

**Neil van Heerden  
en Andries Visagie**

Neil van Heerden is verbonde aan die  
Departement Afrikaans en Algemene  
Literatuurwetenskap, Universiteit  
van Suid-Afrika.

E-pos: vheern@unisa.ac.za  
Andries Visagie is verbonde aan die  
Departement Afrikaans, Universiteit  
van Pretoria.

E-pos: andries.visagie@up.ac.za

## Twee dieregestaltes by N.P. van Wyk Louw: *Raka* en 'Die swart luiperd'

### Two animal figurations by N.P. van Wyk Louw: *Raka* and 'Die swart luiperd'

As one of the most influential Afrikaans poets of the Dertiger movement, N.P. van Wyk Louw's work was influenced significantly by modernism and the ideas associated with modernity. His highly canonised poems about animals and human-animal hybrids, *Raka* (1941), and "Die swart luiperd" ("The black leopard") published in 1942 in *Gestaltes en diere* (Figurations and Animals), present compelling perspectives on the position of nonhuman animals in Afrikaans modernist poetry. In *Raka* Louw follows the resolute but futile attempts of the culturally refined leader Koki to protect his people against the contaminating effects of the insidious ape-man, Raka. Koki becomes the bearer of Louw's modernist ideals for the maintenance of higher values. Yet, in his representation of Raka, he preserves something of a counter-image to Koki. As a hybrid creature Raka retains the potential to disrupt teleologies and to insert radical otherness in considerations of cultural excellence. Unlike Koki, the speaker in "Die swart luiperd" plunges into the destabilising depths opened by the gaze of the animal. The encounter with the black leopard in the jungle produces a form of insanity comparable to the experience of Kurtz in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. In "Die swart luiperd" Louw dares to break down the boundaries patrolled by Koki in *Raka* in an apparent rapprochement to the animal as a source of creative revitalisation and extension of consciousness. **Keywords:** Afrikaans poetry, animal studies, modernism, modernity, N.P. van Wyk Louw.

#### **Inleiding: N.P. van Wyk Louw, modernisme en moderniteit**

N.P. van Wyk Louw was een van die leidende figure van die invloedryke Dertigerbeweging in die Afrikaanse literatuur. Soos ook duidelik blyk uit sy werk is die Dertigerbeweging sterk deur die modernisme beïnvloed. Hierdie artikel word gewy aan twee van sy belangrikste gedigte, naamlik *Raka* (1941) en "Die swart luiperd" (uit die bundel *Gestaltes en diere*, 1942). Die studies van H.P. van Coller en Anthea van Jaarsveld ("Die spore van Raka", Deel 1 en 2) oor die resepsie, herskrywings en herrealisasies van *Raka* (vergelyk ook Bertha Spies) bied 'n beeld van die omvangryke invloed van Louw se literêre epos in die kanon van die Afrikaanse literatuur. Hoewel dit dus 'n ambisieuse onderneming is om met nuwe insigte oor hierdie twee "diereverse" vorendag te kom, bied teoretiese ontwikkelings oor die dierestudie (*animal studies*) asook resente literêr-historiese navorsing oor sowel die modernisme as die lewe en werk van N.P. van Wyk Louw ruimte vir

'n herbesoek aan hierdie twee hoogs gekanoniseerde gedigte wat interessante vrae opwerp oor die plek van niemenslike diere in die modernisme. Die vraagstelling wat hierdie bydrae onderlê, is gerig op die konsepsies oor niemenslike diere in Louw se *Raka* en "Die swart luiperd". Verder is die vraagstelling in hierdie studie ook gefokus op die moontlike samehang tussen die twee gedigte.

Die begrip "modernisme" is uiteraard afgelei van die woord "modern" en alhoewel dit verband hou met die woorde "modernisering" en "moderniteit", kan dit nie sonder meer daaraan gelykgestel word nie. As historiese term verwys die moderne na die filosofiese ontwikkelinge in Europa sedert die Renaissance en die Reformasie; dit dek ongeveer die afgelope vyf eeue van denke in die Europese geskiedenis wat ook betekenisvolle uitlopers in die res van die wêreld gehad het. Alain Finkielkraut (14–17) is van mening dat bevryding die weselike gebaar van die moderne mens is, 'n gebaar wat hy terugvoer na Pic de la Mirandole se *Oratio de hominis dignitate* van 1482. In hierdie werk word die mens voorgestel as 'n volledig outonome wese wat anders as die ander spesies op aarde die perke van die natuur kan oorskry om soos 'n skilder of beeldhouer aan homself soewereine vorm te verleen. Die mens ontvang nie sy synsvorm kant en klaar van die natuur nie, maar is genoodsaak om sy bestaan te verwerf en om aan homself vorm te verleen deur deugtelikheid en deur die kreatiwiteit wat met die kunste geassosieer word. Die moderne mens is dus nie meer substansie nie maar beliggaam eerder die vryheid van oneindige moontlikhede. Die mens van die moderniteit moet dus altyd vorentoe gaan en homself oortref, vanwaar sy fassinatie met verandering en beweging.

As 'n ontwikkeling wat in die kunste ontstaan het, het die modernisme, wat weliswaar voed uit die gedagtegoed van die moderniteit, grootliks te make met die estetika en dit verteenwoordig 'n radikale breuk binne die Europese kultuur wat tussen 1840 en 1850 'n aanvang neem, veral ná die verskyning van Charles Baudelaire se invloedryke bundel *Les Fleurs du mal* in 1857. Die modernisme het in Europa tot enkele jare ná die einde van die Tweede Wêreldoorlog voortgeduur (Friedman 426–27). Die modernisme lei 'n hoofstuk in wat deur Harold Rosenberg beskryf is as "the tradition of the new" (aangehaal deur Walz 7). Modernisering met die vinnige uitbreiding van kommersiële kapitalisme deur industrialisering in die 1800's sou die Europese samelewing en kultuur grondig transformeer. Negentiende-eeuse kunstenaars en skrywers het hulle doelbewus verzet teen daardie kragte van modernisering. Hulle het juis die kunswerk verhef bo die massakultuur as uitvloeisel van kommersiële en industriële ontwikkelinge. Spoedig sou literêre uitdrukkings van 'n fassinatie met die nuwe verbruikerskultuur volg. Paul van Ostajen (1896–1928) se bekende gedig uit sy nagelate gedigte "Huldegedicht aan Singer" oor 'n Singer-naaimasjien is 'n voorbeeld van 'n teks wat juis kommersiële uitdrukkingswyses inspan om kritiek teen die verbruikerskultuur te lewer (Van Ostajen 434–36). In sy belangrike oorsig van die Afrikaanse

