

### F.I.J. van Rensburg

F.I.J. van Rensburg was voorheen verbonde aan die departement Afrikaans aan die Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg. Sy publikasies oor die werk van Van Wyk Louw sluit die volgende in: *Skering en inslag* (Tafelberg, 1964), *Sublieme ambag* (Tafelberg, 1975), *Swewende ewewig* (Tafelberg, 1975) en *Septet* (Human en Rousseau, 1996).

## Van Wyk Louw in ligter luim

### N.P. van Wyk Louw in lighter vein

Throughout the years students of the work of N.P. van Wyk Louw tended to focus on its preoccupation with the “deeper” aspects of life, thereby losing sight of the wide spectrum of “surface” or lighter aspects contained in it, not only of a thematic, but also of a structural nature. Concentrating on the linguistic structure of a number of texts, a wide range of creative strategies based on playfulness was identified. The article explores this aspect of his work, particularly in his poetry, his theatrical work, and his reflective prose. **Key words:** N.P. van Wyk Louw, lighter aspects, playfulness, Afrikaans poetry, drama and reflective prose.

Aan Van Wyk Louw as *ingewikkelde* skrywer is daar in die loop van die tyd talle studies gewy. Die doel van dié studies was wesenlik om die *diepsinnighede* van sy werk oop te dek; om “agter die kap van die byl” te kom. Sy krag het vir die meeste eksegete in “die diepte” van sy werk gelê. ’n Ander, baie wesenlike aspek van sy oeuvre is in die proses nie net onderwaardeer nie, maar in baie opsigte ook misgekyk. Van Wyk Louw was immers ’n digter wat ook geboei was deur die *pieke* van menslike intuïsie en ervaring, nie net van die ondergronde daarvan nie en het steeds ’n oog gehad vir die fosforessente glansing op die oppervlakte van ’n donker golf. In die diepte-studies het die ligte muse nie tot haar reg gekom nie.

Vir Louw was “ligtheid” (by gebrek aan ’n gepaster sinoniem) nie maar ’n oppervlakkige waarde nie, selfs ook nie die mindere van diepte nie. By geleentheid het hy byvoorbeeld gewonder of die komedie nie dalk die hoogste moontlike bereiking vir ’n dramaturg is nie. By ’n ander geleentheid het hy skalks opgemerk: “Elkeen kan in die diepte val, maar min kan vlieg,” en daaraan toegevoeg (by monde van ’n fiktiewe gespreksgenoot): “Ons is altyd gereed om te stry en te ly vir die diepte van ons kultuur, nie vir sy lekker oppervlakte nie” (Louw 1986: 176). ’n Mens sou dan ook met goeie reg kon beweer dat ’n groot gedeelte van sy werk getipeer kan word in terme van die simboolpaar afgrond en vleuel, en wel as vleuel bó afgrond.

Die probleem in verband met die beperkte siening is dat die vele gedaantes waarin ligtheid hom openbaar, nie goed besef is of nog steeds nie besef word nie. Ligtheid behels ’n hele spektrum van vergestaltingsvorme. Dis onder meer in die volgende geleë, enkeld of in samespel met mekaar: *spel*, met as een van die vergestaltingsvorme

daarvan *speelsheid*, wat ook die *ironiese* spel insluit, en wat vervolgens vir *dubbelsinnigheid* voorsiening maak; die *ligte* gedaante van ironie, nie die soort wat bekend staan as *dramatiese ironie* nie; verder: *soepelheid*, van temahantering en, belangrik, van taal; *deursigtigheid*, in samespel met *dubbelsig*; *delikaatheid*, waarmee selfs die mees pynlike situasies gehanteer word; *sinrykheid*, die soort sin van sprokies, selfs dié wat met gruwelike materiaal werk; en 'n *positiewe uitsig aan die einde*, 'n skoon, verhelderde visie na worsteling.

Wat laasgenoemde betref – 'n positiewe uitsig – val dit byvoorbeeld op hoeveel van sy grootste werke, nie net in sy poësie nie, in 'n majeursleutel eindig, soos “Die profeet”, “Abélard”, “Vier gebede by jaargetye in die Boland”, “Die hond van God”, “Die swart luiperd”, “Klipwerk” en “Groot ode”. Die donker aspek van sommige van hierdie gedigte het die uitleggers geboei, nie die uiteindelijke helder uitkoms nie. Op hierdie verskynsel slaan byvoorbeeld sy opmerking oor die manier waarop kritici *Tristia* gelees het: “[I]n die gretige soek na ooreenkomste met die Latynse digter, Ovidius, se klagtes te midde van die noordelike winter, is daar nie raakgesien nie hoe weinig verse met ‘winter’ of ‘koue’ in dié bundel voorkom en hóéveel wat suidelik en Mediterraens is” (Louw 1986: 551).

Vanuit 'n panoramiese blik oor sy werk word in hierdie verslag op net 'n paar van bogenoemde gestaltes van ligtheid in enkele tekste gekonsentreer.

Wat *die prosa* betref (onder meer 1200 bladsye van twee omvangryke bundels *Verzamelde prosa*) is dit miskien voldoende om te sê dat dit as 'n geheel genome van die soepelste prosa is waaroor Afrikaans beskik, meer in die besonder op die gebied van die beskoulike prosa. Hy het hierin 'n voorbeeld gestel van hoe 'n bespreking van selfs die moeilikste stof nié swaar op die hand hoef te weeg, of moeisaam móét voortkruie nie, ongeag of dit gaan oor die digter as intellektueel (die onderwerp van sy Amsterdamse intreerede), die verhouding van klassieke literatuur en vertaling (sy inleiding tot J.P.J. van Rensburg se vertaling van Euripides se *Vroue van Troje*), of wat filosofiese besinning behels (“filosofeer is niks anders nie as: streng en omvattend dink”, onderskeibaar van die proses “waarby gedagtes deur ons kop speel soos boklammers deur 'n warm kraal” [Louw 1986: 137]). Die beelde wat hy gebruik om konsepte te verduidelik, soos die aangehaalde, gee sprankel aan sy prosa.

