

- | | | | | |
|-----|----|--|-------------------|----------------------|
| (9) | a. | <u>C</u> V C <u>great/grow</u> | <u>send/sit</u> | alliteration |
| | b. | C <u>V</u> C <u>great/fail</u> | <u>send/bell</u> | assonance |
| | c. | C V <u>C</u> <u>great/meat</u> | <u>send/hand</u> | consonance |
| | d. | <u>C</u> V C <u>great/grazed</u> | <u>send/sell</u> | reverse rhyme |
| | e. | <u>C</u> V <u>C</u> <u>great/groat</u> | <u>send/sound</u> | pararhyme |
| | f. | C <u>V</u> C <u>great/bait</u> | <u>send/end</u> | rhyme ¹⁰⁾ |

Met behulp van só 'n terminologiese klassifikasie van klankherhalingspatrone kan die eksploitasie van die klank in (8) hierbo gemaklik beskryf word:

- | | | | |
|------|-------------------|---|----------------------------|
| (10) | <u>slaap/reus</u> | - | semi-alliterasie/konsonans |
| | <u>reus/roos</u> | - | pararym |
| | <u>roos/doos</u> | - | (vol)rym |

doe de deur dicht van de doos - alliterasie
zoetekoeksdozeke/doe - assonans

Leech se onderskeidings sal in die vervolg aangewend word om verskillende klankkombinasies te beskryf; waar nodig, sal aanvullende toevoegings gemaak word deur gebruik te maak van Masson se veel meer uitgebreide klassifikasie. Die onvolkome /s/-herhaling in "slaap/reus" is byvoorbeeld nóg alliterasie, nóg konsonans - Masson praat in so 'n geval van 'n "disguised loosening echo" (1960a:191/192) - disguised omdat die /l/ die /s/-herhaling in 'n mate versluier; loosening omdat een klank voorkom aan die begin en die volgende aan die einde van 'n woord.

Eufonie is in die Van Ostaijengedig hierbo die uitkoms van 'n samespel tussen konsonante en vokale. Dit is egter dikwels so dat 'n eufoniese of welluidende effek geassosieer word met die sogenaamde "vloeiendheid" en/of sonorante aard van vokaalklanke. Ryder (1967:89) beskou byvoorbeeld Goethe se bekende "Wanderers Nachtlied" as "strikingly vocalic". Vergelyk hier die teks van die betrokke gedig:

- (11)
1. Über allen Gipfeln
 2. Ist Ruh
 3. In allen Wipfeln
 4. Spürest du
 5. Kaum einen Hauch;
 6. Die Vögelein schweigen im Walde.
 7. Warte nur, balde
 8. Ruhest du auch.

Ryder wys daarop dat die verhouding tussen die aantal vokale en konsonante in 'n gedig of in 'n taal as geheel 'n bepalende stilistiese faktor kan wees. Hy haal 'n ouer studie aan waarin bevind is dat die onderskeiding tussen "glatt" en "rauh" in poëtiese style direk afhanklik is van die verhouding tussen die aantal vokale en konsonante: hoe meer vokale, hoe meer "glatt"; hoe meer konsonante, hoe meer "rauh". Die verhouding tussen vokale en konsonante in Duits is persentasiegewys uitgedruk 39:61; diē in die Goethegedig in (11) hierbo is volgens Ryder 43:57. Ryder vind dus dat die Goethegedig verhoudingsgewys sterk vokalies is, en dat hierdie vokaliese karakter bepalend is vir die toon van die gedig:

What the present study suggests is simply that the mood of "WN" (11) hierbo) is IN PART established by its strong vocalic quality, or at the very least that this quality harmonizes better than would high consonant content with the tone set by the poem's lexicon. The mood thus established or supported is essentially that of quiet, whether in serenity or resignation (1967:91).

Dit is inderdaad so dat die vokale in die Goethegedig die klankmatige karakter daarvan in 'n groot mate bepaal. Van groter belang as die aantal vokale, is myns insiens egter in hierdie verband eerder die manier waarop vokale in prominente posisies versprei is dwarsdeur die gedig. Die eerste vier verse van die gedig het slegs vier vokale in beklemtoonde lettergrepe van meersillabige woorde of in eenlettergrepige woorde: /ü/ in "über/spürest" (vers 1 en 4); /a/ in "allen" (vers 1 en 3); /i/ in "Gipfeln/ist/in" (vers 1, 2 en 3); /ü/ in "Ruh/du" (vers 2 en 4). Indien verder gelet word op hoofkategoriewoorde of subkategoriewoorde in potensieel opvallende posisies (aan die begin van die gedig of in die rym byvoorbeeld), word dit duidelik dat die /ü/u/i/-vokale in die eerste vier verse van die gedig oorheersend is:

- (11) i. 1. Über allen Gipfeln
2. Ist Ruh
3. In allen Wipfeln
4. Spürest du

In vers 5 kom dan opeens nuwe vokaalklanke voor wat in die res van die gedig herhaal word in hoofkategoriewoorde: /aew/ in "kaum/Hauch/auch" (vers 5 en 8); /ay/ in "einen:Vögelein/schweigen" (vers 5 en 6). Dit dek alle nuwe vokaalklanke in die gedig behalwe die /ö/ in Vögelein" vers 6). Hiermee word duidelike klankmatige afwisseling bewerkstellig in die gedig - veral as daarop gelet word dat vers 5 geen van die dominante vokale in vers 1 tot 4 kontinueer nie. Op dieselfde manier as in die eerste vier verse van die gedig kan die dominante vokale in vers 5 tot 8 soos volg aangedui word:

- (11) ii. 5. Kaum einen Hauch
6. Die Vögelein schweigen im Walde
7. Warte nur, balde
8. Ruhest du auch. 11)

Twee vokaalklanke wat reeds voorgekom het in vers 1 tot 4 keer terug: die minder prominente /a/ hier nou in 'n opvallende posisie in die rym en in 'n hoofkategoriewoord - "Walde/balde/warte" (vers 6 en 7); en die prominente /ū/ van vers 1 tot 4 in "nur/ruhest/du" (vers 7 en 8). Veral die /ū/ het 'n sterk herinneringsfunksie, omdat hierdie klank voorkom in die laaste vers van die gedig, en omdat dit woorde uitlig wat die begrip rus bevat: die verbum van die tweede persoon (ruhest - vers 8), en die nomen (Ruh - vers 2). Dit is verder belangrik dat die tweede persoon in die personale pronomen du klankmatig verbind is aan die bogenoemde woorde: eers in die rym met Ruh, en dan sintagmatis met ruhest. In die laaste vers van die gedig het die du deel geword van die rus van die landskap - vandaar die auch, waarmee die gedig eindig, en wat terugverwys na die dominante vokaalklank in vers 5, wat dāār voorkom in woorde wat die uiterste stilte in die natuur moet uitbeeld.

Ook Gaier (1971) analiseer die voorkoms en organisasie van die vokale in "Wanderers Nachtlid". Die assosiatiewe waarde van die vokale word vir hierdie skrywer bepaal deur sowel die klankkwaliteit van die "donker" vokale - /u/, /aew/, /a/, /ü/ en /ö/ - as die betekenis van die woorde waarbinne hulle voorkom. 'n Samewerking tussen woordbetekenis ("Information") en klankkwaliteit ("Form") bepaal in die eerste vyf verse van die gedig dat die assosiatiewe waarde van die vokale gekarakteriseer word as omvattendheid ("alleen"), ligtheid of fynheid ("kaum ... Hauch") en rus ("Ruh"). In die twee laaste verse "... treten jedoch die Information und der so gesetzte Assoziationswert der Vokale auseinander: Das angesprochene Du ruht noch nicht, sondern wird nur mit der Hoffnung auf Ruhe getröstet; dagegen gehören alle betonten Vokale dem auf umfassende Weise Ruhe festgelegten Assoziationswert zu. Der Lautbereich nimmt die erhoffte Ruhe sozusagen schon als erreicht vorweg; so entsteht eine schwebende Spannung zwischen Vollendung und Unvollendetem, die Reiz, Schönheit und Tiefe des Gedichts konstituiert" (1971:25-26). In plaas daarvan dat die du opgeneem word in die allesomvattende rus van die landskap, soos hierbo betoog is, vind Gaier 'n spanning tussen voltooiing en onvoltooidheid in die laaste twee verse van die gedig. Myns insiens ontgin Gaier hier nie die volle konsekwensies van sy konklusie nie. Hy sê immers: "Der Lautbereich nimmt die erhoffte Ruhe sozusagen schon als erreicht vorweg..." Hierdie suggestie van rus wat tot stand kom deur die klank=

herhaling - en veral deur die /u/-herhaling wat 'n verbinding bewerkstellig tussen "du" en "Ruh" (vers 2/4) en "du" en "ruhest" (vers 8) - word uitgebrei na die "du" en daarom by implikasie reeds deel van die persoon in die natuur.

Dit is duidelik dat die stemming van rus en stilte gedra word deur sekere woorde wat klankmatig gekontinueer word in ander woorde van die gedig, sodat die organisasie van die vokale heel beslis die stemming van rus en stilte ondersteun. Of hierdie effek gedra word deur die fonetiese aard van vokale - soos gekontrasteer met die fonetiese aard van konsonante - soos Ryder argumenteer, is 'n ander vraag. Ter versterking van sy stelling dat die oorwegende vokaalkarakter van (11) meer geskik is om 'n stemming van rus en stilte op te roep as 'n gedig waarin konsonante oorheersend sou gewees het, kyk die skrywer na 'n kontrasterende voorbeeld

- (12)
1. Spute dich, Kronos!
 2. Fort den rasselnden Trott!
 3. Bergab gleitet der Weg;
 4. Ekles Schwindeln zögert
 5. Mir vor die Stirne dein Zaudern.
 6. Frisch, holpert es gleich.
 7. Über Stock und Steine den Trott
 8. Rasch ins Leben hinein!

In hierdie gedig vorm ongeduld, dringendheid en rusteloosheid die teenpool vir die rus van "Wanderers Nachtlied" in (11) hierbo. Betekenisvol genoeg vir Ryder is dit dan konsonante wat oorweeg in die bogenoemde gedig, en veral die /t/, /r/, en /k/ is vir hom volkome in ooreenstemming met die toon van die gedig.¹²⁾

Die keuse en organisasie van bepaalde vokaal- en konsonantklanke fungeer dus volgens Ryder medebepalend in die stemming van 'n gedig. Alhoewel hy sekere algemene gevolgtrekkings van die klanksymboliste onderskryf, beklemtoon die skrywer tog die feit dat hierdie effekte nie losgemaak kan word van die semantiese vlak van die gedig nie: "...acoustic metaphors will usually be diffused, subtle, ancillary, and slightly ambivalent features of the total orchestration, discernible and effective only in combination with the 'lexical' burden of the poem" (1967:109).

Die finale effek van die klankorganisasie in (12) sou in teenstelling met dié in (11) as kakofonies getipeer kon word. Eufoniese en kakofoniese effekte (respektiewelik "aangenaam" en "strelend" of "onaangenaam" en "steurend") is gewoonlik duideliker waarneembaar indien dit die voortsetting of uitbouing is van 'n onomatopeïese klank, sillabe of woord. Vergelyk vir 'n duidelike kakofoniese effek byvoorbeeld die volgende gedeelte uit Van Ostaijen se "Nachtelike Optocht":

- (13) 1. Lansgekletter
2. musiekgeschetter
3. geschetter van klare klarinetten
4. helder gekletter van klare klarinetten
5. helder gekletter klarinettegeschetter

Die klanknabootsende "-gekletter/-geschetter" in vers 1 en 2 suggereer 'n onaangenaam en/of steurend harde geluid. Hierdie effek wat in die beginverse van (13) bevestig word, word klankmatig in die res van die aangehaalde gedeelte herhaal in woorde wat buite hierdie konteks nie 'n steurende of onaangename assosiasie sou gehad het nie: "geschetter/klarinetten" (volrym in vers 2); "gekletter/klare/klarinetten" (alliterasie en volrym in vers 4); "gekletter/klarinettegeschetter" (volrym en alliterasie in vers 5). Sowel "klare klarinetten" as die "helder" (laasgenoemde veral weens die herhaalde /ε/-vokaal) is woorde wat in 'n ander leksikale omgewing eerder 'n aangename as 'n onaangename effek sou registreer. Klankmatig gekombineerd met die onomatopeïes kakofoniese woorde van die eerste twee verse, word hierdie woorde egter ingetrek in 'n oorwegend kakofonies gestruktureerde gedeelte, sodat die uiteindelijke effek van dié verse skerp, hard en steurend sal wees. Let op dat hierdie effek nie slegs afhanklik is van 'n dominerende van konsonante nie (vergelyk Ryder se opmerkings oor (12) hierbo), maar dat dit 'n kombinasie van sowel vokaal- as konsonantklanke is wat verantwoordelik is vir die kakofonie. In Opperman se "Droogte" speel konsonantherhaling 'n duideliker rol as in dié van die Van Ostaijen-voorbeeld:

- (14) DROOGTE
1. Dissel en doring en kaaingklip, grys
 2. is die wêreld en die kraaie krys;
 3. hou in my hand die wiggelroede
 4. wat U waters wys.

Die d-alliterasie in die eerste vers van die kwatryn verbind "dissel/doring" met die titel "droogte"; let op dat die /r/ voorkom in sowel "droogte" as "doring" - trouens die herhaling "dr/d...r" is 'n voorbeeld van Masson se "loosening echo"(1960a:192), wat in die klankmatige verbinding van hierdie woorde nog versterk word deur die gemeenskaplike /ō/-vokaal. Hierdie drie woorde - droogte, dissel en doring - is, semanties beskou, aanduidend van onooglike of onaangename effekte, en die klankherhaling intensiveer die betrokkenheid tussen die woorde wat met droogte in verband staan. Klanknabootsing van die geluid van die kraaie, naamlik krys, sorg klankmatig vir 'n steurende effek, wat uitgebrei word in woorde soos "kaingklip/kraaie/grys" deur middel van semi-alliterasie, alliterasie en volrym versterk deur 'n herhaalde /r/ respektiewelik.

Eufoniese en kakofoniese effekte word dus bewerkstellig deur prominente vokaal- en konsonantherhaling in samewerking met die woordbetekenis. Die inherente kwaliteit van die verskillende klanke - vokale "sag" en sommige konsonante "skerp" (Ryder) - speel hierby 'n minimale rol. Selfs al word 'n opvallende opeenstapeling aangetref van sogenaamd op sigself genome ekspressiewe klanke, is die effek van sulke klanke nooit los te lees van die woordbetekenis nie. Oordeelkundige klankherhaling kan wel daarvoor sorg dat 'n bepaalde effek bevestig en/of uitgebrei word oor 'n groter gedeelte van die teks as die blote eenmalige semantiese konstatering daarvan in 'n betrokke woord wat nie klankmatig gekontinueer word in die res van die teks nie.

Behalwe die klankgroeperings wat reeds ter sprake gekom het - veral alliterasie en assonans - is volrym natuurlik ook 'n bekende kombinasie van vokale en konsonante in klankherhalingspatrone in die poësie. 'n Outeur wat besondere aandag bestee aan die akoestiese aard van rymwoorde is Lanz (1931:970):

Rime, being a repetition of identical or closely similar sounds arranged at regulated intervals, is primarily an acoustic phenomenon. Its physical analysis, therefore, constitutes a problem in the theory of sound.

Lanz se tipering van die vokale is klanksymbolisties: die vokale van die taal is vir hom gelyk aan musikale akkoorde of, meer spesifiek, toongroeperings waarin elke gedeeltelike toon 'n spesifieke toonhoogte

en intensiteit het. Sō 'n definiëring is heel letterlik en reëel fisies, want Lanz meen dat elke vokaal ooreenstem met 'n klank of akkoord op die klavier.¹³⁾ Wanneer die term "musikaal" deur Lanz gebruik word, is dit dus vir hom meer as 'n blote analogie tussen musiek en poësie. Die besondere estetiese waarde van rym word byvoorbeeld vergelyk met 'n musikale tendens om altyd terug te keer na die tonika-akkoord - vandaar die herhaling van vokale en konsonante in rymwoorde:

...if, in music, the artist wishes to produce a conventionally pleasing sensation, he must end his melody in the tonic note. Similarly a poet, if he wishes to introduce the element of conventional pleasantness into the melody of his verse, must use rime (1931:37) ...

... only in rime do we find the conditions of musical melody fulfilled: (1) the vowels are pronounced in exactly (or at least very nearly) the same way, because the consonants following them are identical; and (2) the musical phrase introduced by the vowels receives a definite melodic structure - it ends with the same tone with which it began (1931:43).

Anders as die vokale is die konsonante (onder andere in 'n rymwoord) nie vir Lanz 'n melodiese herhaling nie, want "...consonants are not tones ... they are noises and do not belong to the melodic scheme of the verse ..." (1931:63-64). Op 'n ander manier uitgedruk stem so 'n observasie ooreen met Ryder se onderskeiding tussen die effekte van respektiewelik vokale en konsonante in (11) en (12) hierbo. Die funksie van konsonante is dan volgens Lanz hoofsaaklik 'n ritmiese eerder as 'n welluidende: "...they are means of stopping and starting vowels ... they serve the purpose of separating the vowel tones into more or less regular time intervals ... they help create rhythm" (1931:70). Op dieselfde basis onderskei Lanz tussen assonans en alliterasie: die eerste is melodies (eufonies) van aard; die tweede is kakofonies en het 'n hoofsaaklik ritmiese funksie.

Ook Frye (1956b) tref 'n analogie tussen musiek en poësie, en wel op grond van die vir hom gemeenskaplike kenmerke klank en ritme. Onder die term "musikaal" verstaan hy egter nie soos byvoorbeeld Lanz en Ryder die melodies welluidende of eufoniese nie, maar wel "a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music" (1956b:xi). Dit word onderskei van wat gewoonlik bedoel word wanneer die analogie met die musiek opgeroep word:

The term musical as ordinarily used is a value term meaning that the poet has produced a pleasant variety of vowel sounds and has managed to avoid the more unpronounceable clusters of consonants that abound in modern English (1956a:xi).