poësie van voor 1900 tot 1960 sluit Heinrich Ohlhoff (72) hom onder meer by Henning Snyman aan en wys hy op trekke van die modernisme by N.P. van Wyk Louw en sommige van die ander Dertigers wat hulle as profete, geestelike aristokrate en intellektuele geposisioneer het en die outonome kuns omhels het in 'n uitdaging van die kommersiële kultuur en waardes van die massamens.

Die moderniste het hoofsaaklik op twee maniere gereageer op die moderniteit. Enersyds probeer hulle die ervaring van moderniteit vasvang (dit wil sê die belewenis van 'n bestaan in 'n vinnig moderniserende samelewing en kultuur) in die kunste; andersyds poog hulle om 'n verandering in die menslike bewussyn teweeg te bring. Die modernisme kan dus beskryf word as 'n vroeg twintigste-eeuse kulturele beweging wat daarna streef om 'n nuwe bewussyn omtrent moderne ervarings te vestig deur middel van nuwe kunsvorme en artistieke ekspressie (Walz 9).

Die modernisme kan egter nie gedefinieer word in terme van 'n sekere styl of genre nie; modernistiese kuns ontwikkel as 'n produk van moderniteit en nie volgens een of ander gevestigde stel estetiese reëls nie. Modernistiese kunstenaars deel almal 'n sterk impuls vir eksperimentering en gevolglik word 'n hoë premie geplaas op innovasie en nuutheid en varsheid.

Vandag word algemeen aanvaar dat die modernisme sedert die jare sestig van die twintigste eeu 'n oorgang na die postmodernisme deurgemaak het, alhoewel die breuk nie noodwendig "skoon" was nie en die implikasies daarvan nog nie heeltemal duidelik is nie. Die modernisme bly egter 'n literêre gebeurtenis wat tot dusver in die Afrikaanse literatuurwetenskap ietwat verwaarloos is. Dit word meestal net terloops in die kritiek en geskiedskrywing genoem as 'n invloed op die werk van die Dertigers en Sestigters (vergelyk onder meer die sinvolle bydraes van Johan Snyman en Helize van Vuuren) terwyl talle aspekte van die modernisme nog hoegenaamd nie na regte ontdek en verreken is nie. Een so 'n onbeantwoorde vraag is: wat is die plek van diere in die modernisme?

Die advent van die moderne era wat met industrialisering gepaardgegaan het, het die mens se lewe op so 'n fundamentele manier verander dat daar partymaal vergeet word dat diere toenemend uit ons alledaagse bestaanswêreld verdwyn. Dink byvoorbeeld aan die sentrale plek van wild (soos die eland, die gemsbok, die volstruis) in die Sankultuur, die waarde van beeste vir tradisionele Afrika-kulture in sake van rykdom, status, lobola; of, breër gesien, die belangrike rol van diere, soos perde en esels, in diens van die mens. Die historikus Sandra Swart herinner haar lesers byvoorbeeld aan Alfred Cosby wat opgemerk het dat die verhuising en verowering van setlaars na "nuwe" wêreld 'n koloniseringsproses was wat nie net individuele immigrante betrek het nie. Hulle was in werklikheid deel van "a grunting, lowing, neighing, crowing, chirping, snarling, buzzing, self-replicating and world-altering avalanche" (Cosby aangehaal deur Swart 2). Tans bevind moderne mense hulle egter in 'n wêreld waarin diere deur onder meer mega-

nisering en die toenemende vernietiging van hul natuurlike habitat steeds minder aanwesig of sigbaar is. Volgens Finkielkraut (8) kon die mens van die moderniteit kort ná die invloedryke werk van Descartes nog glo dat die logika en die rasionaliteit hom sistematies en tegnologies tot prinse oor alle dinge verhef het, as heersers en meesters van die natuur. Hierdie proses het egter met 'n ongekende geweld gepaardgegaan. Die meester en eienaar van die natuur sou toenemend besef dat hy in werklikheid niks besit nie en dat hy nóg meester van die natuur (wat steeds verder terugwyk op planeet aarde), nóg meester van die geskiedenis, nóg meester van homself is (Milan Kundera aangehaal deur Finkielkraut 8). As ons dus beweer dat die projek van die modernisme daarop ingestel is om moderne ervarings (soos die marginalisering en selfs verdwyning van diere) in kuns vas te vang en boonop 'n nuwe bewussyn daaromtrent te vestig, moet ons ook vra: hóé kry die dier dan gestalte of hoe word diere uitgebeeld in die modernistiese kuns?

### ***Raka* (1941)**

N.P. van Wyk Louw het sy lang epiiese gedig, *Raka* (1941), oor die verskyning van 'n monsteragtige aapmens in vyf dele en in paarrym aangebied. Dié literêre epos (Grové 6) handel oor die ontwrigting en twyfel wat *Raka* saai wanneer hy met sy koms die vreedsame bestaan van 'n ontwikkelde stam in 'n oerwoudgebied êrens in Afrika wie versteur. As 'n klaarblyklik onontwikkelde hibriediese wese verteenwoordig *Raka* 'n bedreiging vir die brose kulturele prestasies van die stam. *Raka* openbaar hom eers aan die vroue en wek in hulle 'n seksuele onrus; dan met kaperjolle en toertjies aan die kinders en wek sodoende hul bewondering; en laastens aan die mans deur blote krag en wek by hulle verering en vrees. Koki as die eensame held, leier en handhawer van sy stam se geestelike waardes verset hom teen die aansprake wat *Raka* op die gewone stamlede maak wanneer hy op hul meer basiese drifte en instinkte inspeel. Uiteindelik maak *Raka* vir Koki dood en die gevolg is dat die hek van die kraal nou oop en onbewaak is sodat *Raka* die stam met die oerlewe wat hy verteenwoordig, kan oorwoeker. Die stamlede maak kennis met die volle omvang van *Raka* se haat, wraak en woede.