Die beskoulike prosa bevat ook verskillende manifestasies van sy *dramatiek*, veral van sy *informele* dramatiek, dus in die algemeen sonder dat die op mekaar inwerkende gespreksgenote as “dramatis personae” aangedui kan word. “In die algemeen”, want enkeles van hulle word tog by naam as gespreksdeelnemers aangedui, soos sy gesprek in agtiende-eeuse duelstyl met Jan Greshoff oor “die eerste grondbegrip van die kritiek”, te wete objektiwiteit (“Waarhede soos koeie”, [Louw 1986: 381 vgg.]).

Die hoogtepunt van sy informele dramatiek is “Heerser en humanis”, met as subtitel “Nie-dramatiese gesprek van die toekoms” (Louw 1986: 511 vgg.). Dit gaan oor 'n dialoog in 'n sel tussen 'n totalitêre heerser en sy gevangene wat vanweë sy huma-

nistiese oortuigings ter dood veroordeel is. Dis 'n intellektuele skaakspel op hoë vlak, wat sy hoogtepunt bereik in die laaste vraag wat die heerser aan sy gevangene stel: "[E]k vra jou nog net – bloot om sosiaal-tegniese redes – watter troos het jy dan nog oor (te wete: met al sy vriende met wie jy gepraat het, uitgeroei, al sy boeke verbrand) wat jou in jou houding sal versterk?", en die makaber-pikante antwoord van die gevangene daarop: "Twee dinge: dat jou beul my sal sien sterf; en dat jy nog hierdie gesprek met my gevoer het." Dis in die beste tradisie van die drama, 'n eindpunt waarna die gordyn nie maar kán nie, maar beslis móét sak.

Van Wyk Louw se *formele dramatiek* bstryk 'n wye register: van die ernstige *Germanicus* tot die hoogs komiese, soms byna burleske *Koning-Eenoog of Nie vir Geleerdes*. Tussen dié twee ekstreme lê daar enkele stukke wat 'n fyn balans handhaaf tussen erns en spel, onder meer *Lewenslyn* en *Asterion*.

Uit 'n nogal wye register word twee eksemplare uitgelig: een uit die verhoogkategorie, die ander uit die hoorspele.

Eersgenoemde, *Koning-Eenoog of Nie vir Geleerdes*, met as subtitel *'n Spel van anachronismes en 'n anachronisme*, is betitel op so 'n manier dat reeds die titel die kykersgehoor instel op 'n speelse situasie. Die stuk wemel van materiaal uit die komiese arsenaal, soos die baie ruimtes waarin weggekruip of waaruit te voorskyn gekom word, die bont register van karakters, nie almal komieklike figure nie, want sommiges is heel nugter, voete-vas-op-die-aarde-mense, en dialoë wat komies, soms burlesk, maar dikwels besonder geestig en pikant is.

Die radiospel *Asterion*, 'n libretto vir 'n radiofoniese opera in samewerking met die Nederlandse komponis Henk Badings, lê, soos aangedui, midde-in die spektrum van die twee soorte.

Dis 'n goeie voorbeeld van hoe Louw van erns en spel medespelers in 'n drama maak. Aspekte van ligtheid wat in die libretto betrek word, is speelsheid, 'n delikate aanslag in die dialoog, asook 'n ewe delikate taaltimbre, wat soms die radiofoniese komponis van pragtige toonsettingsgeleenthede voorsien, soos in die geval van die roekeloos-ligsinnige reaksie van die Edeling op die waarskuwing van die Ou Magiër dat hul aandrang op 'n nuwe aarde en nuwe maniere van lewe ("nuut loop op 'n straat! nuut nies! nuut doodgaan!") op 'n ramp sal uitloop:

Rinkel-rinkel-poppetjies  
ons is tinkel-dingetjies van glas  
óm ons is glas-sprietjies, glas-liaantjies  
met 'n blink en blink en blinker  
papegaaitjie wat maar draai  
al trillender in melk'rige spiraaltjies  
van 'n klein albastertjie van glas  
Maak vir óns lewe 'n maat!

By sy belangrikste literêre bydrae, *die poësie*, word vervolgens breedvoeriger stilgestaan. Die lig val op 'n paar eksemplare waarin uiteenlopende aspekte van ligtheid aan die orde is. Eers drie redelik voor die hand liggende gevalle.

Die eerste, "Nou was sy liggaam" uit *Gestalten en diere*, verwoord 'n oorkoepelende aspek van sy werk, spesifiek deur middel van die twee slotreëls van die voorlaaste strofe:

om alle dinge lief te hê  
wat speels en klaar en lenig is;  
met blydschap bokant alle pyn,  
sy hart se een belydenis.

Die tweede is 'n waterhelder liedjie uit sy debuutbundel, *Alleenspraak*, "Nagrit":

Wind deur my hare,  
sterre oor my kop,  
ry ek die veld deur  
wild op galop.

Donker die slote;  
skaduwees skuil  
swart in die riete  
vaal oor die kuil.

Vonke oor die klippe,  
dowwer oor die sand ;  
wie dink aan struikel  
in liefde se land!

Die gedig is egter net maar eksemplaries van heelwat volkse en ballade-agtige gedigte wat verspreid in sy oeuvre voorkom, gedigte wat in latere bundels minder eenvoudig word, maar steeds ligte tinte tot ingewikkelde werke toevoeg, soos verbreed in *Tristia*.

Die derde is 'n ondeunde, deurlopend-dubbelsinnige skatologiese gedig uit *Nuwe verse*: "Opskrif vir gaste in 'n klooster", wat in sy dubbelsinnigheid kenmerkend is van heelwat gedigte met 'n dubbelbodem na *Gestalten en diere*.

Wees in jou eensaam oomblik nog  
van hierdie gasvry wens bewus:  
vir elke kramp – sy leniging;  
vir alle bose winde – rus;

vir die wat traag en langzaam is:  
die snelheid van die storm;  
en vir die gans-oorhaastiges:  
meer vastigheid en vorm.