Frye verwys in hierdie verband na die algeneme beoordeling van Tennyson as 'n "musikale" en Browning as 'n "onmusikale" digter - 'n karakteristiek wat hy betwis. Ryder, alhoewel hy nie eksplisiet die analogie met die musiek oproep nie, skryf die rustige toon van (11) en die ongeduld van (12) toe aan die dominansie van respektiewelik vokale en konsonante in hierdie gedigte. Vir Lanz is die musikale - in die sin van mooi-klinkend - uitsluitlik 'n inherente kwaliteit van vokale, terwyl die konsonante nie klanke is nie maar geluide. Dit is duidelik dat die term eufonies hoofsaaklik geassosieer word met vokale, terwyl kakofoniese effekte toegeskryf word aan sekere konsonante. Frye betwis nie hierdie karakterisering van vokale en konsonante nie, maar die musikaliteit van 'n gedig is nie vir hom sinoniem met "mooi" klank nie. In-teendeel, juis "mouthfuls of consonants, the spluttering rumble of long words, the bite and grip of heavily stressed monosyllables ..." (1956a: xiii) is vir hom aanduidings van musikale beïnvloeding in die poësie. Hierdie analogie tussen musiek en poësie - alhoewel interessant omdat die tipering verskil van dié van ander teoretici oor hierdie onderwerp - is egter net so problematies as Lanz se vergesogte identifikasie van die verskynsel eindrym met die "harmoniese" tonika-akkoord in die musiek.

Dit is in hierdie verband tog interessant dat Lanz (1931) se beklemtoning van die musikale en melodiese kwaliteite van 'n klankherhaling soos die rym vergelykbaar is met 'n generatiewe tipering van herhaling en rym as spesiale gevalle van harmoniese taalgebruik. Luelsdorff (1968) onderskei tussen volle en gedeeltelike harmonie, waar laasgenoemde kategorie onder andere eind- en beginrym insluit. Die "harmoniese relasie" wat gevind word in volrym, word soos volg gedefinieer:

The relation of end rhyme holds between any element x and an element y if and only if x and y are arguments having some, but not all, predicates in common, where the predicates that are the same FOLLOW the predicates that are different (1968:77).

In gewone terme omgesit, beteken dit dat twee rymwoorde (x en y) ooreenstemmende vokale en konsonante het wat volg op verskillende konsonante en/of vokale. Na analogie van die (vir Luelsdorff) algemeen aanvaarde onderskeiding tussen oppervlakte- en dieptestruktuur in generatiewe benaderings, word volrym ooreenstemmend ingedeel in oppervlakte- en diepterym. Eersgenoemde word gekenmerk deur fonetiese en laasgenoemde deur fonemiese representasies. Dialektiese en uitspraakverskille sal byvoorbeeld foneties geregistreer word; die onderliggende aard van 'n diepterym word daarenteen bepaal deur fonologies-distinktiewe kenmerke soos [+vokaa] en [-konsonant], gevolg deur [-vokaa] en [+konsonant]. 14)

Uit die voorgaande bespreking blyk dat klankherhalingspatrone uitgebuit kan word om eufoniese en kakofoniese effekte te bewerkstellig. Hierdie effekte hang dikwels saam met die assosiasie van 'n bepaalde woord wat klankmatig gekontinueer word in 'n poëtiese teks - dikwels word 'n klanknabootsende woord (of 'n gedeelte van 'n woord of sin) op dié manier lewendig gehou. Daar kan ten slotte gekyk word na 'n gedig waarin verskeie vorme van klankherhaling gesamentlik en gelyktydig fungeer om die klankaspek in die gedig op die voorgrond te stel. Waar dit in diebeskouinge van Ryder, Lanz en Frye gegaan het om die eksploitasie van eufoniese en kakofoniese klankeffekte en die analogie van dergelike effekte met "musikaliteit", is dit interessant om 'n gedig te bekyk wat deur middel van sy titel verwys na 'n musikale uitdrukkingsvorm - 'n soort dans. Vergelyk Gerrit Achterberg se:

(15) FOXTROTT

1. Zoet als het bloed is deze foxtrott.
2. Ik voel mij gegroet in mijn voeten
3. en tegengehouden mijn borstkas
4. door je twee tedere borsten.
5. Ik voel hoe je knieën mij betasten
6. en in mij knielen, een ogenblik;
7. maar dit gebed vrijwillig vernielen
8. - en van je lenden de diepe knik -
9. voor de werveling uit je hielen,
10. die je leeg maakt van geluk.

Die eerste vers van die gedig is terselfdertyd 'n volledige sintaktiese eenheid, wat afgesluit word met 'n punt. Hierdeur word sintakties en

versmatig aangedui dat 'n volledige stelling gemaak is. Dit is 'n stelling wat eindig met 'n herhaling van die titel aan die einde van die versreël, en binne die versreël word hierdie "foxtrott" dan gekarakteriseer deur twee woorde wat deur volrym met mekaar verbind word: "Zoet als het bloed ..." Hierdie gedeelte van die vers is 'n vergelyking waar die klankherhaling 'n verbinding bewerkstellig tussen die fokus bloed en die adjektiwiese tipering zoet, wat dit nog verder metafories spesifiseer. In die versreël in sy geheel is bloed 'n vehicle vir foxtrott, en zoet die adjektief wat die skakel verskaf tussen tenor (foxtrott) en vehicle (bloed). 'n Mens het hier dus 'n eksplisiete vergelyking wat herinner aan die eerste vers uit die Audengedig (hoofstuk 1: 3.3):

- (15) i. Here war is simple like a monument
 tenor fokus vehicle
- ii. Deze foxtrott is zoet als het bloed
 tenor fokus vehicle

Soos blyk uit die rekonstruksie van die eerste vers van (15) in (15) (ii) hierbo word die adjektief in die gedig self vooropgestel deur sintaktiese verskuiwing. Verder: net soos die attribuut simple 'n fokus in eie reg is, wat sowel die tenor war as die vehicle monument op 'n ongewone manier kwalifiseer, so is ook zoet 'n ongewone verbindende kwalifisering vir sowel die tenor foxtrott as die vehicle bloed: nōg 'n dans in enige vorm, nōg bloed (tensy dit so sou proe as dit gedrink word) is werklik soet. Die woord zoet word dus prominent gemaak aan die begin van die gedig. Binne hierdie eerste versreël word ook die klankverbinding met bloed vooropgestel weens die sintaktiese verskuiwing - dit is ongewoon dat volrym aangetref word tussen die eerste woord van 'n versreël en 'n woord binne die vers (let op dat die rekonstruksie van (15)(ii) wel 'n redelik bekende konvensie van binnerym bevat). Die klankmatige kontinuering van die woord zoet is egter nie beperk tot die eerste vers van die gedig nie:

- (15) iii. 1. Zoet als het bloed is deze foxtrott.
 2. Ik voel mij gegroot in mijn voeten

In vers 2 word die volrymherhaling voortgesit in "gegroot" en ook in "voeten". Laasgenoemde verbinding word gevarieer deurdat 'n onbeklemtoonde lettergreep volg na die rymlettergreep. Behalwe hierdie kombi-

nering van vokale en konsonante word zoet ook nog vokalies herhaal in die assonans met "voel" en konsonanties gekontinueer in "foxtrott". Dit is duidelik dat die invloedseer van die metafories en sintakties vooropgestelde zoet klankmatig uitgebrei word na die ander hoofkategorie=woorde in die eerste twee verse: bloed, foxtrott, voel, gegroet en voeten. Hierdie verbinding is sinvol, aangesien vers 2 'n verdere om=skrywing is van die uitwerking van die dans, met ander woorde 'n verdere motivering vir die relevering van zoet as tiperende kwalifisering vir die dans reg aan die begin van die gedig.

Die volgende twee verse is die voltooiing van die tweede sin in die gedig (vers 2-4). Weens delesie van ik voel mij word tegengehouden in vers 3 gereleveer:

- (15) iv. 2. Ik voel mij gegroet in mijn voeten
3. en (ik voel mij) tegengehouden mijn borstkas

Dit is 'n sintaktiese beklemtoning wat onder andere ook die klankmatige relasie tussen die sintagmaties ekwivalente "gegroet" en "tegengehouden" vooropstel. Dit word algaande duideliker dat die "zoet" van die dans in 'n groot mate afhanklik is van fisiese kontak tussen die twee dansers - die voel in vers 2 moet blykbaar letterlik opgeneem word as 'n uit=koms van die tassintuig. Let in hierdie verband ook op die /t/-herhaling in vers 3 en 4:

- (15) v. 3. en tegengehouden mijn borstkas
4. door je twee tedere borsten.

Hierdie /t/ is klankmatig opvallend, omdat dit in vers 1 en 2 nadruklik voorberei is in die sterk gereleveerde rymwoorde, en ook omdat dit 'n prominente klank is in "foxtrott". In die verse hierbo fungeer die /t/-herhaling om die verbale fokus "tegengehouden" klankmatig te verbind met die gemetaforiseerde "twee tedere borsten". Die twee woorde aan die einde van hierdie versreëls is semanties en klankmatig sterk op mekaar betrek: "borstkas/borsten" is 'n vorm van identiese rym. Die />/-vokaal binne hierdie twee verse tesame met die /s/-, /k/-, /r/- en /t/-konsonantherhaling gryp klankmatig terug na "foxtrott" in die eerste vers van die gedig, sodat die klankverbinding nog eens die aandag vestig op liggaamsdele wat betrokke is by die dans. Herhaling van vokale en

konsonante sorg dus vir 'n duidelike klankmatige verbinding tussen enersyds "foxtrott" en andersyds "voeten", "borstkas" en "borsten" - trouens, alle vokale en konsonante in foxtrott word gekontinueer in die daaropvolgende drie woorde aan die einde van die versreël.

Vers 5 is deur die punt aan die einde van die vierde vers sintakties geskei van die voorafgaande gedeelte van die gedig. Klankmatig word daar egter verbande gelê met die eerste vier verse: vergelyk byvoorbeeld die konsonantiese kontinuering van /b/, /t/ en /s/ in "betasten/borstkas/borsten", wat die woorde aan die einde van vers 3-5 met mekaar assosieer. Ook die /u/-assonans in vers 5 "voel/hoe" gryp egter terug na die /u/-vokaal soos dit in die eerste twee verse van die gedig met nadruk bekendgestel is. Vers 2 en 5 word ook sintakties op mekaar betrek weens die parallelisme tussen die twee verse, asook die feit dat albei die beginverse vorm van nuwe sinne in die gedig. Die "voeten" van vers 2 word nou hier in vers 5 vervang met "knieën", wat in die volgende vers klankmatig voortgesit word in die fokus "knielen" (omgekeerde rym). Hierdie "knielen" word dan weer op sy beurt deur middel van volrym gekontinueer in die fokus "vernieren", wat ook rym met nog 'n liggaamsdeel wat betrokke is by die dans, naamlik "hielen". Dit is belangrik dat die klankherhaling weer bepaalde liggaamsdele omlin: knieën en hielen; dit is verder belangrik dat die rymverbinding tussen die verba knielen/vernieren sinspeel op 'n verbreking van 'n moontlike religieuse betekenis wat aan die dans geheg sou kon word (vergelyk die gebed in vers 7). Sowel die beklemtoning van die liggaamlike as die verbreking van die religieuse vestig nogmaals die aandag op die fisiese ervaring en belewenis van die dans. Let in hierdie verband ook op die /f/-verwysing tussen enersyds "vrijwillig/vernieren" (versterk deur /r/-herhaling in 'n voorbeeld van Masson (1960a:192) se "loosening echo") en andersyds "foxtrott" - die dans is instrumenteel in die vooropstelling van die liggaamlike en die eliminerings van die geestelike.

Let in die laaste instansie ook nog op die "onvolkome" rymverbinding van "ogenblik/knik/geluk" - tussen die eerste twee woorde rym 'n beklemtoonde met 'n minder beklemtoonde lettergreep, terwyl tussen die laaste twee woorde die vokale nie heeltemal ooreenstem nie. Die klankverbinding tussen knik en geluk dui die uitkoms aan van die fisiese

toenadering van die dansende figure tydens die dans; die ogenblik dui teenstellend op 'n kortstondige vergeestelike belewenis van die dans.

Die verskillende vorme van klankherhaling het in die bogenoemde gedig dus die aandag getrek op verbindings tussende woorde wat 'n kwalifisering van "foxtrott" uitstippel - die liggaamsdele betrokke by hierdie dans is gereleveer in voeten, borstkas, borsten, knieën en hielen; ook die wyse waarop dié "foxtrott" geskied, is omlin in die ontwikkeling aangegee in betasten, vernielen en "diepe knik", waardeur 'n toenemende toenadering tussen die twee dansende figure gesuggereer word; uiteindelik is die uitwerking van die dans op albei figure duidelik aange-
toon deur die eerste en laaste woord van die gedig, naamlik zoet en geluk. Al hierdie woorde is òf klankmatig met mekaar geassosieer, òf deur verskillende klankherhalingsvorme in die gedig gekontinueer.

Die klankaspek is sonder twyfel 'n opvallende strukturele element in hierdie gedig. Die funksie van klankherhalingspatrone is egter nie 'n "musikale" (ten spyte van die titel van die gedig) of 'n suiwer akoestiese nie; dit fungeer naamlik deurgaans ondersteunend ten opsigte van die woordbetekenis, die metaforiese taalgebruik of die sintaktiese struktuur van die gedig.

So 'n organisasie van die klanke in 'n gedig - waar die klankaspek duidelik 'n integrale deel van die geheelstruktuur van die gedig uitmaak - is trouens ook geïllustreer in die analise van die eksploitasie van die klankaspek in byvoorbeeld (1), (2), (8) en (11) hierbo (onderskeidelik Breytenbach se Die Tweegeveg, Carroll se Jabberwocky, Van Ostaïjen se Berceuse nr. 2 en Goethe se Wanderers Nachtlid). Hierdie gedigte is almal voorbeelde waar eksploitasie van die klankmatige vooropgestel is - in 1 en 2 het dit tot dusver immers gegaan om poësie waarin die klankaspek so duidelik is, dat sommige outeurs (Boets, Masson, Frye en Lanz byvoorbeeld) ekspressiewe en/of "musikale" kwaliteite daaraan toeskryf. Selfs wanneer die klankmatige so sterk beklemtoon word dat die leksikale betekenis oënskynlik daaragter "verdwyn", soos in die volgehoue klanknabootsing in (1), die "nonsense verse" in (2), of die dadaïstiese verabsoluttering van die klanke in (3) en (4) byvoorbeeld, gaan dit myns insiens egter nie om 'n verabsoluttering van die klank-as-klank nie, maar om 'n funksionele aanwending van die klank

as 'n onderdeel van die geheelstruktuur van die gedig en verder as 'n ondersteunende en/of versterkende element vir die betekenis of die semantiese vlak van die gedig. Op dieselfde manier is effekte soos eufonie of kakofonie die gesamentlike resultaat van enersyds 'n organisasie van klanke in klankherhalingspatrone en andersyds 'n beklemtoning van bepaalde leksikale kombinasies - 'n semantiese effek word klankmatig uitgebou of versterk in 'n poëtiese teks of in gedeeltes daarvan.

Om op te som: eksploitasie van die klankaspek in die poësie is nie 'n selfgenoegsame verabsoluttering van die klank ter wille van die klank alleen nie, maar eerder 'n funksionele vooropstelling van die klankmatige as 'n integrale aspek van die geheelstruktuur van die gedig, en as sodanig een van die middele wat in poësie-analise kan lei tot 'n ontsluiting van die uiteindelijke betekenis van die gedig.

3. KLANKHERHALING EN RITMIESE STRUKTUUR - Louise Baughan Murdy en Robert R. Newton

Die klankaspek is nie net indirek deel van die geheelstruktuur van die gedig nie, maar ook direk medebepalend vir die aard en funksionering van afsonderlike aspekte daarvan, soos die ritmiese struktuur of die formele organisasie van 'n gedig in versreëls en strofes. Vervolgens sal die invloed van vokaal- en konsonantkombinasies op die metries-ritmiese struktuur van 'n gedig van nader bekyk word.

- (15) vi. 1. Zōet als het blōed is deze fōxtrōtt.
2. Ik vōel mij gegrōet in mijn vōeten

Dit val op dat die beklemtoonde sillabes van die hoofkategoriewoorde in hierdie verse - met die uitsondering van "voel" wat uitgaan op 'n lateraal - almal eindig op stemlose eksplosiewe of frikatiewe. In die eerste versreël van die gedig eindig die beklemtoonde eensillabige hoofkategoriewoorde ¹⁵⁾ "zōet" en "blōed" elk op die stemlose eksplosief /t/. In die meersillabige "fōx-trott" eindig die beklemtoonde eerste sillabe op die kombinasie /ks/, dit wil sê 'n stemlose eksplosief /k/ gevolg deur 'n stemlose frikatief /s/; verder word hierdie sillabe begin met die stemlose frikatief /f/, sodat die sillabe as 't ware afgegrens word deur prominente konsonante, waarby 'n sekere

"geraas" hoorbaar is, wanneer dergelike konsonante geartikuleer word (vergelyk die opmerkings oor die stemlose eksplosiewe en frikatiewe in 1.1 hierbo). Streng gesproke is slegs hierdie eerste sillabe van "foxtrott" beklemtoon. Die klanksamestelling van die tweede sillabe is egter sodanig dat dit myns insiens 'n klemtoon regverdig: die dominante /t/-konsonant - 'n stemlose eksplosief - in die gedig vorm begin en afsluiting van hierdie sillabe, en die beklemtoonde /ɔ/-vokaal van die eerste beklemtoonde sillabe word ook herhaal in "...trott". Die feit dat die eerste sillabe eindig op 'n kombinasie van stemlose eksplosief/frikatief en die tweede sillabe dan begin met 'n ander eksplosief, dra nog by tot die nadruklike artikulasie van albei hierdie sillabes. Die besondere klanksamestelling van hierdie woord - waarby die rol van sekere "raasagtige" konsonante dominant is -, asook die manier waarop dit klankmatig gekontinueer is in die gedig, vereis dus myns insiens 'n tweede klem op "fōxtrōtt" - so 'n dubbele beklemtoning sorg natuurlik vir 'n nadruklike uitsondering van hierdie woord aan die einde van die eerste vers van die gedig. Dit lyk asof Lanz korrek sou kon wees in sy estimasie van die ritmiese funksie van die "onmelodiese" konsonante: elke klemtoon word in die eerste vers nadruklik gemarkeer deur 'n konsonant, wat begin en afsluiting vorm van die beklemtoonde sillabes. Hierdie ritmiese markering is egter nie die uitsluitlike uitkoms van die konsonante alleen nie - in "Zōet als het blōed ..." is dit duidelik die resultaat van die volrym, dit wil sê van 'n samewerking tussen vokale en konsonante. In die tweede versreël word die beklemtoonde sillabes eweneens gemarkeer deur die herhaling van sekere vokaal- en konsonantkombinasies: herhaling van /f/ en /u/ by "vōel/vōeten", en herhaling van /u/ en /t/ by "gegrōet/vōeten". Dit is duidelik dat in (15)(vi) hierbo sowel die voorkoms van konsonante soos stemlose eksplosiewe as die herhaling van vokaal/konsonantkombinasies kan bydra tot 'n gemarkeerde ritme, deurdat bestaande klemtone klankmatig omlin word, of deurdat normaalweg minder beklemtoonde sillabes gepromoveer word tot beklemtoonde sillabes.