Oor die vraag wat Van Wyk Louw met hierdie grootse gedig wou sê, is daar heelwat gespekuleer. Die digter het volgens sy broer, W.E.G. (Gladstone) Louw, in 'n radiovraaggesprek in 1943 verwys na die gevaar wat die minder bevoorregte natuurmens inhou vir die beskawing van die Westerse mens: "[Die] biologiese feit dat die vergeestelike mens wat op 'n hoër kultuurtrap staan, in die algemeen veel stadiger aanwas as die minder bevoorregte, soms minder intelligente, maar meestal sinnelike natuurmens, en dat hierdie proses op die lange duur 'n groot bedreiging vir die geestelike beskawing van die Westerse mens kan beteken" (W.E.G. Louw geparafraseer deur Steyn 323). Hierdie samevatting is vroeër algemeen beskou as die aanvaarde, gekanoniseerde siening van die gedig en is wesenlik 'n kultuur-

pessimistiese interpretasie wat klop met die kultuurpessimisme van baie Westerse denkers in die twintiger- en dertigerjare (Kannemeyer 154).

*Raka* is vandag egter redelik oop vir interpretasie en in 'n radiopraatjie wat in 1970 gebundel is in *Rondom eie werk* het Louw (*Versamelde prosa I* 545–46) reeds 'n samevatting gegee van die uiteenlopende “verklarings” wat tot op daardie tydstip vir die figure van Raka en Koki gegee is. In *Rondom eie werk* noem Louw (*Versamelde prosa I* 545) sy gedig verder 'n “simboliese vers” en hy gee toe dat baie van die verklarings wat al van *Raka* gegee is, iets van die waarheid bevat, maar hy wys daarop dat dit aanvegbaar is om één daarvan tot die enigste en finale verklaring te verhef:

Die simbool omvat baie waarhede—dié wat ons vermoed en ander wat hulleself in nuwe of later omstandighede kan kom aanbied. Ons sal nooit weet wanneer 'n goeie simbool se moontlikhede van interpretasie uitgeput is nie.

Want: die simbool toon eerbied vir die rykheid en volheid van die heelal, van die geskiedenis, van die mens; dit wil afstand doen van die pretensie dat die digter volheid en rykheid met een verstandelike formulering kan vasvat (Louw, *Versamelde Prosa I* 547).

Ons wil vervolgens, in ons soektog na so 'n nuwe invalshoek, begin by die Koki-Raka- tweedeling. Terwyl dit wat met dierlikheid, donkerte en modder verband hou telkens in die beskrywing van Raka voorkom, is die adjektiewe soos “skoon”, “helder” en “blank” kenmerkend van Koki. Die stam se beskawing word veral beskryf deur woorde wat struktuur en orde aandui—die kraal, die hek en die dun pale dien as simbool van die grens tussen die stam en Raka, tussen beskawing en oerwoud. In teenstelling met die swoele onrus en driflwe in die eerste afdeling, wat die aksent op Raka plaas, het ons by Koki (die tweede afdeling) 'n “skoner” onrus en word hy vereenselwig met “suiwer bloed” en “skoonheid van die lyf” (Louw, *Versamelde gedigte* 101, 102). Ná hy gesuip het, moor Raka instinktief ('n tor, 'n apie), eet bessies en peule, soek na die bloed van eland en kameelperd en (om “'n ander drif” te bevredig) na “die mense se ruik” (110). Intussen maak Koki sy wapens gereed terwyl hy “die sterflied van sy stam” (111) sing en, op soek na Raka, weer die dans van die rooi bul trap—twee duidelike merktekens van beskaafdheid.

Onderliggend aan hierdie treffende beeldspraak is die gedagte aan groei na hoër stadia van ontwikkeling—die stryd van kultuur teen natuur, patrone van ordening en struktuurering teen ongebreidelde en vernietigende instinkte (Olivier 626). As die mens ontwikkel, skei hy hom van die oerwoud af deur 'n muur te bou, 'n kraal met sy beskawing: tradisies, taal, wette, skeppings en kuns. Trouens, in die modernisme is dit nie ongewoon vir (“beskaafde”) mense om diere te gebruik as (“onbeskaafde”) téénbeelde vir selfdefiniëring nie. Tim Armstrong (151–52) skryf soos volg oor die funksie van niemenselike diere in die modernisme: “[M]odernism

can be portrayed as an encounter of self and other in which difference is effaced and reasserted; or collapsed with problematic results [...] the expansion of the human and the rejection of standards perceived as external to the human are keynotes; in which culture forms an all-enveloping totality."

Enersyds is die stryd teen alles buite daardie "kraalmuur"—oerwoud, dier en oermens, maar die stryd is ook binne die muur, want die beskaafde mens dra nog in hom die oermens. Die gemeenskap wat in *Raka* beskryf word, het 'n bepaalde vlak van ontwikkeling bereik, maar dra in sigself die gevaar om te regresseer na 'n laer, meer dierlike leefwyse waarvan *Raka* die simbool is. Die leier (naamlik Koki) het reeds die oermens in hom oorwin; sy mense nog maar gedeeltelik, maar by almal is die stryd voortdurend (Opperman 219).