Die twee gedigte wat volg, "Die beiteljtjie" en "Ballade van die Bose", sluit by die speelse dubbelkantigheid van dié gedig aan, maar demonstreer speelsheid in veel komplekser gedaante en in groter ruimtes.

Albei hanteer dieselfde basiese materiaal: 'n ironiese spel met 'n faktor wat van die allergrootste belang vir die mens, in die sin van mensheid, is. Die spel in die twee situasies verloop egter teengesteld, wat 'n voorbeeld is van die wye spektrum van strategieë wat die digter benut om ligtheid behoue te laat bly selfs in situasies van 'n ontstellende aard.

Van die twee is "Die beiteljtjie" die een wat speels begin, en wel op 'n manier wat die verwagting wek dat die gedig op 'n vrolike noot sal voortgaan en sterk waarskynlik ook so sal eindig, dit wil sê asof "er staat wat er staat".

Die opgewekte toonaard het meer as een lesersgeslag op die verkeerde voet betrap. Hulle het die waarskuwingsmerkers wat versigtig langs die voltrekkingspad opgestel is, nie raakgesien of nie na verdienste verdiskonteer nie. Dis eenvoudige tekens, soos die komma na "toe" aan die begin van die derde strofe ("toe, onder my tien vingers / bars die grys rots middeldeur"); selfs die nog meer sigbare, gehoofletterde "Dan" met sy veelseggende komma daarna aan die begin van die sesde strofe ("Dan, met twee goue afgronde / val die planeet aan twee"). Eers na alles verby is, word beseft dat die op die oog af bravade-agtige frase "of hoé?" aan die einde van die vyfde strofe ("só moet 'n beitel slaan / wat beitel is, of hóe?") nie 'n retoriese vraag was nie, maar 'n leemtevraag, een wat normaalweg 'n antwoord verwag, maar wat, agterna gesien, die geleentheid was wat die leser gebied is om hom te vergewis of hy wel op die regte interpretasiepad is. Die geleentheid is egter nie benut nie. Dit blyk uit die miskryk van wat die slotstrofe werklik sê. Die "donker naat" wat deur land en die dag loop, is een wat deurloop tot in 'n ruimte waarin sterre sigbaar is, dus in nag, nie in lig soos wat die leser verwag of gemeen het nie. Dis dan ook gepas dat die gedig met sy eerste verskyning (in *Standpunte* 15, Oktober 1949) die titel gehad het van "Vir die speletjie".

Die beiteljtjie eindig dus nie met 'n triomf, byvoorbeeld van die digterlike woord, nie maar met 'n ramp. In dié verband kan dit sinvol wees om in ag te neem wat die skrywer in *Rondom eie werk* oor digterlike simbole sê: "[D]ie digter sóék nie 'n simbool nie, (...) die simbool kom by hom op, en soms is hy verbaas oor wát dit alles wil sê. Die warm twaalfuur-middag toe ek na 'n skool, Trafalgar, in Kaapstad, opgestap het en die 'Beiteljtjie' gekry het, het ek nie aan beitel – en sekerlik nie aan die skoonheid of aan woorde loop en dink nie" (Louw 1986: 546).

Wat wesenlik in “Die beiteljtjie” aan bod is, is die moreel-onverskillige, selfs roekelose gebruik van sekere vermoëns waaroor die mens beskik, byvoorbeeld sy verstand, soos meermale in wetenskaplike eksperimentering gebeur. “Hermes” van D. J. Opperman (in “Spermutasie: ’n Speursprokie vir die jongste godjies”, [Louw 1963: 54]) is die pendant van die gedig. Die boodskap wat Hermes as boodskapper van die gode na Olympus terugbring oor die mens se wetenskaplike eksperimentering met die aarde lui: “Die bleek aardbol / is swart aangebrand, / ’n ingeduike / aluminiumkastrool”, terwyl die vraag aan die einde gestel word: “[W]aar is homo sapiens?”, met as geïmpliseerde antwoord: “Saam met sy kernkrag-eksperiment uitgewis.”

Wat in “Die beiteljtjie” dus as spel begin is, eindig in verbystering.

In “Ballade van die Bose” verloop die proses presies teengesteld. Dit begin met ’n verbysterende onthulling aan die mens (wát die werklike menslike kondisie behels) en verloop vervolgens in ’n sardoniese spel.

Om die volle impak van die spel wat in die gedig gespeel word, te agterhaal, is dit nodig om te besef wat met “die Bose” bedoel word.

“Ballade van die Bose” gaan nie oor ’n morele konsep, dus sonde, nie, beslis ook nie oor die Duiwel nie, maar oor ’n ontiese begrip, en daarom ’n moreel-neutrale. In dié konsep is die filosofie van Hegel (wat ’n mens sou kon opsom as *der Gang des Geistes*), die dieptepsigologie van Jung (die kollektiewe onbewuste) en die idealistiese ewolusionisme van Darwin en sommige ander ewolusioniste gesinkopeer, en word dit krities gekonfronteer met ’n eenvoudige konkrete werklikheid wat deur die genoemde denkers in hul ideologiese sisteembouery oor die hoof gesien is. In die openingsnommer van *Standpunte* (Desember 1945) onder die opskrif “Optimisme oor die wêreld: By die lees van Gorter se ‘Pan’” formuleer Louw dit so:

[Hulle] vergeet (...) dat die virusse en die bakterieë voortgaan met leef terwyl die mens sy vlug na die Absolute onderneem; dat alle vorme hul lewe *binne* die tyd voortsit terwyl die hoogste vorme besig is om *bo* die tyd uit te styg. Terwyl die mens besig is om die poësie en die wiskunde te laat opbloeï, leef die virus, die gras en die aap nog voort – net soos hulle altyd geleef het. En die laer kategorieë kan nog altyd katastrofies in die hoëres ingryp ... Die virusse en bakterieë kan ’n groot genie voor sy tyd laat sterf (Louw 1945: 72-73).

