



TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE



60

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

REDAKTEUR : ABEL COETZEE

HULPREDAKTEUR : BARTHO SMIT

REDAKSIONELE MEDEWERKERS

*Hennie Aucamp, Chris Barnard, André P. Brink,
Abraham H. de Vries, Etienne Leroux, Koos Meij, J. S. Rabie,
Adam Small, Pieter Venter.*

ADVISEURS

*W. A. de Klerk, F. A. Venter, André Demedts,
D. F. Malherbe, A. J. J. Visser, J. J. Brits.*

FEBRUARIE 1963

NUWE REEKS / JAARGANG I

NOMMER I

Hayne en Gibson, Johannesburg

INHOUD

| | |
|---|----|
| En daar die lied nie verder gaan, Abel Coetzee | 1 |
| Die Krisis van ons werklikheidsbeeld in Drama en Epiek, Bartho Smit | 6 |
| Vier Gedigte, Ingrid Jonker | 19 |
| Au Claire de la Lune, Hennie Aucamp | 22 |
| In Memoriam: Barnard Gilliland, Chris Barnard | 25 |
| Brief, Barnard Gilliland | 27 |
| Nege Persone, Barnard Gilliland | 29 |
| <i>Die Son Struikel</i> Struikel nie, C. F. Rudolph | 34 |
| Sewe Gedigte, Louis Eksteen | 43 |
| Tweespraak vir Een, J. S. Rabie | 47 |
| Vyf Gedigte, D. P. M. Botes | 49 |
| De Moderne Poëzie in Vlaandere, André Demedts | 52 |
| Twee Gedigte, L. R. Meij | 58 |
| Baudelaire die Baanbreker, Uys Krige | 60 |
| Tok-tok, Pieter Venter | 65 |
| 'n Bladsy uit die Franse Avant-garde, André P. Brink | 66 |
| Twee Gedigte, Koos Meij | 71 |
| By die Jongeres, Dr. C. W. Hudson | 73 |

Alle kopie vir die tydskrif word gerig aan die Redakteur, Hoëwinde, Escombe-
laan 51, Parktown, Johannesburg. Ongevraagde kopie moet vergesel word van
'n gefrankeerde koevert.

Alle korrespondensie rakende administrasie, sirkulasie, intekengeld en adver-
tensies word gerig aan mej. S. Victor, Posbus 57, Northcliff, by Johannesburg.

INTEKENGELD: R2.00 PER JAARGANG, POSVRY.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur 'n jaarlikse
skenking van die Departement Onderwys, Kuns en Wetenskap en die
Afrikaanse Pers-fonds aan die Afrikaanse Skrywerskring.

ABEL COETZEE : EN DAAR DIE LIED NIE VERDER GAAN...

Die ding was lankal aan die kom, eintlik van voor die Runderpes af. Maar vir ons het dit werklikheid begin word met die Vrede van Vereeniging, en die eerste poësie van Eugène Marais : die vernietiging van 'n wêreldbeeld.

Daar was 'n "ou" wêreldorde in ons land : Ons het geglo die aarde is gevestig op sy pilare. Nog meer : Daar was stellig net sewe sulke pilare ! Dit is simbool van die oue, die gevestigde, die bestaande soos dit deur die Skepper ingestel is in die oerbegin nog voor die aanvang van die geskiedenis en toe ongeskonde so oorgelewer van geslag tot geslag, van vader op seun en van moeder op dogter.

Dit was 'n "orde-like" bestaan : dinge is soos hulle is ; die aarde was ; daar bo-oor troon die ruimte en buitekant om, daar was die hemel, tuiste van die Skepper. Mens word gebore, is, en sterwe nadat hy 'n bepaalde tyd geleef het. Ruimte en tyd was beperk, dinge wat ons kon meet. En aan die einde van die absolute tyd het ons, as welverdiende loon, "oorkant toe" verhuis (oorlede = oorspronklik : oor-gaan) na die transendente hemel.

Dié wêreldbeeld kon in Suid-Afrika baie lank staande bly. Ons is so ver van Europa af. En dan : die boek – behalwe die Bybel – is by ons 'n betreklik onlangse weelde-artikel. In stilte het ons gewoon en geknoei, omdat die wêreld aan ons verby gegaan het. Ons het getrou en kinders gekry, bees- en skaaptroppe geteel, so af en toe 'n oorloggie van vergelding gevoer teen die een of ander stam of 'n keer 'n vreemde indringer probeer uitsmyt, opstandig geword oor goewerneurs, regeringsplase in ontvangs geneem, en dan maar weer doodluiters voortgegaan soos voorheen in ons stryd teen die sprinkane en gemeen ons hele verdere bestaan hang daarvan af.

Maar hierdie dinge het verby gegaan, lankal, sonder dat dit ons getref of geraak het.

Kort na die Vrede van Vereeniging het ons nuwerwetse onderwysers ons begin vertel dat daar geen sewe pilare is nie, maar die aarde draai om sy eie as. Ons het wysneusig gevra : "En wie smeer die as?" – en maar voortgegaan asof daar geen as is nie.

Maar die as was daar, smeer of te nôt.

Toe het die gedagte opgestaan dat die mens soos ons hom ken, so ontwikkel het en nie so geskape is nie, die sogenoemde ewolusieleer

soos dit vir die wêreld geformuleer was deur Darwin, maar wat by drie, vier geleerdes reeds voor die tyd uitgeslaan het – soos masels wat in die lug hang. Ons reaksie? Ons weier om te glo ons eerste voorouer was 'n bobbejaan, al is die Taung-skedel ironies genoeg in die hartjie van ons land ontdek.

Denkers soos Einstein en ander tydgenote en navolgers het die oortuiging gebring dat tyd en ruimte twee begrippe is van die mens, verlengstukke van sy gees waarmee hy probeer het om die Heelal te begryp, maar dat absolute ruimte en absolute tyd nie "bestaan" nie. Nog meer: die skepping is sonder grense, „sonder einde”, ruimtelik sowel as tydelik. Op die oog af 'n prikkelende ontdekking, maar so ontsaglik in sy ware aard en omvang dat dit ons aanvanklik nie kon beïndruk nie, dit kon nie by ons in nie. Hoe moet ek aan 'n skepping dink wat ruimtelik geen grense het nie en wat tydeloos is, d.w.s. sonder begin en sonder einde? Pas in ons eie tyd breek die volle gewig van Einstein se waarnemings deur: as die Heelal eindeloos is, wat word dan van ons godsdienstig-wysgerige opvatting van 'n "skepping", d.i. 'n ding wat op 'n bepaalde tydstip gemaak is? En as die wêreld geen grense ken nie, waar is dan die "hemel" of "anderkant" en waar moet ons Skepper dan woon? En as Hy nie 'n woonplek het nie, as daar nie 'n "transendente" Skepper is nie, is Hy dan?

Hier eindig die dinge nie.

Natuurwetenskaplikes het hulle aandag gaan toespits op die dinge wat ons nie met die blote oog kan sien nie. Met al sterker mikroskope het hulle die wêreld van die klein begin binne dring. Om die wêreld te kan begryp, het ons alles ingedeel in vaste stowwe of elemente. Aanvanklik was daar glo net drie. Toe ek 'n jong man was, was daar al reeds drie-en-neëntig, en eers daarna het hulle gekom by strontium en helium en swaarwater en goeters, sodat ons nou al heelwat meer as 'n honderd vaste stowwe ken. En ons het toe begin dink ons staan vas in die lewe, vas ingewikkel tussen soveel vaste stowwe.

Toe kom die vorsers in die klein en begin die vaste elemente stap vir stap afbreek tot by die laaste ondeelbare bestanddeel van elkeen. En in elke geval vind hulle toe dat die laaste ondeelbare bestanddeel van die atoom 'n kragveld is, energie, "lig". En nog meer. Dis ook die geval dat die laaste of kleinste bestanddeel van die menslike liggaam, die sel, uiteindelik slegs te reduseer is tot so 'n kragveld. Daardeer verval nie net ons geliefde verdeling in vaste stowwe nie, maar ook die onderskeid tussen organiese en anorganiese stowwe verdwyn. En tot oormaat van ramp ontdek hulle ook nog die geheim

om die kragvelde kunsmatig los te maak en om te skakel in lig, waardeur die voortbestaan van ons aarde bedreig word. Hulle weet net nog nie of 'n atoomploffing dalk nie ook die "eindelose" Heelal sal "be-eindig" nie! Maar dié wete kom nog, wag maar net!

En so ontdek ons dat die mens van 'n klip verskil net maar in die manier waarop elkeen se kragvelde georganiseer is! In hulle diepste wesens is hulle bloedeie familie.

So het ons wêreldbeeld gaandeweg, ongemerk en reddeloos "stoflik" geword. Inderdaad: stof is ons, en tot stof het ons terug gekeer. En die mens het hom self weg geredeneer!

Waar die Stof nou op die troon sit, gebeur snaakse dinge. As die ou begrippe van ruimte en tyd, van Skepping en Skepper, van vaste stowwe, van siel en "be-siel" wees, van dood en verganklikheid en hiernamaals, waardeloos word, dan verdwyn mos ook die grondslag van reg en geregtigheid, van sedelike waardes, van moraliteit, en godsdiens word 'n bodemlose put – iets wat nie kan bestaan nie.

So het ons dan aangeland in ons eie tyd waarin alle menslike waardes aangevreet is deur twyfel, tot so 'n mate dat die moderne mens 'n a-figuur is (a- = sonder): a-god, a-sede, a-moraliteit, a-volk, a-land. Let op: *sonder* en nie *on-* nie. Waar daar geen sede is nie, kan mens nie onsedelik wees nie, maar sonder sede, *a-*! Dus ook nie *ongodsdiensdig* nie maar *sonder* god! So ontdek die mens, of hy meen dat hy ontdek, dat hy net nog één waarde staande kan hou: hy is mens, alle skepsels is gelykelyk mense, almal is dieselfde, almal is gelyk. Maar ook daarin misgis hy hom, en sy misgissing sal hy weldra ontdek, want – het ons nie reeds gesê dat daar geen verskil wesenlik meer is tussen mens en klip nie? En as ons ou mense praat van 'n klip-christen het hulle nader aan die waarheid gekom as wat hulle geweet of bedoel het. Alles het chaos geword. Die a-mens is die mens-in-die-chaos.

Dit beteken alles dat die grondslae van ons beskawing weggeslaan is en alles het aan die vloei geraak.

In hierdie krisis van die tyd staan die skeppende kunstenaar, hy wat met die woord werk, en uit hierdie omringende chaos moet hy as "skeppende" weer orde bring. Vir hom staan daar verskillende weë oop. Hy kan op soek gaan na hom self, hy kan vra: Wie is ek en wat? Hy kan sy be- en ontstaansrede soek en vra: Here, wie is U? Hierdie weg is die sogenoemde eksistensiële, en sodanige kunstenaars hou hulle nou al dekades besig met die syns-vraagstuk. Hopeloos en reddeloos stuur hulle die een vertwyflingskreet na die ander die eindelose ruimte in: Wie is ek, en Here U? En ontvang geen antwoord nie. Sal ook geen antwoord ontvang nie. As kunsuiting is dit dus in

sy wese sinneloos, hoe aangrypend en angswekkend die wanhoopskreet ook al verwoord of ingeklee word in klank. Die weg in die chaos in is betreklik maklik om te vind. Maar vind mens die garingdraadjie wat jou uit die doolhof moet lei?

Daar is 'n ander rigting moontlik: die skeppende kunstenaar gaan met vrese en bewing of blymoedig die a-toestand tegemoet en beleef dit op 'n a-wyse, d.w.s. hy skeep verbeeldingswêreldes waarin die geldigheid van al ons mensgemaakte dinge opgehef word: sedes soos ons dit ken, verdwyn; menslike verhoudinge wat ons opgebou het op grond van 'n gevestigde godsdiens, word tot niet gedoen. Hierdie kunstenaars wil dan 'n beeld gee van 'n wêreld sonder ons "ou" waardes, 'n wêreld waarin bepaalde "ander, nuwe" waardes as lewensstelsel ingebou is en wesensgetrou deurgevoer word tot die bitterste einde, maak nie saak waarheen dit mag lei nie. In wese kom dit daarop neer dat hierdie kunstenaars aan die soek sal wees: hulle toets of ons ou waardes vir ons bestaansnoodsaaklik is, en of dit oortollige poespas is wat gerieflik maar oorboord gegooi kan word soos 'n leë kosmandjie. Vir hulle sal niks heilig wees nie, niks wat hulle nie met skynbaar growwe en ruwe hande sal aantast nie. Hulle sal die a-kunstenaars wees, wat die a- tot in sy diepste lae wil leer ken, wat sal wil weet of ons met die a- kan saamleef, en of ons van hom ontslae moet raak ten gunste van die ou beproefde, en of daar nuwe ordes nodig is. Hulle soek na genesing deur kennis. Hulle sal skok en seer maak, hulle sal maskers afpluk en vals gode ompluk. Maar as hulle trou is aan hulle roeping en aan hulle goeie wil, as hulle genoeg geeskrag het om nie die waansin te vrees nie, sal hulle moontlik sanering in ons gees kan bring deur dat hulle ons gestolde opvattinge deur die vuurproef heen voer, die stolling wegbrand, en nuwe lewe daaraan gee deur met 'n grootse greep die chaos in die vuur saam te klei tot 'n nuwe lewensgestalte wat sin kan gee aan ons lewens.

Daar is nog 'n weg moontlik. Daar kan 'n groep kunstenaars wees wat die weg uit die chaos sal wil soek deur die Onsienlike te volg of te agtervolg, wat in die bestaande chaos of vloeibaarheid van alles die aanduiding sal wil sien dat die mens in sy wese geen vastigheid moet kan ken solank as wat hy 'n stoflike vorm dra nie. Anders kleef hy moontlik so stewig aan die stof, aan die bestaande, aan die vorm dat hy moontlik saam met die stof onder gaan, m.a.w. dat daar buitekant die vaste, waarneembare, buitekant sy gebruiklike drie dimensies van breedte, hoogte en diepte 'n ander dimensie of dimensies is wat hy deur sy stofgebondenheid nie kan waarneem nie en daarom weerhou sal word van 'n volgende ontwikkelingsstadium van

'n nuwe mensheid, 'n nuwe orde. As daar so 'n groep kunstenaars is, kan hulle moontlik die draers wees van die opvatting dat ons in 'n tyd verkeer van oorgang na nuwe eienskappe wat ons in staat sal stel om nuwe dimensies waar te neem. So 'n ontwikkeling sal die senutergende, maar sinnelose krete van die eksistensialiste verslaan, deurdadig daar begrip sal kom. So 'n ontwikkeling sou ook die bestormers van die mure van Jerigo 'n nuwe maatstaf besorg om "ou" waardes aan te toets, en hulle sal vind dat a-dimensionale waardes wat betrekking het op die ou driedimensionale wêreld deur nuwe dimensies vanself ongeldig gemaak word. Waardelose waardes sal dan vanself wegval, soos uitgediende voddes.

Op hierdie driesprong staan die woordkunstenaar van tans. Die rede van die mens het alle vastigheid laat verdwyn, die grondslae onder alles weggeslaan, die hemel gesluit, die Skepper "uitgesmyt", hom self met ondergang en vernietiging bedreig. Alles het ordeloos geword en vloeibaar. En baie van ons meen dat net nog die geslagtelike en die beestelike sin en betekenis het.

Uit hierdie chaos moet daar 'n poort wees, 'n brug oor die chasma. Ons bestaan het verwarring geword, sinsbedrog, begogeling. As die woordkunstenaar ooit 'n geestelike leier van die mensdom in die algemeen en van sy volk in die besonder was, dan het ons eie tyd meer as ooit tevore behoefte aan sulke kunstenaars.

BARTHO SMIT: DIE KRISIS
VAN ONS WERKLIKHEIDSBEELD
IN DRAMA EN EPIEK

1

Die opvallendste kenmerk van die rewolusie wat al die afgelope vyftig jaar of meer in die kunste aan die gang is, is die skynbare neiging wég van die mens en die werklikheid af en die sogenaamde "eksperimentele" vorme wat dit meegebring het. Hierdie neiging is veral duidelik op te merk in die beeldende kunste waar die terme *abstrak* en *non-figuratief* reeds alledaagse begrippe geword het. Maar ook in die hedendaagse teater en literatuur is dit nie minder wesenlik nie. Net soos die skilder en die beeldhouer probeer ook die dramaturg en die romanskrywer vandag nie meer 'n natuurgetroue of objektiewe beeld van die mens en die wêreld rondom ons daarstel nie. Hy wil geen spieël meer ophang, geen "venster op die wêreld" oopmaak, soos Flaubert dit genoem het nie. Die moderne kunstenaar, verklaar Ortega y Gasset in 'n opstel met die veelseggende titel *Die Verdrywing van die Mens uit die Kuns*, "wend hom nie in minder of meerdere mate tot die werklikheid nie, hy wend hom daartéén."