Die Freudiaanse sielkundige sou Koki die Ego noem en *Raka* die Id (of die onbewuste) met die seksuele, vernielsugtige en oerkragtige. Ons wil daarbenewens ook Darwinisme met *Raka* in verband te bring—wéér 'n moderne produk wat veral teen die einde van die negentiende eeu en begin van die twintigste eeu in die Europese poësie neerslag gevind het. Louw het immers, volgens Tony Voss (341), 'n gevestigde belangstelling gehad in "science and evolution and in eugenics". Die idee dat selfs Koki moes ontwikkel, moes evolueer tot die suiwerste onder sy mense en die oermens in hom oorwin, onderstreep die mens se versluerde, inherente dier—*Raka* is die opkoms van die "aapmens" in ons wat hoofsaaklik seks, spel en spier ken. Darwin se teorie sluit aan by 'n diskoers wat op sy beurt resoneer in twee latere gedigte deur Van Wyk Louw, naamlik "Ballade van die bose" en ook "Die strandjutowolf" (*Gestalten en diere*, 1942). Die boodskap is telkens: die *bose* (en ons wil byvoeg *dierlike*) is in Louw se werk altyd net die *voorlaaste* stap in die evolusieproses; dit is van die begin af onafskeibaar met die skepping en die menslike bestaan verbonde (Jonker 202). Louw skryf hieroor:

[Die] bose [is] nooit weg te denk nie; dit is opgesluit in elke ding, net soos elke mens *naas sy menslikheid* ook nog dier is [...] Eenmaal, teenoor die verstarring van steen en ster was die chaos van die eerste kieme self die hoogste wat die wêreld gedra het; en ná die chaos van die laagste diersoorte was die onredelike van die hoër soorte self al 'n soort orde; in elk geval die hoogste wat tóé moontlik was [...]. (Louw aangehaal deur Opperman 230)

Hieruit volg dat die mens beskou word as die kroon van die skepping (om 'n Bybelse beeld te gebruik), die hoogste vorm van kulturele en intellektuele beskawing wat die wêreld dra. So 'n humanistiese beskouing dateer terug na die Franse filosoof, René Descartes, se bekende frase—*cogito ergo sum* (Ek dink, daarom is ek)—en die hoë waarde wat hy daarmee heg aan rasonale denke. Die buitengewone vermoëns wat aan die menslike intellek toegeken word, korreleer met die onderskatting van die kognitiewe vermoëns van niemense diere. Descartes stel diere eweneens gelyk aan "masjiene", sonder 'n wil van hul eie; wanneer

hulle optree, is dit bloot die natuur wat in hulle werk volgens die aard van hul organe (Armstrong, *What Animals Mean* 7–8).

Ook die oppervlakkige leser sal Raka geredelik as 'n irrasionele, onbeskaafde dier wil tipeer, maar só eenduidig is Louw se werk darem nie. Ampie Coetzee (aangehaal deur Steyn 324) skaar hom byvoorbeeld by J.F. Marais in die oortuiging dat Raka nie volkome boos is nie— hy bring immers geskenke, eers vir die vroue in die vorm van “'n jong bok” en “vrugte en neute en soet riet” (96), toertjies en vermaaklikhede vir die kinders (97) en vir Koki 'n deel van sy vangs, naamlik 'n sebra (104). Dit is egter Koki wat hom vanuit die staanspoor met agterdog bejeën:

want Raka 't hy geweet was 'n vreemde ding,  
meer as 'n dier, maar nog nie mens,  
iets dodeliks en duisters, aan 'n troebel grens,  
vir denke of daad onseker. (111)

Raka as 'n wese aan “'n troebel grens” tussen menslik en dierlik het die potensiaal om die handhawing van die diskrete ontologiese ruimtes wat onderliggend is aan die beskawing waarby Koki homself reken, in die war te stuur. In *Raka* toets N.P. van Wyk Louw die *doxa* van die moderniteit, dit wil sê die gevestigde konsensus oor die sin van sosiale en wetenskaplike praktyke, wat Darwin in *On the Origin of Species* (1859) eweneens ter diskussie gestel het. By Koki is die vrees vir die “vreemde ding” in werklikheid 'n vrees vir alles wat 'n uitdaging bied van die stabiele kategorieë wat aan die basis van die samelewingstrukture lê. Die suiwerende tendens in die moderniteit om tussen menslik en niemenslik as twee geheel en al afsonderlike ontologiese sones te onderskei, is volgens Bruno Latour (10–11 en 34) een aspek van die paradoksale werking van die moderniteit. Die teenwig binne die paradoksale ontplooiing van die moderniteit is die eweneens sentrale tendens om te “vertaal”, dit wil sê om juis mengvorme deur middel van hibridisering en netwerkskepping tot stand te bring. Hierdie botsende tendense vervloei egter in steeds toenemende mate, want die verbod op die skepping van mengvorme hits juis die moontlikheid vir hibridisering aan (Latour 12). In *Raka* is Koki vasbeslote om die bestaande kultuurvorme van sy stam in stand te hou sonder enige kontaminerende invloede van buite die grens wat hy patrolleer. Koki verset hom teen die hibriditeit van Raka as aapmens, 'n monsteragtige figuur op die raakvlak tussen mens en dier, wat sowel destruktiewe as produktiewe potensiaal mag besit. As 'n tusseninwese beskik Raka oor die potensiaal om die bande wat die “normale” in stand hou, te vernietig en om nuwe alternatiewe verwantskappe aan te gaan wat die gapings wat differensie kenmerk, oorskry. Hibridiese wesens soos Raka besit die mag om enige veronderstelde teleologie fundamenteel te wysig (Casid 63).

Binne die postkoloniale diskoers sou 'n mens hierdie grens waarop Raka staan as *periferie* kan lees; en in terme van Koki se posisie as maghebber kan hy periferieë

slegs sien as bedreiging van die sentrum; daarom moet hy die aanvanklike vriendelike toenadering wat *Raka* aan die dag lê met geweld beantwoord—en sterf (aldus Ampie Coetzee in Steyn 324). Kortom, die mens, uit vrees of onbegrip vir dit wat buite sy sisteem van waardes staan, moet dié sotlikheid (wat hier *Raka* is) terugdring: “Koki het stil / die vriendelikheid aanskou en koud geril, / en van die ding se sotheid omgedraai” (104).