In die trapsgewyse ontwikkeling van die heelal vanaf die laagste kategorieë tot die hoogste is die Bose steeds *die voorlaaste trap van die afgelegde ontwikkeling*. Toe die organiese fase, beginnende met “die eerste wit kiem”, hom losgemaak het uit die anorganiese (“die koue grond / en swart klip van die kuil”) was die anorganiese die Bose vir die organiese, omdat dit die gevaar van terugval in die anorganiese ingehou het. Toe die geestelike hom vervolgens uit die organiese losgemaak het, was die organiese weer die Bose vir die geestelike. Die Bose was die steeds-aanwesige gevaar vir die telkens hoëre vlak. Tegelykertyd was dit egter ook *die prikkel* vir die hoëre se

uitreik na 'n volgende hoër fase. Die Bose was daarenboue nie net 'n gevaar vir die *direk-voorafgaande* hoër kategorie nie; hy is ook, op elke vlak wat bo die beginvlak tot stand gekom het, *as totaliteit in elke individu op daardie vlak aanwesig*. Alles wat aan die telkens hoogste vlak voorafgegaan het, is met ander woorde as donker ondergrond in hul wese neergeslaan. In die mens is die totaal van al die vorige fases van die ewolusie as *kollektiewe onbewuste* aanwesig. Die geskiedenis van die heelal is op dié manier 'n dinamies-dialektiese proses van onophoudelike uitreik en vlug, uitreik wat vlug is. As die mens dus sou ontwikkel tot 'n hoër vlak as die menslike, sê dié van Nietzsche se *Übermensch*, sal die Bose weer die mens wees, ensovoort.

Dat die mens aan die naelstring van die Bose gekoppel is, dat die Bose dus die grond is al is die mens die blom, is iets wat hy nie kan aanvaar nie. Daarom moet hy stap vir stap, stukkie vir stukkie met hierdie werklikheid gekonfronteer word. Voor die spieël gestel, sien hy nie net homself nie, maar ook sy Bose alter ego, sy hele kollektiewe verlede, wat met hom in gesprek tree. Die viermalige konfrontasie met die spieël in die loop van die gedig en die sistematiese uitkalwering van sy hubrisweerstand word gesuggereer deur die al pertinent herhaling van die oorspronklike vraag deur die Bose en die al swakker verweer daarteen wat geïmpliseer word, en wat sy einde in 'n sardoniese slotherhaling vind: "Ken jy my *nou*? / Het jy die spieël *gesien*, / en ken jy *jou*?" (My toevoegde beklemtoning.)

Die gedig is 'n deurlopende spel van die Bose met die mens. Sy spreektrant is daarom nie makaber nie, maar lig en speels.

'n Mens het dus in die geval van "Die beiteljtjie" en "Ballade van die Bose" met twee gedigte te doen wat dieselfde soort materiaal hanteer, naamlik erns en spel, maar wat in twee heeltemal verskillende toonaarde beweeg en eindig. In die geval van "Die beiteljtjie" is die indruk wat onmiddellik gevestig word, dié van 'n onskuldige speletjie, net om gaandeweg te besef dat dit om iets heeltemal anders as spel gaan, want om 'n verbysterende onthulling. In die geval van "Ballade van die Bose" is die skokkende boodskap van die gedig onmiddellik duidelik: die driereëlige openingstrofe konfronteer die mens trompop met die werklikheid dat hy in die loop van 'n kosmiese ewolusie verbygestreef gaan word. Deur middel van 'n al duideliker waarneembare speelse toon word die mens daaraan gewen om die onweerspreeklikheid van die boodskap te aanvaar. In hul samespel gee die twee gedigte 'n aanduiding van die wye spektrum van verskole speelsheid en ligtheid in Van Wyk Louw se werk.

Ter afsluiting 'n gedig waarvan die ongeïnhibeerde jolyt reeds vroeg opval, maar waaruit geen vroeë gevolgtrekking in verband met ligtheid en sy begeleidende skakerings as moontlike binnedraad of -drade van die gedig gemaak kan word nie, en wel as gevolg van die massa ander verskynsels, nie-vrolikes, selfs gruwelikes, wat saam met vroliekheid die tematiese lading van die gedig uitmaak: "Klipwerk".

Wat die digter in dié werk wou doen, som hy soos volg op: "Ek wou dié ou wêreld (dit is die plattelandse wêreld van sy jeug) hêrskep in woorde: die inhoud van die

versies is alles wat ek uit daardie wêreld geken het: soms kru; vol seksuele verwysings en maskerings; obsene dinge; wreedhede; droewighede; vrolikheid; bygeloof; liefdesjaloesie, haat, spot; elementêre leef binne sensasies" (Louw 1986: 553).

Die opgawe wat hy vir homself gestel het, was om dié heterogene vraag tot patroon te orden; om die aparte klippe en klippertjies in 'n mosaïekgeheel op te neem, 'n klipwerk van 'n besondere soort.

Self verwys die digter na "Klipwerk" as 'n "lang gedig of reeks" (Louw 1970: 36). Wesenlik het dit 'n enkelgedig geword wat reeksmatig, en wel in die vorm van klein reeksies tematiesverwante gedigte wat mekaar periodiek afwissel en deur 'n paar deurlopende handelingslyne tot enkelgedig saamgesnoer word. Dit het op dié manier tot 'n unieke gedig uitgroeï: 79 afsonderlike gedigte, deur asteriske van mekaar geskei, maar wat terselfdertyd soos strofes van 'n omvattende gedig funksioneer.

"Klipwerk" het om delikate pakwerk gevra. Vir dié taak kon die digter egter steun op sy ervaring met strategieë van verwante aard in sy vroeëre werke, soos die gebruik van funksioneel-gelyktydige benutting van 'n openingstrofe as proloog én as epi-loog, soos in "Ballade van die Bose", en die skepping van ironiese dubbelkantigheid, soos in die geval van "Die beiteljtjie".

Die keuse van die eerste klippie wat gelê is,  
dat akkers op die sinkdak val  
en vye op die ringmuur breek

was deurslaggewend vir die patroon wat die gedig uiteindelik geword het.