Die noue samewerking tussen klank en ritme word onder andere ook sterk beklemtoon deur Cloete (1973:46): "Die versklank het in vele gevalle 'n ritmiese funksie. Trouens, die samewerking tussen ritme en klank is dikwels so intiem in die gedig, dat mens kan praat van geritmeerde klank of verklankte ritme". Die voorbeeld wat Cloete aanhaal, illus-

treer baie goed dat die ritme beïnvloed word deur sowel vokale as konsonante. Vergelyk hier die laaste drie strofes van Elisabeth Eybers se "Tersiene":

- (16)
1. wat baat beoefening van prosodie?
 2. Geen lettergrepe wat om voorrang stoei
 3. in weersydse verset en kompromie

 4. het ooit in gouer, gladder stroom gevloei
 5. as roulynolie, klinkerryk; geen knal
 6. was nog so klaar as krieketkolf. Hoe sal

 7. my vers ooit weer volwasse word? Daar golf
 8. geen skoner jambes in my moedertaal
 9. as roulynolie vir my krieketkolf.

(kursivering deur die digteres)

In vers 5 hierbo word die vokaltiese en konsonantiese kwaliteit van roulynolie en krieketkolf in die vers self aangegee as onderskeidelik klinkerryk en knal - Lanz se "melodie" en "geraas" op 'n ander manier uitgedruk. In "roulynolie" word die akoestiese indruk van die woord bewerkstellig deur 'n kombinasie van vokale, nasale en laterale, wat 'n "welluidende" effek tot gevolg het. Vergelyk in hierdie verband 'n uitspraak van Schane (1973:22): "Sonority is a vowel-like quality, vowels being the most sonorous sounds. Among the consonants, obstruants - the stops, fricatives, affricates, and laryngeal glides - are less sonorous, more consonant-like, whereas sonorants - the nasals, liquids, and semivowels - are more resonant, more vowel-like. Sonorant sounds are almost always voiced". Daarteenoor fungeer stemlose eksplousiewe prominent in die afbakening van die sillabes in "krieket_kolf". Veral die herhaling van /k/ in al die sillabes, die opeenvolgende artikulasie van 'n dentale eksplousief gevolg deur 'n velêre eksplousief op die grens van die tweede en derde sillabe, en die afgrensing van die laaste twee sillabes deur die eksplousiewe /k/ en /t/ en die frikatief /f/ aan die begin en einde daarvan, dra by tot die nie-sonorante akoestiese effek van hierdie woord. Die "harder" klank van "krieketkolf" word egter ook bewerkstellig deur die semanties gegewe verwysing na luidheid in die klanknabootsende "knal" in vers 5 hierbo. Dit alles

het tot gevolg dat die sillabes van "krie-ket-kölf" almal nadruklik geartikuleer sal word, sodat selfs die normaalweg onbeklemtoonde middelste sillabe waarskynlik op die meeste 'n sekondêre klem sal verwerf, of op die minste 'n vertragende uitwerking op die ritme sal hê. In "roulyn-ô-lie" is daar egter geen eksplosiewe of frikatiewe om nadrukliker artikulasie van die sillabes af te dwing nie. Alhoewel albei hierdie woorde binne die versreël perfek inpas by 'n jambiese versmaat, sal die jambes van "krieketkolf" veel nadrukliker geartikuleer word as die aaneenvloeiende sillabes van "roulynolie". Die gemarkeerdheid van die eksplosiewe en frikatief in "krieketkolf" sorg dus vir gemarkeerdheid en vertraging in die metries-ritmiese struktuur van die bostaande verse.

Soms kan 'n oorgang vanaf oorwegend vokaliëse gedeeltes na oorwegend konsonantiëse gedeeltes ook 'n duidelike ritmiese verandering in 'n poëtiese teks registreer. Vergelyk die volgende verse uit Dylan Thomas se "The Ballad of the Long-Legged Bait":

- (17) 1. Good-bye to chimneys and funnels,
2. Old wives that spin in the smoke
3. He was blind to the eyes of the candles
4. In the praying windows of waves
5. But heard his bait buck in the wake
6. And tussle in a shoal of loves.

Murdy (1966:56)¹⁶⁾ wys op die verskil tussen die "flowing rhythm" van die eerste vier verse en die "bucking rhythm" van vers 5. 'n Effek wat onder andere afgelees word uit die verskil tussen enersyds assonans ("-bye/wives/blind/eyes" en "pray/waves") in die eerste vier verse en andersyds "...the presence of numerous explosives (p, t, d and k) ..." in vers 5. Dit is duidelik dat 'n bepaalde organisasie van konsonante - veral eksplosiewe konsonante soos die in die voorbeeld hierbo - 'n sterk gemarkeerde ritme tot gevolg kan hê. Veral naasliggende eksplosiewe in opeenvolgende sillabes van 'n meersillabige woord, of ook in opeenvolgende eensillabige woorde, vereis 'n nadruklike artikulasie. Vergelyk in hierdie verband die opeenvolgende "bait/buck" in die Thomasvoorbeeld hierbo. Ook die afgrensing van eensillabige woorde of van die sillabes binne meersillabige woorde deur eksplosiewe of frikatiewe aan die begin en einde daarvan, vereis 'n nadruklike artikulasie wat 'n gemarkeerdheid in die ritme tot gevolg kan hê. Vergelyk in hierdie verband die "but/bait/buck" in die verse hierbo.

Vergelyk egter interessantheidshalwe ook die verskil tussen die woorde "klinkerryk/krieketkolf" in die Eybersvoorbeeld - albei word as woorde afgegrens deur onderskeidelik die /k/-eksplosief, en die /k/-eksplosief en die /f/-frikatief; in albei kom die /k/-eksplosief voor in al drie die lettergrepe. Tog verskil hierdie woorde ten opsigte van hulle akoesties ritmiese effek. Die rede hiervoor moet gesoek word in die kombinasie van die /k/-eksplosief met ander konsonante in die onderskeie sillabes waarbinne dit aangetref word: by "klin-ker-ryk" word dit gegroepeer saam met die sonorante /n/-nasaal en /r/-triller; by "krie-ketkolf" word dit aangetref in die omgewing van onderskeidelik 'n stemlose eksplosief /t/, en 'n stemlose frikatief /f/. As gevolg hiervan is die oorgang vanaf die tweede na die derde sillabe in "klinkerryk" vloeiend, aangesien die sonorante aard van die /r/ aansluit by die sonorante aard van die vokale; daarenteen is die oorgang vanaf die tweede tot die derde sillabe in "krieketkolf" gemarkeerd en nadruklik, omdat die naasliggende eksplosiewe wat op verskillende plekke in die mondholte gevorm word 'n vloeiende oorgang tussen die twee sillabes verhinder. Dit is duidelik dat die konsonantiese (en vokaliëse) omgewing waarin die /k/ aangetref word in die bogenoemde woorde die akoesties ritmiese effek daarvan bepaal. 17)

Nie net die groepering en organisasie van konsonante nie, maar ook die verspreiding van vokale kan 'n uitwerking hê op die metries-ritmiese struktuur van 'n gedig. Newton (1971:39) wys daarop dat vokaalherhaling, soos in assonans byvoorbeeld, nie slegs 'n statiese klankversiering is nie, maar "...dass auch aus der Positionsbeziehung zwischen zwei gleichen Hebungsvokale im selben Vers oder in folgenden Versen ein bestimmbarer rhythmischer Antrieb erfolgt".

By 'n bespreking van assonans word gekonsentreer op vokale in heffinge (dit wil sê in metries beklemtoonde sillabes) binne die versreëls. Verskeie herhalingskombinasies is moontlik binne 'n vers: abc dui aan dat die eerste twee beklemtoonde sillabes in die vers assoneer; abca toon aan dat die eerste en laaste vokaal in die versreël ooreenstem; abcd toon aan dat assonans nie voorkom binne 'n bepaalde versreël nie, ens. Newton ken aan die groepering aaba 'n ritmies stygende, stuwende en inleidende, en aan die groepering abcc 'n ritmies afsluitende funksie ten opsigte van die versreël toe. 'n Kombinasie soos abca is eerder

melodies as dinamies afsluitend, aangesien "...darin die sozusagen 'Tonika' der akzentvokalischen Versmelodie am Ende wiederkehrt" (1971: 41). Die eerste twee versreëls van Achterberg se "Foxtrott" vertoon die volgende organisasie van gelykluidende vokale:

- (15) vii. 1. Zōet als het bloēd is deze fōxtrōtt.
 a a b b
 2. Ik vōel mij gegrōet in mijn vōeten
 a a a

In die eerste versreël het die klankgroepering aabb 'n ritmies afsluitende, en in die tweede versreël die aaa 'n ritmies stuwende effek. So 'n karakteristiek volgens Newton ondersteun respektiewelik die punktusiasepouse aan die einde van die eerste vers, en die inset van die dansbeweging van die gedig in die tweede vers. Nie net die horisontale klankgroeperinge binne die afsonderlike versreëls kan ritmies beduidend wees nie, maar ook vertikale verbindings tussende verse onderling kan 'n ritmiese faktor wees in 'n gedig. Vergelyk hier weer die vokale van Goethe se "Wanderers Nachtlied":

- | | | |
|---|-------------|-----------|
| (11) iii. 1. Ü ö ber allen Gipfeln | } | a b c/d e |
| a b c | | |
| 2. Ist Ruh | | |
| d e | | |
| 3. In allen Wipfeln | } | f b c/a e |
| f b c | | |
| 4. Spürest du | } | g h g |
| a e | | |
| 5. Kaum einen Hauch; | } | i h h |
| g h g | | |
| 6. Die Vögelein schweigen | } im Walde. | b |
| i h h | | |
| 7. Warte nur, balde | } | b/b e b |
| b e b | | |
| 8. Ruhest du auch. | } | e e g |
| e e g | | |

Indien die patrone van vokaalherhaling as maatstaf geneem word, val die gedig uiteen in die volgende ritmiese eenhede: abc/de, fbc/ae (vers 1 tot 4); ghg (vers 5); ihh (vers 6); b/beb (vers 6 en 7); eeg (vers 8). Opvallend is die ritmies afsluitende groepering van die vokalle binne vers 5, wat hierdie vers uitlig as 'n klankmatig selfstandige eenheid. Omlýning van vers 5, voor die eerste diep sintaktiese pouse in die gedig,

maak daarvan 'n gepaste klankmatige voltooiing en terselfdertyd ritmiese ruspunt vir die eerste vyf verse van die gedig. Daarenteen bied die klankorganisasie in vers 6 geen ondersteuning vir die sintaktiese afsluiting aan die einde daarvan nie - veel eerder is die laaste vokaal in hierdie vers 'n voortstuwende krag na die volgende vers, waar die /a/-vokaal die eenheid van die vers omlin. So 'n omlining bied 'n gepaste pouse voor die klimaks van die mededeling in die laaste vers van die gedig. In hierdie vers is die herhaalde /u/-vokaal aan die begin daarvan aanduidend van die groot ritmiese klem wat die begin van hierdie vers kry - 'n vers wat nie horisontaal klankmatig afgerond word nie, maar wat terugwerkend en afsluitend verbind word aan die einde van vers 5. Dit is duidelik dat die organisasie van vokale in 'n gedig soos "Wanderers Nachtlied" ritmies sensitief kan wees.

'n Klankverbinding soos dië tussen vers 5 en 8 se "Hauch/auch" bring 'n mens dan terselfdertyd by die ritmiese funksie van 'n klankverskynsel soos die eindrym. So belangrik ag Zhirmunskij (1923) die ritmiese funksie van rym dat dit opgeneem word in sy definisie van rym as 'n "...acoustic repetition that carries an organizing function in the metrical composition of the verse" (via Lanz, 1931:190). Lanz wys daarop dat die ritmies komposisionele funksie van rym vir Zhirmunskij die substansie van hierdie besondere klankgroepering aan die einde van die versreël is. Dit is 'n ritmies organisatoriese funksie wat tweeledig is: dit beskryf eerstens die grense van 'n ritmiese eenheid, d.i. dit grens die versreëleenheid af; tweedens bind dit bepaalde ritmiese groepe saam in groter eenhede van inter-strofiese komposisie - dit skep die "super-rhythm" van die strofes. Vergelyk vervolgens nog eens die vokaalorganisasie in Goethe se "Wanderers Nachtlied", met die rym-skema hierdie keer aangedui in hoofletters:

- | | | | | |
|------|-----|----|--------------------|---|
| (11) | iv. | 1. | Über allen Gipfeln | A |
| | | | a b c | |
| | | 2. | Ist Ruh | B |
| | | | d e | |
| | | 3. | In allen Wipfeln | A |
| | | | f b c | |
| | | 4. | Spürest du | B |
| | | | a e | |
| | | 5. | Kaum einen Hauch; | C |
| | | | g h g | |

6. Die Vögelein schweigen im Walde. D
i h h b
7. Warte nur, balde D
b e b
8. Ruhest du auch. C
e e g

In die eerste vier verse van die gedig verwys vers 3 terug na vers 1 en vers 4 na vers 2. Hierdie vier verse word daardeur gekenmerk dat hulle opgebou is rondom twee rymklanke, wat hulle saamsnoer tot 'n klankmatige eenheid. Ook die laaste vier verse van die gedig is klankmatig verwant - vers 7 herinner aan vers 6 net daarvoor, terwyl vers 8 terugverwys na vers 5. Volgens die rymskema lyk dit asof die gedig uiteenval in twee groter groeperinge: vers 1 tot 4 en vers 5 tot 8. Oppervlakkig beskou is so 'n tweeledige verdeling vergelykbaar met die groepering van versreëls in strofes, met ander woorde met die organisasie van die gedig in kleiner en groter ritmiese eenhede van onderskeidelik die versreël en die strofe. Die groepering van versreëls in groter ritmiese eenhede word egter ook beïnvloed deur die aard van die rymklank wat aan die einde van die versreël aangetref word. Tradisioneel word onderskei tussen drie tipes volrym aan die einde van die versreël: manlike rym wat eindig op 'n beklemtoonde sillabe - stāan/gāan, gegrōet/ beblōed; vroulike rym waar die beklemtoonde sillabe gevolg word deur 'n identiese minder beklemtoonde sillabe - akkerblāre/klāre; glydende rym waar die beklemtoonde rymlettergreep gevolg word deur meer as een minder beklemtoonde identiese sillabe - stōeiery/lōeiery. Wanneer 'n versreël eindig op 'n beklemtoonde sillabe, soos by manlike rym, is die pouse wat normaalweg aangetref word op die versreëleinde langer as wanneer 'n versreël eindig op 'n onbeklemtoonde lettergreep of lettergrepe, soos by vroulike of glydende rym (vergeelyk in hierdie verband onder andere Vestdijk, 1964⁴:85). Om hierdie rede is die afgrensing van die afsonderlike versreël as 'n ritmiese eenheid veel duideliker wanneer so 'n vers eindig op manlike rym. Daarenteen word die oorgang vanaf een versreël na 'n ander vergemaklik deur vroulike of glydende rym. Wanneer vervolgens gelet word op die soort rym aan die einde van die versreël in Goethe se "Wanderers Nachtlied" kan die volgende ritmiese groeperings onderskei word:

(11) v.	1.	Über allen Gipfeln a b c	A
	2.	Ist Ruh d e	B

	3.	In allen Wipfeln f b c	A
	4.	Spürest du a e	B

	5.	Kaum einen Hauch; g h g	C

	6.	Die Vögelein schweigen im Walde. i h h b	D
.....			
	7.	Warte nur, balde b e b	D
	8.	Ruhest du auch. e e g	C

In (11)(v) hierbo is 'n onderskeid getref tussen ritmiese groeperings van versreëls op grond van: i) die pouse aangedui deur manlike rym (----); ii) die pouse aangedui deur manlike rym en 'n sintaktiese ruspunt - laasgenoemde uitgedruk deur middel van 'n leesteken (____); iii) die pouse aangedui deur vroulike rym en 'n sintaktiese ruspunt (...). Ten spyte van die punt aan die einde van vers 6 is hierdie pouse die mins gemarkeerde vandie drie tipes ritmiese groeperings wat in die gedig onderskei kan word. Die rede hiervoor lê nie net by die vroulike rymwoord nie, maar ook by die feit dat vers 7 se eerste woord deur omgekeerde rym en die laaste woord deur volrym verbind is met vers 6 - "Walde" teenoor "warte/balde". Alhoewel die pouses aan die einde van vers 2 en 4 nie ondersteun word deur 'n leesteken nie, is hierdie ritmiese afbakenings tog duidelik waarneembaar. Die rede hiervoor kan eerstens gesoek word in die vloeiende oorgang vanaf vers 1 en 3 na vers 2 en 4, waar vroulike rym ondersteun word deur enjambement. Die samehang tussen enersyds vers 1 en 2 en andersyds vers 3 en 4 word egter ook verkry deur die sintakties parallelle struktuur van hierdie verse - tussen vers 1 en 3 is daar koppeling (Levin), en tussen vers 1/2 en 3/4 is daar parallelisme (Jakobson). Die feit dat vers 3 die sintak=

tiese struktuur van vers 1 herhaal - prep./telw./nomen - skep die indruk van 'n nuwe sintaktiese begin, en bevestig retrospektief die voltooidheid van die sintaktiese eenheid (vers 1/2), wat daaraan voorafgaan. Teenoor die groepering van vers 1/2 en 3/4 in groter eenhede as die enkel versreël staan die skerp afbakening van vers 5 as selfstandige eenheid. Dit is 'n afbakening wat nie net bewerkstellig word deur die samewerking tussen manlike rymwoord en sintaktiese leesteken nie, maar wat ook bevestig word deur die horisontale organisasie van vokale binne die vers. Hierbo is reeds daarop gewys dat vers 5 vokale bevat wat nie voorkom in vers 1 tot 4 nie, en dat herhaling van dieselfde diftong in die eerste en laaste woord van die vers 'n ritmies afsluitende funksie het (Newton). Dit alles sorg daarvoor dat vers 5 'n sterk bevestigde eiesoortige klankmatige struktuur het. Dit sorg egter ook vir skerp omlýning van die diftong in "kaum" en die manlike rym in "Hauch". S6 'n vers vorm, deur sy klankmatige kontras met die verse wat daaraan voorafgaan, 'n geskikte ritmies klankmatige afbakening vir die eerste vyf verse van die gedig. Wanneer die C-rym herhaal word in die laaste woord van die gedig, vorm dit eweneens 'n klankmatige kontras met die twee verse wat daaraan voorafgaan. Anders as wat die geval was by vers 5 verwys die ander klanke in vers 8 egter terug na voorafgaande verse in die gedig: die /u/ in "ruhest/du" (vers 8) kom binne vers 7 voor in "nur" (net voor 'n komma) en ook in die B-rym van vers 2/4 in "Ruh/du". Dit val op dat al die vokale in vers 8 verbind is aan woorde wat die grens van 'n ritmies klankmatige eenheid in die gedig aandui - respektiewelik die manlike rym aan die einde van die sintakties parallelle groeperings van vers 1/2 en 3/4, en die manlike rym ondersteun deur 'n sintaktiese ruspunt aan die einde van die ritmies afsluitend fungerende vers 5. Klankmatig is vers 8 hierdeur 'n sterk gemarkeerde afsluiting vir die gedig as geheel.