Hierdie skynbare ontkenning van mens en werklikheid is nie alleen die steen des aanstoots vir die meeste oningewyde kunsliefhebbers nie, maar ook vir die meeste van ons kritici. Dié mense gaan van die skynbaar vanselfsprekende veronderstelling uit dat die werklikheid 'n objektiewe, onveranderlike gegewe is en dat enige verandering in die verhouding tussen kuns en werklikheid uitsluitlik by die kuns moet lê. Die probleem word sodoende in die wese van die kuns geplaas, nie in die wese van die werklikheid nie, en dit berus in laaste instansie op die vraag of dit die wese en funksie van die kuns is, of nie, om die werklikheid weer te gee, ten minste daaraan getrou te bly. Hieroor is die meeste dit eens, en hulle sien die hedendaagse kunsontwikkelinge en "afwykende" kunsvorme gevolglik as 'n negatiewe mode, of 'n vervalsverskynsel, of selfs 'n siekteverskynsel – 'n soort perverse eendstertisme wat teen elke prys die gevestigde konvensies omver wil werp.

Wat ons as die werklikheid ken, is egter nie absoluut en sonder meer objektief nie. Dit is geen werklikheid "an sich" nie, maar reeds ons waarneming van die werklikheid. Reeds Kant het ingesien dat die sogenaamde "Ding an sich" – d.w.s. die ding soos hy in homself

en vir homself bestaan – wesenlik onkenbaar is en bly en dat die kenbare werklikheid met die ervaringsvoorwaardes – dus die waarneming – saamhang. Enige waarneming is egter terselfdertyd verwerking, vergestaltung. Nie eens die suiwer fisiologiese waarneming is as bloot ontvangende, bloot passiewe gebeurtenis moontlik nie. Sonder die aktief-vergestaltende werksaamheid van die waarnemer bly daar slegs 'n onbegrepe veelvoud van ongeordende, onsamehangende en dus betekenislose enkel-indrukke.

Enige waargenome werklikheid is reeds die resultaat van ons waarneming. Dis m.a.w. reeds 'n interpretasie, 'n voorstelling wat ons vir ons gevorm het van die dinge rondom ons en hulle onderlinge verhoudinge. Hierdie interpretasie of voorstelling is egter nie individueel-subjektief nie, maar is steeds van uit 'n gemeenskaplike tradisie bepaal. Die aarde wentel nie om die son omdat ek self so dink of toevallig die teorieë van 'n sekere Kopernikus gelees het nie, maar omdat die hele wêreld om my wêét dat hy om die son draai en omdat ek binne daardie wete grootgeword het. Daar was ook 'n tyd toe die hele wêreld net so seker geweet het dat dit die son is wat om die aarde draai en toe Kopernikus se wete 'n belaglike teorie was. Die voorstelling en wete wat ons van die dinge het, is niks anders nie as die produk van ons kultuur in al sy vertakkinge: ons moeilik-verowerde wete dat die dinge, die wêreld *so of so* is en nie anders nie, en wat as gemeenskaplike erfenis aan ons oorgelewer is. Wat ons die werklikheid noem, is dus streng gesproke 'n kultuur-historiese begrip: dit is 'n werklikheids*wete*, 'n werklikheids*beeld*, eerder as die werklikheid self.

Die geskiedenis ken verskeie sulke werklikheidsbeelde. Die wêreld wat die mens van die magiese en animistiese tydperke met hulle geloof aan die geheimsinnige wesenskarakter van die dinge aanskou het, was 'n totaal ander as die Godgeskape en geopenbaarde wêreld van die Christelike Middeleeue, terwyl dié weer weinig in gemeen had met die kousaalbepaalde en verklaar-, bereken- en beheerbare wêreld van ons eie tyd. Hierdie verskille is nie in die gewone sin van die woord bloot ideologies nie. Sels 'n suiwer fisiese gegewe soos die aarde waarop ons leef, is binne dié verskillende wêrelde totaal verskillende dinge. Vir die Griek van die 6e eeu v.C. was dit 'n godin, die godin-moeder Demeter, 'n goddelike wese met sy wil en sy nukke; vir die mens van die Christelike Middeleeue was dit 'n geskapene, 'n werk waarin die Skepper Homself en Sy geestelike wêreldorde aan die mens openbaar; en vir ons is dit 'n hemelliggaam van gegewe samestelling en grootte, 'n massa kosmiese materie wat deur onpersoonlike kousale wette bepaal word. En saam met die

interpretasie verander ook die totale optiek. Die Griek het werklik 'n beeld van 'n godin gemaak wanneer hy die aarde in sy kuns wou uitbeeld. En in stede van die natuur en natuurvoorwerpe wat ons tot onlangs in ons kuns uitgebeeld het, het die Middeleeuse kunstenaar engele en duiwels en heiliges daargestel. Want in sy Godswerklikheid – 'n geestelike hiërargie waarvan die materiële dinge slegs geopenbaarde afskynsels was – was 'n engel of 'n duiwel wesenliker en werkliker as 'n boom of 'n klip.

So 'n werklikheidsbeeld, het ek gesê, is die totaalstruktuur van individuele voorstellings of konsepsies van die dinge rondom ons, wat met die verloop van tyd deur die wêreld aanvaar is as die so-wees van die dinge self. Dit is m.a.w. 'n stelsel van idees wat vitaal geword het: idees van die dinge wat vir ons die dinge self geword het. Hierdie idees of voorstellings van die dinge kan ook weer hulle vitaliteit of werklikheidskarakter verloor, d.w.s. hulle kan ophou om absolute oortuigings te wees en weer blote teorieë of idees word. Dit is wat byvoorbeeld gebeur het met die wêreldbeeld van Ptolemeus, wat dwarsdeur die Middeleeue die werklikheid sondermeer was, maar vir ons slegs 'n foutiewe teorie geword het.

Solank die basiese idees of grondbeginsels van so 'n werklikheidsbeeld nie deur hierdie proses van ontwerkliking aangeraak word nie, is dit 'n normale proses wat so voortdurend en geleidelik plaasvind dat dit skaars opgemerk word. Dit is soos die sel-vernuwing binne 'n organisme. Die klein onderdeel verloor een na die ander hulle vitaliteit en word deur nuwes vervang. In die kuns sien 'n mens dit veral duidelik in die sogenaamde *vernuwings* wat van generasie tot generasie plaasvind.

Elke werklikheidsbeeld het egter ook sy enkele basiese idees of grondbeginsels waardeur al sy ander aspekte asook sy totaalstruktuur bepaal word. Sulke grondbeginsels was byvoorbeeld die ordeningsbewussyn en die Godgeskapenheid en openbaringskarakter van die wêreld in die Middeleeue. Elke aspek van daardie werklikheidsbeeld, tot die geringste toe, was in dié idees gegrond. Hulle het aan die werklikheid eers sy beeld gegee. Wanneer sulke grondidees hulle vitaliteit of werklikheidskarakter verloor, stort gevolglik ook die hele werklikheidsbeeld in duie. Dit is dan streng gesproke geen vernuwing meer nie, maar wat 'n mens kan noem 'n *krisis van die werklikheidsbegrip*. Dit is 'n toestand waarin die mens hom sonder 'n definitiewe en algemeen-aanvaarde beeld van die werklikheid bevind. Die idees, die so-wees van die dinge waaraan die geslagte voor hom geglo het en wat vir hulle die werklikheid sondermeer was, het vir hom problematies en ongeldig geword, en hy val verlore rond tussen

'n duisend-en-een nuwe verklarings van die dinge wat nog nie weer tot 'n algemeen-aanvaarde wete-struktuur uitgekristalliseer het nie. 'n Gestalte van die lewe het oud geword, soos Hegel dit iewers noem, maar in die plek daarvan het nog geen nuwe weer gekom nie.

Die krisis wat hom in ons tyd op bykans elke gebied van die lewe laat voel, is niks anders as so 'n ontwerkliging van ons tradisionele werklikheidsbeeld nie. Want dat die sogenaamde Nuwetyd – d.w.s. die epog wat na afloop van die Middeleeue met die Renaissance begin – ten einde loop en 'n nuwe, deur die geskiedenis nog onbenaamde epog in aantog is of alreeds begin het, is 'n feit wat al deur vele min of meer dof bespeur is – steeds onder die teken van die angs – en deur die skerpsigtigste denkers van ons tyd verkondig word. Dwarsdeur die 19e eeu, feitlik hand aan hand met die roes van die Vooruitgangsgeloof, loop reeds 'n sombere en steeds groeiende voor-gevoel dat ons hele wêreld en waardestelsel aan sy einde gekom het: by mense soos Hegel, Tocqueville, Niebuhr, Ranke, Baudelaire, Burckhardt, Wagner e.a. Nietzsche stel in 1888 vas "dat die opperste waardes hulle waarde verloor het", met as gevolg 'n absolute onhoudbaarheid van die bestaan". En nadat Oswald Spengler in 1918 aan die hand van die ooreenkomstige ontwikkelings- en vervalsverskynsels van verskillende hoogkulture in die geskiedenis die beskawing van die Aandland as sy onvermydelike ondergang beskryf het, kom Colin Ross in 1929 tot die oortuiging "dat ons ons in een van die grootste krisisse bevind wat die mensdom ooit beleef het . . . dat die hele wêreldbeeld wat die Westerse beskawing en kultuur in die afgelope eeue opgebou het, in duie stort". En in 1931 skryf Karl Jaspers: "Nog sonder heldere wete word ons steeds meer bewus dat ons aan 'n keerpunt staan wat met geen geskiedkundige epog van die vorige duisende jare vergelyk kan word nie. Met vergelyking tot die verlede lyk die mens aan sy einde. Of hy staan as hedendaagse bewussyn aan die begin soos alleen aan die begin van sy wording, maar . . . op totaal ander niveau." Berdiajew praat van die einde van Renaissance en Humanisme "wat ons tans op hoogs akute wyse beleef. Hiermee sluit die Nuwetydse geskiedenis af en betree ons 'n totaal onbekende periode, die vierde periode van die wêreldgeskiedenis, wat nog geen naam het nie." En vir Ortega y Gasset kom die mense wat daagliks "met roerende bigotterie om ons ore neul dat die Aandlandse beskawing gered moet word, soos opstoppers van mummies voor." Want, sê hy, "die Aandlandse beskawing is dood . . . Hy het homself uitgeput . . . Hyself was dit wat sy eie beginsels bankrot gemaak het . . ."

Dit is hierdie ontwerkliging van die tradisionele werklikheidsbeeld

wat aan die hedendaagse kuns en literatuur – waar dit reeds bewuster is as in die algemene bewussyn – hulle uitgesproke "eksperimentele" karakter gee. Die grondbeginsels of grondvorme van daardie tradisionele werklikheidsbeeld was ook die grondvorme van sy kuns en literatuur. Om dus die veranderinge in die hedendaagse kunste en hulle noodwendigheid te begryp, is dit nodig om hier eers na te gaan wat die grondbeginsels van die Nuwetydse werklikheidsbeeld was en hoe die tradisionele kunsvorme wat nou saam met daardie werklikheidsbeeld verdwyn, vanuit dié grondbeginsels bepaal is.

2

Die Nuwetyd het sy ontstaan in Renaissance en Humanisme: in die grondvesting van die wêreld en die mens, die objektiwiteit en die subjektiwiteit, as die twee pole van die werklikheid. Daarmee is nie bloot 'n ontdekking of herontdekking van die individu en die onmiddellike wêreld bedoel nie. Ook die Middeleeue het byvoorbeeld die subjektiwiteit van die selfsyn as draer van die geestelike akte en toerekeningspunt van die verantwoordelikheid geken en self sy natuurwetenskap besit. Die Nuwetyd ontstaan eers in 'n vroeër nooit gekende substantivering of verabsoluttering van die mens en die wêreld: d.w.s. hy sien die wêreld en die mens as dinge wat absoluut selfstandig is, wat absoluut in hulself gegrond en van niks of niemand buite hulself afhanklik is vir hulle bestaan nie. Hierdie substansie- of absoluutheidswil is die geestelike situasie van waaruit die Nuwetydse werklikheidsbeeld bepaal word.* Dit ontstaan antities uit die verval van die transendente ordeningsbewussyn van die Christelike Middeleeue en word 'n proses van desentralisasie, 'n differensiering van alle vlakke van die bestaan, waarby alles outonoom word. Hoofsaaklik beliggaam in die tipies Nuwetydse begrip *kultuur*, is dit 'n strewe om nie alleen die wêreld nie, maar ook die mens uit elke transendente en onderlinge verbondenheid los te maak en elke ding

* As die subjek-objek-struktuur van die Nuwetydse werklikheidsbeeld sy eerste formele uitdrukking ontvang in Descartes se onderskeiding tussen *res cogitans* en *res extensa* — die bestaan as bewussyn en as voorwerplikheid of materie — is albei hierdie begrippe reeds substantief gedink. Descartes self definieer substansie as absoluut-selfstandige syn. Maar terselfdertyd gryp hy nog oor die pantheïsme van 'n Giordano Bruno terug en plaas 'n goddelikskeppende substansie oor die *res cogitans* en *res extensa* as geskapte substansies. Laasgenoemde, verklaar hy, is nogtans substansies omdat hulle, hoewel hulle van God afhanklik is, ten opsigte van mekaar absoluut onafhanklik en verskillend is. Wat 'n mens hier veral tref, is nie soseer die paradoks nie as die wil, die noodsaak — selfs by iemand wat in sy wese nog soseer Middeleeuer as Descartes is — om die immanente bestaan te substantiveer. Dit dui op 'n *fait accompli*, op 'n situasie wat agter die denke lê en van waaruit daar reeds gedink word.

absoluut selfstandig in homself te stel.

Vanuit hierdie outonomie-wil word dan ook die twee belangrikste grondbeginsels van die Nuwetydse werklikheidsbeeld bepaal: naamlik die twee synspole objektiwiteit en subjektiwiteit, wêreld en mens, wat as outonome beginsels vir die Nuwetyd beliggaam is in die begrippe *natuur* en *persoonlikheid*.

Die wêreldbeeld van die Nuwetydse natuurwetenskappe bly tot in die begin van die 20e eeu materialisties, d.w.s. gewortel in die geloof aan die substantiwiteit van die materiële bestaan, die geloof aan 'n natuur "an sich", aan 'n objektiewe werklikheid wat in Ruimte en Tyd bestaan. Dit is dus streng gesproke 'n *ding-werklikheid* wat tot in sy diepste wese deur die menslike sintuie waargeneem kan word, al moet dié ook met instrumente aangevul word. Die natuur was vir die Nuwetydse mens die werklikheid self en nie slegs die simbool van 'n dieper onsigbare werklikheid soos dit vir die Middeleeuër was nie. Daarom beteken dit ook ontologies vir die Nuwetydse mens in byna elke opsig wat die begrip God vir die Middeleeuse mens beteken het. Dit is die "Alteenwoordige", die "Alskeppende", die "Allewende" – soos Hölderlin dit noem – "wat ouer as die tye is en bo die gode van die Aandland en die Ooste staan". Dit is – soos Goethe dit beskryf – die Oergrond, die oorsprong en die einde van alle dinge, die Moeder Natuur.

Teenoor hierdie byna personalistiese siening van die natuur staan weliswaar ook 'n nugterder, meer rasonale en wetenskaplike wat die natuur as meganiese wetmatigheid sien. Maar ook hier is dit nog oergrondelik gedink en bly dit in die laaste instansie 'n religieuse begrip. Daar kan dan ook onderskei word tussen twee uiteenlopende religieuse natuurbeskouings in die Nuwetyd. Aan die een kant is daar die voorstelling van die oneindige, alskeppende en heilige, van die God-Natuur, soos 'n mens dit aantref by Giordano Bruno, Spinoza, Goethe, Hölderlin, Schelling. Die natuur is hier self die religieuse oerfeit, die selfontvouing en selfverwesenliking van die Godheid, en die verhouding daartoe word die grond van alle vroomheid. Die natuurlike is self die heilige en vrome en die onnatuurlike is die bose. Aan die ander kant – veral by die Positiewisme wat in sy verskillende vorme deur die hele Nuwetyd heen gaan – word die religieuse gevoel as 't ware omgekeer, word dit 'n versweë vroomheid en piëteit wat die onmiddellike gegewendheid van die dinge as die enigste wesenlike en ware ervaar en die enigste regte en geldige in die feitesin en natuurgetrouheid sien.