Die oopgelatenheid van die twee reëls, naamlik as frase en dus nie as sin nie, was die ideale middel vir 'n gedig wat 'n lading soos dié moet herberg. Juis vanweë dié oopgelatenheid is dit egter ook enigmaties. Wat die kort frase-gedig kommunikeer, sal voorlopig onvermydelik van spekulاسie afhanklik wees, maar belangriker: ook van bevestigende tekens uit die onmiddellike milieu daarvan, dit wil sê veral die gedigte wat direk daarop volg.

'n Paar moontlikhede in dié verband doen hulle voor.

Een is dat dit gaan om 'n sensasie van ligte verbasing by die luisterende kyker dat 'n ruimte soos dié nog kan bestaan, een van onselfbewuste, byna vanselfsprekende rustigheid in 'n wêreld wat so totaal anders as vroeër geword het.

'n Tweede is 'n reaksie met 'n mineur-inslag: dat soveel weelde – 'n ware somerweelde – verby moet gaan, dalk selfs soos die menselewe.

'n Derde het die geaardheid van 'n majeur-reaksie: mag dit gegee word dat 'n opset soos dié wat hier gesien en gehoor word, sal voortbestaan, omdat dit iets besonders verteenwoordig: 'n lewenstyl, dalk selfs 'n hele kultuur.

Die drie moontlikhede berus wesenlik op spekulاسie. Dié feit hoef hulle nie heeltemal uit te sluit uit die uiteindelijke totaalbeeld nie. Hulle sou byvoorbeeld 'n latere steekhoudende bevinding kon ondersteun. Op hierdie tydstip is egter iets meer as spekulاسie nodig vir sekerheid.



By nadere toekyk blyk die parallellie van die twee reëls. Dis 'n enigszins onkonvensionele parallellie: die twee reëls vertoon duidelik-geprofileerde verskille. Die opvallendste is die verskil in klankprofiel. Die eerste reël maak gebruik van 'n klinkende konsonant in beklemtoonde posisie: 'n herhaalde k. Verder is al die sillabes waarin dit voorkom, kort, wat aan die konsonant 'n nog helderder profiel en aan die tempo van die reël iets van 'n sneller pas as die volgende gee. Daarteenoor is die situasie in die tweede reël heeltemal anders. Die konsonante wat oorheers, is duur-klanke: v, r, ng, m, r in hul opeenvolging, en die vokale lank: y, uu en ee, met 'n on-vermydelike verlansaming in tempo. Die totale beeld van die gedig is een van helderheid gekontrasteer met gedemptheid.

Afgesien van die aksiewoorde "val" en "breek" is die twee "handelende partye" akkers en vye. Die akker en die vy is tradisionele simbole van manlike en vroulike geslagtelikheid. In hul gesamentlikheid kan dit dus beteken dat die openingsgedig verwys na 'n seksuele verhouding, een wat geviër maar later ook verbreek is.

As die openingsgedig dit wel oor die liefdesverhouding van man en vrou het, ontstaan die vraag wat die betekenis of sin is waarin dié gedig is, sou pas. Wat tref die spreker as hy die val van akkers en vye in die tuin hoor en na hulle kyk? Dat dit simbolies is van liefdesverhoudings wat aangegaan en verbreek word? Dit sou slegs 'n gedeeltelike waarheid wees, omdat nie alle verhoudings op huwelike uitloop en alle verhoudings nie skipbreuk ly nie. Dit moet dus 'n ander werklikheid wees wat die toneel by hom oproep. Die waarskynlikste is die insig dat die viering en verbreking van liefdesverhoudings deel van die lewe van alle eeue was en dit waarskynlik vir alle eeue verder sal wees. Die sin waarin die oopgelate frase sou pas, sou dus wees dat dié situasie 'n onvermydelike deel van die menslike kondisie is.

Dié moontlikheid staan op veel vaster grond as die ander drie, omdat dit steun op wyd-aanvaarde betekenisdraers ("vy" en "akker"). Dit behoort egter nog steeds tot die domein van spekulasie.

'n Verwagting wat as redelik beskou kan word, is dat die gedigte wat op die oopgelate sin volg, nadere inligting sal verskaf.

Die tweede gedig doen dit dan ook ontseggelik. Dit gaan oor 'n huwelikeremonie en 'n latere verbreking van die huwelik:

die katstert en die angelier  
verlede jaar was die kind nog hier  
die swart rapuis en die besembos  
hoe 't jy my dan nou gelos

Dit word, nes in die geval van die openingsgedig, deur middel van konvensionele simbole bevestig, die een ondubbelsinniger as die ander. "Katstert" en "angelier" dui onder meer op die man se knoopsgatruiker by geleentheid van 'n troue. Die somber kleur van die "swart rapuis" en "besembos" pas nie eintlik by huweliksvroligheid

nie, eerder by 'n begrafnisseremonie. In huweliksverband geïnterpreteer, sou dit miskien kon verwys na 'n latere fase van die huwelikslewe, met "besembos" as simbool van die vrou se skoonmaakgereedskap. Wat die geval egter ook mag wees: die kontras tussen opgewektheid en droefheid is ook in die tweede gedig klankmatig aanwesig: ná die flambojante swier van "die katstert en die angelier" die somberheid van "die swart rapuis en die besembos", alleen in 'n groter verband: vier reëls in die plek van twee. Die kontrastering van twee strydige sentimente van die openingsgedig is dus ook in hierdie gedig aanwesig.

Die derde gedig brei nog daarop uit:  
die esel staan met sy gat teen die wind  
ai, hoe het ek my hart verbind  
lank verloor en nooit gevind  
máár ek bly haar wel-gesind

onder in die vlei staan 'n botterblom  
lank verwag en nooit gekom  
swaar is die berg en die hart is dom  
hy vir haar en sy vir hom

Dit kan wees dat die twee strofes dit oor een man het maar oor twee vrouens en daarmee oor twee verhoudings, wat albei misgeloop het. Luidens die eerste strofe is die man verlate agtergelaat, terwyl die tweede onthul dat hy 'n nuwe verhouding probeer aanknoop het maar nie daarin geslaag het nie.