Om op te som: indien i) die soort volrym aan die einde van die vers, ii) die verhouding tussen sintaktiese ruspunte en ritmiese pouses na rymwoorde en iii) ook die horisontale verspreiding van vokale binne die vers in ag geneem word, word dit duidelik dat vers 5 en vers 8 uitgesonder kan word as klankmatige afgrensinge van ritmiese groeperings van verse binne die gedig. Hiervolgens val die gedig uiteen in die volgende twee ritmiese geledinge: ABABC/DDC. 'n Groepering in kwatryne, bloot op die rymskema afgelees, is dus nie 'n betroubare

aanduiding van die "super-rhythm" (Zhirmunskij) van die strofes nie. In hierdie gedig val strofiese grens (ABAB/CDDC) volgens die rymskema en ritmiese groepering (ABABC/DDC) volgens die soort rym, die vokaliëse organisasie en die sintaktiese pouses nie saam nie.

Die ritmiese funksie van die eindrym hang volgens die voorafgaande uit-eensetting ten nouste saam met enersyds manlike rym ondersteun deur 'n sintaktiese ruspunt en andersyds vroulike rym in samewerking met enjambement. In die eerste geval fungeer die manlike rymwoord afsluitend en afrondend ten opsigte van die afsonderlike versreël as 'n ritmiese eenheid; in die tweede geval vergemaklik vroulike rym die oorgang vanaf een versreël na 'n ander en bevorder daarom die samevoeging van versreëls in groter ritmiese eenhede. Dit is dikwels so dat manlike en vroulike rym afwisselend gebruik word in 'n gedig. Nijhoff se "De Schrijver" kan dien as illustrasie:

- | | | |
|------|---|---|
| (18) | 1. Elk woord, terwyl hij schreef, ging ademhalen | a |
| | 2. En riep een ander antwoord in zijn oor, | b |
| | 3. Telkens kwamen tusschen de bergen door | b |
| | 4. Vogels met nieuwe tekst, en uit de dalen | a |
| | 5. Drong zulk een landelijke blijdschap door, | b |
| | 6. Zoo heerlijk zelfs begon de rots te stralen | a |
| | 7. Van 't langs geen enkele weg meer te achterhalen | a |
| | 8. Woord uit de zon, dat hij zijn spraak verloor. | b |
| | 9. Hij ziet omhoog: wolken uiteengeworpen | c |
| | 10. En een zwerm vogels die naar 't zuiden trekt. | d |
| | 11. Hij ziet omlaag: hij ziet verspreide dorpen, | c |
| | 12. Een waterput, een paard dat water trekt. | d |
| | 13. Zoo ziende wordt hij op een kruis geworpen | c |
| | 14. En in vertwijfelingen uitgerekt. | d |

In die oktaaf is die a-rym, in teenstelling met die b-rym wat manlik is, vroulik: ademhalen/dalen (vers 1/4) en stralen/achterhalen (vers 6/7). Die rymskema van die twee kwatryne is abba/baab, sodat die twee onderdele van die oktaaf beurtelings deur slepende (vroulike) en staande (manlike) rym omsluit word. Hoofsaaklik in samewerking met die vroulike a-rym sorg enjambement vir 'n skakel tussen vers 1/2, vers 3/4/5, en vers 6/7/8. Anders gestel: manlike rym, ondersteun deur 'n leesteken,

verskaf ritmiese afgrensing binne die oktaaf in vers 2, 5 en 8. Die middelste enjambement oor drie versreëls - vers 3/4/5 - sorg nie net vir 'n vloeiende oorgang tussen die twee kwatryne van die oktaaf nie, maar bewerkstellig ook 'n versnelling in die ritme. Ook die enjambement wat strek oor vers 6, 7 en die helfte van vers 8 sorg vir 'n versnelling in die ritme. Die versnelling in die ritme in hierdie enjambemente is uitdrukking van die deurdringing van die "landelike blydschap" van vers 5, wat die kreatiwiteit van die skrywer in die gedig gunstig beïnvloed. Dit is duidelik dat die eindrym 'n merkbare ritmiese faktor in die gedig kan wees - veral wanneer, soos hierbo in die oktaaf van (18), manlike rym aan die een kant versterk word deur 'n leesteken en vroulike rym aan die ander kant weer saamval met enjambement. As ritmies organiserende faktor (Zhirmunskij) kan 'n mens ten opsigte van byvoorbeeld die tweede kwatryn ook nog let op die afbakening van vers 5 as 'n eenheid gesignaleer deur manlike rym en die komma na die rymwoord. Dit is 'n funksionele afgrensing, en daarmee vooropstelling van dié vers, omdat vers 5 'n semantiese voorbereiding is vir die ritmiese versnelling wat deur middel van vroulike rym en enjambement vers 6, 7 en 8 saamsnoer in 'n groter ritmiese eenheid. Omdat verloor (vers 8) klankmatig terugverwys na door (vers 5), is die manlike rym, ondersteun deur die punt aan die einde van vers 8, nie net 'n afbakening van dié vers nie, maar 'n omgrensing van die hele tweede kwatryn as 'n ritmies strukturele eenheid.

In die sestet fungeer die afwisseling tussen die vroulike c-rym en die manlike d-rym in diens van drie van mekaar onderskeie sintaktiese eenhede, wat elk twee verse beslaan. Enersyds dien die vloeiender oorgang vanaf vers 9, 11 en 13 na vers 10, 12 en 14 om hierdie pare versreëls nouer met mekaar te laat skakel; andersyds fungeer die manlike rym ondersteun deur 'n diep sintaktiese pouse om dié drie ritmies sintaktiese eenhede duidelik van mekaar te onderskei. Die soort rym, in samewerking met sintaktiese ruspunkte, sorg dus in die sestet vir 'n drieledige ritmiese groepering cd/cd/cd, wat kontrasteer met die verwagte tweeledige formele verdeling in tersette (cdc/dcd).

Uit die voorafgaande bespreking blyk duidelik dat die klankorganisasie in 'n gedig terselfdertyd 'n beduidende ritmiese faktor kan wees. Sowel konsonant- en vokaalgroeperings binne die vers as 'n verskynsel soos

volrym aan die einde van die versreël kan die ritmiese struktuur van 'n gedig medebepaal. Die kwaliteit van klanke (sonorante vokale teenoor eksplosiewe en frikatiewe konsonante byvoorbeeld) sowel as die sinskonstruksie, enjambement en punktuasie is almal faktore wat die funksionaliteit van klankherhalingspatrone as ritmiese signaleerders beïnvloed.

4. KLANKHERHALING EN DIE FORMELE ORGANISASIE VAN DIE GEDIG IN VERSREËLS EN STROFES

In die voorafgaande afdeling is gesien dat Zhirmunskij die organisatoriese funksie van die eindrym sien as 'n ritmiese verskynsel: hy tipeer die funksie van die rym as 'n ritmies komposisionele. Die organisatoriese aard van 'n verskynsel soos die eindrym hoef egter nie noodwendig gekoppel te word aan die ritmiese funksie van hierdie belangrike klankherhalingspatroon in die poësie nie. In (18) hierbo sorg die herhaling van die a- en b-ryme (abba/baab) in die twee kwatryne vir 'n afgrensing van die oktaaf teenoor die sestet, waar die c- en d-ryme (cdcdcd) weer op hulle beurt daarvoor sorg dat die sintaktiese eenhede klankmatig saamgevoeg word in die sestet van die gedig. Die rym het in hierdie sonnet die funksie om eerstens die afsonderlike versreëls te groepeer in kwatryne en tersette, en om vervolgens die twee kwatryne saam te voeg in die oktaaf, terwyl die twee tersette opgeneem word in die sestet van hierdie sonnet. Sō 'n groepering van versreëls in groter eenhede is egter nie noodwendig 'n ritmiese afbakening nie. Die oktaaf sou wel as 'n ritmiese eenheid beskou kon word, aangesien die eerste diep sintaktiese pouse in die gedig daar aangetref word en gesignaleer word deur 'n punt. Soos reeds gesien, word die sestet egter onderverdeel in drie ritmiese selfstandige eenhede, wat gemarkeer word deur die drie afsonderlike sinne in die sestet, sodat die saamvoegende rymklanke nie ten opsigte van die sestet as geheel geïnterpreteer kan word as ritmies organisatoriese elemente nie.

Die rym het dus duidelik 'n organisatoriese funksie: soms in medewerking met die ritme en soms selfstandig, dit wil sê onafhanklik van die ritme. Hierdie funksie van die eindrym kan beskou word as 'n formeel strukturele: dit sorg enersyds vir afbakening van die versreël en tweedens word die

enkel versreël opgeneem in die groter eenheid van die strofe. Wanneer in 'n gedig 'n enkele versreël - wat eintlik deel vorm van 'n strofe - uitgelig word deur die tipografie, is hierdie dubbele werksaamheid van die rym besonder duidelik. Vergelyk hier die eerste vier verse van N.P. van Wyk Louw se "Die hond van God":

- | | | | |
|------|----|--|---|
| (19) | 1. | Maak toe die deur en slaan die vensters dig... | a |
| | 2. | dat ek kan rus en alles buite sluit | b |
| | 3. | wat in die stil, geel somer en die lig | a |
| | 4. | gerook het bo die waterweiland uit... | b |

Dit val op dat binne hierdie eerste versreël 'n voorbeeld aangetref word van horisontale (dit wil sê binne die versreël voorkomende) koppeling met interne verskuiwing van die verbale partikel dig:

- (19) i. Maak toe die deur
 V/Vpart/art/nomen

 en slaan die vensters dig

Hierdie sintaktiese koppeling onderskryf as 't ware die selfstandigheid van die tipografies gegewe eenheid van vers 1 hierbo. Die rymwoord dig word binne die koppeling vooropgestel deur verskuiwing, en verder gereleveer in 'n opvallende posisie aan die einde van die versreël. Dig is 'n geïntensiveerde herhaling van toe, en dit is dan die eindrym (ekstra gereleveer as 'n verskuifde item binne 'n koppeling) wat die aandag daarop vestig dat dit nie die "maak toe" van die eerste gedeelte van die vers is wat beklemtoon moet word nie, maar wel die "maak toe". Juis omdat dig'n semanties sintaktiese herhaling is van toe aan die begin van die versreël, het die rym hier 'n duidelike afrondende funksie in verband met dié vers. Terselfdertyd word dit egter ook klankmatig gekontinueer in die lig van vers 3, sodat die rym daarvoor sorg dat hierdie versreël opgeneem word in die "strofe" wat bestaan uit die eerste vier versreëls van die gedig.

Dit is hierdie organiserende, oorkoepelende hoedanigheid van die rym wat onder andere verantwoordelik is vir die konstituering van strofes, of ook van gedigvorme. Brooks en Warren (1960) noem hierdie strukturele funksie van die rym selfs sy fundamentele werksaamheid in die gedig, en voeg dan daaraan toe: "It is this function which makes rhyme so

important as a device of emphasis and as a means of devising a pattern of lines, or a stanza. Indeed, most stanzas involve not only a fixed pattern of lines, but also a pattern of rhymes, or a rhyme scheme" (1969³:566).¹⁸⁾ Dit is inderdaad so dat verskillende soorte strofes die rym as 'n onderskeidende kenmerk het, afhangende van die manier waarop die rymklanke binne die strofe gegroepeer is.

Die rymende koeplet is 'n besonder kort of klein vertikaal tipografies afgebakende strofe-eenheid in die gedig. Die feit dat die rymwoorde so kort na mekaar herhaal word, en dat tipografiese afgebakendheid ook nog dikwels sorg vir 'n ekstra relevering van dié rymwoorde, maak die eindrym in die rymende koeplet 'n besonder opvallende verskynsel in dié tipe gedig. Elisabeth Eybers se "Ode aan kontroleur de Laar" is 'n gedig wat opgebou is uit vyftien rymende koelette. Vergelyk hier die eerste drie koelette van die gedig, waarin die rymposisie geëksploteer word om wrangheid uit te druk:

- | | | |
|------|---|---|
| (20) | 1. Meneer de Laar, belastingkontroleur, | a |
| | 2. wys my met kleinste tydverlies die deur: | a |
| | 3. 'Soek eers die juiste syfers en kom terug.' | c |
| | 4. Hy draai sy hegemoniële rug | c |
| | 5. en ek wat trap-af strompel mompel: stik | d |
| | 6. voor ek weer skrompel voor jou leenheerblik. | d |

Belastingkontroleur as eerste rymwoord beslaan ses uit die tien sillabes waaruit die eerste versreël saamgestel is, en neem dus 'n belangrike plek in binne hierdie eenheid. Dit rym dan ironies kontrasterend met deur, omdat hierdie deur nie toegang verleen nie, maar juis wegstuur. In die tweede koeplet word die ontoeganklikheid van die amptenaar verder uitgewerk in die rympaar terug/rug, waarin die assosiasie van tegemoetkoming of toenadering deur die betekenis van die eerste rymwoord gesuggereer, weer tot niet gemaak word deur die tweede rymwoord. Die rymwoord stik aan die einde van die vyfde vers gee dan die reaksie weer van die ek-persoon op hierdie behandeling; dit is 'n reaksie wat in die eerste twee strofes onderdruk is deur die oorheersende figuur van die belastingkontroleur - dit is nie verniet dat die eerste vier

rymwoorde van die gedig almal te make het met die amptenaar nie. In die derde strofe sorg rym binne die versreël - strompel/mompel/skrompel - dat die aandag verskuif na die ek-figuur. Let op dat hierdie laaste drie rymwoorde akoesties sterk opval weens die bewegingskildering (Boets) in strompel en skrompel en die subtiele klanknabootsing van 'n bepaalde soort spraakuiting in mompel. Die effek van stik word dus voorberei deur hierdie drie woorde wat onbeholpenheid of magteloosheid uitdruk, en wat dus as 't ware die motivering verskaf vir die verwensing wat in stik uitgedruk word. Die rympaar stik/leenheerblik kombineer klankmatig dinge wat semanties onkombineerbaar is - as "onnette" woord kontrasteer stik met die gehoonde "waardigheid" van die amptenaar met sy leenheerblik.¹⁹⁾ Coombes (1953) onder andere het gewys op hierdie funksie van die rymende koeplet om satiriese of aforistiese effekte oortuigend te "beklink": "A very valuable point in favour of the rhyming couplet, especially when used for satiric and aphoristic purposes, is that the end word of the first line remains echoing in the mind long enough for its fellow rhyming word, by confirmation or contrast or some other means of modification, to clinch the statement and bring home pertinently the full meaning and intention of the couplet" (1965³:35). Die kort afstand tussen die rymwoorde in direk op= eenvolgende verse verklaar inderdaad veel van die effek van dié strofe= vorm - óók as dit nie gaan om juis satiriese of aforistiese effekte nie. Vergelyk in hierdie verband die rymende koelette van D.J. Opperman se "Man met flits" - 'n gedig wat reeds in hoofstuk 1: 3.3 bekyk is vir sy metaforiese taalgebruik, en verder 'n gedig waarin vorme van sintaktiese vooropstelling (soos uiteengesit in hoofstuk II) ook 'n belangrike funksie vervul. Die teks van die gedig word hier herhaal:

(21) MAN MET FLITS

- | | |
|---------------------------|---|
| 1. In die klein wit kol | a |
| 2. van my wete stol | a |
| 3. bruin en skerp 'n klip | b |
| 4. soos 'n bok wat skrik, | b |
| 5. staan, vinnig weghol | a |
| 6. uit die klein wit kol. | a |

- | | |
|---------------------------|---|
| 7. Aan 'n takkie hang | c |
| 8. twee ogies wat bang | c |
| 9. uit die klein wit skyn | d |
| 10. van my flits verdwyn. | d |
| 11. Oor waters wat glip | b |
| 12. soek ek klip na klip | b |
| 13. maar 'n duister land | e |
| 14. bedreig my alkant. | e |

Tydens die metaforiese analise (hoofstuk 1: 3.3) is aangetoon dat stol 'n sentrale verbale fokus is in die eerste drie verse van die gedig, wat terselfdertyd 'n selfstandige sin sou kon vorm. Daar is ook gewys op die genitiefverbinding "kol/van my wete", waar - volgens Brooke-Rose se B=C formule - identifikasie plaasvind tussen die twee nomina, sodat "my wete" (tenor) gekarakteriseer word as "'n kol" (vehicle). Die letterlike verwysing van kol sluit natuurlik die flits van die titel in, sodat die begrensing van die vehicle flits - wat deur die tenor wete vervang word in vers 2 - as 'n liggewende objek duidelik vooropgestel word. Die a-rym van die eerste koeplet verbind dus die sentrale verbale fokus stol klankmatig met die vehicle kol - hierdeur word die stollingsaksie wat aan die begin van die gedig suggereer dat iets konkreets uitkristalliseer, onmiddellik verbind aan die begrensende aard van die vehicle kol. Let terloops daarop dat 'n ander klankherhalingspatroon in "klein ... kol" (Masson, 1960a:192 se "loosening echo") daarvoor sorg dat die leksikale item wat semanties die begrensende aard van kol stel, die kwalifiserende adjektief klein, ook klankmatig betrek word op die nomen kol. Deur verskuiwing is die hele bywoordelike bepaling "In die klein wit kol/van my wete" sintakties vooropgestel. Binne hierdie vooropstelling verkry kol ekstra relevering i) as vehicle, ii) as deel van 'n enjambement en iii) as rymwoord (versterk deur klankherhaling binne die vers). Al hierdie strukturele middele eis dus 'n gekonsentreerde aandag op vir die leksikale item kol: dit is die sentrum van die "wete", wat metafories voorgestel word as die fisiese punt waar die ligstrale van die flits gekonsentreerd waargeneem kan word. Die a-rym self verkry 'n ekstra beklemtoning deurdat dit herhaal word in die derde

koeplet. As konstante element in hierdie herhaalde rymklank verkry die woord kol nogmaals ekstra relevansie. Juis omdat dit konstant is, vestig dit egter terselfdertyd die aandag op die verandering wat geregistreer word in die nie-konstante elemente van die verba binne hierdie herhaalde rym: die statiese stol verander in 'n nie-statiese weghol. Die identiese herhaling van kol in die a-rym hang verder saam met die koppeling tussen die eerste en sesde vers van die gedig:

- (21) i. 1. In die klein wit kol
 prep art adj adj nomen
 6. uit die klein wit kol

Die aandag word getrek op die enigste veranderde item in hierdie byna identiese herhaling van die versreëls (in Levin (1965a) se terminologie sou 'n mens kon praat van 'n interne afwyking): die preposisie in van vers 1 word uit in vers 6. Hierdie verandering hang semanties saam met die verandering wat in die a-rym geregistreer is vanaf stol in vers 2 tot weghol in vers 5. Tesame dui hierdie twee veranderinge op 'n belangrike ontwikkeling tussen die eerste en derde strofe van hierdie gedig: die vermoë van die denke of kennis om iets te laat uitkristalliseer in "die klein wit kol/van my wete" het in die derde strofe verander tot 'n ontwykende "vinnig weghol/ uit die klein wit kol".