Vir albei hierdie rigtings bly die natuur 'n laaste waaragter daar nie verder teruggedink kan word nie. Wat daaruit afgelei kan word,

as "natuurlik" bewys kan word, is geldig en finaal. Die woord *natuurlik* beteken gevolglik die regte, die gesonde, die volkomene, en daarteenoor staan die onnatuurlike as die gekunstelde, die afwykende, die ongesonde en verdorwene. Die begrippe *natuur* en *natuurlikheid* word sodoende 'n maatstaf vir alle menslike syn en maatskaplike inrigtings en lei tot sulke normbegrippe soos die *natuurlike mens* van Rousseau, asook die *natuurlike* godsdiens, die *natuurlike* maatskappy en staatsvorm, of die *natuurlike* opvoeding van die 17e eeu wat tot in ons eie tyd deurwerk.

Ook vir die kuns is die natuur in die Nuwetyd die uitsluitlike norm: nie alleen in die sin dat dit as die diepste werklikheid die enigste geldige voorbeeld vir alle kunsskepping is nie, maar ook in dié sin dat 'n kunswerk goed is in die mate waarin dit *natuurlik*, m.a.w. natuurgetrou is. Dwarsdeur die Nuwetyd bestaan die opvatting dat die kunswerk as 't ware 'n verlengstuk van die natuur is, of anders gestel: dat die natuur homself in die kuns verwesenlik. Hölderlin noem die kuns "die bloeisel, die voleinding van die natuur". En vir Goethe word kunswerke "as die hoogste natuurwerke deur mense volgens ware en natuurlike wette voortgebring". Vanuit die Nuwetydse siening van die werklikheid as natuur ontstaan die sentrale perspektief, die landskap en die stillewe in die skilderkuns, die noukeurige milieu- en karakterbeskrywings in die literatuur, die Realisme en Naturalisme in al hulle skakeringe – in kort, al die tradisionele kunsvorme wat gegrond is in die geloof aan 'n objektiewe voorwerplike realiteit wat hom afspeël in die menslike gees.

Vir sover die mens as liggaamlik-geestelike syn in die natuur staan, is hy vir die Nuwetyd self natuur. Maar vir sover hy dit beskou, in besit neem en vergestalt, tree hy uit die geheelverband uit en stel hy homself teenoor die natuur. Uit hierdie teenoorgesteldwees ontstaan die tweede grondbeginsel van die Nuwetydse werklikheidsbeeld: die outonome subjek, wat vir die Nuwetyd beliggaam is in die begrip *persoonlikheid*.

Net soos die natuur is die outonome subjek of persoonlikheid vir die Nuwetyd iets oergrondeliks, 'n eerste en 'n laaste waaragter nie verder teruggedink kan word nie. Want, so redeneer Kant byvoorbeeld, elke poging om dit te doen, word reeds weer met die kategorieë van juis dié subjektiwiteit voltrek. Vir Kant is selfs die moontlikheid van kennis en sedelike oordeel uitsluitlik gewaarborg deur die feit dat dit in die outonomie van die subjek gewortel is.

Ook die persoonlikheid mond vir die Nuwetyd in die religieuse uit. Die uitsonderlike mens – die digter, die kunstenaar, die daads-

mens – word as oergrondelike wese ondervind en dikwels met die voorstelling van die gode verbind. In die Idealistiese begrip van die gees, die verstand, word die subjektiwiteit van die enkeling met die AI, die Wêreldgees, in verband gebring en as die onmiddellike uitdrukking daarvan beskou. Die beroemde reël van Kloos, "Ik ben een God in 't diepste van mijn gedachten", is geen toevallige literêre vonds nie, maar die uitdrukking van 'n hele tydsges. 'n Mens vind dit terug in Stirner se *absolute individu*, in Carlyle se *helde*, in Feuerbach se *God as projeksie van die mens* en in Nietzsche se *Uebermensch*.

Die individu, veral die groot persoonlikheid, gee aan die hele Nuwetyd sy gesig. Dit word 'n tyd waarin die wêreld en sy gebeure bepaal word deur absolute monarge en feodaalhere, deur ministers en groot handelondernemers en kunstenaars; 'n tyd waarin alle wêreldgebeure sondermeer bestaan uit die onderlinge betrekkinge en magstryd van individue. En vry van die dogmas en geloofsmagte wat die Middeleeuse mens nog beheers het, vry ook van die kollektiewe en tegniese prosesse waardeur die enkeling in ons eie tyd gedetermineer word, is dié toonaangewende individue van die Nuwetyd op hulle beurt uitsluitlik beheers deur individuele verhoudings en suiwer menslike oorwegings, met die gevolg dat die wesenlike gebeure van die wêreld in die Nuwetyd menslik-individuele gebeure was.

Die persoonlikheid had derhalwe vir die Nuwetyd 'n simboolkrag wat hom noodwendig 'n neerslag in die kuns en literatuur moes laat vind. Die kunswaarde van enige werk is sondermeer identies met sy simboolkrag. Alleen vir sover die eenmalige of individuele in 'n werk verteenwoordigend is van die algemeen-menslike, alleen vir sover dit iets sê wat bokant die individuele geval uitgaan – alleen in soverre is dit kuns. In die Nuwetyd was die individuele verteenwoordigend en simbolies van die algemeen-menslike. Die karakters, die handelinge en lotgevalle van konings en groot manne het ook die karakters en lotgevalle van hulle volke weerspieël. Daarom was dit vir die Nuwetydse kunstenaar moontlik om deur sulke individuele lotgevalle die wesenlike werklikheid van sy tyd uit te druk.

Die begrip *persoonlikheid* het vir die Nuwetyd in die eerste instansie 'n *beeld* van die menslike wese beteken. As outonome wese was die mens in homself afgerond en gelykblywend aan homself. En vir sover hy as voorwerp gesien is – en in die kuns was hy dit byna altyd – was hy vir die Nuwetyd *natuur*, d.w.s. konstant, sintuiglik-gegewe, bowenal rasioneel en logies van struktuur en daarom ook logies reconstrueerbaar. Die Nuwetyd het die mens omlyn,

hom in beeld gebring. Daarom kon hy hom ook in sy kuns af-beeld.

Die kuns is in die Nuwetyd deur die persoonlikheid en die individuele geval oorheers soos in waarskynlik geen ander tydperk in die geskiedenis nie. Dit is die bloeityd van die biografiese en karakterromans wat begin met die Ridder- en Skurkerromans en uitloop in Balzac, Flaubert, Dickens en die groot Russe; dit is die tyd van die persoonlike liriek, van Renaissance en Romantiek en *fin-de-siècle*; dit is die groot epog van die portret in die skilderkuns, van Tizian, Dürer, Holbein, Velasquez en die groot Hollanders tot die impressioniste; en dit is die tyd van die persoonlike noodlotsdramas vanaf Shakespeare en die Franse klassici tot Ibsen – hoewel Ibsen reeds in die verval van dié tradisie staan.

Hierdie oergegewens – natuur en persoonlikheid – vorm saam die werklikheidsbeeld waarbinne die Nuwetydse mens gebore is en homself tereg moes vind en wat as vooraf-gegewe ervaringsvorm op die bewussyn van iedere enkeling ingewerk het, selfs wanneer hy hom daarteen verset het. Daarom was hulle ook noodwendig die grondvorme van sy kuns.

3

Ek het vroeër aan die hand van aanhalings uit Colin Ross, Jaspers e.a. gesê dat die Nuwetydse werklikheidsbeeld ten einde loop of alreeds opgehou het om te bestaan. Om dit in te sien, hoef mens maar net die twee grondbeginsels van daardie werklikheidsbeeld – die begrippe *natuur* en *persoonlikheid* soos die Nuwetyd hulle gesien het – 'n oomblik vanuit ons eie situasie in oënskou te neem.

Die natuur het sekerlik nie meer vir ons die waarde en betekenis wat hy vir die Nuwetyd gehad het nie. Niemand dink vandag nog aan hom as die *Moeder-Natuur* of die *God-Natuur* nie. Vir ons het dit iets nugters en saakliks geword: ruimte en stof vir ons tegniese werk en niks meer nie. Maar die verskil gaan nog dieper. Die werklikheid waarmee die hedendaagse mens gekonfronteer is, is geen *natuur* meer in die sin waarin die Nuwetydse mens dit verstaan het nie – dit is geen objektiewe ding-werklikheid meer wat identies is met die sinuïgliek-waarneembare nie. Dit is selfs nie eens meer wesenlik materieel nie. Dit het iets totaal abstraks geword.

Die begrip *natuur* het weliswaar ook gedurende die Nuwetyd veranderinge ondergaan, veral in die natuurwetenskap waar 'n steeds verfynder tegniek dit al hoe verder van die alledaagse ervaring tot 'n uiteindelijke atoomteorie verwyder het. Hierdie tegniese middele kon egter nog deurgaans gesien word as 'n verlengstuk van die menslike

sintuie, en ook in die "verlengde" ervaring wat hierdeur bewerkstellig is, het die natuurbeskouing tot aan die einde van die 19e eeu basies dieselfde gebly – d.w.s. materialisties. Want ook die atome is nog gesien as die onveranderlike materiële kern van 'n objektiewe werklikheid, wat in Ruimte en Tyd beweeg en deur hulle onderlinge verhouding en hulle beweging die bonte verskynings van ons sinne-wêreld oproep.

Eers na die ontdekking, teen die einde van die vorige eeu, dat die atoom uit drie kleiner elementêre deeltjies saamgestel is, het die Nuwetydse idee van 'n objektiewe, outonome natuur in duie begin stort. Die protone, neutrone en elektrone is naamlik so klein dat daar heel gou besef is dat elke poging om hulle te ondersoek reeds 'n ernstige versteuring veroorsaak, dat dit dus nie moontlik is om in 'n ondersoek hierdie elementêre deeltjies van die ondersoek self te skei nie. Die gevolg is dat die natuurwette wat in ons eie tyd in byvoorbeeld die kwantum-teorie matematies geformuleer is, nie meer betrekking het op die elementêre deeltjies self nie, maar slegs op ons kennis van hulle, en dat die vraag of hierdie deeltjies as objektiewe werklikheid in Tyd en Ruimte bestaan, nie eens meer ter sprake kan kom nie.

"Die voorstelling van die objektiewe realiteit van die elementêre deeltjies," skryf Werner Heisenberg in sy boek *Das Naturbild der Heutigen Physik*, "het sodoende op merkwaardige wyse verdwyn – nie in die newel van die een of ander nuwe, onduidelike of nog onbegrepe werklikheidsvoorstelling nie, maar in die deursigtige helderheid van 'n matesis wat nie meer die gedrag van die elementêre deeltjies nie, maar slegs ons kennis van hulle gedrag daarstel . . .

"Die natuurwetenskap staan nie meer as beskouer teenoor die natuur nie, hy sien homself as deel van die wisselwerking tussen mens en natuur . . . met die gevolg dat die tradisionele indeling van die wêreld in subjek en objek, binnewêreld en buitewêreld, liggaam en siel nie meer wil pas nie en tot allerlei moeilikhede lei . . .

"Selfs in die eksakte natuurwetenskap kan daar geen sprake meer wees van 'n beeld van die natuur nie, maar hoogstens van 'n beeld van ons betrekkings tot die natuur." En dit laat Heisenberg – deur Ortega y Gasset beskryf as die grootste natuurwetenskaplike van ons eeu – tot die slotsom kom "dat vir die eerste keer in die geskiedenis die mens op hierdie aarde uitsluitlik teenoor homself te staan gekom het."

Uit hierdie enkele aanhalings blyk duidelik in watter mate die fundamenteelste beginsels van die Nuwetydse werklikheidsbeeld – nie alleen sy idee van 'n objektiewe natuur nie, maar selfs sy grond-

onderskeiding tussen objek en subjek – reeds vir ons opgehou het om te bestaan. Maar dit is wetenskaplike en hoogs gespesialiseerde insigte, sal u sê, wat met die kuns en die alledaagse lewe bloedweinig te make het. Tog word wetenskaplike insigte vanuit dieselfde tydsklimaat bepaal as rigtings in die kuns en opvattinge in die alledaagse lewe. Newton kon byvoorbeeld alleen sy konklusies uit die vallende appel trek nadat die Middeleeuse eenheidsbewussyn verdwyn het en die mens daarvan bewus geword het dat hy die dinge ook los van mekaar en los van God kan ondersoek. Die ontwikkelinge wat hierbo deur Heisenberg geskets is, het onafhanklik van die natuurwetenskap ook in die literatuur en die ander kunste plaasgevind en tot die verreikendste vormveranderinge gelei. Maar daaroor later. Op die oomblik is dit voldoende om daarop te wys dat die oplossing van die fisiese materie in die natuurwetenskap tot subjektiewe matematiese formules presies dieselfde proses is as die oplossing van die voorwerp in die beeldende kunste tot non-figuratiewe simbole en die oplossing van die objektiewe wêreld en die persoonlike karakter in die literatuur tot 'n menslike toestand (*condition humaine*) en 'n blote bewussynstroom. En in aldrie gevalle is dit die gevolg van die verval van die Nuwetydse werklikheidsbeeld en beantwoord dit aan die werklikheidsstruktuur waarmee die hedendaagse mens gekonfronteer is.

Want ook in die alledaagse lewe het die werklikheid vir ons iets abstraks geword. Ons leef met radio's en elektrisiteit en nou ook met kernkrag – alles dinge wat fisies maar weinig substansie het en vir ons beeld-loos is. En waar die mens in vroeër eeue gesidder en sy nietigheid besef het voor natuurrampe, daar sidder ons vandag voor die geweld van die onsigbare atoom – voor 'n paar moeilik-verstaanbare matematiese formules.

Die kernkrag in al sy manifestasies is egter streng gesproke geen *natuur* meer nie, dit is *kultuur*, dit is ons eie konstruksie. En so is die hele wêreld waarin ons vandag leef: alles kultuur, alles menslike konstruksies en tegniese apparaat, alles deur onself tot stand gebring en vervaardig. Of ons omgaan met die aparate van ons daaglikse lewe, of ons ons gefabriseerde kos eet of deur ons min of meer gekultiveerde landskappe loop – orals is ons feitlik uitsluitlik gekonfronteer met die mens en 'n "mensgemaakte" wêreld. Ook in dié opsig het daar niks of bloedweinig van die Nuwetydse wêreld-as-natuur oorgebly en kan 'n mens kwalik verwag dat dit nog enige geldigheid as grondvorm vir die hedendaagse kuns moet besit.

Die mens ontmoet vandag orals nog net homself. Hierop het Martin Heidegger geantwoord: "Dis waar. Maar terselfdertyd ont-

moet die mens vandag ook nêrens meer homself nie.” Want net soos die natuur, is ook die menslike persoonlikheid soos die Nuwetyd dit gesien het, intussen opgelos tot ’n geheel en al abstrakte voorstelling van die mens.

Die materialistiese biologie, die evolusionisme, die Marxisme en talle soortgelyke deterministiese denkrigtings het die individu in ons tyd tot ’n blote produk van die natuurlike ontwikkeling, tot ’n nietige skakel in die ketting gevalueer. Van die vrye, outonome persoonlikheid van die Nuwetyd is daar geen sprake meer nie. En sedert Dilthey en die historistiese bewuswording van die laat vorige eeu, maar veral sedert Nietzsche en Bergson, sien ons die mens nie meer as *natuur* nie, maar as *geskiedenis*. Hy is vir ons geen konstante, aan sigself gelykblywende wese meer nie; hy *is* selfs nie, maar *word* voortdurend: hy is suiwer duur, ’n blote bewussynstroom. Hierby kom nog ’n toenemende belangstelling in die dieptepsigologie wat die wilsvryheid en die innerlike koherensie van die individu al hoe verder in ’n ondeurgrondelike onderbewussyn sien verdwyn het.

So ’n mens het geen vaste omtreкке meer nie; hy is en handel nie meer logies nie; hy kan nie meer omlyn en in beeld gebring word nie – en daarom kan hy in die kuns ook nie meer *af-gebeeld* word nie.

Maar ook in ’n ander sin het die mens in ons tyd beeldloos en abstrak geword. Sedert die einde van die vorige eeu, sedert die groot-skaalse industrialisering, tegnifisering en sosialisering van die lewe, is die wesenlike gebeure van die wêreld nie meer individuele gebeure soos dit in die Nuwetyd was nie, maar kollektiewe gebeure. In byna elke opsig het die mens in ons tyd geword wat die Nuwetyd gedroom het hy kan wees: hy is selfstandig en vry en teenoor geen God of koning verantwoordelik vir wat hy is of doen nie, maar alleen teenoor homself; hy het die gode en die natuurmagte oorwin en heers byna absoluut oor die aarde en homself; hy is so magtig, so amper God, soos hy nog nooit in enige stadium van die geskiedenis was nie. Net, hierdie magtige wese is geen individu, geen persoonlikheid soos die Nuwetyd hom gesien het nie. Die magtige wese van ons tyd is die mens-as-totaliteit, die kollektief – met een woord: *die mens*. Maar wie of wat presies is *die mens*? Jy kan nie jou vinger op hom lê of hom omlyn of definieer nie. Hy is almal en niemand. Hy is anoniem. Hy’s ’n abstrakte begrip. En dit is hierdie abstrakte begrip *mens* wat aan óns tyd sy gesig gee: dis hý wat oorloë voer, teen siektes veg en oor dood en lewe van die individu beskik, hý wat ons wêreld bou en vorm soos hy dit wil hê.