Die sterk beklemtoonde uitlating "máár ek bly haar wel-gesind" ken 'n redelik duidelike oorwig aan die eerste moontlikheid toe. In die gerigtheid op die eerste verhouding is daar dan ook in die oorkoepelende gedig periodiek sprake van iemand wat naartoe na 'n geliefde soek, van tyd tot tyd uit frustrasie op allerlei afdraaipaaie beland (dronkenskap, seksuele uitspattigheid), maar haar tog uiteindeelik vind, moontlik nadat sy weer, in die gedaante van "vaalfisant / in die jakkalsdou" op die toneel verskyn het maar nog nie weer herken kon word nie, of, waarskynliker, in die gedaante van "die soel kind en / die rooi granaat / jakkalsdraai / sy stap kor-daar".

Dit is egter 'n moontlikheid wat opnuut enigmaties aangebied word, en wel in die vorm van twee formuleringe wat op die eerste gesig botsend voorkom: "lank verloor en nooit gevind" en "lank verwag en nooit gekom", maar wat by nadere toekyk tog versoenbaar blyk, soos: "lank verloor en (tot op datum nog nie) gevind (nie)" en "(haar) lank verwag maar (sy het nog steeds) nie gekom (nie)".

Wat die geval egter ook al mag wees: dit is duidelik dat die eerste reeks met die derde strofe tot 'n einde gekom het en dat 'n tweede reeks, waarin die temperatuur aanvanklik aansienlik opgestoot word, met die vierde gedig begin:

die geel-perské en de langelyspeer  
ai hoe 't ek gistraand regeer  
die hout is op en die katel is koud  
Maandag is die hart weer oud

Die drie gedigte in hul opeenvolging en die duidelik anderse toon waarmee die vierde gedig ingetree het, het in ruimer mate as die openingsgedig verskillende onbekende feite in verband met die handelingsintrige van die oorkoepelende gedig onthul, maar terselfdertyd met 'n nuwe tergende verhulling gekom, vervat in die skynbare teenstrydigheid van "lank verloor en nooit gevind" en "lank verwag en nooit gekom".

Eerstens dat die eerste drie moontlikhede wat, hoewel hulle die toets nie kon deurstaan nie, wel 'n bydrae gelewer het. Hulle het die milieu geïdentifiseer waarin die handelingsgebeure plaasvind. Tweedens dat die openingsgedig deur sy oopgelatenheid 'n potente saad geblyk het waaruit die hele oorkoepelende gedig sou kon ontkiem. Dat dit wel die geval is, blyk uit die feit dat dié gedig in die herinnering bly tot in die eindgedig.

Al die moontlikhede saam wys in die rigting daarvan dat die openingsgedig 'n proloog-karakter het.

'n Proloog kan egter op een van twee maniere funksioneer: enersyds soos 'n ouverture, andersyds soos 'n prelude. 'n Ouverture vat in essensie die hele materiaalvraag van die "liggaam" van die werk in kern saam. Dit staan op 'n sekere afstand van die liggaam, soos wat 'n skeurweefsel 'n blaas van sy tak skei. Ook 'n prelude het 'n element van selfstandigheid teenoor die gedigliggaam, maar die skeiding in dié geval is soos 'n gordyn voor karakters wat net daaragter gereed staan om tot aksie oor te gaan. Dat 'n proloog bivalent kan funksioneer, bestaan beslis as moontlikheid. Soos vroeër aangedui, gebruik Van Wyk Louw meermale in sy oeuvre 'n proloog, nie net in sy dramatiek nie, maar ook in sy poësie.

Die openingsgedig is duidelik 'n ouverture. Dit dui die fisiese ruimte aan waarin die hele handelingstoedrag wat volg, hom afspeel, maar ook die emosionele ruimte waarin dit gebeur. Eersgenoemde is duidelik genoeg, vir laasgenoemde moet 'n mens op taal- en struktuurmerkers let. Op die klankkontras tussen die twee reëls is reeds gewys.

In die strofe wat daarop volg, is twee dinge opmerklik: enersyds dat kontrastering ook daarin aan die orde is, en wel 'n kontras in liefdesverband, andersyds dat daar oorgeslaan word na 'n groter strofiese ruimte (vier reëls), tweekeer die omvang van die eerste. Kyk 'n mens na die derde gedig, merk jy dat dié tendens daarin voortgesit word: die besonderhede in verband met die liefde word so duidelik as moontlik oopgedek, terwyl die strofiese ruimte in lyn daarmee dubbel dié van die vorige is. Die gedig groei dus eksponensieel. Die tweede strofe doen egter ook nog iets meer: dit

dui aan, deur middel van die beklemtoonde “máár ek bly haar wel-gesind”, dat die waarskynlikheid sterk is dat dié liefdesdrama in die gedigte daarna verder gevoer sal word.

Dit blyk dus dat die openingsgedig, waarin die hele materiaalvrag van die oorkoepelende gedig in knopvorm aanwesig is, by al sy geslotenheid terselfdertyd oor sy grens beweeg het en deel van die handelingsituasie uitmaak. Dit beteken dat die gedig nie alleen soos ’n ouverture funksioneer nie, maar ook soos ’n prelude. Onder sy skynbare eenvoudige oppervlakte herberg dit ’n polivalente strategie. Dis uit verskillende gevalle wat aanvanklik interpretasieprobleme opgelewer het, duidelik dat dit om ’n gedig gaan wat die leser dwing om deeglik op taal- en versstrukturele merkers te let. Dit geld veral die taalaanbod van die teks.

Vir Van Wyk Louw was die taalgeaardheid van “Klipwerk” van kardinale belang vir wat hy met sy gedig beoog het. Hy wou, soos gesê, die ou wêreld van sy jeug in woorde hêrskep, en dit pertinent “binne die taal van daardie wêreld” (Louw 1954: 44). Volgens hom word daar in die gedig “met honderde stemme gepraat”, en, voeg hy by, “almal stemme van ander mense as die digter”. Die “honderde stemme” slaan op die baie geslagte sprekers wat gewoonlik tot die standkoming van ’n volksliedjie in sy uiteindelige staat bygedra het. Ook die uitsluiting van die digter kan nie letterlik geneem word nie. Van Wyk Louw het immers self aan sommige van die liedjies wat hy oor jare heen versamel het, voortgebou, afgesien daarvan dat hy nuwe liedjies in dieselfde gees geskep het.