Daar is 'n paar sintaktiese middele waardeur die eerste drie koeplette van die gedig saamgesnoer word tot 'n groter eenheid: dit beslaan die eerste sin van die gedig; die eerste en sesde vers word byna identies herhaal as begin en afsluiting van hierdie gedeelte; die volgorde van die sintaktiese gedeeltes is simmetries en vorm die patroon 3,2,1,/1,2,3 (dit wil sê bywoordelike bepaling, verbum, subjek NP, subjek NP, verba bywoordelike bepaling). Die metaforiese samestelling van die eerste drie koeplette ondersteun hierdie sintaktiese eenheid: die eerste drie verse is 'n saamgestelde tenor en die laaste drie verse 'n saamgestelde vehicle in 'n voorbeeld van Mooij se metarison (kyk hoofstuk 1: 3.3 hierbo). 'n Verdere funksie van die herhaalde a-rym - waardeur 'n skakel gelê word tussen die eerste en derde koeplet - is dan 'n klankmatige ondersteuning van die sintakties metafories gegewe eenheid van die eerste drie koeplette van "Man met flits". Hiervolgens het die eindrym 'n paar strukturele funksies in hierdie gedig: dit sluit die enkel versreël af, dit groepeer die enkele versreël in die

groter strofiese eenheid van die rymende koeplet, dit sorg vir inter-strofiese verwysing waardeur onder meer groter eenhede as die koeplette klankmatig afgebaken word.

Die bydrae van die rymwoorde kan vervolgens bekyk word ten opsigte van hierdie sintakties afgebakende metarison. Hierbo is reeds daarop gewys (hoofstuk 1: 3.3) dat die toegevoegde vergelyking (vers 4-6) sorg vir 'n beligting van veral die subjek NP klip (vers 3) en die verbale aksie stol (vers 2). Albei hierdie woorde staan in die rym, tesame met die plek waar hierdie aksie plaasvind - dus: 'n Klip (rym) stol (rym) in die klein wit kol (rym). In hoofstuk 1 is ook daarop gewys dat die toegevoegde vergelyking sorg vir 'n kontras tussen die vaste, nie-lewende klip (tenor) en die lewende, dierlike bok (vehicle). Dit is 'n kontras wat veral 'n verandering vanaf die statiese na die beweeglike of bewegende registreer: die sentrale fokus stol word naamlik 'n verbale tenor vir die verbale vehicles skrik, staan en (vinnig) weghol. Let op dat van hierdie verba slegs staan nie in die rym voorkom nie. Die ontwikkeling vanaf stilstand tot beweging wat metafories uitgespel word, word dus byna uitsluitlik in die rym voltrek: skrik (rym) verklaar die stol (rym) van vers 2 as 'n momentele stilstand van vrees; staan is nog staties, maar alreeds met 'n sterk potensie van bewegelikheid; (vinnig) weghol (rym) hef die stilstand van stol (rym) heeltemal op. Dit is duidelik dat die funksionaliteit van die rym in die rymende koeplet nie noodwendig beperk hoef te word tot die oortuigende "beklinking" van satiriese of aforistiese effekte nie (Coombes). In hierdie gedig is die opvallendheid van die rymposisie geëksploiteer om metaforiese relasies skerp(er) te releveer.

Behalwe 'n skerper relevering van metaforiese relasies, word die rymposisie ook nog uitgebuit om die aandag te trek op gekoppelde versreëls en/of koeplette. Vergelyk in hierdie verband eerstens die koppeling tussen vers 6 en 9:

(21)	ii.	6.	uit	die	klein	wit	<u>kol</u>
			prep	art	adj	adj	nomen
		9.	uit	die	klein	wit	<u>skyn</u>

Die veranderde item in hierdie byna identiese herhaling van die bo=staande versreëls staan hierdie keer in die rym (vergeelyk ook die

bespreking van (21)(i) hierbo). Hierdie twee rymwoorde word elk afsonderlik klankmatig in die eindrym gekontinueer deur respektiewelik stol/weghol en verdwyn. Binne die koppeling hierbo is dit egter veral die semantiese ooreenkoms tussen kol en skyn wat vooropgestel word. Hierdie twee nomina word naamlik elk gekwalifiseer deur die adjektiewe wit en klein. Klankmatig is dit egter die kwalifikasie van kleinheid (en daarom begrensing) wat ten opsigte van albei die rymwoorde uitgelig word: "klein ... kol" en "klein ... skyn". Die semantiese ooreenkoms tussen kol en skyn word dus klankmatig - deur respektiewelik 'n "loosening echo" (Masson) en assonans binne vers 6 en 9 - gerig op die gemeenskaplike adjektief klein, waardeur sowel kol as skyn geassosieer word met 'n tipe begrensde lig. Levin (1962) se stelling dat die ooreenkomste tussen leksikale items in gekoppelde strukture beklemtoon en die verskille terselfdertyd onderdruk word, word dus ten opsigte van die nomina kol en skyn bevestig. Tog registreer die vervanging van kol met die sinonieme vorm daarvan (skyn) 'n belangrike ontwikkeling in die gedig. Dit is 'n ontwikkeling wat veral afgelees kan word uit die waargenome objekte binne die ligkring van respektiewelik kol en skyn. In die kol van vers 1 is die klip staties, gekleur en duidelik omlin, en daarom ook goed sigbaar. In die kol van vers 6 is die bok (vehicle vir die klip in vers 3) - alhoewel momenteel nog goed sigbaar as geheel - nie meer staties nie, maar besig om weg te beweeg uit die lig. In vergelyking met die klip/bok van kol (vers 1 en 6) is die "twee ogies" wat waargeneem word in die skyn (vers 9) nie alleen nie meer volledig staties nie, maar ook slegs 'n gedeelte van 'n ongeïdentifiseerde objek. Hiervolgens geoordeel lyk dit asof die beligting van die kol veel skerper is as dié van die skyn - in eersgenoemde is ook 'n ontwykende objek nog in die geheel waarneembaar; in laasgenoemde is 'n hangende (dus half-statische) objek slegs vir 'n klein gedeelte daarvan sigbaar, voordat ook hierdie gedeelte "verdwyn".

Die ontwikkeling geregistreer in die koppeling tussen die verse in (21)(ii), met daarby gereken die koppeling tussen die verse in (21)(i) hierbo, word nog duideliker wanneer die eerste en vyfde koeplet met mekaar vergelyk word:

(21)	iii.	1.	<u>In</u>	die	klein	wit	<u>kol</u>
			prep	art	adj	adj	nomen
		9.	<u>uit</u>	die	klein	wit	<u>skyn</u>

2.	van	my	<u>wete</u>	<u>stol</u>
	prep	pron	nomen	verbum
10.	van	my	<u>flits</u>	<u>verdwyn</u>

Hierdie koelette is, soos blyk uit die voorstelling van (21)(iii) hierbo, volledig gekoppel. Die verandering vanaf kol na skyn, wat ook geregistreer word in 'n koppeling tussen vers 6 (derde koeplet) en vers 9 (vergelyk die bespreking van (21)(ii) hierbo), word versterk deur die kontrasterende ontwikkeling van die preposisies in/uit en die verba stol/verdwyn: 'n statiese toestand binne die kol verander in 'n toestand van beweging buite die skyn. Let op dat so 'n ontwikkeling bepalend is vir die verhouding tussen die gekoppelde tenor (wete) en sy vehicle (flits). Die onvermoë van die flits om te fokus op duidelik waarneembare, statiese objekte ironiseer die gewaande vermoë van die wete om (metafories) vaste resultate te laat uitkristalliseer. Dit is duidelik dat die rymwoorde in die bostaande koppeling (soos trouens ook in dië van (21)(i) en (ii) hierbo) 'n belangrike funksie vervul, deurdat sentrale gekoppelde leksikale items ook in die eindrym gereël=veer word. Struktureel het hierdie laaste koppeling tussen die eerste en vyfde koeplet die funksie om die eerste twee sinne van die gedig saam te snoer in 'n eenheid.

Soos dit die geval was met die a-rym (eerste en derde koeplet), word ook die b-rym van die tweede koeplet herhaal in die sesde koeplet. (Streng gesproke is die klankverbinding tussen "klip/skrik" natuurlik nie volrym nie maar assonans versterk deur die herhaling van die konsonant /k/. Die klankverband tussen dië woorde is myns insiens egter so duidelik dat 'n mens strofe 2 - in die omgewing van al die ander koelette met volrym in hierdie gedig - gewis kan beskou as 'n rymende koeplet). Die herhaling van die b-rym bring strofe 2 en 6 met mekaar in verband as onderskeidelik die tweede strofe na die begin en die tweedelaaste voor die einde van die gedig. Dië herhaling van die b-rym juis in die voorlaaste strofe van die gedig skep die verwagting dat die begin van die gedig in die slotkoeplet herhaal sal word. Dit is 'n verwagting wat natuurlik gesterk word deur die feit dat in die vorige twee sinne van die gedig die laaste vers of die laaste strofe terugverwys het na die eerste koeplet - vergelyk die byna identiese herhaling van vers 6 en vers 1 vir die eerste, en die volle=

dige koppeling tussen die eerste en vyfde koeplet vir die tweede sin van die gedig. Verbreking van hierdie verwagtingspatroon verleen aan die laaste koeplet van die gedig sy effek as kontrasterende element, en som finaal die verbreekte illusie van die eerste strofe van die gedig op - die "klein wit kol" is verswelg in 'n "duister land".

Die sterk gereleveerde rymwoorde in die tipografies van mekaar onderskeie rymende koelette het blykens die voorafgaande uiteensetting 'n hele paar funksies in hierdie gedig. Die rym is enersyds 'n klankmatige ondersteuning van die tipografies gegewe koelette, maar andersyds sorg dit ook vir interstrofiese verwysing tussen die koelette. Dit speel verder 'n belangrike rol in die relevering van metaforiese relasies en dit is ook instrumenteel in die onderstreping van gekoppelde gedeeltes in die gedig. Dit alles lei daartoe dat die rym in hierdie gedig 'n sleutelrol verkry - die kern van die gedig staan opgesom in die semantiese lading van die leksikale items wat as rymwoorde fungeer.

Uit die voorafgaande bespreking van E.Eybers se "Ode aan kontroleur de Laar" en D.J. Opperman se "Man met flits" word dit duidelik dat die tipografies afgebakende rymende koeplet uiters funksioneel kan wees in gedigte wat uitsluitlik opgebou is uit dié tipe strofevorm. Wanneer in 'n gedig die rymende koeplet afwisselend met ander strofevorms gebruik word, het dit dikwels 'n sterk intensiverende funksie. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld die slotkoeplet van Opperman se "Na 'n besoek aan die dieretuin", wat reeds hierbo (hoofstuk II: 4) bekyk is ten opsigte van sy sintaktiese patrone. Juis omdat die woorde aan die einde van die versreël in hierdie gedig òf nie gevalle van volrym is nie, "gemaak/draad" (vers 1 en 2) en "langgras/af" (vers 8 en 10), òf anders nie in opeenvolgende versreëls rym nie, "staalkoue/afgesluit/wildepoue/uit" (strofe 2), is die rymwoorde van die tipografies afgesonderde slotkoeplet besonder opvallend:

- (22) 11. net in 'n enkelkamer ek en jy
12. van hulle vreugde afgeskei.

In hoofstuk II is reeds daarop gewys dat afgeskei die sintaktiese ekwivalent is van die vooropgestelde "ekstra" leksikale item afgesluit in vers 4. Daar is ook daarop gewys dat die verbinding tussen tenor (die menslike paar) en vehicle (die diere in gevangenskap) bewerkstellig

word deur vorme van sintaktiese vooropstelling. Die sintaktiese verwysing tussen afgesluit en afgeskei benadruk enersyds die onnatuurlike omstandighede van die diere in gevangenskap en suggereer andersyds dat die "enkelkamer" van die menslike paar ook 'n soort afsluiting van natuurlike (of ideale) omstandighede is. In hoofstuk II is verder daarop gewys dat die ongunstige omstandighede van die menslike paar ook aangedui word in die verskille tussen tenor en vehicle. Dit is dan die rym van die slotkoeplet "(ek en) jy/afgeskei" wat die aandag trek op die feit dat die mense selfs nie eers deel in die beperkte vreugde van die diere nie. Die afsondering van die menslike paar is in werklikheid 'n uitsluiting van enige geluk. Hiermee vestig die slotkoeplet onverwags die aandag op die ongunstige gevolge van nie-natuurlike of nie-ideale lewensomstandighede vir die mens; trouens, wat as beperkinge gegeld het by die uitbeelding van die diere in die eerste drie strofes word geïntensiveerd van toepassing gemaak op die "ek en jy" wat "afgeskei" is van "hulle vreugde".

Die rymende slotkoeplet in die bostaande gedig bewerkstellig 'n strukturele sowel as 'n tematiese verandering: struktureel verwys dit na twee daaraan voorafgaande kwatryne terug na die tweereëlige eerste strofe van die gedig; tematies verskuif die soeklig in die gedig op eens in hierdie slotkoeplet vanaf diere (vehicle) na mense (tenor). Dit is hierdie tipe verandering wat deur Smith (1968) beskou word as 'n geskikte manier om sluiting ("closure") in 'n gedig te bewerkstellig. Die rymende slotkoeplet in 'n Engelse sonnet verteenwoordig byvoorbeeld 'n terminale verandering in 'n gedigvorm wat gekonstitueer word deur kwatryne: abab/cdcd/efef/gg. Smith (1968:53) merk op: "What I would suggest ... is that we regard the English sonnet as a stanzaic form, generated by quatrains, where the device of 'terminal modification' has become incorporated as a convention. If the couplet of an English sonnet has notable closural force it is largely because any terminal modification of form will strengthen closure". Met Smith kan 'n mens dan van Opperman se "Na 'n besoek aan die dieretuin" sê dat die rymende koeplet sorg vir 'n strukturele terminale modifikasie (in Levin (1965a) se terminologie is sō 'n verandering wat gemeet word teen die struktuur van die gedig natuurlik 'n interne afwyking). In die Oppermangedig word die effek van sluiting nog verhoog deur die feit dat die terminale verandering nie slegs formeel struktureel nie maar ook tematies gerealiseer word (die derde hoofstuk in Smith se genoemde werk word gewy aan

"Thematic Structure and Closure" - onderstreping van my). Die rymende koepel kan dus afsluitend fungeer in gedigte waar dit struktureel en/of tematies 'n terminale modifikasie teweegbring.²⁰⁾

'n Ander betreklik kort strofiese eenheid is die kwatryn. Dit is 'n vierreëlige strofe wat verskeie rymkombinasies kan hê en wat òf as selfstandige gedig en òf strofiese onderdeel van 'n langer gedig kan fungeer. Shapiro & Beum (1965:114-118) gee voorbeelde van verskillende soorte kwatryne met onder meer die volgende rymkombinasies: kruisrym - abab; omarmende rym - abba; die sogenaamde "Rubaiyat" strofe, waarvan een vers nie rym nie - aaxa. Die laaste rymskema is dié een wat deur Opperman (1959:87-90) verkies word wanneer die kwatryn beoefen word as 'n selfstandige gedig: "'n Mens kry onmiddellik met die inset reeds die rymgerigtheid deur die oorheersende rymklank (aa) wat die verwagting wek, maar voordat hierdie klank weer voorkom, bring die rymlose derde reël (x) afwisseling en verhoogde spanning; wanneer die verwagte rymklank dan aan die end van die vierde reël wel kom, wek die laaste woord in die gedig die gevoel van volkome afgeslotenheid". Opperman wys hier op die geskiktheid van hierdie rymskema om strukturele afgerondeheid te bewerkstellig. Met Smith (1968:65) sou 'n mens in dié geval kon praat van 'n "return to a norm after a deviation" - 'n ander middel waardeur sluiting in 'n gedig volgens die skryfster teweeggebring kan word. Vergelyk vir 'n voorbeeld van 'n kwatryn met die bostaande rymskema J.C. Steyn se

(23) DIE KLEURRYKE PLAASLEWE

- | | |
|---|---|
| 1. Die koring het swart geryp - git! | a |
| 2. Die mielies het sneeuwit verwit, | a |
| 3. die sonneblom het groen-groen versuip, | x |
| 4. vrugteloses het hul blou gebid. | a |

Die onverwagse (en ontstellende) manier waarop die "kleurryk" van die titel deur die kwatryn ingevul word, is deurgaans te wyte aan die kombinasie van kleuradjektief en verlede deelwoord aan die einde van die versreël - "swart geryp - git!/sneeuwit verwit/groen-groen versuip/blou gebid". Die git van vers 1 moet waarskynlik saam met swart gedink word as gitswart, maar terselfdertyd verkry dit ook die status van 'n uitroep net voor die uitroepteken wat vers 1 sintakties afsluit. Weens hierdie moontlike dubbele verwysing, maar ook weens die sintak=

tiese isolasie van dié woord (of gedeelte van 'n woord) na 'n aandag=streep, trek die git van vers 1 die aandag op homself. Klankmatig word dit dan verder gereleveer in die semanties teenstellende rym=verbinding met vers 2 se "sneeuwit verwit". Die uiterste pole in die kleursamestelling - swart en wit - dui albei op vernietiging in die natuur. Die rymgerigtheid van die oorheersende a-rymklank (Opperman) fungeer hier om die oorheersende tema van dood en vernietiging met nadruk in te lui. Die rymlose vers 3 bring dan wel 'n klankmatige afwisseling, maar tematies word die uitbeelding van dood en vernietiging in die natuur voortgesit in die "groen-groen versuip" waarmee hierdie vers eindig. Hierdie eerste drie verse som in "kleurryke" taal drie verskillende rampe van die plaaslewe op: koue, droogte en te veel reën. Wanneer vers 4 se rymwoord gebid dan vervolgens klankmatig terugverwys na git en verwit in die eerste twee versreëls, vorm dit méér as slegs 'n strukturele voltooiing vir die kwatryn. Tematies word die volslae magteloosheid van die mens teenoor die natuursomstandighede waaraan hy uitgelewer is, opgesom in die nodelose aanroep om verligting - die "blou gebid" antwoord met behulp van nóg 'n kleur op die "kleurryke" vernietiging wat in die eerste drie verse uitgebeeld is.