Daar is wel iets van ’n nostalgie in Louw se epiese *Raka*; ’n sweempie jammerte in die onversoenbaarheid tussen Koki en *Raka*—die mens en sy “voordier” wat evolusionêr eintlik na aan mekaar is, maar kultureel so ver verwyderd. Trouens, in *Rondom eie werk* het Louw hom afwysend uitgelaat oor interpretasies wat *Raka* wil reduceer tot “die stryd van die laere teen die hoëre in die mens” en die vraag gestel of die sintuie wel laer as die verstand is: “Sê nou maar iemand kom vertel dat die verstand die mens se ondergang is? Wat dan?” (Louw, *Versamelde prosa I* 546). In *Raka* volg Louw konsekwent Koki se motiverings in dié leier se pogings om die hegemoniese strukture van sy samelewing te beskerm en, soos F.I.J. van Rensburg (*Sublieme ambag* 133) betoog, mik Louw waarskynlik in die rigting van ’n gevolgtrekking dat die stam ondergaan “soos al daardie stamme van die geskiedenis wat ondergegaan het omdat hulle ontroou geword het aan die hoogste in hulle.” Anders as Van Rensburg (*Sublieme ambag* 127) is ons egter van mening die vriendelike speelsheid en dierlikheid van *Raka* nie bloot as die nederige gebuitel van ’n “teefhondjie” buite rekening gelaat kan word nie. In *Raka* het Louw ten minste die teenbeeld van Koki as die rasionele kultuurdraer bewaar en neem sy lesers dus onvermydelik kennis van die onpeilbare duisterheid wat met die onbekende ander verbind word.

### **‘Die swart luiperd’**

Waar die omarming van die dierlike in *Raka* eintlik net ’n suggestie is, kom dit sterker aan bod in die enigmatiese “Die swart luiperd” wat verskyn in *Gestaltes en diere* (1942). Gerrit Olivier (622) beskou *Gestaltes en diere* as ’n nuwe fase in Louw se digterskap aangesien, anders as in die belydenisliriek van sy vroeëre Dertigerpoësie, die gestalte of dier in dié bundel as objektivering dien van ’n innerlike toestand. Tony Voss (352) sluit hom by Olivier aan wanneer hy oor *Gestaltes en diere* as ’n “dark transgressive Jungian bestiary” opmerk: “Van Wyk Louw has found in these figures Eliot’s ‘objective correlative’ for his own struggles”. Enigsins antroposentries gebruik Louw met ander woorde die dier as ’n soort “skerm” en projekteer daarop iets van die mens se wese insluitend gebreke in die mens se wese.

“Die swart luiperd” (Louw, *Versamelde gedigte* 149–55) is op anekdotiese vlak die monoloog van iemand wat op ’n tog deur die oerwoud psigologies ontwrig raak en hom nou in ’n sel bevind. Daar is hy oënskynlik veilig, maar die gedig self—in ’n opeenvolging van kruisrymende kwatryne—is ’n terugkeer na die



oerwoudervaring waardeur die spreker psigologies ontwrig is; hy verlaat sy ekstatiese “droom” om aan 'n besoeker die verhaal van sy ontmoeting met 'n pragtige dier ('n swart luiperd) te vertel (Kannemeyer 155).

Van Wyk Louw skryf self in 'n brief aan H.A. Mulder oor die betekenis van “Die swart luiperd”, asof hy dit eweneens wil oopstel vir interpretasie en so weinig moontlik perke daaraan stel:

jy [sal] met my [...] saamstem dat 'n mens nie agterna kan verklaar wat jy in 'n vers wou sê nie—anders kon jy dit mos van die staanspoor af logies en redelik gesê het, d.w.s. 'n filosofiese verhandeling geskryf het (soos ons miskien nog sal doen) i.p.v. vers. 'n Mens is alleen oortuig dat jy dit as vers moes geskryf het; ten minste, dat jy nie beter sou geslaag het as jy dit as verhandeling probeer het nie—'n nuanse, wat die hoofsaak hier is, sou altyd verlore gegaan het. (Louw aangehaal deur Opperman 237)

Ten spyte daarvan dat hierdie gedig volgens Opperman (238) soms as die duisterste in Afrikaans beskou word, waag hy tog 'n vereenvoudiging: “Die Hond van God” (die voorafgaande gedig in *Gestaltes en diere*) gaan oor 'n hemelbesetene; “Die swart luiperd” oor 'n aardsbesetene—dus in albei gevalle, vorms van krank-sinnigheid.

T.T. Cloete interpreteer “Die swart luiperd” as 'n kunsteoretiese vers oor die skeppende waansin wat die digter ervaar. Cloete (10) identifiseer die spreker as 'n (ontdekkings)reisiger op safari wat religieuse, ekonomiese en kunsvoorwerpe vervoer, naamlik maskers, ivoor, ebbehout, en gewaste blomsaad wat dui op “natuurdinge deur die mens tot *kultuurvorm* omgewerk”. Die fokus op die kultivering van natuurdinge is reeds 'n aanduiding dat die spreker die kuns as sy meer fundamentele prioriteit beskou. Wanneer die reisiger verder van “die soet en klam voetpaaie” (strofe 11), dit wil sê die gebaande weë van menslike verkenning in die oerwoud, afwyk, om “tot aan ons lig se grens” (strofe 18) in 'n ander groepsverband, naamlik met die swart luiperd op te gaan (Cloete 10), wil dit voorkom asof Louw die spreker die taak van die digter as profeet en as aristokraat oplê om van die bekende paaie af te wyk ten einde die meer eensame en onherbergsame paaie van die gees te verken.

Die dubbele aard van die luiperd word volgens Cloete (14) gesuggereer deur die goue oë wat “skoon, fraai” is en die “swart” liggaam van die dier, dit wil sê die “bose” aspek van die luiperd: as die luiperd se goue oë ineens nie meer sigbaar is nie, behou die dier alleenlik sy swart kleur en word hy volgens die spreker “'n swart liaan” (strofe 24) wat om sy bene en heupe vleg en teen sy voorkop slaan. Soms blyk dit dat die lenige luiperd die voete van die spreker kan lei (strofe 41), maar as hy swart liaan geword het, verstrik hy. Cloete (17) verbind die oë van die luiperd met die “besetenheid” van die reisiger. Die oë boei hom en lei hom op sy pad. Die goudgeel oë van die dier het daarom “iets demonies in 'n Platoniese sin”

wat in die gedig die basis word vir die vertolking en transponering van dinge "uit een wêreld in 'n ander, uit die onbewuste na die bewuste". Vir Cloete word die ontmoeting met die luiperd dus die poëtikale verslag van die digter wat betrokke is by die transformasie van duistere en uitdagend gevaarlike dinge na die gevormde kuns en na die bewuste.