Ons leef, in terme van die politika, in ’n *demokratiese* wêreld, in

'n wêreld wat deur die anonieme mens gemaak en beheers word, en nie meer soos die mens van die Nuwetyd in 'n *aristokratiese* wêreld wat deur die individu, die groot persoonlikheid, gemaak en beheers word nie. En wat in so 'n demokratiese wêreld met of tussen menslike individue gebeur, is bloot nog private aangeleenthede. Dit is nie meer, soos in 'n aristokratiese wêreld, verteenwoordigend of simbolies van die wesenlike gebeure van die wêreld en die tyd nie, dit stel nie meer die wesenlike werklikheid daar nie. Daarom het die persoonlikheid en die individuele geval in ons tyd ook vir die kuns onbruikbaar en ongeldig geword.

In alle tye streef die kuns daarna om die werklikheid in sy diepste wese en sinsverbande in die lig te stel. Die Nuwetydse kunstenaar het die wêreld as natuur en die mens as persoonlikheid afgebeeld omdat dáárin vir hom die wese van sy werklikheid gelê het. Maar die ontwerking van hierdie grondbeginsels van die Nuwetydse werklikheidsbeeld het hulle ook as grondvorme van die kuns ongeldig gemaak. Daarom is dit sinloos om die Nuwetydse kunsvorme, hoe groots en bewonderenswaardig hulle op hulle tyd ook al was, vandag te probeer herhaal.

Die sogenaamde abstrakte en eksperimentele kuns van ons tyd is geen mode of willekeurige afwykings, geen blote interessante eksperimente, soos so baie van ons kritici nog skyn te meen nie. Dis eerder die enigste lewende kuns van ons tyd, omdat dáárin, en nie meer in die sogenaamde konvensionele kuns nie, die uiteensetting met ons veranderde werklikheid plaasvind. Dat hierdie kuns, wat self ook al weer sy tradisie van meer as vyftig jaar het, nog steeds as blote eksperimente afgeskryf word, en dat daar in die toekoms nog baie jare lank laatvruiggies van die Nuwetyd in ons kuns gebore en aangeprys sal word, daarvoor hoef 'n mens jou seker nie té veel sake te maak nie. Die vertraagde Middeleeuers en konsensie-aanbidders het tweehonderd jaar ná die begin van die Renaissance nog steeds die Nuwetydse kuns as perverse afwykings uitgekryt.

(SLOT VOLG)

INGRID JONKER : VIER GEDIGTE *

DIS VINKEL EN KOLJANDER

Dis vinkel en koljander
is dit Florrie Griet of Doep
die een is soos die ander
as die volmaan kiep-kiep roep

Die dae val soos mossies
een-een uit die skimmel lug
en een-een loop die paadjies
na dieselfde plek terug

Hoe vergelyk die wonder
die geboorte van my kind
dit was vinkel en koljander
by Rieta, Rosalind

Die skadu van die nagte
hang koud en moeg
daar klop dieselfde harte
in kerk of kroeg

Dis vinkel en koljander
in die Kongo of die Kaap
die geskille mag verander
maar oral bly die haat

En vinkel en koljander
dit help nie wat jul wens
die een is soos die ander
voor God as mens

* Uit die bundel *Rook en Oker* wat binnekort by die Afrikaanse Pers-Boekhandel verskyn.

Ek lê onder die kors van die nag singend,
opgekrul in die riool, singend,
en my nageslag lê in die water.

Ek speel ek is kind :
appelliefies, appelliefies en heide,
koekmakrankas, anys,
en die paddavis gly
in die slym in die stroom,
in my liggaam
my skuimwit gestalte ;
maar riool o riool,
my nageslag lê in die water.

Nog singend vliesrooi ons bloedlied,
ek en my gister,
my gister hang onder my hart,
my kalkoentjie, my wiegende wêreld,
en my hart wat sing soos 'n besie ;
maar riool o riool,
my nageslag lê in die water.

Ek speel ek is bly :
kyk wáár spat die vuurvlieg!
die maanskyn, 'n nat snoet wat beef –
Maar met die môre, die hinkende vroedvrou
koulik en grys op die skuiwende heuwels,
stoot ek jou uit deur die kors in die daglig,
o treurende uil, groot uil van die daglig,
los van my skoot maar besmeer
met my trane besmeer
en besmet met verdriet.

Riool o riool,
ek lê bewend singend,
hoe anders as bewend
met my nageslag onder jou water . . . ?

OP ALLE GESIGTE

Op alle gesigte van alle mense
altyd jou oë die twee broers
die gebeurtenis van jou en die onwerklikheid van die wêreld

Alle geluide herhaal jou naam
alle geboue dink dit en die plakkate
die tikmasjiene raai dit en die sirenes eggo dit
elke geboortekreet bevestig dit en die verwerping van die wêreld

My dae soek na die voertuig van jou liggaam
my dae soek na die gestalte van jou naam
altyd voor my in die pad van my oë
en my enigste vrees is besinning
wat jou bloed wil verander in water
wat jou naam wil verander in 'n nommer
en jou oë ontsê soos 'n herinnering

DIE LIED VAN DIE GEBREEKTE RIETE

Die wind uit die Torwana-berge
het haar skoot vol mos
Sy dra 'n slapende kind
sy siteer die sterre
met die stem van breë waters
teen die wit gebeente van die dag

Die wind uit die Torwana-berge
oewerloos sonder horison sonder seisoene
het die gesig van alle mense
het die aalwyn van die wêreld voor haar bors
het die lam van alle vreugde oor haar skouer
en die laksman van elke dagbreek in haar oë

Die wind uit die Torwana-berge
met haar skoot vol mos
dra 'n slapende kind
dra 'n nag van distels
dra 'n dood sonder duisterheid
en waai deur die gebreekte riete

HENNIE AUCAMP : AU CLAIR
DE LA LUNE

Hulle noem dit 'n dorp. Hulle: die vrou met die neus, die meisie van die bank, die kroegman, die dominee. Ek noem dit 'n verskynsel. Huise en kroeke op 'n sandvlak uitgedop; en elke oggend lyk dit of huise, kasarms, kerk en skool nóg dieper in die sand weggesak het. Eendag sal daar 'n vreemdeling kom en sipresse en skoorstene bo die sand sien uitsteek, en nog later sal daar niks wees nie, net sand, en die mense sal oor die verlore verskynsel praat soos oor Atlantis.

Maar dit sal eers baie later gebeur.

Intussen moet ek hier woon en werk, lééf ook, as dit kan.

As hier net blomme was! Ag, nie eers tuine nie, sommer net blomme. Malvas in vensters, surinkies in gras; 'n sonneblom of 'n stokroos. Of 'n pleintjie iewers, met water; voëls in die bome; kinderstemme . . . kinders.

Tóg: dis hoekom ek hierheen gekom het: om die leegheid.

Ek ruik ontbinding naby die hotel. Verbeelding, sê die vrou met die neus; nee, sê ek, en ek gaan soek, want ek moet weet. Deur die wildernis van die agterplaas loop ek, tot teen die southosheining; ek druk die heining oop en vererg my oor die preutsheid van sy grys front: bierbottels en -blikke en 'n ander jaar se koerante tussen die takke! Van buite blink en van binne stink. Van binne stink. Ek beur deur die heining en klim oor blikke en bottels. In die koerantflarde gaan daar nuus wees, maar ek wil nie nou daarna gaan soek nie; ek ken dit so goed: . . . jongemeisie van onse gemeente moet haar in die huwelik uitgee, maar die man het laat vat. *Saaier saai die goeie saad* – en toe maak hy dat hy wegkom. Vrywilligers in sy plek? Of beter nog, soek die man en laat die skriba weet as u hom teëkom. Dit sal die gemeenskap uit 'n groot verleentheid help. Die sustertjie ken hom so goed, maar ongelukkig weet sy nie hoe hy lyk nie. Daar's pit in sy arms, sê sy, en sy klam glimlag raak weg in sy baard. Dis so snaaks van hom, sê sy, die glimlag wat weggraak in sy baard . . .

Ek stap deur sand wat rem aan my enkels. Voor my staan 'n struik op, swart soos doringdraad. Hy wil keer dat ek sien wat agter hom lê. Ek stap om die bos. Ver onder my lê 'n dooie hond. Ek kyk deur 'n teleskoop daarna. Maaiers ryg snoere deur sy ribbes. As 'n mens jou sou uittrek en jy skuur oor die hond, raak jy dalk van jou brandsiek verlos? Dis 'n ou boereraat. En ek kyk behoedsaam

rond, maar ek trek my nie uit nie. 'n Mens se brandsiek raak later so van jou, jy kan dit nie laat staan nie. Dis jou verantwoordelikheid.

Terug deur die vuilskemer.

Die vrou met die neus sit onder die lig in die portaal. Dit hang aan 'n dun draad bokant haar kop: 'n bel wat hang en nooit val nie. Haar neus gooi 'n swart voor in haar wang.

"Kind, en die bloed op jou arm?"

Ek bring die bloed tot teen my mond. Ek stoot my tong daaroor.

"Jy lyk alleen," sê die Neus.

Nou gaan dit kom. Sy gaan haar elsskerp snawel insteek tot waar sy sap vermoed. Laat die sofa haar verswelg. Dit word so stil, 'n mens hoor die lig brand. Haar stem rasper teen my oor; 'n ou, dor same-sweerderstem:

"Is jy 'n kind van die Here?"

"Nee," snik ek verlig, en ek hardloop die trap uit, twee, drie treetjies op 'n slag, tot op die bordes, waar ek rus. "Nee," sê ek weer, maar dié keer vir myself, nie vir haar nie.

Oorkant my kamer staan die meisie van die bank haar kamerdeur vol. Sy het 'n los werkjurk oor haar rok aan, pers en slonsig. Sy trek dit nie graag uit nie. Dit laat haar getroud voel. Veilig.

"Naand," sê sy.

"Naand," sê ek.

"Hoe gaan dit?" vra sy.

En ek antwoord met my stilte, maar sy verstaan my.

"Dis nie so sleg nie," sê sy. "Jy raak dit gewoon hier."

Maar ek wil dit nie hier gewoon raak nie. Want as ek dit gewoon raak, raak alles weer werklik. Die verlede ook. Daarom mag ek nie na blomme verlang nie. Dan dra ek opnuut my leegheid in my soos die swangere haar vrug. Dag in en dag uit dié leegheid wat groei.

"Jy's 'n snaakse meisie," sê sy, "so stil. Maar dis met julle dat die mans uiteindelik trou. Ek wonder of Van vanaand kom. Hy't belowe. Dis klein Saterdag."

Sy lek haar onderlip en laat 'n ooglid sak. Dit beteken: kom hier.

Sy stoot haar kamerdeur oop. Haar gebare raak brutaal-vertroulik: die hoer vertoon haar dy. Diep in die vertrek, soos in 'n grot, smoor 'n lig onder 'n pienk skerm. Kussings vir twee op die divan. Op 'n naaimasjienkas staan 'n skinkbord met teegerei. Twee koppies. Nog 'n skinkbord; met glase, langs die bed. "Van bring die bier." Sy wys lui na 'n platespeler. "Ek het solank 'n plaat op. Wanneer ek hom hoor kom, sit ek dit aan. Die regte musiek maak hom gou warm. Hoor hier, een aand kan hy 'n 'pal' bring, dan gaan fliék ons

almal? Maar jy vry hom nie af nie, hoor? Jy't 'n alte oulike been."

Ek skram by haar verby. Miskien het ek selfs gevlug, want ek bewe wanneer ek my kamerdeur agter my sluit. Verwilderd wonder ek: is ons dan eenders?

Ook in my kamer het eenmaal 'n sagte lig gestraal. Ek het ge-weefde kussings teen die muur geskik. Vivaldi het 'n brose sfeer geskep. Liefde op die hoër vlak. Maar toe die kind aan't kom was, was ek bang. Die meisie van die bank sal nie bang wees nie. Sy laat haar nie deur vergeesteliking hok slaan nie. Ons is tog nie eenders nie. Sy is die vrou-dier. Ek is die on-vrou.

Van is aan die kom: daar is musiek in haar kamer. "Close the door to temptation" loën 'n lou stem wanneer die deur oopgaan. Gelag. "Haai, jou bogger, nie hierso nie!" En die deur gaan toe.

My tyd sou nou naby gewees het as daardie man in Johannesburg my nie "gehelp" het nie. Jare gelede het ek op 'n plaas gesien hoe 'n koei kalf. Dit was verskriklik; ek wou weghardloop; maar ek het tog gekyk. Ek was duiselig van 'n soort verrukking. Nou weet ek hoekom. Geboorte is 'n soort bevryding. As ek my kind in die wêreld moes bring, sou daar 'n skandaal gewees het, maar dít lyk my nie meer so belangrik nie. My kind sou my aan die lewe teruggee het, want ek sou hom liefgehad het – en die liefde gee 'n mens altyd terug aan die lewe. Maar nou ken ek nie meer die liefde nie, net 'n afsydigheid, wat miskien haat is. Ja, dis seker so: ek haat die kind omdat ek hom nie het nie.

Daar is 'n swoel stilte in die kamer oorkant die gang.

En in my kamer is dit koud. 'n Mens se alleenheid maak 'n kamer koud. Ek het verniet gevlug na hierdie dorp. Die vrou met die snawel sal uiteindelik inhoor tot by my geheim. Die warm meisie van die bank sal my leegheid in my laat klop. Die kind sal in my drome skree dat ek wakker skrik daarvan. Ek sal langs my op die bed voel na sy sagte liggaam en soms sweer daar's 'n warm duikie waar hy gelê het.

Dis wit buite.

En vuil motte val deur die lug.

En dis wit buite.

Ek het hom gehoor!

Of was dit die wind wat die venster geskud het?

Ek sit regop in die bed:

"Is dit jy?"

En my stem kom na my terug: "Is dit jy?"

CHRIS BARNARD : IN MEMORIAM
BARNARD GILLILAND

Barnard Gilliland is in die vroeë oggendure van 24 Augustus verlede jaar op slag gedood in 'n motorongeluk op die pad tussen Johannesburg en Pretoria. Sy dood het hom letterlik oornag bekend gemaak, maar terselfdertyd het ons letterkunde van die soort talent verloor wat maar selde in Afrikaans gesien word.

Hy was maar jonk – 'n rapsie oor 23. Sy eerste digbundel, *Veelhoek*, sou oor drie weke verskyn. Twee van sy dramas en 'n bundel opstelle oor die versdrama was pas aangeneem vir publikasie: die deurbraak waarna hy vir meer as drie jaar gesoek het, was skielik daar. Maar hy kon nie lank genoeg bly om die vrugte op sy arbeid te pluk nie.

Daar word altyd van 'n mens verwag om mooi dinge te sê oor 'n vriend van jou wat die lewe gelaat het, of dit hom toekom of nie. Maar almal wat vir wyle Barnard Gilliland geken het, kan met vrymoedigheid eer betoon. Sonder om na self vir die gewete te soek.

Ek het hom vir meer as vier jaar geken. Ons was saam op Universiteit. Klasmaats. Ek het hom leer ken as 'n briljante student, waarskynlik een van die briljantstes wat die Afrikaanse fakulteit van die Pretoriase Universiteit in baie jare mee te doen gekry het.

Sy lewe, soos sy dood, was vinnig. Senuweeagtig. Byna verwilderd. En tog het hy tussen alles deur meer gelees as baie ander in 'n leeftyd. Dit blyk veral duidelik uit 'n gedig soos "Skipbreukelinge" wat getuig van 'n wye kennis van onder andere die wysbegeerte, verskeie antieke godsdienste asook die letterkundes van verskeie tale. Die feit dat hy vyf tale kon lees, het hom baie gehelp.

Barnard Gilliland was die skryfnaam van Christoffel Johannes Gilliland. Hy is op 20 September 1938 in Pietersburg gebore. In 1956 het hy aan die Universiteit van Pretoria begin studeer. Die volgende jaar het hy egter sy studies gestaak en in 1959 terug gekeer nadat hy 'n tydlang as joernalis werksaam was. Hy het sy graad in Afrikaans en Wysbegeerte in 1961 behaal en is aan die begin van verlede jaar aangestel as junior-dosent in Afrikaans aan die Universiteit van Suid-Afrika. Eers toe het hy begin koers kry. Sy lewe was skielik rustiger, maar terselfdertyd het hy ook meer geskryf as ooit tevore.