Die moontlikheid van die rymkombinasie aaxa om i) 'n bepaalde tema nadruklik uit te beeld en ii) die kwatryn sowel tematies as struktureel netjies af te rond, is maksimaal geëksploiteer in die bostaande kwatryn. Dit beteken natuurlik nie dat ander rymkombinasies nie ewe geskik sou kon wees vir alleenstaande kwatryne nie. Vergelyk hier interessantheidshalwe Ernst van Heerden se:

(24) SJIRURG

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. Sy saag se kerfwerk priem die murg | a |
| 2. in suiwerende ritueel: | b |
| 3. van been en senings losgewurg, | a |
| 4. is ek nou vir die dood geheel. | b |

In hierdie kwatryn is daar 'n volmaakte balans tussen die sintaktiese eenhede aangedui deur die dubbelpunt na vers 2, waardeur vers 1 en 2 in 'n bepaalde verhouding te staan kom met vers 3 en 4. Die dubbelpunt stel 'n verduideliking of verdere uitbouing van die eerste twee verse in die vooruitsig, en inderdaad is dit so dat die rymverbinding

sorg vir 'n klankmatige verwysing tussen respektiewelik vers 1 en 3 en vers 2 en 4. Hierdie verbinding is funksioneel, aangesien vers 3 die gevolg aangee van die aksie in vers 1, en vers 4 op sy beurt die uitkoms (en doelwit) voorstel van die "ritueel" in vers 2. Strukturele en tematiese sluiting word in hierdie geval bewerkstellig deur die voltooiing van vers 1 in 3, en van vers 2 in 4 - 'n voltooiing wat klankmatig aangegee word in die rymskema abab van die bostaande kwatryn.

Die bruikbaarheid van die rym om sluiting te bewerkstellig in 'n kort gedigvorm soos die alleenstaande kwatryn, blyk duidelik uit albei bespreekte rymskemas van die voorafgaande kwatryne. Ook die rymskema abba sou natuurlik kon fungeer om sluiting te bewerkstellig - die terugkerende a-rym in die vierde vers na die middelste twee verse se b-rym sal op dieselfde manier sorg vir 'n afgeronde eenheid as die herhaalde a-rym in die vierde vers van die rymskema aaxa. 'n Strofiese vorm waarin behalwe die sluitende ook die kontinuerende funksie van die rym geïllustreer word, is die "terza rima" (beroemd deur Dante se "La Divina Commedia"), wat bestaan uit tersette met die rymskema aba bcb cdc ded, ens. Dit is onmiddellik duidelik dat die terugkerende rymklank in die derde vers van elke strofe sorg vir klankmatige afgerondheid van die onderskeie strofes ten opsigte van mekaar; terselfdertyd word die middelste rymklank van 'n voorafgaande strofe die dominante rymklank in die volgende strofe - 'n klankkontinuering wat daarvoor sorg dat die strofes soos een lang ketting aaneenskakel binne die groter eenheid van die gedig. Skematies kan dit soos volg voorgestel word:

(25) 1. 

Op hierdie manier is strofe 2 byvoorbeeld verbind met sowel strofe 1 as strofe 3 - met die voorgaande strofe weens die herhaling van 'n rymklank uit dié strofe, met die daaropvolgende strofe weens die kontinuering van die nuwe middelrym in die strofe self. Allerlei variasies is moontlik binne hierdie rymskema: die sluitende funksie van die rym sou byvoorbeeld beklemtoon word, indien die middelste rymklank nie herhaal word in 'n volgende strofe nie - aba cdc efe ghg byvoorbeeld; nog groter beklemtoning van die afsonderlikheid van elke terset sou ook verkry kon word, indien slagrym toegepas word - aaa bbb ccc ens. Nietemin: by "terza rima" verwag die leser dat die strofes klankmatig selfstandig is en terselfdertyd met mekaar verbind sal wees. Variasies op die rymskema in (25) sou beskou kon word as eksterne afwykinge van 'n gevestigde

poëtiese konvensie (Levin). Die gelyktydige eksploitasie van sluiting en kontinuering in die eindrym hoef aan die ander kant ook nie beperk te word tot 'n bekende strofevorm soos die aaneengeskakelde tersette in "terza rima" nie. In 'n lang gedig soos Van Wyk Louw se dramatiese monoloog "Die hond van God" word die bogenoemde funksies van die eindrym byvoorbeeld onafhanklik van die bekende aaneenskakelingsfunksie van tersette met 'n inhakrymskema op 'n oorspronklike manier geëksploteer. Vergelyk hier die eerste gedeelte van die gedig:


- | | | | | |
|--------|---|-----|--|---|
| (26) A | { | I | 1. Maak toe die deur en slaan die vensters dig... | a |
| | | II | 2. dat ek kan rus en alles buite sluit | b |
| | | | 3. wat in die stil, geel somer en die lig | a |
| | | | 4. gerook het bo die waterweiland uit... | b |
| <hr/> | | | | |
| B | { | III | 5. tot hierdie stilte nou, tot hierdie staar | c |
| | | | 6. en hierdie bewe van die vingers het ek gekom... | d |
| | | IV | 7. hoe dun is hierdie hand, hoe bleek, hoe swaar | c |
| | | | 8. op die blink blad, en elke lid is krom | d |
| | | | 9. en draderig soos 'n valk se klou... | e |
| | | V | 10. O, God, hier kom die Bose weer, die Vrees! | f |
| | | | 11. Die waansin praat in my; red, red my nou! | e |
| | | | 12. die duister waar dat hierdie klou kan wees | f |
| | | | 13. nie <u>my</u> hand, maar 'n dooi stuk van my vleis | g |
| | | | 14. wat deur die Magte buite en binne my | h |
| | | | 15. bestuur word soos 'n werktuig tot die daad | i |
| | | | 16. teen mens en God... | |
| | | | ...dit gaan verby... | h |
| | | VI | 17. maar, U, o God, mag my geen oomblik laat, | i |
| | | | 18. dan stort ek in die ang en in die nag: | j |
| | | VII | 19. U moet U sekerheid rondom my hou; | e |
| | | | 20. U harde liefde gaan bokant my krag, | j |
| | | | 21. maar laat U almag om my vrese vou... | e |

Kruisrym word deurgaans in die gedig aangetref - 'n rymskema wat tot sover òf afsonderlike kwatryne (abab) òf aaneengeskakelde tersette (aba bcb) gekenmerk het. Die tipografiese groepering van die versreëls in "Die hond van God" is egter sodanig dat die strofe-eenhede selde ooreenstem met tersette en/of kwatryne. Die rym het hier die funksie om die ongelyke tipografies gegewe strofiese eenhede met mekaar te verbind en sodoende af te baken tot groter eenhede of afdelings. So byvoorbeeld word sewe ongelyke tipografiese eenhede (wat hier beskou kan word as strofes) in (26) hierbo gegroep tot die twee afdelings - aangedui as A en B. Afdeling A is reeds hierbo by (19) bespreek, waar aangetoon is hoe herhaling van die a-rymklank daarvoor sorg dat die enkele versreël opgeneem word in 'n groter eenheid. In afdeling B hierbo word 'n soortgelyke klankmatige verbinding tussen tipografiese eenhede gebruik om vyf strofes saam te snoer in 'n groter eenheid. Behalwe hierdie duidelike kontinueringfunksie het die rym egter ook 'n afsluitingsfunksie - tussen strofe II en III is daar byvoorbeeld nie 'n verbindingsklank nie, sodat die grens van afdeling A en die begin van afdeling B hierdeur aangedui word. Op hierdie manier sorg die rym daarvoor dat die gedig verdeel word in 'n aantal afdelings wat die verskillende stadia van die geestelike (self)marteling van die inkwisieter omlin. ²¹⁾

Die strofe-konstituerende funksie van die rym - waarby die sluiting en/of verbinding van groter en kleiner eenhede inbegrepe is - is dus nie beperk tot slegs bekende strofevorme met min of meer vasgestelde rymskemas nie. Dit is wel so dat bepaalde inherente moontlikhede van sulke konvensionele rymskemas en strofevorme op 'n oorspronklike manier aangewend word in 'n gedig met ongelyke strofes soos "Die hond van God". Behalwe die rymende koeplet, die terset en die kwatryn is die eindrym ook nog 'n karakteristieke konstituerende faktor in die strofevorme wat wissel vanaf vyf tot nege verse (Shapiro en Beum (1965:118-125)). Hierdie vorme is opgebou uit bepaalde kombinasies van die reeds bespreekte twee-, drie- en vierreëlige strofevorme. Die strukturele moontlikhede van die rymende koeplet, die terset en die kwatryn word dus as 't ware gekombineerd uitgebuit in hierdie langer strofes. Om hierdie rede word dié vorme hier buitebeskouing gelaat.

'n Gedigvorm wat egter wel - onder andere weens sy gewildheid ook nog

in die mees resente poësie - spesiale vermelding verdien is die sonnet. Die twee bekendste variante vorme van die sonnet is natuurlik die Italiaanse (Petrarcaanse) en die Engelse (Shakespeareaanse). Die eerste bestaan uit 'n agtreëlige oktaaf en 'n sesreëlige sestet; die rymskema van die oktaaf is abba/abba en dié van die sestet cde/cde of cdc/dcd. Die tweede is opgebou uit drie kwatryne met alternerende of kruisrym en 'n rymende koeplet - abab/cdcd/efef/gg. Wanneer hierdie rymskema bekyk word, val dit op dat die moontlikheid van sluiting in die Italiaanse sonnet in die vooruitsig gestel word aan die einde van elke kwatryn en ook aan die einde van die oktaaf. Vergelyk die omarmende rym van die twee kwatryne, asook die feit dat die a-rym die begin en afsluiting vorm van die oktaaf:

(27) i. 

Veral wanneer die kwatryne tipografies van mekaar geskei word, sal die sluitende moontlikheid van die rymskema ten opsigte van die onderskeie kwatryne opval. Weens die feit dat die rymklanke van die eerste kwatryn herhaal word in dié van die tweede, sal die klankmatige eenheid van die oktaaf in 'n rymskema soos die bogenoemde nietemin altyd verseker wees. Die rymskema van die oktaaf - veral wanneer dit as 'n tipografiese eenheid aangebied word - vertoon egter ook nog 'n interessante eksplorasie van rymende koeplette - nie alleen word die eenheid tussen die twee afsonderlike kwatryne nou bevestig deur die feit dat hulle aanmekaar geheg word deur middel van 'n rymende koeplet nie, maar die kwatryne bevat ook elk afsonderlik 'n rymende koeplet. Die feit dat die rymskema van die oktaaf in werklikheid bestaan uit drie opeenvolgende koeplette wat omsluit word deur die omarmende a-rym, word dus sterker gerealiseer in 'n aaneengedrukte oktaaf as in 'n tipografies verdeelde eenheid van twee onderskeie kwatryne. Skematies kan dit soos volg voorgestel word:

(27) ii. 

Die klankmatige eenheid van die sestet word duidelik gerealiseer in albei konvensionele variante rymskemas van die Italiaanse sonnet: in die rymgroepering cde/cde word die rymklanke van die eerste terset eers voltooi in die tweede; die rymgroepering cdc/dcd het byna die vorm van "terza rima" behalwe dat die tweede terset geen nuwe rymklank

bevat wat in 'n volgende terset gekontinueer kan word nie - 'n feit wat die sluitende effek van die rymskema van die sestet natuurlik versterk.

Die kwatryne van die Engelse sonnet het gewoonlik kruisrym en word as afsonderlike eenhede klankmatig van mekaar onderskei, deurdat die rymklanke van een kwatryn nie gekontinueer word in dié van 'n ander nie. Die moontlikheid van strukturele sluiting word vir elke afsonderlike kwatryn in die vooruitsig gestel, deurdat die rymklank van die eerste vers in die derde en dié van die tweede vers in die vierde voltooi word (vergelyk die bespreking van Ernst van Heerden se "Sjirurg" hierbo). Die sonnet as 'n geheel word dan afgesluit deur die rymende koeplet waarvan die rymskema, soos reeds gesien, 'n interne afwyking (Levin) of 'n terminale modifikasie (Smith) teweegbring.

In die rymskemas van die twee algemeenste variante van 'n konvensionele gedigvorm soos die sonnet word dus 'n hele aantal moontlike rymgroepeerings van kwatryne, tersette en koelette gekombineer. Alhoewel die rymskemas hierbo normaalweg in handboeke ²²⁾ aangegee word as kenmerkend van die mees tradisionele organisasie van die geleding binne die sonnetvorm, is daar natuurlik talle variasies moontlik binne die genoemde rymskemas. Die kwatryne van die Italiaanse sonnet hoef byvoorbeeld nie omarmend en dié van die Engelse sonnet nie gekruis te rym nie - om maar een moontlikheid te noem. Solank die rymskemas nog aandui dat die Italiaanse sonnet bestaan uit twee kwatryne gevolg deur twee tersette, en dat die Engelse sonnet opgebou is uit drie kwatryne en 'n rymende koeplet, sal afwykinge van die bespreekte rymgroepeerings hierbo waarskynlik ongemerk verbygaan. 'n Veertienreëlige gedig soos Eybers se "Verset" - indien dit wel beskou kan word as 'n sonnet - het egter 'n rymskema wat sterk afwyk van enige van die genoemde groepeerings hierbo. Slegs die afsluitende rymende koeplet herinner nog aan die Engelse sonnet - aaa bbb ccc ee. In só 'n geval sou 'n mens praat van 'n eksterne afwyking (Levin) van 'n konvensionele vorm. Die slagrym in die vier tersette, in plaas van drie kwatryne met kruisrym, trek die aandag sterk op die klankmatige selfstandigheid van elke onderdeel, voordat afsluiting bewerkstellig word deur die rymende koeplet. 'n Mens kan in hierdie geval met Smith (1968:65) praat van 'n terugkeer na die norm ná 'n interne afwyking. Dit is interessant dat die rymende koeplet vir hierdie gedig terselfdertyd 'n terugkeer is na die konvensionele norm ná 'n eksterne afwyking.

Die funksie van eksterne afwyking van die konvensionele sonnetvorm sal vir elke geval afsonderlik nagegaan moet word - in Elisabeth Eybers se "Verset" word agtereenvolgens enersyds die mag van die woord en andersyds die onvermoë van die woord om die wese van die liefde te formuleer in aparte tersette benadruk; daarna word die opsommende rede vir die verlange na "die swye oplê" (vers 12) in die slotkoeplet gegee:

- (28) 13. dat ek nie altyd - één heer is genoeg - e
14. my na 'n dubbele bedoeling voeg. e

Ook juis die onveranderde navolging van die konvensionele vorm kan egter hoogs funksioneel wees. In 'n sonnettesiklus waar die onderafdelings van die onderskeie sonnette op die gebruikelike manier gekonstitueer is, kan die eenvormige rymskema byvoorbeeld 'n verwysing in die vooruitsig stel tussen die onderlinge afdelings van die verskillende sonnette²³). In die Cartesiaansonne van Van Wyk Louw is die rym-skema vir elke afsonderlike sonnet abab/cdcd/efg/efg - dus soos die Italiaanse sonnet opgebou uit twee kwatryne en twee tersette, maar die kwatryne het kruisrym in plaas van omarmende rym en bowendien verskillende rymklanke. Belangriker as die eksterne afwyking van die rymskema van die oktaaf, is egter hier die feit dat die drie sonnette volgens die gemeenskaplike rymgroepering op presies dieselfde manier verdeel word in twee kwatryne gevolg deur twee tersette. Vergelyk hier die teks van die drie sonnette:

(29) I CARTESIAAN

1. Ek is net lyf en gees, niks tussenin: a
2. niks van die skuim van "siel", die seeppotroom. b
3. Net klip en water. Die moeras se sin a
4. is seker ook wel êrens slinks bedroom b
5. deur Hom of deur 'n Baäl - die god van vlieë. c
6. Hülle moet aan skakels dink: aan oorgange d
7. en brûe, aan werk en lapwerk, aan bedrieë c
8. juis van die gees wat glimlag oor hulle gange. d
9. Lyf: hy! die eerste wat ek ken! e
10. is vol van kort vervulling, eis sy reg f
11. en het: vir daardie eis sy loon van volheid. g
12. Gees: dié wat langs sirkels sy god men e
13. en nog vir Baäl soos vir 'n kneg f
14. 'n kriesel waarde uitred uit die dolheid. g

- II
1. Niks van die siel in my, niks van die aas, a
 2. die etter, die moeras; siel: wat slu reik b
 3. na albei ryke, siel wat die dink verdwaas a
 4. en elke ontekenbare kring laat lyk b
 5. na aardse sirkel, sluitspier, seekastaiing; c
 6. siel: sy wat hierdie lyf se duisternis d
 7. nog lig wil maak en al die harde en baie c
 8. bewyse van ons doodsvreug uit wil wis; d
 9. Siel, jy vertel van wederopstanding e
 10. nā hierdie lekker slytbare masjien f
 11. gedeug het tot die hart se laaste skop; g
 12. Gees: ons weet jy is die helder ding; e
 13. Lyf: jy moet weet jy kan voel, proe en sien, f
 14. én jy wil swart lê soos 'n ertjiedop. g
- III
1. Siel, jy wat slu na weerskant toe besoedel: a
 2. kwyldraad deur elke digte argument b
 3. kom ryg; in wane en liefdes vroetel: a
 4. jy kom verniet (onnosel) dinge vent b
 5. wat ek al lank nie koop nie. Wat jy verkoop: c
 6. "God-byna-mens", "Die-mens-so-half-'n-God" - d
 7. dié goeters: dis vir vlieë stroop: c
 8. gaan klop by Baäl, hy maak jou dalk 'n bod. d
 9. Jy is die walg-self, die vormlose ding e
 10. wat met 'n idioot se liewerigheid f
 11. slap-lit en sonder neus-been in die nag g
 12. aanvly en opkruip teen die harde string e
 13. van die lyf: die wat homself ken en sy tyd, f
 14. en weet, en klein begeer, en niks verwag. g

Die rymskema is in hierdie sonnette die konstante element waarteen 'n bepaalde ontwikkeling in die gedig afgemeet word. Dit gaan naamlik in hierdie drie gedigte - ten spyte van die versekering van die eerste vers: "Ek is net lyf en gees, niks tussenin" (onderstreping van my) - om 'n erkenning van die mag van die siel, die "niks tussenin", om die gewaande skeiding tussen lyf en gees uit te wis. Dit is 'n erkenning wat onder andere afgelees kan word uit die manier waarop die onderafdelings van

die sonnette gewy word aan respektiewelik siel, gees en lyf. Vergelyk die volgende skematiese voorstelling:

- (29) i. sonnet I ababcdcd.efg.efg.
 siel lyf gees
- sonnet II ababcdcd;efg;e;fg.
 siel g lyf
- sonnet III ababcdcd.efgef,g.
 siel lyf

In die eerste sonnet word die onderskeibaarheid van die siel, lyf en gees sowel struktureel as sintakties uitgedruk: die siel is beperk tot die oktaaf wat met 'n duidelike punt geskei is van die sestet; die lyf en gees vul onderskeidelik die eerste en tweede terset, wat terselfdertyd twee selfstandig afgebakende sintaktiese eenhede is. In die tweede sonnet is die siel nie meer beperk tot die oktaaf nie, maar hierdie element eis ook die hele eerste terset van die sestet op. Dit beteken nie alleen dat die lyf en gees 'n veel kleiner deel van die sonnet beslaan nie, maar ook dat hierdie twee elemente nie meer struktureel geskei word nie: albei word aangetref in die laaste terset van hierdie sonnet. In die derde sonnet het die siel dan deurgedring tot in die laaste terset, die gees word nie meer genoem nie, en die lyf is beperk tot die laaste twee verse van hierdie sonnet. Uit die rymskema van die drie sonnette word hulle eenderse opbou duidelik, en dit is juis hierdie eenderse gestruktureerdheid wat 'n vergelyking tussen die korresponderende geledinge van die sonnette regverdig - 'n vergelyking wat dan die toenemende belangrikheid van die siel in steeds meer afdelings van die sonnette onthul.