Dit is verder moontlik en selfs waarskynlik dat Louw deur die Duitse skrywer en modernis, Rainer Maria Rilke, beïnvloed is (wie se werk hy ook in hierdie tyd onder oë gehad het). In die geval van "Die swart luiperd" is die "Agtste elegie" uit Rilke se *Duino-Elegieë* (uit 1923 en in 2007 in Afrikaans vertaal deur H.J. Pieterse) relevant asook "Der Panther" wat in 1902 gepubliseer is en waarvan die eerste strofe in Engelse vertaling hier aangehaal word:

The bars which pass and strike across his gaze  
have stunned his sight: the eyes have lost their hold.  
To him it seems there are a thousand bars,  
a thousand bars and nothing else. No World.  
(Rilke, *New Poems* 61)

Die ooreenkomste is opvallend: in beide Rilke en Louw se gedigte staan 'n luiperd of panter sentraal en kry die dier se blik 'n bepaalde krag. In die vyfde strofe van "Die swart luiperd" sê die spreker dat die verruklike goudeel oë van die swart luiperd so treffend was dat hy bekoor, betower en versteurd daarvan afgekom het: "ek was 'n ligte mens soos jy, / maar 'n fraai dier het ons genaak / en sy oë sal steeds in myne bly" (strofe 5). Dwarsdeur die spreker se oerwoudreis het daardie oë 'n begoëlende mag oor hom wat boei, maar genuanseerd en onbeskryflik buite bereik bly. Hy sê byvoorbeeld in die agtiende strofe:

Die derde nag het ons alleen  
tot aan ons lig se grens gegaan  
en in die oë soos 'n steen  
bly kyk en so bly staan.

Dan agtervolg hy die luiperd, word deur die "goue oë" se aantrekkingskrag deur die bos gesleur en raak hy, soos Opperman (238) dit stel, "aardsbesete". In 'n omkering van die situasie in "Der Panther" is dit egter in Louw se vers die mens wat die gevangene is binne 'n "klein wit sel" (strofe 4), en nie die dier nie. Dit is asof die mens byna magteloos, blind is: "Donker is my oë [...] en uit / straal niks, en al wat gloed / van binne is, is toegesluit" (strofe 10). Daarteenoor laat die "geel oë" van Louw se swart luiperd selfs al wat "Goddelik" is magteloos terugwyk (strofe 15) en dring dit nog verder terug na 'n meer primordiale toestand. Rilke skryf ook in sy "Agtste elegie" dat die dier anders as die mens sien:

Met alle oë sien die dier  
die onverbloemde. Slegs óns oë lyk  
omgekeerd en al óm hul opgestel  
as valle, rondom hul vrye uitgang.  
Wat daarbuite is, weet ons slegs uit die dier  
se aangesig; want ons draai reeds die jong kind om  
en dwing hom, dat hy agtertoe  
vorming kan sien, nie die onverborge wat  
in die diergesig so diep is nie [...]  
(Rilke, *Duino-elegië* 73)

Beide Van Wyk Louw, in “Die swart luiperd”, en Rilke in sy “Agtste elegie”, is dus bereid om aan die moeilik peilbare blik van die dier ’n bepaalde voordeel bo die beperkende blik van die mens toe te ken. Daardeur rig hulle ’n uitdaging aan die Cartesiaanse opvatting dat die menslike rede die unieke, reële bron van kennis is, want (volgens Rilke) is dit die irrasionele of arasionele dier wat, anders as die mens, die vermoë besit om dit wat daarbuite en “wat oop is” (“das Offene”) te kan sien. Oor hierdie elegie skryf Leishman (aangehaal deur Pieterse 114) dat ons as mense te bewus is van ons syn of bestaan om werklik daarmee te kan identifiseer en ’n toestand van suiwer eksistensie te bereik—maar dit is telkens asof *diere* nader kan kom aan daardie ontwykende, onverbloemde wese. Kretschmar skryf (aangehaal deur Pieterse 115):

If [...] we look any animal in the eyes [...] we shall see that their look, their outlook, simply does not meet our eyes and our look, and that even the ‘true dog eyes’ keep only just on the surface of this animal’s real look and being, and that every animal’s look, even when it is looking at us, looks out beyond us, away beyond us, and through us into immeasurable distances, into the open, into pure space, and that this look is the expression of the entire animal existence—an existence that is precisely as Rilke has described it: infinite, inapprehensible.

Naas die kunsteoretiese interpretasie van Cloete en die moontlike verbande met die digkuns van Rilke is dit ook moontlik om, soos Olivier (624) kortliks aandui, “Die swart luiperd” met Joseph Conrad se *Heart of Darkness* van 1902 te skakel. By Louw en by Conrad word daar ’n reis deur die oerwoud onderneem met die verkryging van handelware, byvoorbeeld ivoor, as belangrike motivering. Die versteuring wat die Europese Kurtz in *Heart of Darkness* deurmaak, word eksplisiet met sy ervaring van die mense van die Kongo verbind. Hierteenoor is daar ’n vaagheid in “Die swart luiperd” oor die herkoms van die spreker asook die geografiese situering van die oerwoud. Swart luiperds kom naamlik in Afrika voor, maar ook in ander wêrelddele soos Suidoos-Asië. Hierbenewens is ebbehout en

ivoor (strofes 11 en 12) kommoditeite wat sowel van Afrika as Asië afkomstig is. Alhoewel die "fluit en ver simbaal" (strofe 22) herinner aan musiekinstrumente van Asië roep die aanwesigheid van 'n "sneeupeik van 'n steil vulkaan" (strofe 42) digby die oerwoud weer assosiasies met 'n berg soos Kilimanjaro (Tanzanië) op. Daar kan dus nie met sekerheid beweer word dat die oerwoud in Afrika geleë is nie, maar die ekspedisie waaraan die spreker deelneem, sal vir die meeste lesers inpas by die invloedryke beeldvorming oor die soortgelyke ekspedisies van negentiende-eeuse Europese reisigers in Sentraal-Afrika soos David Livingstone en Henry Morton Stanley tydens die koloniale verowering van Afrika.