Sy plan was om vanjaar na Duitsland te vertrek waar hy met die

hulp van 'n beurs vir ongeveer vier jaar sou studeer. Juis daarom het hy begin om alles wat hy tot dusver geskryf het te sorteer, alles wat publiseerbaar is af te rond. Hy het snags tot laat gewerk omdat hy bang was dat hy met al sy ander pligte as dosent nie sy eie werk betyds persklaar sou kry nie.

Nege van die digter se nagelate verse tesame met 'n kort opstel in briefvorm oor die hoofgedig in die bundel *Veelhoek* wat pas na sy dood by Simondium-Uitgewers verskyn het, word hier met die goedgunstige toestemming van die uitgewers gepubliseer. Die gedigte sal waarskynlik by 'n eventuele herdruk van *Veelhoek* by die ander gevoeg word, terwyl die "brief" deel vorm van 'n reeks wat later vanjaar saam met twee van die digter se versdramas in een band by die Afrikaanse Pers-Boekhandel sal verskyn.

BARNARD GILLILAND : 'N BRIEF

Beste Hendrik,

Hier volg die vers waarvoor jy gevra het. Ek wil nie versanalise maak nie, ek wil net 'n paar struktuurlyne aandui en iets oor die sake soos hulle woord geword het: jy sal oplet dat die bou van die werk simfonies is, of eerder: rapsodies; dit wil sê: onsamehangend en 'n sameraapsel; maar ook: daar is 'n leitmotiv ("waar ek my voet moet sit, is water") wat dwarsdeur die werk volgehou word, wat ontwikkel word en toegelig word. Uit die konteks word dit duidelik dat die vers "waar ek my voet moet sit, is water" nie is wat hy is nie, maar dat hy te kenne wil gee dat daar "nie grond onder die voete is nie" (dit is mos 'n Afrikaanse idioom, of nie?). Met ander woorde dat alles verwater het, en dat die "ek" van die gedig drywe as skipbreukeling op 'n see van onsekerheid, omdat die waardes en begrippe waarvolgens die dinge sou bestaan en funksioneer nie meer van toepassing is nie. Temas wat dan in verband met hierdie sentrale toestand van die menswees vir sover dit die "ek" betref, staan, word dan ontwikkel, byvoorbeeld: "verpleegsters bewys liefdesdiens". Hierdie naïef-Christelike beskouing (in soverre die bewering "verpleegsters bewys liefdesdiens" openbarend is van 'n mensbeskouing en 'n toestand van die menswees) word dan ge-analiseer op grond van psigologiese, fisiologiese en ander dissiplines, en uiteindelik verwerp. Dan word 'n ander tema opgeneem en so geleidelik geraak tot 'n wesensanalise, totdat die subjek uiteindelik op die twee absolute hede van die menswees besluit, naamlik: vrees en pyn. Die twee toestande van die menswees (om te vrees is om in 'n toestand van vrees te verkeer) is die wesenlike.

Maar ek praat oor struktuurlyne: jy sal oplet dat die verskillende temas vervleg is in mekaar, en dat een tema soms oorloop in 'n ander op grond van 'n baie geringe assosiasie; as die vorige tema ver genoeg ontwikkel is (noem hom tema A), dan word oorgegaan tot die volgende tema, sê B of C. Na 'n ruk duik A weer op, word verder geneem, en dan volg miskien C, om weer oor te gaan in B – ensovoorts.

Dan nog iets oor die terminologie: ek het jou gesê dat die gedig 'n aanval op die taal is, maar dit is nie 'n sinlose aanval nie; en as ek 'n nuwe woord maak, of 'n woord in 'n ander funksie gebruik as

die konvensionele, dan is my taalgebruik doelmatig, en dit is die leser se saak om dan te snap wat ek doen. As ek byvoorbeeld die begrip "vreespynis" vorm, dan is dit 'n nuwe begrip en 'n nuwe samestelling in die taal. Die begrip kan nie konvensioneel omskryf word nie, omdat daar nie woorde vir hom is nie. Maar wat wel gedoen kan word, is dat jy op grond van jou kennis van taal in die algemeen, en van samestellings in besonder die nuwe begrip kan benader. Na analogie daarvan kan jy op die regte spoor kom. Maar dit is nie genoeg nie: miskien is 'n sekere mate van kennis van die fenomenologiese metode van ondersoek nodig, asook 'n behendigheid met die toepassing van die metode. Dan eers, wanneer jy jou ontdoen het van alle vorige kennis en vooroordele en na die begrip "vreespynis" kyk asof jy dit vir die eerste keer sien, kan jy dit begryp. Ek is heeltemal bewus van die feit dat alle mense nie 'n kennis van die fenomenologie het nie, en daar daarom diegene sal wees vir wie die begrip toegesluit is. Maar ek glo ook nie 'n baie spesifieke kennis van die fenomenologie is *noodsaaklik* nie. Die enigste wat noodsaaklik is, is dat die leser "oop" moet wees. Dis al.

Net nog 'n woord: in hierdie gedig maak die "ek" dan 'n wesenanalise van die menswees, waaruit dit vir hom duidelik word dat die vrees en die pyn die basiese dryfvere en die basiese "substansie" van die menswees is; nadat hy afgehandel het met die Christelike lewensvisie, die anima rationalis (van Aristoteles, die Renaissance en die 17de, 18de en 19de eeue), die sedelike idealisme van Kant en ook die Humanisme en Kommunisme.

Ek hoop jy geniet die gedig.

Sê groete aan Bets en die seun, en laat ek van jou gedigte onder oë kry.

Alles van die beste,
Sarel.

BITTERHEID*

Ek is gal; gal is ek
en ek hang daaglik
aan drie drelle drek.

(Augustus 1962)

* Hierdie drierelige gedig is die laaste wat Gilliland geskryf het. Dit is die oggend na sy dood op sy skryftafel gevind.

BARNARD GILLILAND : NEGE PERSONE

I. DRIE SPREKERS

(Johannes op Patmos)

Die nag . . .
Die strale van sterre stol tot goue pilare,
die vrees krul 'n kobra om my hart
in dié nag op Patmos, swoel
en siek van swaar geure
wat om my spoel . . .

Die nagtegaal
se spikkelstem
verskielik
tot één noot
wat sidderend
die naglug smaak.

Die padda skuur hom lomp
en sielloos op die wal.
Sy kras, knakkende stem
klak sy laaste skoot
wat teen die swart lug kraak.

Die uil se stem versomber tot die loei en gly
van geeste deur 'n donker galery.

Die drie diere : die skone, die bouse, die wyse,
voel eerste die nuwe trilling in die lug ;
wild en koersloos is hul vlug
voor hulle verlam neerstort
en onmiddellik verrot :
alles word ontsaglik stil,
en wag . . .

(Nietzsche op Sils Maria)

Splinterig dood en geweldig
swaai God aan 'n tak met wilde gesig.

Ek het hom ingesout en opgesmuk,
fyngekou en ingesluk.

Ek het hom uitgespoeg en uitgebraak
– stel hom honend aan die kaak.

(Job in Eensaamheid)

Hul is wys in baie dinge,
dié weet ek nou,
maar waar my dink 'n wit verband
om oop wonde vou
én om hulle dink,
daar weet ek ook bo die dom
gefladder van woorde in 'n koutjie, (wit
soos wolke weet ek dit)
bo die dol sekerheid, die pret
van werk, brood, bed
dat die mens se rede strand
aan die Kaap van storme;
die blink vlag nie gehys word in die land
van heet pyn – klotsende wyn
in daardie beker om te drink –
wat bloederig sypel deur die dink.

II. D R I E E T S E

(William Blake)

Jou vervaarde siel het met die roos verlep
in die wriemel van die wurm,
toe hooguit georden in die tier en lam.

(Jesus Christus 1960)

'n Jammerlike kreet het opeens my skrik
skril in die bed tot gil geruk,
geril: iets wat mens is, nog dier,
het iewers buite die soel nag geskeur, sodat hier,
binne, in vlegtende weerklank, die rafels pyn
van daardie roep vlammend aan die mure skyn.
Toe het iets buite die swart venster beweeg
en klemmend het my hart van ander dinge leeg
geloop voor die skadu's wat eers lam en wasig
was; maar toe begryp ek by die wit lig
van God. En later, lenig in patroon,
het één skadu in my oë kom woon:
Jesus Christus, tot litterige tor geteer
in die beelde wat in my oë lê – seer
en spits; oor sy wange lê die afloopslote
van sy bitter trane, die hoeke
van sy mond is twee littekens,
soos deur 'n swaard; sy stem die kraak
van sink wat afkoel; sy oë twee geel boeke
waarvan die blare fladder; sy lyf verweer
– 'n murasie; en die vel en been
van sy voete is van die baie stap steen.
Toe het die somber kamer stil geword
en swaar van vreemde dinge, en ek het kort
en hees 'n enkele figuur uit die spel
van swart skadu's swetend op papier geskel.

(Selfportret)

Ek is 'n swaar man (donker is die dood)
– swaar soos yster en soos lood.
Ek dra my hart geklont in my:
my bom, my kanker en my brood.

III. D R I E K A R A K T E R S

(Verlamde Vrou)

die hut is vannag alleen
en buite ween die wolke
oor dat die hut alleen is
en koud die hut is koud
en droog soos my somers is
binne die dakvlies kromgetrek
en hard barserig droog
aangepak van stof en uitgestampte mielies
en buite ween die wolke
oor dat ek alleen is
ween die wolke buite
en die geeste kla vannag
deur riete van die dak
en deur my lam lendene
tot die droewe kerm
'n kreun in die klappende karosdeur
en 'n sug aan die mure
van die hut
– die wind hang
aan die mure van die hut
alleen en uitgewan
uit die lyklid van die reën
saam sing die reën en ek
oor dat my lendene lam is
luister die hut
en die wolke ween nie meer
die wind ook sterf
en ek is nie meer alleen
met my lam lendene nie
oor dat my lendene lam is.

(Digter)

Ek bind woorde in 'n lied:
'n string van krale
– vir elke rou verdriet
'n somber lus van krale.

(Selfmoordenaar)

*. . . viele Geschlechter
Reihen sich dauernd
An ihres Daseins
Unendliches Kette.*

GOETHE

Abandon all hope ye that enter here.

DANTE

Ek breek my bande
en staan los en vry
bo onedel dade en die skande

van my rukkerige bestaan
– stoflik, disharmonieus, klein.
Ek skeur my uit die baan,

uit die sondes, rooflus, oneer
wat in my wortels is
en was, al toe ek sonder verweer

en ongebore nog, geskuil
het van die kwaad en hel van lewe,
Toe sy my gepers het uit die buik,

was die smaad in my haar pyn. My eerste skree
'n snik waaruit my verskrikking kots
en my teensin trane gee

as offer en as skuld
om die dade van my vadere.
My jare was voorbereiding en geduld

– boodskappers van die onvermydelike daad.
My trots maak my tot 'n plig
om die ketting hier te kraak.

Ek open tot die heilige rus en helder lig.
Ek ruk my uit die stokkerige ritme
en baar myself in sterker ewewig.

C. F. RUDOLPH : *DIE SON STRUIKEL*
STRUIKEL NIE

Dolf van Niekerk se novelle "Die Son Struikel" het verskyn en verdwyn sonder dat iemand nou juis opgewonde geraak het daarvoor. Nòg Van Wyk Louw, nòg Rob Antonissen sien die besondere voor-treflikhede van die werk raak. In *Standpunte* no. 34 wy Antonissen darem 'n bladsytjie aan die werk maar "betreur" sekere dinge so en vind dit so irriterend dat dit "gou op die senuwees gaan werk". Van Wyk Louw vind dit "'n verhaal wat nié psigologies uit die verf kom nie". Dan troos hy ons met die ietwat flou verskoning: "As ons romankuns soos hy vandag staan, onderskat word – as ons reeds 'n groot rykdom besit wat maar net nie erken word nie, dan sal ons volk in die toekoms die vruggebruik daarvan hê."

Eintlik sal die toekoms dan 'n verlies ly: een van die stellings van die kommunikasieleer lui dat by gebrek aan waardering 'n bron eenvoudig ophou om "soortgelyke" boodskappe voort te bring. Dan sit ons met die vruggebruik van één werkie terwyl daar meer en ryker werke kon gewees het. Wat "Die Son Struikel" betref, is ons inderdaad besig om 'n goeie werk hopeloos te onderskat, waarskynlik deur ons gebrekkige waarneming. Hoe sal ons dan 'n goeie Afrikaanse roman of novelle herken as ons alewig soek na voorbeelde van Europeesheid op Afrikaanse bodem. In die volgende paragrawe sal ek probeer aantoon waarom "Die Son Struikel" 'n groter werk is as wat ons tot nog toe erken het.

Om nou 'n klomp onnodige woorde uit te skakel gee ek vooraf 'n aanduiding van die bepaalde perspektief waaruit die werk beoordeel is. Dit sal verhoed dat die irritasie van die eie senugestel te veel distorsie veroorsaak.

Die perspektief is so ná as moontlik dié van die inklusiwiteit, soos saamgevat deur Warren en Wellek: *imaginative integration en amount and diversity of material integrated*. Self wil ek *material integrated* dubbel onderstreep.

Nou is dit dadelik moontlik om te sê: wat die hoeveelheid stof betref, is "Die Mugu" van Leroux ryker as "Die Son Struikel"; wat die diversiteit betref, moontlik ook. Van Niekerk openbaar egter 'n veel sterker en hegter *integrasie* van stof tot 'n *estetiese struktuur* as enige ander Afrikaanse prosaïs. Dit klink oordrewe, maar kom ons ondersoek sy werk.

Van Wyk Louw se beswaar van " 'n verhaal wat psigologies nie uit die verf kom nie" is 'n populêre beswaar. Meer mense kla oor Diederik se on-menslikheid. Van Wyk Louw praat hier egter van 'n *verhaal* wat psigologies onbevredigend is, waarmee hy waarskynlik maar bedoel: dié Diederik-kêrel en wat daar met hom gebeur – dis nie alles pluis nie. Met dié formulering vat ek dan die gewone besware saam, ook die vaes wat op onbegrip berus. Die meeste lesers van die werk voel so 'n bietjie ongemaklik in Diederik se geselskap – of in sy bot weiering om saam te gesels. Sy uiteindelijke "sinlose" daad maak hulle onrustig en lyk vir hulle snaaks, wreed, sinloos. Maar dié lesers vra gewoonlik ook nie waarom *die son* juis *struikel* nie.

Die sleutel tot Diederik se verhaal van lewensvreemdheid word op die eerste bladsy reeds verskaf: "Dié koeël het die hele wêreld aan skerwe geskiet" (p. 5). *Hele wêreld* is hier Diederik (D) se wêreld en dié het bestaan uit Wynand, Wynand wat ná die oorlog vir hom vader en moeder en broer Faans was, d.w.s. alles wat D. geken het van huislikheid. Wynand (W) het hom "opgevoed", geleer om te lewe "asof die wêreld om hulle melaats is". (p. 9)

Die uiters sensitiewe en konsensieuse integrasiepatroon blyk eers as die leser die klein bewyse, die enkele woorde, raak-lees. Die verhaal begin met: "Hy probeer onthou." (p. 5) Aan die einde van die verhaal (p. 97) ontmoet ons dié sin weer maar waar hy aan die begin met W. se verminkte kop in sy hande gelê het, met sy stuk-kende wêreld, lê hy aan die einde " . . . soos 'n vrug in die baarmoeder;" is hy gereed om gebore te word "in die rooigras – met God."

En tussen die eerste "probeer onthou" en die laaste (p. 97) lê die verhaal van *hoe* en *waar* sy gebroke wêreld weer heel geword het o.a. deur die liefde van 'n jong vrou wat hom homself laat vind het deurdat sy sy illusies vernietig het. (p. 86 en 87).

Sy eerste "probeer onthou" lewer oppervlakkig net 'n plasing in tyd en ruimte op:

"Rebellie. Geveg tussen yl koppies. Wynand langs hom. Wynand beduie dat hulle plekke moet omruil. – Nee, Ouboet! Wynand dwing hom. Lewe en dood ruil om." (p. 5)

Hier reeds, soos by die laaggedig, kry ons die eerste verdieping van betekenis: van die konkrete na 'n abstrakte maar baie belangriker vlak. "Lewe en dood ruil om", is op konkrete vlak in D. se guns. Sy broer W. sterf in sy plek. Maar op 'n ironiese wyse gebeur daar met D. se gees die teenoorgestelde: sy hele wêreld word aan skerwe geskiet. Voortaan sal hy leef soos 'n dooie, in gedurige binne-

gesprekke met Ma en Ouboet, met die dooies. Wynand wat hom moes help om klaar gebore te word voordat hy in die lewe gelos word, is daar nie meer nie. D. leef as onvolwassene, te vroeggeborene, lewensvreemde. (Let op hoe die aandagstreep 'n struktuurmiddel word om die binnegesprek met die dooies aan te dui.)