Ten slotte: die sogenaamde strukturele funksie van klankherhaling (veral die eindrym) word gewoonlik beperk tot die formeel tipografiese organisasie van die gedig in versreëls en strofes. Uit die voorafgaande uiteensetting het geblyk dat die eindrym inderdaad so 'n formeel konstituerende funksie het. Dit is 'n funksie wat in die eerste plek geassosieer is met konvensionele strofiese en gedigvorme met bepaalde rymskemas; dit is egter ook 'n funksie wat in minder konvensionele vorme 'n

belangrike rol kan speel wanneer die potensialiteite van tradisionele vorme op 'n oorspronklike manier benut word. Uit die voorafgaande uiteensetting het egter ook geblyk dat die strukturele funksie van klankherhalingspatrone (soos onder andere die eindrym) wyer gesien moet word as 'n bloot formeel konstituerende faktor in die totstandkoming van versreëls, strofes en gedigvorme. Behalwe formeel tipografiese eenhede word naamlik ook sintaktiese, semantiese en/of metaforiese gedeeltes dikwels klankmatig aangedui. Dit is duidelik dat die klankorganisasie in 'n gedig inderdaad 'n sentrale plek inneem in die volledige struktuur daarvan. Uiteindelik is dit ook nog belangrik om daarop te let dat klankherhalingspatrone die tendensies van kontinuering en sluiting in 'n gedig kan ondersteun of signaleer.

5. KLANKHERHALING EN DIE BETEKENISSTRUKTUUR VAN DIE GEDIG

5.0 Inleiding - Virgil Nemoianu

Die eksploitasie van klank(herhaling) in poëtiese taalgebruik is tot sover bekyk na aanleiding van die volgende aspekte: aan die een kant vorme van klankekspressie en aan die ander kant die akoestiese, ritmiese en strukturele funksies van klankherhalingspatrone. Die verhouding tussen klank en betekenis het ten opsigte van al hierdie aspekte direk of indirek ter sprake gekom: by teorieë oor die sogenaamde ekspressiewe waarde van die klank-in-isolasie het dit eksplisiet gegaan om die nie-arbitrêre verhouding tussen klank(teken) en benoemde saak; by 'n bespreking van die akoestiese, ritmiese en formele funksies van klankherhaling het die semantiese implikasies van 'n opvallende klankverskynsel terloops aandag gekry. Dit is in hierdie verband nodig om te onderskei tussen enersyds klanksimboliek, waar aan 'n geïsoleerde klank 'n ekspressiewe waarde toegeken word, en andersyds die semantiese funksie van klankherhaling, waar 'n prominente klank(patroom) die aandag kan vestig op die betekenis van woorde of woordkombinasies. Die klem val in hierdie afdeling op die semantiese funksie van klankherhalingspatrone; teorieë oor klanksimboliek word nie onderskryf nie. Voordat nader ingegaan word op teorieë oor die semantiese funksie van klankherhaling, kan opsommenderwys aangetoon word watter semantiese implikasies reeds indirek aan die orde gekom het in die bespreking van die klank in die poësie tot sover.

Die akoestiese aspek kan in sommige passasies van volgehoue klankna= bootsing, asook in die sogenaamde "nonsense-verse" en dadaïstiese poësie, sō oorheersend wees dat klankgroeperinge aangetref kan word wat wel die uiterlike vorm van woorde het, maar wat nie slaan op be= staande, in die leksikon van 'n taal voorkomende, leksikale items nie. Tog kan selfs dergelike oënskylik "sinlose" klankeffekte semanties suggestief wees: kontrasterende klankgroeperinge in Breytenbach se "Die Tweegeveg" (1) sou geïnterpreteer kon word as die geluide wat tydens die geveg deur die twee partye gemaak word, waar hierdie geluide dan die verloop en afloop van die geveg suggereer; nie-bestaande klank= nabootsende "woorde" in Lewis Carroll se "Jabberwocky" (2) versterk effekte soos vrees en vreugde; suiwer klanknabootsende effekte - dit wil sê dié wat nie bestaan uit die konsonantgeraamte van herkenbare woorde nie - suggereer in Ernst Jandl se gedig (4) verskeie betekenis= moontlikhede. In al hierdie gevalle is die gedigkonteks bepalend vir 'n identifikasie van die semantiese bydrae van die klank.

Soms word suiwer akoestiese effekte eksplisiet verantwoord in 'n ver= klarende gedeelte in die gedig. Die oorsaak van die lang uitgerekte "aaa..." in Breytenbach se "Die Tweegeveg" (1) word in die volgende vers gegee: "ek voel sy swaard soos 'n graat in my gorrel", sodat dit duidelik word dat die klanknabootsende "aaa..." van die vorige vers 'n doodsroggel naboots. Die klem op volgehoue klanknabootsing in die vorige verse trek egter ook die aandag op die potensialiteit van onomatopeïese effekte binne woorde soos "graat/gorrel" hierbo, waar die kwalitatiewe eienskappe van die kombinasie /x/ en /r/ benut word om saam met die /a/ 'n roggelgeluid te suggereer. Dit is duidelik dat oënskylik selfgenoegsame onomatopeïese effekte geïntegreer kan word in die woordbetekenis; dit is verder duidelik dat dié uitbuiting van latente klankeffekte in woorde 'n klankmatige konkretisering kan wees van bepaalde betekenisassosiasies van dergelike woorde of woordkombina= sies. Sō 'n samewerking tussen klank en betekenis is nog duideliker wanneer onomatopeïese effekte doelbewus uitgebuit word om die semantiese mededeling van bepaalde woordkombinasies te ondersteun. In Carroll se "Jabberwocky" (2) word die vreesaanjaende suggestie van die byt- en gryp bewegings van die monster versterk deur die uitbuiting van die inherente eienskappe van frikatiewe en eksplosiewe in "The jaws that bite, the claws that catch".

Herhaling van klanke en klankkombinasies kan 'n reeds vasgelegde betekenisassosiasie van 'n woord of woorde klankmatig versprei oor gedeeltes van die teks waar die betrokke woord nie weer herhaal word nie. Die invloedssfeer van sleutelwoorde in 'n gedig kan op dié manier uitgebrei word. Herhaling van onder andere /s/ kontinueer die woord slaap deur die hele gedig "Berceuse nr. 2" (8); die invloedssfeer van die metafories en sintakties vooropgestelde zoet in "Foxtrott" (15) word deur middel van volrym en assonans uitgebrei na die hoofkategoriewoorde in die eerste twee verse van die gedig, terwyl die titel - deur herhaling van al die konsonante en vokale daarvan - klankmatig gekontinueer word in die hele gedig.

Klankherhaling kan 'n metaforiese of sintaktiese verwantskap tussen woorde onderstreep: in "Man met flits" (21) verbind die a-rym in die eerste koeplet die vehicle kol met die sentrale verbale fokus stol; die herhaalde a-rym in strofe 3 vestig die aandag op die koppeling tussen vers 1 en 6, terwyl die rymwoorde kol en skyn in die gekoppelde vers 1, 6 en 9 die aandag trek op die verandering van die vehicle vanaf kol na skyn. Klankherhaling sorg ook vir die relevering van die adjektief "klein" ten opsigte van sowel "kol" as "skyn".

Ten slotte kan 'n horisontale of vertikale klankverband tussen woorde verskeie betekenisverbande tussen die betrokke woorde klankmatig omlin - semanties kontrasterend soos in die rymende stik/leenheerblik in (20); semanties kwalifiserend soos in ek en jy/afgeskei in (22), ens. Strukturele groeperings deur die rymwoorde aangedui kan ooreenstem met semantiese eenhede soos in (26), of 'n bepaalde ontwikkeling kan afgelees word teen 'n konstante rymskema soos in (29).

Dit is duidelik dat eksploitasie van die klank in die poësie semanties betekenisvol kan wees. Dit is verder duidelik dat verskeie vorme van klankherhaling betrek kan word in betekenisvolle klankverbande tussen woorde, woordgroeperings, versreëls of sintaktiese eenhede. Ondersoeke na die semantiese funksie van klankherhaling in poëtiese taalgebruik word nietemin byna uitsluitlik toegespits op één klankherhalingspatroon, naamlik volrym in die eindposisie van die versreël. Ilemoianu (1971:247) onderskei byvoorbeeld drie vlakke waarop die semantiese funksie van rym ondersoek kan word:

1. the diffuse level (the atmospheric one), i.e. the general impact on the poem as a whole as it is brought to bear by any semanteme; obviously, the significance of any semanteme is greatly enhanced whenever it finds itself in a rhyme position.
2. the vertical level, i.e. the new phenomena appearing within the semantic complex of the poem as a consequence of the constitution of a rhyming couple.
3. the horizontal level, i.e. the impact of rhyme on the word=order, syntax and the degree of metaphorization of the poem (and particularly of the line capped by the rhyme).

Hierdie drie vlakke wat deur Nemoianu onderskei word, sal vervolgens dien as 'n skematiese raamwerk waarbinne die semantiese funksie van opvallende klankherhalingspatrone bespreek kan word.

5.1 Betekenisassosiasies op die diffuse vlak - Frank G. Ryder, James Lynch en Dell H. Hymes

By die eerste vlak gaan dit om die fonetiese aspek van 'n rym en sy "musikale" suggestiwiteit. Alhoewel die skrywer die toekenning van spesifieke affektiewe waardes aan bepaalde klanke bevraagteken (soos deur die voorstanders van klanksimboliek betoog word), merk hy op "...it is at least obvious that a combination of such affective loads in the privileged position of the rhyme will create a vague connotative background which in its turn will influence the significance of the poetic text one way or another, diminishing or augmenting it" (1971:248). 'n Sametrekking van sekere klanke in die rym sou dus byvoorbeeld 'n oorwegend eufoniese of oorwegend kakofoniese geheelindruk in 'n poësietekst kon versterk. Soos reeds hierbo in 2 betoog, is eufoniese en kakofoniese effekte die resultaat van 'n samewerking tussen woordbetekenis en fonetiese kwaliteite van bepaalde vokaal- en konsonantkombinasies. In "Berceuse nr. 2" (8) word al die klankkombinasies wat gevarieerd herhaal word in die gedig ook aangetref in woorde aan die einde van die versreël: "reus/roos/reuzeke/rozeke/-dozeke/doos/slaap". 'n Mens sou dus in hierdie geval kon praat van 'n verspreiding van 'n eufoniese effek met behulp van die kontinuering van klanke binne woorde wat 'n aangenaam-strelende assosiasie van "slaap" in die gedig bevestig. Nemoianu se eerste vlak vir 'n studie van die "semantics of rhyme" (1971:247) raak ook dié tipe indirekte semantiese lading wat hierbo onderskei kon word in gedigte waar 'n eksploitasie van die akoestiese

aspek van taal soms die betekenisvlak van leksikale items verdring (vergelyk die bespreking van (1) tot (4) in 1 hierbo). Volgehoue klanknabootsing, klanksamestellinge in "nonsens-woorde", of klank-groeperings wat slegs die konsonantgeraamte van geïmpliseerde woorde weergee, is uiteindelik tog interpreteerbaar en betekenisvol binne die gedigkonteks. Die effek van dergelike - uiteindelik tog betekenisvolle - klankeffekte is egter nie gebonde aan volrym in die eindposisie van die versreël nie; ook eufoniese en kakofoniese klankeffekte kan trouens versprei wees oor die hele gedig. Dit is dus noodsaaklik om Nemoianu se diffuse vlak uit te brei na klankgroeperings wat ook binne die versreël voorkom.

Soms kan die effek van 'n woord binne die versreël - ten spyte van die klankmatige nadruk wat rymwoorde aan die einde van die versreël kry - klankmatig versprei word deur 'n gedig of 'n gedeelte van 'n gedig deur die herhaling van klankkombinasies binne so 'n woord. Vergelyk in hierdie verband die klankmatige kontinuering van die woord slinks in die eerste Cartesiaansonnet van Van Wyk Louw (kyk ook die bespreking van die strukturele funksie van die rym in (29) hierbo in 4):

- | | | |
|------|--|---|
| (29) | 1. Ek is net lyf en gees, <u>niks</u> <u>tussenin</u> : | a |
| | 2. <u>niks</u> van die <u>skuim</u> van " <u>siel</u> ", die seepotroom. | b |
| | 3. Net klip en water. Die moeras se <u>sin</u> | a |
| | 4. is <u>seker</u> ook wel <u>êrens</u> <u>slinks</u> bedroom | b |
| | 5. deur Hom of deur 'n Baäl - die god van vlieë. | c |
| | 6. Hülle moet aan <u>skakels</u> <u>dink</u> : aan oorgange | d |
| | 7. en brûe, aan werk en lapwerk, aan bedrieë | c |
| | 8. juis van die gees wat glimlag oor hulle gange. | d |
| | 9. Lyf: hy! die eerste wat ek ken! | e |
| | 10. is vol van kort vervulling, eis sy reg | f |
| | 11. en het vir daardie eis sy loon van volheid. | g |
| | 12. Gees: dié wat langs <u>sirkels</u> <u>sy</u> god men | e |
| | 13. en nog vir Baäl soos vir 'n kneg | f |
| | 14. 'n <u>kriesel</u> waarde uitred uit die dolheid. | g |

Daar is verskeie woorde waarin twee of meer van die klanke van slinks ([sɫɔŋkɫs]) herhaal word. Veral opvallend is die klankmatige ooreenstemming van onderskeidelik "niks/slinks" en "dink/slinks". Deur

hierdie klankmatige verbindings word die kwalifikasies van sluhheid geassosieer met enersyds die groeperinge "niks tussenin/ niks van die skuim van siel", wat karakteriserend is vir die gemingte siel, en andersyds die woordkombinasie "skakels dink", wat semanties verwant is aan die "bedroom" van vers 4. Dit is veral in die eerste ses verse van die gedig - waar dit gaan om 'n negatiewe karakterisering van alles wat te make het met "siel" - dat die klankmatige verspreiding van die woord slinks opval (vergelyk in hierdie verband ook die vele /s/-herhalings wat aansluit by die reeds genoemde klankherhalings). Tog val in vers 12 en 14 die woorde "sirkels/kriesel" weer duidelik in die oorheersende klankpatroon van die eerste ses verse van die gedig. Hierdeur word sluhheid, as negatiewe kwalifikasie vir "siel", ook geassosieer met 'n aksie van die gees "langs sirkels", en iets wat aan die siel gegun word ("kriesel"). Die feit dat leksikale items uit die laaste terset, wat in hierdie sonnet vir die gees gereserveer is, klankmatig geassosieer word met 'n negatiewe karakterisering van die siel, impliseer dat daar tog nie so 'n definitiewe skeiding is tussen gees en siel as wat die ontkennde verwysings na die bestaan van 'n siel in die ek aan die begin van die gedig sou wou voorgee nie. Anders gestel: daar is "iets" van die siel óók in die gees ten spyte van die nadruk op die "niks tussenin" in die eerste verse van die gedig. Die klanke binne slinks is diffuus gekontinueer in (29); hierdeur word die semantiese effek van die negatiewe kwalifikasie van sluhheid gekonsentreer in die oktaaf, maar ook subtiel uitgebrei na veral die laaste terset van die sestet.