Die ontmoeting met die "swart luiperd-ding" (strofe 14) word vir die eerste keer genoem kort nadat die spreker en sy geselskap se vervoer van maskers, ivoor, ebbhout en gewaste saad van blomme vermeld is. Die ontmoeting met die inheemse bevolking van Afrika (of moontlik Asië) gaan dus die ontwrigtende ontmoeting met die luiperd vooraf alhoewel daar 'n algehele swye heers oor die presiese aard van die kontak met die inheemse bewoners. Indien "Die swart luiperd" postkoloniaal gelees word, is dit moontlik om in die gedig 'n verplasing van 'n klaarblyklik destabiliserende ervaring van die andersheid van die inheemse bevolking by die spreker te herken.

Die dier word dus moontlik die projeksiefiguur van die ontmoeting van die koloniale reisiger met die mense van Afrika (of Asië). Die swart luiperd sleur die spreker deur die oerwoud mee waar "boos dinge, beurtelings dier en blom" by sy oë inloer (strofe 27). Die vertroude kulturele raamwerk van die spreker begin om in duie te stort en lei tot 'n soort patologie wat sy uiteindelijke afsondering in 'n sel noodsaak. Die mure van die sel is egter breekbaar "soos dun glas gespan/ óm die skitt' ring" van sy "aardse droom" (strofe 6), dit wil sê sy steeds oorweldigende herinnering aan die ontmoeting met die swart luiperd en moontlik ook die swart mense van Afrika. In die gedig wat in die aanloop tot die institusionalisering van die apartheidsbeleid geskryf is, is daar dus tekens van 'n koestering en hunkering na die swart luiperd as 'n "fraai dier" (strofes 5, 24 en 41) wat gepaardgaan met 'n gewaarwording van 'n gapende afgrond wat uiteindelik slegs deur opsluiting in 'n inperkende sel afgeweer kan word. Soos Achille Mbembe (1) aandui, word die diskoers oor Afrika, soos vermoedelik ook in "Die swart luiperd", byna altyd ingebed binne die raamwerk van 'n metateks oor die dier. Die kontinent en sy mense word binne hierdie diskoers die teken van dit wat vreemd en monsteragtig is. Afrika word sodoende as 'n aanloklike diepte voorgestel wat nietemin altyd ontwykend en nooit vaspenbaar is nie.

### Slot

In die lig van die modernistiese elemente in N.P. van Wyk Louw se digkuns, het ons in hierdie artikel groter duidelik probeer vind oor die vraag na hoe niemenslike

diere in *Raka* en in “Die swart luiperd” gestalte verkry. Deels omdat Louw se modernistiese diereverse beswaarlik as ekopoëtiese tekste oor niemenslike diere bestempel kan word, was die konstatering onvermydelik dat veranderinge in die menslike bewussyn deur die vergestaltung van die diere in hierdie twee gedigte sterk op die voorgrond sou staan.

Die briefwisseling tussen Truida Louw en W.E.G. Louw bevestig die vermoede van 'n gesprek tussen *Raka* en “Die swart luiperd”. Op 22 April 1942 skryf Truida Louw aan W.E.G. Louw dat “Die swart luiperd” 'n antwoord op *Raka* is. Sy skryf verder op 4 Mei in haar dagboek: “Wat beteken ‘Die swart luiperd’? Is dit werklik die antwoord op *Raka* en die verheerliking van of liever oorgawe aan die biologiese of aardse?” (aangehaal deur Steyn 349). Waar Louw in *Raka* klem lê op die skanse, die beskuttings (kraalmuur, pale) wat die mens konstrueer teen die ander in 'n poging tot selfdefinisie, blyk hier 'n uitreik (oftewel verlange) te wees na daardie verlore blik—'n verheerliking of, as 't ware, 'n omarming van dierlikheid as die bron van die kreatiewe en bewussynsverbredende ervaring by die mens wat ontvanklik is vir die onverbloemde oopheid van die dierlike blik. F.I.J. van Rensburg (*Septet* 94) het daarom waarskynlik gelyk as hy ook oor Louw se “Drie diere” uit *Gestaltes en diere* opmerk dat die dier voorgestel word as die grond van alle menslike beskawing sedert die vroegste tye:

in die nederwaartse stort  
van al my dink en glans ontdaan  
het ek in die glans 'n groot dier sien staan  
(Louw, *Versamelde gedigte* 156)

Ook wat die idee van evolusie betref, sluit “Die swart luiperd” by *Raka* aan. Die oerwoudreis word 'n blywende metafisiese versteuring (Olivier 624)—dit is (volgens Kannemeyer 156) 'n ervaring wat ontwrigtend op die reisiger inwerk, maar wat hom ook laat wegbreek van die geordende maatskappy en retrogressief die evolusieproses van die lae van die syn laat deurloop en met plant en dier een laat word. Opperman (239) vermoed verder dat die swart luiperd die mag is wat die mens van homself bevry en bevrees (van individuasie, normaliteit, geordende lewe) deur 'n eenwording met die komponente van sy wese: die anorganiese en dierlike. Die twee slotstrofes van die gedig suggereer 'n fyn balans tussen die gedagte aan die mens as 'n wese waarin alle evolusionêre stadia verenig is, en die moontlikheid dat die mens juis om hierdie rede nooit veilig afgeslote teen die aansprake van “naamlose dinge” kan wees nie (net soos Koki se stam nie hulself teen *Raka* kon afsluit nie):

'n wêreld het in my verstar:  
plant, dier en mens—in diep swart glas  
waar alles enkeld en ontwar  
maar klein en mateloos glansend was—

geen ding is duister, maar hy glans  
 of hou sy skittering ingesluit,  
 en niks is dood, en alles dans  
 en reik na naamlose dinge uit.