Sulke liedjies sou hom as ’t ware die reg van toegang tot die liggaam van “Klipwerk” gee. Soiets sou verhuld kon gebeur, danksy die struktuur wat hy vir sy gedig geskep het. Die dubbelkantigheid van die openingstrofe beperk die persoon wat in die openingsgedig aan die woord is, nie net tot ’n ouverture-funksie nie maar stel hom ook in staat om in ’n prelude-funksie te deel.

In die openingsgedig is ’n standaardgebruiker van “Sentraal-Afrikaans”, soos hy die taal van sy kontrei getipeer het, aan die woord. Dis die taal van Van Wyk Louw self, soos wat ’n mens dit uit sy werk ken. Vir maksimum-effek sal sy intrede incognito moet wees. Maar so ’n intrede sal die een wees wat vir hom die meeste spelgeleenthede sal verseker.

Halfpad deur “Klipwerk” is daar ’n gedig wat illustreer hoe dit kan gebeur:

my voete loop na Monteku  
maar ek gaan Woester toe  
lê lê in die wingerd, kind  
want ek kom Woester toe

Uit buitetekstuele gegewens, veral informasieverskaffing deur Sheila Cussons en die boekstaving daarvan deur onder andere J.C. Steyn (1998: 611) in sy Van Wyk Louw-lewensverhaal, is dit bekend op watter manier die gedig tot stand gekom het. Cussons

en Louw was in die tyd dat 'n groot deel van "Klipwerk" geskryf is, gewoon daaraan om saam gedigte te skryf. By geleentheid het Van Wyk Louw 'n reël by haar gesien wat hom opgeval het: "My voete loop na Monteku". Sy het dit geredelik vir hom "geleen". Hy het die gedig daarna voltooi in die vorm van 'n vierreëlige kwatryn.

Wat Van Wyk Louw waarskynlik opgeval het, was die afwyking in Cussons se reël van die openingsreël van die bekende volksliedjie "My voete loop na Wellington". Hy het duidelik in haar variant iets raakgehoor wat sy speels bedoel het. Dis die vervanging van "Wellington" met "Monteku", 'n taamlik deursigtige verwysing na Montagu, 'n ent verder oos. Hierop het hy op "Monteku" gereageer deur "Worcester" te omvorm tot "Woester", duidelik as teengestelde, ten volle of gedeeltelik, van wat Cussons met haar "Monteku" bedoel het.

Die keuse van Montagu as dorp was vreemd, want dié dorp lê taamlik ver van Wellington en Worcester. 'n Plek nader as Montagu aan Worcester sou meegebring het dat 'n "kind" nie te lank in die wingerd hoef te lê en wag vir haar vryer nie. Montagu sou dus 'n subtiele distansiëring met betrekking tot Worcester en waarvoor dit staan ("Woester") kon inhou.

Veel nader aan Wellington en Worcester is daar egter 'n hoogte wat in verband met Montagu gebring kan word: Skerppuntheuvel. Die half Nederlandse spelling van die naam laat vermoed dat dit vernoem is na 'n plek in die Nederlande. Dit blyk inderdaad die geval te wees. Scherpenheuvel is 'n bekende Rooms-Katolieke bedevaartsoord in België. Die Franse ekwivalent daarvan in die tweetalige België is Montagu. Dit beteken Naaldberg, vir alle praktiese doeleindes dus nes Skerppuntheuvel. Met "Monteku" in plaas van "Wellington" wou Cussons klaarblyklik na die bedevaartsplek Scherpenheuvel en dit waarvoor dit staan, naamlik askese, verwys, en nie na Montagu in die Suidkaap nie.

Cussons se "Monteku" het 'n morele konnotasie gehad; Louw se "Woester" ewe duidelik nie. Ten minste op die oog af.

Die ontstaansituasie van die "Klipwerk"-gedig pleit vir 'n raakpunt van een of ander aard tussen die twee vreemde name en wat hulle simboliseer. Anders sou Cussons se Monteku-suggesie in die lug bly hang het.

Die gesprekke wat die twee digters met mekaar gevoer het, het nie net oor letterkunde gegaan nie, maar ook oor sake soos die godsdiens. Dat hulle ook oor die Katolisisme en die Protestantisme gepraat het, sy vanuit 'n basies Katolieke, hy vanuit 'n hoek êrens tussen Protestantisme en Katolisisme, blyk uit heelwat van die gedigte in *Tristia* en verskillende gedigte van Cussons wat in Nederland geskryf is (Van Rensburg 1996: 9 vgg.). Hulle dra die duidelike tekens van dialoë oor die Katolisisme, en wel met 'n pro- en kontra-inslag.

In "my voete loop na Monteku" gaan dit egter nie oor dié aspek nie maar oor die spanning tussen godsdiens en moraliteit gesien die feit dat in die tyd waarin "Klipwerk" tot stand gekom het, albei se huweliksmaats hulle in Suid-Afrika bevind het.

In 'n gedig wat later in "Klipwerk" voorkom (Louw 1981: 211), word die moraliteitstema klaarblyklik weer aangeraak en verder gevoer:

die wat die voetpad hou, hou  
die sal die dun pad loop, loop  
verby die Tankwasdrif, drif  
verby by De Hoop, hoop

Dit het die aanskyn van 'n selfkategoriseer deur Louw: die opweeg van die beperkinge van "die smalle weg", wat met askese verband hou aan die een kant, en aan die ander kant met die besef dat die pad nie net verby drif lei nie, maar ook verby Hoop. Dis twee kante van dieselfde munt: enersyds waartoe losbandigheid kan lei, andersyds waarvan die smal pad die mens alles weerhou. Gesamentlik gaan dié twee gedigte dus oor 'n liefdesverhouding waarin onder andere godsdiensverskille met 'n morele inslag 'n rol speel.