Lees verder al die verbande op bl. 6 raak :

"Wynand lê sy wese vol . . . W. wie se naam oor die (gebroke) *wêreld* gekerf lê . . . 'n Korhaan krakeel die stilte flenters, sy skreeu maak 'n hek oop vir die nag." (Ook vir die nag in D.)

Vergelyk bl. 6 verder vir die behepthed met W. se oë, maar dan ook met fyn psigologiese stappe in 'n bepaalde rigting, na die onafwendbare: "Nou het hulle jou oë gevat . . ." D. het nou iemand vir wie hy kan blameer. Die "redeloosheid" daarvan word o.a. geïntegreer as: "Hy is blind" en as :

"Maar dis of die pyn op sy ooglede trap,
sy oë dig trap en sy brein toesluit . . ." almal sleutels waarop later teruggespeel word.

Let nou op met watter skraal maar uiters fyn gekose middele D. se pyn en benoudheid 'n lydensgeskiedenis teen die agtergrond van die Kruis word. " – Wynand! Die naelstring is verkeerd gesny . . ." word die begin van 'n lang reeks vrae oor die sin van die lewe, uiteindelik – oor die sin van die Afrikaner se lewe.

In sy sel dwing pyn en benoudheid vir Diederik na die betraliede venster. Dan dryf die maan weswaarts. D. *klou* aan die maan. Blaai nou terug na bl. 5 en kyk hoe *klou* 'n magtelose vashou is aan iets wat verlore gaan. *Weswaarts* word herhaal (p. 7) en kry in dié verband 'n gelaaide betekenis.

Op die vorige bladsy het die skrywer reeds die assosiatiewe skryfwyse as struktuurmiddel gevestig. Nou gebruik hy dit weer: "doringboom . . . Sy kop lê op sy bors, sy hande het die kruis van die tralies gegryp. Hy hang . . ."

En terwyl hy as gekruisigde hang, gaan hy deur verskillende "stasies" van pyn: Faans se dood; sy ma wat verdwyn het "in die woud van kruisies . . ."; en die brief van Wynand oor sy pa se dood, " 'n brief van Wynand aan sy ma wat aan 'n kruis . . ."

Dié sin word nie voltooi nie maar juis die weglating maak nou twee werkwoorde moontlik: sy ma wat aan 'n kruis *gesterf* het, en ook sy ma wat aan 'n kruis *geglo* het. En albei dié moontlikhede word waar gemaak deur die verdere verloop van die verhaal.

Maar om terug te keer tot die "kruistoneel": die pyn is alles oorheersend, word entiteit naas D.: "of is hy en dié pyn saam ge-

bore? *Miskien* toe hy tussen graftes en doringrade van die konsentrasiekamp geswerf het . . . of die nagte in 'n vreemde tent . . .” Die pyn laat hom woordeloos uitroep: ”My oë vergaan van dors!” Deur dié ”kruiswoord” is daar ’n subtiële vereenselwiging met Christus as gekruisigde. Maar die vereenselwiging met die Afrikanervolk het ook reeds tot stand gekom. Later word D. al hoe meer prototipe en simbool van die Afrikanervolk – ’n lewensvreemde wat in norske isolasie sy heil wil vind, wat vlug van kamer na myn en van myn na kamer.

Die bladsy oor die treinrit en die geselskap oor Koot Vermaak se dood bring ’n genadelose herwaardering van bekende ou volksargumente.

Gaan maar na hoe die sterwende vreemdeling in die sel simbool gemaak word van die rebellie; hoe D. se onmag om die rebellie te wreek, hoe sy verloëning van sy dierbares wat vir dié land gesterf het hom opnuut laat sterwe: ”Nog ’n stuk van hom is aan die aarde gevoer. Hy dink meteens vaagweg: miskien keer dié gestorwe dinge van sy wese tog eenmaal terug.” (p. 22)

Dan begin die eensaamheid en isolasie om hom groei. D. word nou simbool van die oorwonne Afrikaner wat hom in sy verlede verlustig: ”Wonde en bloed word blomme.” (p. 23)

Dis onmoontlik om op al die subtiliteite van ”Die Son Struikel” te wys. Ek ken geen ander Afrikaanse prosawerk met so ’n hegte struktuur nie. Daar is geen los draadjies nie. Ons verwys na ’n enkele voorbeeld op bladsy 32.

D. is op pad plaas toe nadat hy ’n ruk vantevore wou weghardloop: ”Los van dors en rebellie, los van republiek en Vierkleur en Vryheidsoorlog. Bang dat die aandster en die kruis hom sal verlaat.” Nou loop hy deur die veld. ”Kort-kort pluk hy ’n grashalm, kou die sappige stam fyn, roer dit met sy tong in sy mond. Wanneer hy die rafels uitspoeg, voel dit of hy homself bevry het. Naderhand pluk hy gras net om te kan spoeg.” (p. 32)

Later sit D. en kyk na ’n opstal met bome en krale, ”terwyl ’n vlies stuk vir stuk voor sy oë, voor sy bewussyn wegrafel . . . ’n Stukkie vreugde ontkiem in hom.”

Dolf van Niekerk bou in die woord *rafels* ’n betekenis van *bevryding* in. Daarom kan hy ook *wegrafel* gebruik om vreugde te laat ontkiem.

Op die volgende bladsy sterf sy kortstondige vreugde. ”Hy spoeg die gekoude gras uit, spoeg die stukkie vreugde op die grond”.

Daar het nou ’n nuansering bygekom wat netnou nie bestaan het nie. Maar dit is waarom ek van hierdie werk hou – die skrywer bou

sy konnotasies stelselmatig en doelbewus op.

Hierdie assosiasie tussen die kou van grashalms en bevryding keer later weer terug as D. op die spits koppie sit en wag vir die vyand. Hendrik kom praat met hom.

”Waarom vlug jy dan nie? Met hierdie perd kon jy al myle ver gewees het.

Diederik antwoord nie. Hy pluk ’n grassie, kou dit fyn.”

Vir wie die werk reg lees, het die skrywer nou reeds gesê: D. is ’n vry mens. Maar wie van ons het nou die werk so noukeurig geles? Of is die werk dalk te dig om ’n goeie prosawerk te wees?

As die kommando perderuiters langsaam nader kom (p. 96), sit D. en kyk ”hoe termiete hulle stukkie gras afkou en karwei.” Daar is ook ’n mierleeu met ’n leë valstrik wat die vry termiete nie vang nie. Die perderuiters kom nader. ”Diederik . . . pluk ’n handvol grashalms. Hy breek die sagte stengels af en druk dit in sy mond. Sy tong koester die gras se sappigheid. Dié ervaring wil sy onderdrukte gedagtes loslaat.” (Let op: loslaat – vry maak.)

Eindelik jaag hulle hom, en agter die laaste rantjie ”is die wye, oop aarde tot by die grensrivier, tot by . . .” Let op hoe *laaste rantjie* hier ook *sterwe* sê, hoe *wye, oop aarde* vir hierdie man wat in die lewe gevangene was, nou die groot vryheid van die dood beteken. Hy jaag voor die ruiters uit. ”Die dier hardloop na die laaste rantjie.” (Onafwendbaar juis daarheen!) ”Hy spoeg die fyngekoude grashalms uit. Hulle val kurkdroog uit sy mond.” *Kurkdroog* het ook sy talle assosiasies, sy konnotasies wat dit deur die hele verhaal begin aankleef het.

As die eerste geweerskote kletter, staan D. vir die eerste keer eintlik as selfstandige man teenoor sy gestorwe broer Wynand en wil hy weet: ” – Wie het gelieg, Ouboet? Dié is my eerste rebellie. Myne! Ek proe die waarheid in my mond . . . Netnou word ek gebore . . . in die rooigras – met God . . .”

Die waarheid word geproe in die mond waar die grashalms was, dit is m.a.w. die vryheid. Daarom kry hy nou die aarde lief en word die rooigras heilig. Dis sy geboorte tot die volwaardige lewe en daad van ’n volwasse en vry man. As hy sterwe, speel sy eerste werklike gebed terug op die kruiswoord: “Here, net één traan. Leen my dan een!” Maar dis ook nou die oomblik wanneer hy probeer onthou, soos toe Wynand doodgeskiet is. Hier het hy en W. nou werklik plekke omgeruil. Maar D. se dood is ’n geboorte: ”Sy lyf trek inmekaar, knieë teen bors. Lê soos ’n vrug in die baarmoeder.” (p. 97) Sy gebed om ’n traan te mag leen omdat sy oë dors is word nie voltooi nie.

"Hy krap. Krap in die grond." Die vorige keer toe hy in die grond gekrap het, het hy W. begrawe en later weer ertappels uitgehaal – en daarmee die dooie W. gevind. (p. 36) Dit was een van die redes van sy verbittering: Al die dooies vir 'n dooie ding uit die aarde – vir goud.

Maar nou dat hy weer in die grond krap, vind hy God en is sy ou probleem van die sinnelose doodgaan van dinge opgelos: "As 'n blaar of koringkorrel – hulle sterf mos nooit, maar leef ewig en ewig . . ." (p. 90)

Die rol van die vrou in hierdie werk verdien besondere aandag. Kortliks word net die volgende beklemtoon:

Die moederbeeld keer telkens terug in die werk. Daar is D. se eie moeder "in die konsentrasiekamp, heel en dood." Maar dis die een beeld wat hy nie wou verloor nie. Toe hy haar lyk gesien het, wou hy klou, "maar die hande het hom weggeruk. Toe klou sy oë aan haar – tot nou toe, tot hier waar Wynand . . . vernietig is." (p. 5) Met W. se vernietiging is dié klou van sy oë aan die moederbeeld dus ook beëindig.

Dan is daar Hermien wie se vroulikheid voor W. gesterf het (p. 10). Hermien wat opgedroog het sodat die ouman "'n man sonder nageslag is" en wat D. voor die onontwykbare vraag stel van almal wat aan oorlog en rebellie deelneem, almal wat voorgee dat hulle met die voortbestaan van 'n volk te doen het: "Wie het verraai? Bloed teen bloed. Broer teen broer. Dogter teen vader . . ."

Die implikasie is duidelik: D. twyfel of sy ouboet deur sy verbittering juis 'n bydrae gelewer het. Dit was eerder verraad. Maar dié gedagtes moet ons nie as heldere formules by D. soek nie. Hy is die soeker in stilte en hy ken skaars die lewe en mense om hom. Die ou man, Hermien se vader, is "'n vae gestalte uit die newel wat middelpuntvlietend om Wynand se sterwe lê." Vir wie die boek deeglik ken, dra dié sin ook al weer meer betekenis: óm die sterwe van mense in die oorlog lê die newel wat 'n volk se argumente vertroebel. Daarom al die gepraat oor "Hulle besef nie die volle betekenis van hierdie rebellie nie." (p. 10) en "Hy het iets gehad om voor te sterf . . . Ons het niks . . ." (p. 15) En daarmee het Dolf van Niekerk ons woordryke filosofieë oor ons groot ideale deeglik onder die soeklig geplaas. Maar nou om terug te keer tot die rol van die vrou:

As D. vrygelaat word, is hy reeds simbool van die oorwonne Afrikanervolk: "Hy wil terug sel toe . . . Die sel is bekend, die sel herberg die eensaamheid, geslote, donker. Maar dié lig voor hom, dié onherbergsame lig en leegheid . . . Dis of . . . hy ru in die vryheid

en lig en leegheid gegooi word.” (p. 26) En daar is die groot twyfel van die ontwortelde: ”Miskien is God dood! Of gevange . . .”

In hierdie toestand lok Anina se spel op die orreltjie hom nader, in Felix Kriel se huis die ordelikheid as tekens van ’n vrou se hand – Anina s’n. Haar moeder is egter baie siek.

Die ander vroue is almal deel van ’n gebroke wêreld, hulle is nie ware moeders nie.

Daar is die myndorp se bewoners: “Vrouens met toinghare en vuil voorskote . . .” en die jong meisie met die rok bo die wit knieë wat hom hardop uitlag.

Sy eerste losiesplek is by ”’n vrou met ’n pap mond” wat haar neus met haar voorskoot afvee. Maar dis in vergelyking met die lewe by swart mense (waar hy groot geword het – vgl. p. 38) tog ’n soort huislikheid. Hier is ’n bed, water, spieël – al sien hy ”Ou, gestorwe oë” wat hom weer voor die vraag plaas: ” – Wat het ons alles dáár omgeruil, Ouboet?” Dié vrou jaag hom dan ook weg: ”Geen rebel of nasionalis bly onder my dak nie, verstaan?” (p. 46) Hy wat nie eers weet wat ’n rebel is nie, wat maar net kan sê: “. . . ek is niemand nie. Ek is niks, nêrens nie.”

Dan kom hy by die jong, swanger vrou, in ’n kamer wat hy eers moet skoonmaak voor dit ’n tuiste kan wees. Van daar af gaan hy myn toe en val hy ”leeg en half bedwelm agter goud aan, agter ’n ding aan wat hom lankal geleer is om in elke bloedsel te haat . . .” (p. 49)

Hy besoek Felix Kriel, die verstokte organisasiemens en leer Anina ken wat hom stadigaan mak maak vir die lewe. God is nie meer vir hom dood nie, maar bestaan êrens: ”God is nie in vryheidsoorloë of rebellies nie. God is nie vir ’n volk of vir ’n land nie. Waar is God dan? Ek weet net waar God nie is nie . . .” (p. 58)

Die naamlose *swanger* vrou by wie hy inwoon se man word dood-geskiet en sy wil nou by hom weet presies waar staan hy. Hy is geen staker nie en tog staak hy. Die twee vyandige groepe eis van hom ’n standpunt: ”Die twee groepe is ’n skroef, hulle knypers trek dig. Iewers moet hy uitpeul.” (p. 66)

Die swanger vrou se vraag ruk hom uit sy vreemdheid: ” – Here! Foeter my dan iewers in! Sê my – ek wil ook weet . . .”

Dan kom die groot keerpunt as hy dié vrou (wat die wêreld is – p. 70) help om ’n kind in die lewe te bring.

Met enkele forse grepe stel die skrywer ons hier voor die problematiek van ’n volk wat teen wil en dank moet lewe en die lewensbeginsel moet erken: ”Komberse ruk oop, ruk Diederik in die smidswinkel van God.” Hy bid dat dit ’n kalf moet wees maar dit is ’n

mens. Die vrou roep na hom. Haar enkele gebedskreet "Help my God" ruk D. uit sy geestelike dood: "'n Deur gaan in sy verstand oop. Sy hande beweeg vanself.

– Is God vannag in hierdie bed? Daar breek dit soos 'n blom uit sy knop!"

Let op hoe hierdie blom nie net kind is wat gebore word nie maar *lewe* en Godsbegrip by D. self. Daarom is die vrou 'n hele versameling lewende diere en plante: bees, pofadder, boom, ooi, ens.

Met die geboorte "op die dun plek tussen lewe en die dood" (p. 71) ontdek D. nou: "Dit groei, Ouboet, alles groei. Bome bot en baar. Alles baar . . ."

Hy weet nog nie of God daar is nie maar onontkombaar moet hy kies. Hy moet die naelstring sny wat die kind in die lewe sal los, al smEEK hy nog: "Ek kan nie, Ouboet . . . Ek kan nie sny nie."

Die vrou se gebed jaag hom uit tot die daad en tot 'n *voorwaardelike* geloof: "– As ek sny, Ouboet, aan die regte kant van die lewe sny – dan moet dit God wees . . . Hy doen dit, knoop die string."

Miskien nog 'n laaste woord oor Anina. Sy help hom verder op die pad na geloof en lewe omdat sy die eerste vrou is wat hom werklik bemoeder. In Anina word sy moeder ook lewendig, staan sy op tot die lewe en is sy nie meer 'n dooie nie: "– Dood en lewe, Ma. Dood en opstanding. Kyk hoe straal jy deur die swart . . ." (p. 84)

Anina help hom verder op die pad na volwassewording. As sy vir hom seksmaat word, vind hy homself maar daarmee verloor hy die illusie dat hy en die dooies een is. Die geskonde moederbeeld is herstel. Hy is homself en hy is alleen. Vir die eerste keer in sy lewe aanvaar hy verantwoordelikheid vir 'n medemens. Hy besoek die "swanger vrou" en sê sy kan die geld wat sy geleen het maar hou as kamerhuur. Vir die eerste keer is daar ook deernis in hom. As hy uitry op sy eerste rebellie, is die dag helder, die geweer se loop koel in sy hande. "Hy is half verruk oor die loop se koelheid. Hy trek die slot oop: die kegelpunt van die patroon lê tydloos by die loop se mond. Hy druk die slot finaal toe."