In *Raka* kom die digotomie van die mens en sy *ander* aan bod, en daarin setel die soeke na selfdefinisie deur middel van teenstelling en afgrensing: Koki teenoor Raka, menslike teenoor niemenslike dier. In "Die swart luiperd" breek Louw weer daardie grense af. Met 'n bewussyn van sy eie tekortkominge verlang die spreker klaarblyklik na 'n suiwer eksistensie soos vasgevang in die dier se onpeilbare blik. Die feit dat Louw in twee van sy belangrikste gedigte so verskillend, byna teenstellend, omgaan met die dier—enersyds afstotend en andersyds omarmend—dui daarop dat Louw daarna gestreef het om op uiteenlopende maniere binne die moderne verstaan van die dier, soos direk of indirek gevorm deur Cartesiaanse denkrigtings, na te trek met oorweging aan sowel die onderskeidingsdrang tussen diskrete domeine as die teenstellende impuls om juis hierdie konseptuele grense te oorskry.

#### Geraadpleegde bronne

- Armstrong, Philip. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. Londen en New York: Routledge, 2008.
- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology and the Body. A Cultural History*. Cambridge: CUP, 2005.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Parys: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.
- Casid, Jill H. "Chimerical Figurations at the Monstrous Edges of Species." Red. S. LeMenager, T. Shewry en K. Hiltner. *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. New York en Londen: Routledge. 2011. 61–84.
- Cloete, T.T. "Die wakende droom in *Die swart luiperd*." Red. onvermeld. *Beskouings oor poësie. 'n Bundel opgedra aan prof. G. Dekker op sy sestigste verjaardag 11 November 1957*. Pretoria: J.L. van Schaik. 1957. 7–35.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. Londen: Penguin (Penguin Popular Classics), 1994.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Londen: John Murray, 1859.
- Finkielkraut, Alain. *Nous autres, modernes. Quatre leçons*. Parys/Palaiseau: Ellipses/École Polytechnique, 2005.
- Friedman, Susan Stanford. "Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies." *Modernism/Modernity* 13.3 (2006): 425–43.
- Grové, A.P. *Raka. N.P. van Wyk Louw* (Blokboek). 1966. Kaapstad en Johannesburg: Human & Rousseau, 1990.
- Jonker, W.D. "'Onmiddellik voor God'—Gedagtes van 'n teoloog oor 'n sentrale perspektief in die werk van N.P. van Wyk Louw". Red. W. Burger. *Die oop gesprek—N.P. van Wyk Louw-gedenklesings*. Pretoria: LAPA Uitgewers. 2006. 193–208.
- Kannemeyer, J.C. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau, 2005.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Vert. Catherine Porter. New York, Londen, Toronto, Sydney, Tokio en Singapoer: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Louw, N.P. van Wyk. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Versamelde prosa I*. Kaapstad: Tafelberg, 1986.
- Mbembe, Achille. *On the Postcolony*. Vert. A.M. Berrett, M. Last, S. Rendall en J. Roitman. Berkeley, Los Angeles en Londen: U California P, 2001.

- Ohlhoff, Heinrich. "Perspektief op die Afrikaans poësie: Die poësie van voor 1900 tot 1960." Red. H.P. van Coller. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik. 1999. 21–243.
- Olivier, Gerrit. "N.P. van Wyk Louw (1906 – 1970)." Red. H.P. van Coller. *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel I*. Pretoria: J.L. van Schaik. 1998. 615–35.
- Opperman, D.J. *Digters van Dertig*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, Port Elizabeth en Pietermaritzburg: Nasionale Opvoedkundige Uitgewery, 1973.
- Pieterse, H.J. "Aantekeninge." Rilke, Rainer Maria. *Duino-elegieë*. Vertaal, ingelei en van aantekeninge voorsien deur H.J. Pieterse. Pretoria: Protea Boekhuis. 2007. 92–125.
- Rilke, Rainer Maria. *New Poems. A Bilingual Edition*. Vert. Stephen Cohn. Evanston, IL: Northwestern University, 1992.
- Rilke, Rainer Maria. *Duino-elegieë*. Vertaal, ingelei en van aantekeninge voorsien deur H.J. Pieterse. Pretoria: Protea Boekhuis, 2007.
- Snyman, Johan. "N.P. van Wyk Louw, die projek van die moderne, en kuns." Red. W. Burger. *Die oop gesprek. N.P. van Wyk Louw-gedenklesings*. Pretoria: LAPA. 2006. 300–22.
- Spies, Bertha. "Stefans Grové se Raka as musikale narratief". *LitNet Akademies* 10.2 (Mei 2013): <<http://www.litnet.co.za/Article/stefans-grov-se-raka-as-musikale-narratief#Artikel>>.
- Steyn, J.C. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal (Deel I)*. Kaapstad: Tafelberg, 1998.
- Swart, Sandra. *Riding High. Horses, Humans and History in South Africa*. Johannesburg: Wits UP, 2010.
- Van Coller, H.P. en A. van Jaarsveld. "Die spore van Raka: oor herskrywing en kanonisering. Deel 1." *Tydskrif vir letterkunde* 47.1 (2010): 25–40.
- \_\_\_\_\_. "Die spore van Raka: oor herskrywing en kanonisering. Deel 2." *Tydskrif vir letterkunde* 47.2 (2010): 113–28.
- Van Ostaijen, Paul. *Verzamelde gedichten. Deel 2*. Red. G. Borgers. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 1996.
- Van Rensburg, F.I.J. *Sublieme ambag. Beskouings oor die werk van N.P. van Wyk Louw, I*. Kaapstad: Tafelberg, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Septet. Sewe Van Wyk Louw-studies*. Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau, 1996.
- Van Vuuren, Helize. 1999. "Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997)." Red. H.P. van Coller. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik. 1999. 244–304.
- Voss, Tony. 2012. "Refracted modernisms: Roy Campbell, Herbert Dhlomo, N.P. van Wyk Louw." Red. D. Attwell en D. Attridge. *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: CUP. 2012. 339–59.
- Walz, Robin. *Modernism*. Harlow: Pearson Education, 2008.