Die opvallendheid van slinks en sy klankmatig verwante woorde in (29) berus op 'n veelvuldige herhaling van bepaalde klanke op kort afstand in die eerste ses verse van die gedig. Konsentrasie van herhaalde klanke kan natuurlik ook voorkom binne volrym aan die einde van die versreël. Ryder (1963:310) ondersoek "degrees of rhymedness" in gedigte waarvan alle versreëls rym. Van Werfel se "Sagemühle" merk hy op dat die vokaal- en konsonantklanke binne die rymwoorde 'n besonder hoë frekwensie vertoon - dit op grond van 'n statistiese vergelyking met die verspreidingsfrekwensie van dieselfde klanke in die Duitse taal, dit wil sê buite die betrokke gedigkonteks. 'n Verdere bydraende faktor tot die rymdigtheid is die feit dat byna alle rympare onderling met mekaar allitereer of assoneer of anders binne die versreël klankmatig versterk word. Dit kom daarop neer dat

sommige gedigte 'n groter klankkonsentrasie in die rymwoorde vertoon as ander - iets wat natuurlik daartoe lei dat die woorde aan die einde van die versreël dan almal veel nouer op mekaar betrek word, sodat die moontlikheid van semantiese assosiasies tussen sulke woorde outomaties versterk word. Verwant aan Ryder se poging om die effek van klankherhaling statisties te bepaal, is die pogings van Lynch (1953) en Hymes (1960) om die sentrale sleutelwoord in 'n sonnet te bepaal deur te let op die verspreidingsdigtheid van sy klanke. Lynch onderneem 'n volledige ondersoek na die belangrikheid van vokale en konsonante in Keats se "On First Looking into Chapman's Homer". Hy wys daarop dat sommige klanke (foneme) 'n groter bydrae lewer tot onder andere die totale eufoniese effek van 'n gedig as ander. Om hierdie rede "...it becomes necessary to establish a scale of relative values. This scale must take into account (1) metrical stress, (2) the stress of prose or "thought" statement (syntactic stress), and (3) prominence due to repetitive utterance" (1953:213). Op grond van hierdie kriteria word gevind dat die konsonante /n/, /d/, /l/, /t/ en die vokale /āy/ en /ə/ die dominante klanke in die gedig is. Wanneer die semantiese metaforiese struktuur van die gedig in ag geneem word, vind Lynch dat die woord "silent" - die eerste woord in die laaste vers van die gedig - om verskeie redes prominent is. Hierdie woord som die sentrale tema van die gedig op, aangesien dit die effek registreer wat die metaforiese ontdekkingstog het op die ontdekker. Die posisie daarvan aan die begin van 'n versreël na 'n gemarkeerde pouse aan die einde van die vorige vers, die artikulasie van die /s/ onmiddellik na die stemhebbende vorm daarvan in die vorige woord, die trogeïese inversie wat hierdie woord metries onderskei van die res van die gedig - dit alles maak silent 'n sterk vooropgestelde woord in hierdie gedig. Bowendien bevat dit dan die mees prominente klanke in die gedig, sodat Lynch kan konkludeer "...that the word we found to occupy such an important position for numerous reasons, which in fact sums up the theme of the sonnet, also sums up its dominant sound structure. The poet's 'sixth sense', whether operating consciously or unconsciously, led him to consummate his poem not only in terms appropriate to his meaning, but also in terms which climax the workings of the lyrical faculty on its most basic level, sound" (1953:219). Hierdie woord sou dan volgens Hymes (1960) se kriteria 'n "summative" woord wees wat voldoen aan die volgende drie kriteria: "(1) on the level of sound, containing sounds dominant in

the poem and/or much higher in rank than usual; (2) on the level of meaning, expressing the theme of the poem (or octet or sestet); (3) regarding position, placed so as to have a culminating effect" (1960: 118). Hymes vind dat ses van die twintig sonnette waarin Lynch se bevindinge getoets word wel 'n opsommende woord teen die einde het waarin ook die dominante klanke van die gedig voorkom. In terme van Nemoianu se onderskeiding beteken dit dat 'n verspreiding van sekere prominente klanke kan kulmineer in 'n semanties of tematies integrale woord teen die einde van die gedig. Die verhouding tussen klank en betekenis op die diffuse vlak berus dus in hierdie gedigte ener syds op die verspreiding van herhaalde prominente klanke en andersyds op die relevering van 'n sentrale semantiese begrip in 'n woord wat vooropgestel word deur die kulminasie van prominente klanke binne so 'n sleutelwoord.

5.2 Vertikale verbindings tussen woorde in die eindrymposisie - Roman Jakobson en Samuel R. Levin

Sowel uitbuiting van die inherente aksoetiese aspek in gedigte waarin eufoniese, kakofoniese en onomatopeïese effekte duidelik figureer as die verspreiding van prominente klanke kan dus op Nemoianu se diffuse vlak 'n verbinding bewerkstellig tussen klank en betekenis. By 'n studie van die semantiese funksie van klankherhalingspatrone gaan dit egter veral om die vooropstelling van bepaalde semantiese relasies tussen woorde of woordgroeperings wat klankmatige ooreenkomste vertoon. Daar sal dus vervolgens gekonsentreer word op die tweede en derde vlakke in Nemoianu se uiteensetting hierbo. Op die vertikale vlak word die semantiese implikasies nagegaan van woorde wat in die eindposisie van die versreël deur volrym op mekaar betrek word - die semanties kontrasterende verwantskap tussen stik/leenheerblik in (20) byvoorbeeld. Op die horisontale vlak word die semantiese invloed bespreek wat rymwoorde kan hê op die geheelstruktuur van die gedig - die sintaktiese en metaforiese bydrae van die rymwoorde in (21) byvoorbeeld. Semanties betekenisvolle klankverbande kan egter ook hier nie beperk word tot één posisie binne die versreël nie. Volrym in die eindposisie van die versreël sal dus wel ondersoek word; hierdie onteenseglik belangrike klankverskynsel in die poësie sal egter nie bekyk word sonder inagneming van die moontlike bydrae wat ander klankherhalingspatrone in ander posisies in die versreël kan maak nie.

Ondersoeke na die semantiese implikasies van woorde wat klankmatig verbind word deur middel van klankherhalingspatrone - veral dan volrym in die eindposisie van die versreël - steun in die meeste gevalle op Roman Jakobson (1960:368) se bekende uitspraak: "...equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence, and on any linguistic level any constituent of such a sequence prompts one of the two correlative experiences... 'comparison for likeness' sake' and 'comparison for unlikeness' sake'" 24). Vir Jakobson word poëtiese taalgebruik by uitstek gekenmerk deur 'n projeksie van die gelykheidsbeginsel vanaf die seleksionele na die kombinatoriese as. In Levin (1962) se uitbouing van Jakobson se tese is reeds gesien (vergelyk hoofstuk II) dat so 'n stelling beteken dat semanties ekwivalente leksikale items georden word in sintagmaties ekwivalente posisies. Sowel Jakobson as Levin sien rym dan as respektiewelik 'n vorm van parallelisme en koppeling; deur die konvensie van volrym aan die einde van die versreël word semanties ekwivalente leksikale items georden in klankmatig ekwivalente posisies. Levin verwys na 'n gedig van Emily Dickinson waarin die ryme beheld/dispelled en denies/satisfies berus op 'n antonieme verwantskap en daarom semanties ekwivalent is, en voeg dan daaraan toe: "...if rhyming words are semantically equivalent, there is an intensification of the coupling process, in that the words occurring in the equivalent genre positions are simultaneously phonically and semantically equivalent" (1969³:46-47).

5.2.1 Semanties kontrasterend - W.K.Wimsatt en Marjorie Perloff

Jakobson het in sy bespreking van 'n klankverskynsel soos die rym rekening gehou met die feit dat 'n klankverband tussen woorde sowel 'n ooreenstemmende as 'n kontrasterende betekenisverband tussen die betrokke leksikale items sou kon onthul. Vandaar sy uitspraak: "In poetry any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning" (1960:372). Ouer studies wat wel die semantiese funksie van rym ondersoek, konsentreer egter slegs op 'n semanties kontrasterende verwantskap tussen rymende woorde. Perloff (1970:44) verwys na die Duitse filosoof J.S. Schütze wat rym definieer as die sametrekking van twee verskillende idees in foneties kongruente woorde; ook die digter Gerard Manley Hopkins beklemtoon eensyds die fonetiese gelykheid en andersyds die semantiese verskil

tussen geslaagde ryme: "...there are two elements in the beauty rhyme has to the mind, the likeness or sameness of sound and the unlikeness or difference of meaning, and the last is lessened by any likeness the words may have beyond that of sound" (via Perloff, 1970:45). Perloff wys op die verbasende ooreenkoms tussen hierdie twee 19de eeuse opvattinge, wat heeltemal onafhanklik van mekaar ontwikkel het: albei sien in dat rym en betekenis verwant is, en albei huldig die opvatting dat die enigste toelaatbare semantiese relasie tussen rymwoorde dié van verskil of ongelykheid is.

In die 20ste eeu is daar twee groepe literêre teoretici wat semantiese inkongruensie beskou as 'n noodsaaklike vereiste vir esteties bevredigende ryme. Erlich (1955) wys op die Russiese Formaliste se voorkeur vir rymwoorde wat uit uiteenlopende morfologiese en semantiese sfere getrek is: "Rime, it was maintained, is hardly ever a matter of sheer congruence or flat homogeneity. Phonetic similarity becomes 'perceptible' or esthetically satisfying only when thrown against the background of morphological or semantic incongruity" (1969³:227). Vanuit die geleedere van die 'New Critics' is dit Wimsatt (1944) wat wys op die grammatikale en semantiese verskille tussen esteties bevredigende rymwoorde. Hy vind dat Pope òf verskillende woordsoorte òf anders dieselfde woordsoort met verskillende funksies saamtrek in die rym. Die uiteenlopende betekenis in die rymwoorde word dan herkenbaar aan die verskillende woordsoorte of die verskillende funksies van dieselfde woordsoort. Die tipe verskille in rymwoorde waarop Wimsatt let, word onder andere geïllustreer aan die hand van die volgende reeks koeplette:

- (30)
1. Bless'd with each talent and each art to please,
 2. And born to write, converse, and live with ease;
 3. Should such a man, too fond to rule alone,
 4. Bear, like the Turk, no brother near the throne;
 5. View him with scornful, yet with jealous eyes,
 6. And hate for arts that caus'd himself to rise;
 7. Damn with faint praise, assent with civil leer,
 8. And without sneering teach the rest to sneer;
 9. Willing to wound, and yet afraid to strike,
 10. Just hint a fault, and hesitate dislike;
 11. Alike reserv'd to blame or to commend,
 12. A tim'rous foe, and a suspicious friend.

13. Dreading ev'n fools; by flatterers besieged,
14. And so obliging that he ne'er obliged;
15. Like Cato, give his little Senate laws,
16. And sit attentive to his own applause.

Wimsatt merk op dat die rymwoorde in die eerste twaalf verse behoort tot verskillende woordsoorte; in die laaste vier verse daarenteen, word dieselfde woordsoorte gekombineer maar met verskillende funksies: een verbum is aktief en die ander een passief; een nomen is in die enkelvoud en die ander een in die meervoud - "The functions are different, in each case what he does being set against what he receives" (1954:161).

Pope se sukses as rymvirtuoos lê dus vir Wimsatt in sy vermoë om grammatikale verskille te inkorporeer in foneties verwante woorde. Die geslaagdheid van rymverbindings is egter ook afhanklik van die verskil in betekenis tussen die rymwoorde: "...the greater the difference in meaning between rhyme words the more marked and the more appropriate will be the binding effect" (1954:164). Wimsatt verwys in hierdie verband na komies satiriese effekte wat verkry word deur die rymverbinding van "British Queen/Indian Screen" (Pope) en "mahogany/philogyny/dog any" (Byron). Semantiese inkongruensie binne fonetiese kongruensie kan dus aangewend word vir komiese effekte. In Afrikaans rym Opperman "danseresse" met "blesse", en Boerneef koppel "katkisasieles" aan "hotopses" - in albei gevalle kwalifiseer die tweede rymwoord die eerste op 'n ironies spottende manier.

Die rymteoretikus wat tot dusver die semanties uiteenlopende verbande tussen klankmatig verwante woorde aan die einde van die versreël die volledigste ondersoek het, is Marjorie Perloff (1970) in 'n analise van Yeats se rymtegniek. Die skryfster beperk haar ondersoek na moontlik betekenisvolle klankverbande tussen woorde tot die eindposisie van die versreël. Behalwe volrym ('n CVC/CVC-fonemiese ooreenkoms in die beklemtoonde sillabes van die rymwoorde) onderskei sy in hierdie posisie van die versreël ook nog drie tipes benaderde rymverbindings in Yeats se poësie: die rymsillabes het primêre klem maar fonemiese variasie, dit wil sê die klankooreenkoms word geclra deur òf slegs konsonante òf slegs vokale; die rymsillabes het 'n VC-fonemiese ooreenkoms maar een of albei van die sillabes het sekondêre of tersiêre klem; die rymsilla=

bes vertoon sowel fonemiese as klemvariasie. Terwille van terminologiese eenvormigheid (en ook omdat sommige van die kategorieë wat Perloff onderskei myns insiens kwalik nog herken kan word as gevalle van klankmatige skakeling tussen woorde) sal naas volrym (CVC/CVC) ook nog alliterasie (CVC/CVC), assonans (CVC/CVC), konsonans (CVC/CVC), omgekeerde rym (CVC/CVC) en pararym (CVC/CVC) voorlopig beskou word as genoegsame fonemiese ooreenkoms om 'n klankmatige skakeling tussen woorde aan die einde van die versreël te bewerkstellig. Perloff onderskei drie soorte semanties kontrasterende rymverbindings: antiteties, ironies en 'n relasie waar woordspeling voorkom. 'n Antitetiese rymverbinding word gedefinieer as dié waar die betekenis van die twee rymwoorde direk teenoorgesteld of ten minste wyd uiteenlopend is - die een rymwoord word gestel teenoor die ander. Die rymwoorde kan óf leksikale antonieme wees, óf eers binne die konteks van die gedig as antonieme onthul word. Perloff (1970:85) illustreer hierdie semanties antitetiese verhouding tussen klankmatig verwante woorde aan die einde van die versreël onder andere met verwysing na Yeats se "The Heart of Woman":

- (31)
- | | |
|--|---|
| 1. O what to me the <u>little room</u> | a |
| 2. That was brimmed up with <u>prayer and rest</u> ; | b |
| 3. He bade me out into the <u>gloom</u> , | a |
| 4. And my breast lies upon <u>his breast</u> . | b |
| 5. O what to me my <u>mother's care</u> | c |
| 6. The house where I was <u>safe and warm</u> ; | d |
| 7. The shadowy blossom of <u>my hair</u> | c |
| 8. Will hide us from the <u>bitter storm</u> . | d |
| 9. O hiding hair and dewy eyes, | e |
| 10. I am no more with <u>life and death</u> , | f |
| 11. My heart upon his warm heart lies, | e |
| 12. My breath is mixed into <u>his breath</u> . | f |

Die onderstreepte rymwoorde in (31) word volgens die skryfster almal gekenmerk deur 'n semanties antitetiese relasie (in sommige gevalle bekyk sy nie net die werklike rymwoord nie maar ook kwalifiserende woorde net voor die rym). Van hierdie vyf rymverbindings is slegs "safe and warm/bitter storm" en "death/breath" reeds leksikale anto-

nieme. Die ander word ingetrek in die "BEFORE-AFTER relationship: the calm but monotonous life of the young girl, prior to her first love affair, is contrasted to the stormy, intense experience of the woman in love" (Perloff, 1970:85). In die a-rym word die bekende "little room" uit die jong meisie se jeug gekontrasteer met die "gloom" van liefde; in die b-rym is "prayer and rest" (onskuld) antities aan "his breast" (ondervinding of ervaring). Op dieselfde manier word die onskuld van die jong meisie gestel teenoor die ervaring en kennis van die vrou in die oorblywende antitiese rymverbindinge. Dit is belangrik dat die vertikale rymskakeling in hierdie gedig die aandag vestig op reeds bestaande leksikale antitiese; dit is egter verder belangrik dat antitiese verwantskappe ook ontdek kan word tussen woorde wat nie reeds leksikale antitiese is nie. Dit is 'n illustrasie van die uitkoms van hierdie bykomende ordeningsbeginsel in die poësie waar konvensionele ekwivalente posisies in die rymskema van 'n gedig uitgebuit word om semantiese ekwivalensie tussen klankmatig verwante woorde te onthul. Dit is Nemoianu (1971:247) se "new phenomena...as a consequence of the constitution of a rhyming couple", verteenwoordig in Jakobson (1960:372) se "conspicuous similarity in sound", wat hier heenwys na "dissimilarity in meaning".

'n Volgende kategorie binne semanties kontrasterende rymverbindinge is ironierym: een rymwoord is 'n ironiese kwalifikasie of wysiging vir 'n ander rymwoord. Dit is hierdie tipe rymverbinding wat deur Wimsatt aangeprys is in die heroïese koeplette van Pope (vergelyk hierbo), waar die ironiese wysiging terselfdertyd satiries of ook komies spottend kan wees. Perloff (1970:93-95) vind in Yeats se poësie behalwe komies satiriese verbindings soos "burnished chariot/Lord knows what" ook gevalle waar die ironie bitter of ernstig is:

- (32) A WOMAN HOMER SUNG
1. Whereon I wrote and wrought,
 2. And now, being grey,
 3. I dream that I have brought
 4. To such a pitch my thought
 5. That coming time can say,
 6. 'He shadowed in a glass
 7. What thing her body was.'

Die skryfster merk op dat die rym "glass/was" 'n ironiese kommenta-
ering is van die tema van die gedig dat skoonheid verewig sou kon word
in 'n kunswerk. Die verlede tyd van die tweede rymwoord maak dit
naamlik baie duidelik dat die sogenaamde behoudende krag van kuns nie
die finaliteit van die dood kan elimineer nie.

Die laaste kategorie wat Perloff onderskei binne die afdeling semanties
kontrasterende ryme, is dié waar 'n rymwoord weens die verbinding met
sy rymmaat, 'n sekondêre betekenis verkry wat verskil van sy primêre
betekenis in die logiese struktuur van die gedig. So 'n ekstra beteke-
nislading word byvoorbeeld volgens die skryfster (1970:103) geïllustreer
in die woordspeling op "fix" in die volgende verse:

- (33) 1. How can I, standing there
2. My attention fix
3. On Roman or on Russian
4. Or on Spanish politics?

Die oorspronklike betekenis van "fix", in die sin van "vestig op",
word verdring ten gunste van twee sekondêre betekenis: "'politics'
is a nuisance because it puts us in a (1) 'fix' or 'tight spot', or
'politics' is despicable because things are (2) 'fixed', that is pre=
arranged to suit the politicians' purposes" (1970:103). 'n Woord=
spelingrym is dus 'n duidelike manifestasie van die potensiaal van 'n
rymverbinding om bykomende betekenisassosiasies te bewerkstellig in
'n gedig. Sulke addisionele betekenisassosiasies, onafhanklik van die
sinsverband waarin die ryme voorkom, sal egter uiteindelik integreer=
baar moet wees in 'n interpretasie van die gedig. Dit is sekerlik
belangrik dat die semantiese implikasies van die rym as 'n ekstra
ordeningsbeginsel in die poësie nie onderskat word nie. Dit is egter
myns insiens net so belangrik dat die ondersoeker van poëtiese taal=
gebruik nie irrelevante of losstaande betekenis sal aflees uit 'n
vertikale verwantskap tussen rymwoorde nie. Die onvermoë van die spre=
ker om sy aandag toe te spits op die politiek word eksplisiet gestal
in die eerste twee verse van (33) - en aangesien so 'n onvermoë reeds
'n implisiete negatiewe evaluering van die politiek insluit, sou die
sekondêre betekenis wat Perloff in die rymverbinding "fix/politics"
onderskei, slegs die motivering verskaf vir 'n veroordeling wat ook
buite die rym gegee is. Die sekondêre betekenis van "fix" is dus