Daarmee het hy finaal besluit om as individu teenoor die "vyand" te staan en om persoonlik die saak van "die dooies vir 'n dooi ding uit die aarde" (p. 16) reg te maak. Dis sy rebellie en sy vrywording. Sy dood is 'n geboorte, 'n uitgiet van homself as gawe: "Die aarde drink hom leeg." (p. 98) Hy word dus ook blaar, koringkorrel, maar soveel anders as voorheen. Hy het nou die wete: "Niks is nutteloos." Hy sterf nie verniet nie! "Die son styg, struikel – kyk en stryk aan . . ." Vroeër het die son stil gestaan – toe genl. De Wet gevange geneem is. (p. 20).

Op hierdie helder môre *struikel* dit slegs by die dood van D., maar omdat hy nou eintlik lewe as vry mens met God, daarom stryk die son aan. Die titel het natuurlik ook sy toespelings op die geskiedenis van die Afrikanervolk soos versimboliseer in die werk.

“Hulle draai sy flenter liggaam om.” *Flenter* speel terug op sy dooie pa; “Net sy borskas was flenters.” (p. 5) Ook op die vreemdeling wat in die sel gesterwe het: “. . . dis of iemand, of God net vir die grap ’n flenter stuk ouderdom oor sy lyf getrek het.”

Nou draai hulle D. se flenter liggaam om. “Laat hom in die gras lê totdat hulle hulle eie dooies gebêre het.” Sy liggaam is dood.

Tog is daar iemand wat erken: “Ja, hy was my man,” ’n vrou wat die liggaam wil opeis van iemand wat *buite* die dorp doodgeskiet is. Sy kry nie sy liggaam nie. Soldate begrawe hom. Hy rus in ’n naamlose graf. Die soldate en amptenare, die wêreld weet eintlik nie wie hy was en waarom hy dood is nie. Maar hulle onverskilligheid bepaal nie die waarde van sy daad nie. Hy het uit oortuiging gehandel en dít het vir hom die verskil beteken tussen lewe en dood. Die waardes van die kudde het hom koud gelaat. Sy sinnelose daad is die heroïese opeis van die reg om vry te wees teenoor homself, sy medemens en God. D. was dit in der waarheid.

’n Deegliker studie van “Die Son Struikel” mag vir baie onverskilliges ’n hele openbaring wees. Ek wens hulle dit van harte toe. As ons ’n werk onderskat, mag die nageslag daarby baat, maar óns dra die blaam.

A M I E N S

Die oggend vroeg by die katedraal
weerkaatsend in die vywer
het blink bruin seuntjies
uit die water dun vissies gehaal –
toe het eeue verdwyn, die stad
'n vlakke geword. Die kerk rysig op die heuwel
het die mens in sy vlieswande saamgetrek :
skadu's beweeg tot gestalte agter newelige mat

en ragdun wande van die kerk.
Skares verlewendig agter die sandsteenmure
– 'n boumeester beplan die dag se werk :
soveel klip, soveel sand en soveel ure.

Duisend bouers spikkel uit die tentdorp
onder op die vlakke,
dra swaarskouer aan balk en steen
en rus nou een, dan die ander been

hier tussen kruid en klip
op die velde van Picardië
waar hulle 'n meester kom dien het
met growwe hand, gewillige knieë.

Hoe groei die kerk! So werk hul
vinnig word grond en klip versit
tot gewelfboë hoog om die ruimte sluit
– tot gebou wat oor die eeue bid.

Met die stad in rookwaas en violet
staar ek dié môre
dinkend verby torings en roset
en wat is woorde?

Woning van wonings . . .
die vliese span oor pylers en pilare
ligstrale buig deur vensterrame
en rus sag op koor, transepte en pilare.

Beelde gedronge op die buitemure
verbeeld die groot belydenis
tel jare maande ure
voor die groot herryse.

Suide toe lê Chartres se diep donkerte en lig
hier u yl en helder woning.
In die ruimtes van dié biddende skip en sale
leef u soos ook in Reims en elke notre dame.

Het u met dié gebou
reeds voor Luther, voor Genève en Worms
deur die Geloof se sewe storms
u beeld in sandsteen ewiglik gehou?

P O P P E T E A T E R

Skêrlangs die reep is gesny
grof-graf rafel dit in die wind
hoe bly is ek hoe bly
met windlinne teen 'n bos gewaai
waar twee skewe sonne in die doulug gly
en floetelende deuntjies 'n hanekraai
laat soet word deur 'n snip gesny
as my lamtietie hoog teen my damtietie draai
waar die reus en sy kneukelvingers
uit die sewende plank van die lattesolder
linnetoutjies rafelvoutjies
marionettig oor die splinters kry
wonderdanwatter met die wiekeralwakker
dan dansend die skêr op twee skerppuntvoetjies
as die askar al skewerig tietonfaai
met grofsny se spoor wat rafels trek
en die gruisige vou van die swart gordyn.

O G G E N D I N D I E O ' E R B E R G

'n Tor se vlerkige draai bo papiesvlei
laat tol my saam na 'n bergkomjeug
met hoë gras waar die skeermuis bly
'n mier wat sand tot rondegat werk
waar duiwe fluit in die nat gewaad
en die koringvoël koer as die blinkheid kom
– dan : pawiesvlei word papiesvlei –
met die snar van 'n tor wat draai
kraaltjies rygende deur 'n watersprei
en dit klankluid oor die vleigras lê
waar die môre se streep die vygies kry
en die groen visvanger sy snawel baai.

V L E I

Saterdagsnags kraai die soet kokkewiet
oor die week se lang slak slakkegang
die koerevol bekkevol langnessiespriet
aan die swaaibiesiestert van 'n vlei vol sang
geel gewol sal ek skiet sal ek skiet
maar saardagsnags lê 'n fluit in die riet
en dig aan die blaar waar die klophartjie hang
groeierende sap met 'n skeidende lied
ai my die soet verdriet
wat my hou wat my hou
teen die nag so lang
want smôrens duur sondag duur kinkels
van 'n wikkende wikkende esgoislang.

L I C O O R J U D E A

En die blou van die mantel
is stil geknip uit die laatmiddaglug
toe die tyd daar was
in haar slaap

sag oor die wetende lyf gevou
en deur die puntige patroon in die later blou
is goud foeliefyn deurgelaat
toe die reisende manne fluisterend praat
en sien waar hul gaan in die nag.

S T R A A T O P V R Y D A G

Verby skiet twee skaduwees
die venster swart.
Roet streef neer
twee melkbottels staan kwart
iewers dreun 'n bruin wiel

en dan pyl die skerp gil van die môre
deur vensterrame oop deure leë straat
na die heuwel vol met skedels asyndeurdrenk
verstil in bros dorings doodslag wanhoop haat

Sal hy wat die lewe . . .
skielik klap 'n raam venynig
'n klooster sluit kletterend met rosekrale en aflaat
Sal hy wat die lewe, ook die liefde skenk?
Die wiel laat 'n bruin spoor bloed
skadu's vorm die splinterige kruis
en die martelaar word opnuut
in ou wonde vroom maar sekuur gepynig.

E E N S Y D I G E O O R E E N K O M S

U het my niks meer gegee
as hierdie wete
ek moet die gebooie een vir een oortree

dan sal u oor my bring
genade vir die sonde
in die grys dood van voleindiging.

Intussen hang die lewe
sy koue swaard oor my
en nooit sal u hand genade bewe.

In sonde bly die mens gevang
wat word hom dan vergewe
by altaar, boetedoening en gesang?

'n Gorilla steek 'n roos aan sy pels, Narcissus Neanderthal noem homself Homo Sapiens. Die Mens, kry's hy in sy modderstem wat hy as 'n redenaarstrompet van brons en silwer beskou, en al sy adjektiewe het één selfde betekenis: verwaand, arrogant, verwate. Sy werkwoorde woel soos wurms woel, en sy substantiewe bevolk sy nag met vlermuise sonder radar.

Ek ken God, piep hy. Ek alleen in die ontsaglike heelal dra die vonk van die godheid in my. Ek alleen kan sy sterre tel en sy onna-seurlike wette ken. Want ek is sy ewebeeld en sy meesterwerk, ek alleen. En hy lê sy goddelike wardom met dogmas staalvas soos treinspore vas, en braak banvloek en bloed oor wie die Onkenbare Allah eerder as Christus noem.

Alle ander lewe op sy klein planeet is nie van God nie, kan ver-trap word as voedsel vir sy maag, speeltuie vir sy wreedheid, vadoeke om sy drek te verwyder. 'n Blom sing nie God nie, 'n by dans 'n landkaart slegs omdat hy nie kan skryf nie, 'n eekhorning dartel slegs omdat hy vier pote en 'n stert het! Maar nog meer: een mens is groter as 'n ander, omdat sy buidel voller is met die blink ge-beusel wat 'n aap ontroer, omdat sy vel die sonlig op 'n meer be-voorregte golflengte weerkaats. En wonderlik: dit is ook God se liefdeswil soos openbaar aan hierdie grote Narcissus Neanderthal.

Sy toring van Babel is slegs 'n hoër hak onder 'n velskoen, sy wysheid en eerbiedwaardige gry's hare slegs dwaling reusegroot ge-stapel soos 'n atoomwolk.

Hy jaag na waarheid, maar dit is eie waan.

Hy hyg na liefde, maar dit is eie roem.

Hy verbrand 'n stad om sý voete in die as te kan plaas, hy ver-moor bome om sý naam op houtvesel te kan lees, hy kwaak in sy badwater om sy stem meer resonant te kan hoor, hy haat diegene vir ewig wat hom sy neus in 'n onbewaakte oomblik gesien krap het.

Hy is ek.

Ek het hom Homo Sapiens genoem, ek die minnaar wat die kosmos afgemeet het met die maatstok van my afgryse voor wat is.

Ek het hom sneller vlerke vir sy voete gegee, sterker hefbome vir sy spiere, skerper elektroniese sintuie vir sy oë en ore, ja, die sker-per trots van masjiene wat afbreek tot op die laaste isotoop, die laaste voortjaag van spieël tot gebreekte spieël. Ek wat slaap in

molekules ys by Absolute Zero, ek wat lag in die ewige ontploffing van Rigel. Omdat ek 'n dromer is wat my drome aan geen werklikheid sal toets nie. Omdat ék die geskape heelal moet skep.

Hy is ek. In sy grynslag ontmoet kind en klip en blom en ster, en word ek hygend een met alles gebore.

Want kyk, geweldig is die kosmiese drama, die polsende kringloop, die snak en die streef en die groei na groei. Is lewe nie die eb en gety van komete wat jubel van son tot son nie? En watter eerbied kan groter wees as my jubeling dat ek die heelal, ek die drama is? Watter aptyt groter as dié van die kiem wat planeet na planeet moet bevrug? Watter eensame heiliger as ek wat die oerleegte sin moet gee? Ja, kyk, tot in die allerlaaste dimensie tel niks as net die spel, die vreemde matesis dat alles sterf soos gras om tweevoudig voort te leef. Ja, lewe die spel!

Hoe kan die speler dan ontbreek?

Narcissus Neanderthal, ek was 'n proton in 'n nameloosheid van ruimte waarin sterre verlore in ligjare duisternis kleiner as kersies skyn. Ek was bevrore, geheel en al verys met dié leegte se roerlose verlange na die oranje skroei van die skreeu, die rooi vlam, die rooi bloedspruit van die vreugde. Toe het ek jou gedroom, het ek jou, my werktuig, my ballerina gedroom, jy, Homo Sapiens.

Dans vir my, o, logge beer. Sing vir my, padda uit slym. Dink vir my, Socrates van pampoen. En blaak in hoogmoed. Want jou naam is groot bo alle name. Jy is die groot toneelspeler, die groot nar wat die wolke se lagspiere teister, die groot tragikus wat die aarde se dorheid verkwik.

Jy is ek.

Ek glo in jou. Ek glo in jou omdat ek nooit sal wil wéét nie, nooit die werklikheid as waarheid sal wil weet nie, nooit anders sal kan as droom en glo wat mateloos nog moet word nie.

Maar ek is ook jy, my verwaande gorilla. Jy vergeet dit wat jou dik vel slegs soos vlooië beroer. Jy vergeet dat tweespraak altyd weerklink waar geen antwoord kom nie. Maar so is dit goed.

Praat met een, helder stem, Homo Sapiens. Sing luid, lag luid soos afgronde lag, roep met die donder van stilte, bulder die alfabet van jou vuurpyle verby die doofstomste newelwolk. Ek sal hoor.

Dít sal my stem wees.

D. P. M. BOTES : VYF GEDIGTE

P A T R I A

Die plakkate basuin
gerugte en ontkennings

uit 'n vreemde land.

Wie se vreemde vaderland?

Die van

Gert Jakobus Hendrik van Tonder
Guillaume Etienne Marie Aragon
Arthur Jonathan Goodman
Gunnar Edmund Ericksson
Leo Stanislav Feodor Essenin Levertov
Nicolas Marin
Gonzalo Ortiz de Montellano
Pablo

of

Maria – watter Maria?

Wie se vreemde vaderland?

Was daar 'n arbeiderrewolusie en hoeveel het geval?

Hoeveel vrouens was daar en hoeveel kinders?

Wat het van die oorlewendes geword?

En wat het van die moederland geword?

Was hulle getroud? Huislike rusies? In gemeenskap van goedere
of andersins?

Wat was die verhouding van die patria met sy rotte?

Hoekom was daar vervreemding?

Ons weet nie.

Niemand weet nie.

ONS VERTREK ALTYD

in die hotel van ons verdriet die oop vlaktes
sterf my opmars my linie droom jou verlange
die begeerde soldatebrief nuus van die front

om die see en die lug en die wolke te sien
om die raaisel van alle dinge te verstaan te deurgrond
in die kleurglas van alle afwesigheid

weer 'n boek te lees sonder die gedagte aan 'n einde
bevries klim jy op teen die heuwels die vergete landskap
die dae het die vlug van 'n vreemde voël

die steenbokkie vlug na jou borste waar jy slaap
om bekend te wees met elke tik van die bestemming
jy is my groot stad neonligte wat helder uitbrand

DIE SPEL VAN DIE OË

die oë verstaan die oë in die lig van brandende briewe
die oë praat van dae ver buite tyd en berekenings
die vlamme is nameloos en rooi met hul vyf vingers
die vlamme het sintuie soos wolke vlerke van die ruimte

die lippe hoe onklaar hoe sonder woorde
soos baie spreekwoorde van ruisende engele
skoonheid is afhanklik van baie lig van baie ervaring
alles is geskep uit die stof van die aarde volgens God

maar wat sal die plek vul en met hoeveel kleure
waarheen sal ons vlug op die môre van sy koms
na die heuwels die bergtoppe sonder vlerke blare in wind
op ons lippe en ons skouers gaan die nag o nag

in die skadu van jou vlerke in jou beskutting my nes
deur alles verlang ons na die sang van kettings
die liggaam van baie kusse is moeg en slaap vir altyd
alles was altyd onwerklik soos die kennis van oë

klokke dra die gebed van my duister kop
in die graf nog slaap nog ontwaking lê baie dae
die buik en tyd druk soos 'n swaard
die ewige rivier is bevries in die laat jaar

HUIS CLOS

daar het iemand 'n lig aangesteek
in die huis wat myne was

daar word gelag en gesels
en picasso vervang haar portret

snags hoor ek glas
iemand sit voor my herd

die horlosie het vir ewig gaan staan
iemand rook my havanna-sigare

soms word daar gelees en sag gebid
eentonig en verlate 'n nag

skugter kinderstemme sing
kom laat ons hom aanroep

daar word gesing en gelag
in die huis wat myne was

ROBERT DESNOS : ONTKLEE

Ontklee

Baai in hierdie swart water

Jy het niks te vrees nie

Jy het dit reeds gedoen

Die waterdigte menslike liggaam word nie nat

soos 'n spons nie

Die son sal die modder droogmaak

Dit sal uiteenval in stof

Was

Gaan daarheen

Die aarde is uitgestrek en jou hart ook

Wat, as alles wel bereken word,

nog geen fout bevat nie

en nooit modder bevat het nie.

Vertaal deur D. P. M. Botes

ANDRÉ DEMEDTS : DE MODERNE POËZIE IN VLAANDEREN

Twee jaar geleden heeft Jan Walravens een bloemlezing uit de levende experimentele poëzie in Vlaanderen samengesteld en van een belangrijke inleiding voorzien. Op het eerste gezicht kan het vreemd aandoen dat het boek met een vers van Guido Gezelle (1830-1899) begint. Toch heeft het zin. Want de grote lyrische kunstenaar die Gezelle was, heeft na de lange inzinking die de Vlaamse poëzie tussen de 17e en 19e eeuw doorgemaakt heeft, door de oorspronkelijkheid en waarde van zijn werk zulkdanige hernieuwing gebracht, dat hij boven alle literaire strekkingen uit door alle strekkingen als een voorganger en wegwijzer mag beschouwd worden. Die erkenning door iedere nieuwe generatie bewijst de blijvende betekenis van de schoonste gedichten die tot zijn nalatenschap behoren.