Hierdie liefdesverhouding met sy web van subtiliteite verskil heeltemal van al die ander liefdesverhoudings in "Klipwerk", en daar is 'n hele paar van hulle (Scholtz 1975: 113). Op 'n skaars merkbare manier gaan dit dus om 'n verruiming van die inhoudelike spektrum van die oorkoepelende gedig.

'n Moontlike addisionele motief vir die intrede van die konkrete outeur in sy geskape wêreld – 'n vryheid te danke aan die dubbelfunksionaliteit van die openingsgedig – is om sy solidariteit te demonstreer met die mense van sy kontrei, blank en bruin, met wie hy soveel gemeen het (Louw 1986: 546-561) en wat hy dus as karakters in sy geskape wêreld ingebou het. Daarom byvoorbeeld die verwysing na die vrou as "die kind".

"My voete loop na Monteku" illustreer duideliker as enige van die ander gedigte hoedat daar onder die Breugheliaanse oppervlakte van "Klipwerk" periodiek 'n geraffineerde spel gespeel word wat aan die gedig plek-plek 'n dubbel-, selfs meerkantige geartheid gee. Onder sy skynbaar ongekompliseerde oppervlakte het die openingsgedig reeds van die vroegste begin hierdie soort strategie subtiel maar tog duidelik in die vooruitsig gestel. Met hierdie tipe spel word voortgegaan tot in die slotstrofe, selfs tot in die slotreël daarvan:

jangroentjie brand die middag  
hy maak die kafhok groen  
wêreld wêreld wêreld wyd  
die kind sy wou dit doen

Ook hier, soos in die gevalle waarop reeds gewys is, het 'n mens te doen met meerkantige funksionaliteit. Die gedig is die laaste stasie van 'n telkens verbreekte maar basies ongebroke liefdesverloop, 'n geskiedenis wat veral in die laaste vyf gedigte in tempo en intensiteit toeneem totdat dit sy triomfantelike einde in die slotgedig bereik.

Ook in hierdie slotgedig word die leser nes in die geval van sy openingsteenhangter gekonfronteer met 'n interpretasie-onsekerheid. Dit hang saam met die kontekstueel-beklemtoonde woord *wou* in die slotreël wat normaalweg 'n toekomend-verledetyd (futurum perfektum) aandui. Die vraag is: blyk dit uit hierdie implisiet-beklemtoonde woord vir die vryer dat "die kind" heelwat vroeër wél "ge-wou" het, maar tog daarvan weggekram het, om watter rede ook al, met die gevolg dat hy al die maande dat die omvattende gedig se handelingsverloop geduur het, verniet in onsekerheid verkeer het oor haar gevoel vir hom? Of het die woord 'n ander funksiebetekenis, 'n anormale: nie 'n toekomend-verledetydsaanduiding nie, maar 'n verlede-teenwoordige (praesens perfektum)?

Die oplossing word, weer soos in die geval van die "Monteku"-kwatryn, vergemaklik deur 'n heelwat vroeër geplaaste gedig:

agter die rante lê my hart  
rietjie, rietjie-staan-apart  
vroeg verloor en nooit gehad  
onder die kraan daar bly dit nat

die spekbos het vannag gespou  
wou sy nie of sal sy wou  
vroeg verloor en lank onthou  
hou, Vermaak-se-water, hou

Die eerste *wou* in die tweede reël van die laaste strofe slaan op 'n verledetydsituasie; die tweede, met "sal" daarby, op 'n toekomende verlede, wat nie sin maak nie. Tussen verlede en toekoms is daar egter 'n nader tydspunt: die hede. En dis op hierdie hede dat die woord *wou* in die slotgedig slaan. Wat onder die kombes van die anormale *wou* in die kafhok gebeur het, het *nou pas* gebeur, nou terwyl die jangroentjie die kafhok "groen maak". Alle toekomstigheid is met ander woorde in 'n virtuose taalstrategie uit die woord weggewerk, sowel as die hulpwerkwoordelikheid van "wou", omdat dit die funksie en betekenis aangeneem het van 'n selfstandige werkwoord. Die kind "wou" nie meer nie, sy "het".

Die bevestiging van hierdie betekenis kom bykomend van die kant van 'n verskeidenheid struktuurmerkers in die voorafgaande vier gedigte, beginnende met "die soel kind en / die rooi granaat", veral deur die toenemend-meesleurende tempo wat ontwikkel, tot dit met die vraag "raai raai / wat is dit" vir 'n oomblik ingeteuel word. Dis met hierdie inteueling dat die eindstrofe die geaardheid van 'n epiloog verkry. Op 'n natuurlike manier gryp die slotgedig vervolgens oor die hele gedig terug na sy funksionele makker, die openingsgedig met sy (gedeeltelike) funksie as proloog, en kry die 79 gedigte hul finale beslag as enkelgedig.

Wat hier in "Klipwerk" gebeur, gebeur op talle plekke in die oorkoepelende gedig. Maar ook in Van Wyk Louw se hele oeuvre. Op onverwagte tye en plekke is daar 'n fosfoessente glansing op die oppervlaktes van selfs die donkerste golf sigbaar.

#### Bronnelys

- Antonissen, Rob. 1962. *Kern en tooi*. Kaapstad: Nasou.
- Grové, A.P. 1965. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasou.
- \_\_\_\_\_. 1954. *Ons eie boek*. Resensie: *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1945. Optimisme oor die wêreld: By die lees van Gorter se "Pan". *Standpunte* reeks 1(1): 72-73.
- \_\_\_\_\_. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Liberale nasionalisme*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Koning-Eenoog of Nie vir Geleerdes*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- \_\_\_\_\_. 1965. *Asterion*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg, Human en Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Versamelde prosa I*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nienaber, C.J.M. 1974. *Oor letterkunde en kritiek I*. Kaapstad: Academica.
- Opperman, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Scholtz, Merwe. 1975. *Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle*. Kaapstad: Tafelberg.
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal*, Deel II. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg, E.I.J. 1996. *Septet: Sewe Van Wyk Louw-studies*. Kaapstad: Human en Rousseau.