Die vaststelling gaat niet op in verband met Albrecht Rodenbach (1856-1880) en Karel Van de Woestijne (1878-1929), die hoe verschillend zij onderling ook waren, niettemin als typische vertegenwoordigers van de laat romantiek gekenschetst mogen worden. Zowel de nationale en heroïsche wezensdrang van de eerste, als de sensualistische en sterk egocentrische levenshouding van de tweede behoren tot een tijd waarvan het geestelijk klimaat voorgoed tot het verleden behoort.

Dichter bij de modernen light het werk van Willem Elsschot (1882-1960), die vooral als romanschrijver bekend is, maar niettemin nog voor de eerste wereldoorlog enige gedichten geschreven heeft, die pas in 1934 in boekvorm verschenen zijn, doch ondertussen door hun cynische oprechtheid de jongeren geboeid en voor zich ingenomen hebben. Zij beantwoorden immers aan de eis naar onvervalste waarheid en eerlijke menselijkheid, die de jeugd van deze eeuw steeds klemmender gesteld heeft. Om dezelfde redenen wordt de poëzie van Jan Van Nijlen (1884) nog gunstig beoordeeld. Als jongere heeft hij veel verwantschap met Van de Woestijne vertoond, maar gaandeweg is hij meer en meer met eigen stem gaan spreken, sober en echt over lief en leed, meer leed dan lief dat het leven hem geboden heeft. Doch niet alleen over dit leven voor de dood, want ook over het mysterie dat erachter ligt en hem misschien zal toelaten dierbare afgestorvenen weer te ontmoeten.

De jongeren die tijdens en onmiddellijk na de eerste wereldoorlog

aan het woord gekomen zijn, hebben de traditionele stijlvormen van onze dichtkunst prijs gegeven. Een deel van de dichters uit die tijd, beïnvloed door het Duitse expressionisme en het Franse unanimisme, later ook door het futurisme en dadaïsme, hebben schoonschip willen maken met de wereldbeskouwing van hun voorgangers en de prosodische wetmatigheid waardoor hun poëzie beheerst werd. Volgens hun opvatting was het etische beginsel in de kunst belangrijker dan het esthetische en had de kunst in de eerste plaats tot doel een spiegel van de tijd en tegelijk een boodschap voor een betere wereld te zijn. Die opdracht kon volgens hen niet vervuld worden, tenzij langs een nieuwe levenshouding die zich vanzelf in hun taal en stijl zou openbaren.

In hun tijdschriften, waaronder de voornaamste "Ruimte" (1920-1921), "Pogen" (1923-1925) en "Het Overzicht" (1921-1923) geweest zijn, verschenen talrijke experimentele gedichten, die door een overdadige, dikwijls op de moderne techniek terugslaan de beeldspraak en een onlogische voorstelling van de inhoud gekenmerkt werden. Na veertig jaar heeft die literatuur veel van haar belang verloren. De meeste experimentele dichters uit die tijd geleken zo goed op elkander, dat het niet mogelijk bleek uit te maken wie de dichter van hun werk was, als de naam er niet bij vermeld stond. Dat gemis van persoonlijkheid, een element dat beslissend voor de waarde van de woordkunst is, heeft tot gevolg gehad dat weinig goede expressionistische poëzie bewaard gebleven is. Bewaard in de zin van nog gewaardeerd en gelezen wordt.

Dat blijft wel het geval met het werk van de voornaamste herenieuwers, Paul van Ostaijen, Wies Moens en Marnix Gijsen. Ongetwijfeld is Van Ostaijen (1896-1928) een zeer begaafd dichter en bovendien een scherpzinnig theoreticus geweest. Hem komt de eer toe dat hij de eerste geweest is om die nieuwe opvattingen uit die jaren in de Nederlandse letterkunde, in die letterkunde van Holland en Vlaanderen samen dus in te voeren. Na een expressionistische ("Het Sienjaal", 1918) en een futuristische periode ("Bezette Stad", 1921) trachtte hij door versobering en concentratie te komen tot een zuivere poëzie ("Het eerste Boek van Schmoll", 1928), waardoor bedoeld wordt een dichtkunst die alle prozaïsche binding in de taal van het gedicht verzaakt heeft, om alleen die woorden over te houden welke in doelmatige orde gerangschikt dragers van de schoonheidsontroering zijn. Vijfendertig jaar na zijn overlijden is de invloed van Van Ostaijen nog niet getaand, bij zo ver dat de experimentele jongeren van heden hem als een meester blijven vereren.

Wies Moens (1898) heeft een andere ontwikkeling doorgemaakt.

In zijn bundels "De Boodschap" (1920), "De Tocht" (1921) en degene die voor 1925 uitgekomen zijn, was hij met barokke taal en beeld de verkondiger van de godsdienstige, nationale en sociale idealen, die door zijn vrienden en geestesgenoten gekoesterd werden. Na 1925 heeft hij actief deelgenomen aan de politieke strijd, die voor de Vlamingen in België gelijke rechten met hun Waalse medeburgers moest veroveren. In die jaren heeft zijn poëzie de volkse traditie van Rodenbach naar eigen trant en wijze voortgezet. Sedert de tweede wereldoorlog verblijft Moens in ballingschap buiten ons land en is ten andere geen werk van zijn hand nog in druk verschenen. Ook Marnix Gijsen (1899) die te New York een hoge diplomatieke functie vervult en daar reeds meer dan twintig jaar woont, heeft sedert lang geen nieuwe gedichten meer uitgegeven. Feitelijk is hij de auteur van één enkele bundel "Het Huis" (1925), die herhaaldelijk herdrukt en met enige verzen uitgebreid werd. In zijn poëzie ligt de neerslag van een religieuze en familiale problematiek, die hij in een treffende anekdotische inkleding gekonkreteerd heeft. Onder alle expressionisten is hij degene die het minst aan een oeverloos irrationalisme toegegeven heeft.

Gelijktijdig met de doorbraak van de experimentele strekkingen in de twintiger jaren, heeft de traditionele richting stand gehouden. In haar tijdschrift " 't Fonteintje" (1921-1924) publiceerde Richard Minne (1891), die aan Elsschot doet denken, zijn kleurige, veelal sarkastische en soms tedere gedichten, waarin hy zich uit drang naar eenvoud en redelijkheid tegen de uitbundigheid en het onkritische levensinzicht van de expressionisten verzet.

Omstreeks 1930 is een generatie jongeren aangetreden, die de klassieke waarden van de traditionele poëzie met de aanbrenst van de moderne stromingen verenigd hebben. Zij kunnen in drie groepen ingedeeld worden. Twee ervan zijn tot heden toe van belang gebleven. In de eerste plaats de neo-romantici, die evenwel niet met hun voorgangers uit de periode van een halve eeuw vroeger kunnen gelijkgesteld worden. Het zijn geen stemmingsdichters en zelfs geen gevoelskunstenaars zonder meer. Doorgaans steunt hun werk op een filosofisch verantwoorde wereldbeschouwing en een ruime kulturele vorming. Wat zij uitdrukken is een persoonlijk doorleefde ervaring van het leven, verenigd met algemeen menselijke aandoeningen, die in hun taal- en poëzieschepping tot belangrijke verwezenlijkingen geleid hebben.

Zij blijken uit esthetisch oogpunt bekeken de voornaamste Vlaamse dichters onder de levenden. Het zijn, volgens hun leeftijd gerangschikt, Pieter Geert Buckinx (1903), Karel Jonckheere (1906), Her-

wig Hensen (1917), Anton Van Wilderode (1918), Hubert Van Herreweghen (1920), Jos de Haes (1920) en Christine D'haen (1923). Hun werk verdient een breedvoerige ontleding, omdat het naar de inhoud een getuigenis van verschillende hedendaagse denkrichtingen en stylistisch beschouwd, als taalverschijnsel, buitengewoon merkwaardig is. Het bezit ten andere die innerlijke waarachtigheid welke het waarmerk van alle grote kunst uitmaakt.

Een tweede groep bestond uit dichters voor wie het vitalisme de motorische kracht van hun kunstenaarschap is geweest. Op het ideologische vlak leefden zij in dezelfde gedachtenfeer van de Noordnederlandse oprichters van het tijdschrift "Forum" (1952 – 1935), voor wie de grootste dichter degene is die het meest te zeggen heeft en dat ook op de persoonlijkste wijze doet. Nietzsches verheerlijking van de Uebermensch, die in de Europese letteren zulke diepe sporen nagelaten heeft dat het werk van Shaw en Gide onverklaarbaar wordt als men er geen rekening mede houdt, heeft voor de Vlaamse poëzie lang niet dezelfde betekenis gehad. In een land dat overwegend traditioneel christelijk gebleven is, wordt het vitalisme door velen onbewust, meer door een soort van vrees dan uit een beredeneerde overtuiging geleid, als een uitdaging van bovennatuurlijke machten aangevoeld. Die indrukwekkendste vitalistische poëzie waarop wij kunnen wijzen staat in de bundel "Germinal" (1937) van Bert Decorte (1917). Tussen 1935 en 1944 hebben wij eveneens, ter zijde van het neo-romantisme en vitalisme, onder invloed van hetgene in Duitsland gebeurde, een kortstondige opbloei van de volkse dichtkunst gekend. In ons land bleef zij trouwens in de lijn van een gevestigde traditie, die over Moens en Rodenbach tot op Gezelle teruggaat. In voormelde periode heeft zij nochtans geen poëzie van bijzondere waarde voortgebracht.

De ervaring van de tweede wereldoorlog heeft een sterkere terugslag op de Noordnederlandse (Hollandse) dan op de Zuidnederlandse (Vlaamse) literatuur gehad. Er is een verklaring voor. Voor Nederland was het gebeuren nieuw, voor Vlaanderen slechts de herhaling van een tragedie die wij twintig jaar vroeger aleens beleefd hadden. Zoals het expressionisme tussen 1916 en 1926 in hoofdzaak een Vlaams verschijnsel geweest was, zou na 1944 de experimentele en atonale poëzie vooral een Hollandse aangelegenheid worden. Niettemin bezitten ook wij een groep dichters, die aangevoerd door de theoretici Paul de Vree (1909) en Jan Walravens (1920) een definitieve breuk met de traditie willen bewerkstelligen hebben. Aanvankelijk verscheen hun werk in verschillende tijdschriften, die over het algemeen geen langdurig bestaan gekend hebben. Alleen "De Tafel-

ronde", die in 1953 opgericht werd, is tot voor een paar jaren uitgekomen. Ondertussen hebben de vooraanstaanden onder die jongeren toegang tot onze drie traditionele maandschriften, "Dietsche Warande en Belfort", "De Vlaamse Gids" en "Nieuw Vlaams Tijdschrift" gekregen en heeft Jan Walravens, zoals wij reeds aangestipt hebben, een belangwekkende bloemlezing uit hun poëzie samengesteld. Zij werd uitgegeven onder de titel "Waar is de eerste Morgen?" bij A. Manteau N.V. te Brussel (1955). In 1960 verscheen een vermeerderde herdruk, met een uitvoerige inleiding, waarin op meesterlijke manier over de grondslagen en eigenschappen van de "moderne" poëzie gehandeld wordt.

Wij hebben het woord "modern" niet zonder reden tussen aanhalingstekens gezet. Want het wordt hier gebruikt in een zeer bijzondere betekenis en niet in de zin van eigentijds. De uitdrukking "moderne poëzie" sluit een veel complexer inhoud in. Het gaat om een welbepaald verschijnsel, dat zich in de literatuur over het algemeen, maar toch inzonderheid in de dichtkunst manifesteert en veel ouder is dan de jongste twintig jaar. Men zoekt de oorsprong bij de Spanjaard Gorgona (einde der 16e, begin der 17e eeuw), hoewel men verder in het verleden terug kan gaan en wijzen op voorbeelden uit de volkspoëzie, magische uitspraken of bezweringen veelal, welke in die speciale betekenis van het woord "modern" mogen heten. Belangrijke vertegenwoordigers zijn enige Duitse romantici geweest: Jean Paul, Achim von Arnim, Novalis en Hölderlin; verder de Fransen Baudelaire, Mallarmé en Rimbaud, alsook de Angelsaksische schrijvers Poe en Blake. Wat zij allen gemeen hebben is het geloof dat de poëzie in zich een bijzondere kracht bezit waaraan de gewone levenswerkelijkheid kan onderworpen worden. Zij is in de mond van de dichter een toverformule die hem ingegeven wordt en waarvan hij zich bedient om in de alledaagse realiteit in te grijpen. Zo moet het werk van de Nederlander Gerrit Achterberg (1905-1962) beschouwd worden als een steeds hernomen poging om over de dood heen het contact met een overleden jeugdviendin te herstellen.

Die "moderne" poëzie is anders dan expressionistisch of surrealistisch, anders dan alleen maar experimenteel of atonaal. Zij duidt een zijn naast ons bestaan aan, waaraan zij haar karakter en invloed ontleent. Zij spreekt over een wereld die wij niet kennen en alleen voor de dichter, die een geroepene is, toegankelijk wordt. Hij getuigt van die wereld en roeping op een wijze, die aangezien zijn kennis der dingen van de onze verschilt, onvermijdelijk anders dan de onze zal zijn. In de traditionele poëzie overheerst de volzin als normale vertolking van gedachte en ervaring. In de "moderne" dichtkunst

primeert het woord. De woorden staan zonder logische binding achter elkander. Zij botsen als het ware tegen elkander op en door die schokken worden indrukken verwekt die bij de lezer of hoorder een vonk van begrip doen ontbranden.

Een belangrijk stijlmiddel is het beeld, niet de figuurlijke taal ondergeschikt aan de algemene inhoud van het gedicht, maar het beeld als zelfstandige waarde, dat triomfeert over de idee. Dat gemis van logische samenhang moge ons die in de leerschool van het Griekse denken gevormd zijn absurd toeschijnen, voor mensen van andere rassen, Oosterlingen en negers, is het misschien in overeenstemming met de manier waarop zij hun innerlijk leven mededelen. Het ritme van de "moderne" poëzie is volledig los van het metrum en de taal heeft, als uitingsmiddel van een onbewust schouwen en beleven, een andere inhoud dan zij voor het dagelijks gebruik en in het woordenboek heeft. Uit de opsomming van die kenmerken moge op zichzelf reeds blijken dat de "moderne" poëzie, door haar hermetisme, voor velen ongenietbaar blijft. Wie zich evenwel de nodige inspanning getroost, wordt binnegeleid in een wereld waar verbeelding en droommijmering een nieuwe werkelijkheid geschapen hebben.

Onder de "moderne" dichters in Vlaanderen staan Ben Cami (1920), Hugo Claus (1929) en Paul Snoek (1933) op de voorgrond. Uit een nauwkeurige studie van hun werk zou blijken dat zij nog in volle ontwikkeling zijn en het derhalve best mogelijk is dat een karakteristiek, die vandaag toepasselijk lijkt, over weinige jaren niet meer te verantwoorden zou zijn. Het "moderne" kan op zekere dag tot het verleden behoren en vervangen worden door die andere wijze van modern te zijn, die daaruit bestaat, dat een nieuw gekomen persoonlijkheid door trouw aan zichzelf meteen oorspronkelijk en verschillend van alle voorgangers is.

L. R. MEIJ : TWEE GEDIGTE

CUL DE SAC

Die nag toe die mens gesterwe het
is hy toegemaak met 'n swart kombers
en die dood wás dood.

Die son was 'n stukkie sigaretas :
die lewe 'n skaduwee –
en die mens wás dood.

Toe Rigor Mortis sy greep nie verslap het
en die lippe nie om water gevra het nie ;
toe die oë glas
en die hande kloue was ;
toe die harsings sonder polsing
of gedagte was ;
het die gees verstom :
het die siel dieselfde dood gesterf.

Die hoofpad was 'n doodloopstraat :
die sterwe 'n dood :
die gloei van die kooltjie 'n asemteug lank.

O, die nag toe die mens gesterwe het
is hy toegedek met 'n gitswart kombers
en die dood wás dood.

K R I N G L O O P

Ek sing 'n lied vir die Orde :

die skroef gryp aan 'n groef
en die groef gryp aan die skroef
en die groef draai
al om
die draad van die skroef
wat draai en draai
in die draad van die groef
en die drade draai
en draai
in hul dronkheid
in hul verslaafde dronkheid
in hul vasgevangene verslaafde dronkheid
om mekaar
in mekaar
skroef en groef
groef en skroef
met dronkdraaiende draad

UYS KRIGE : BAUDELAIRE DIE BAANBREKER

Die vrye vers staan nie alte ver van die prosa af nie. Partykeer word dit (of 'n groot gedeelte daarvan) selfs *poésie parlante* of praat-poësie genoem. Op die verskeie soorte prosa waaraan die vrye vers verwant is – soms is dit 'n sterk ritmiese prosa soos ons dikwels in die Bybel aantref, by ander tye weer 'n fyn subtile liriese prosa soos aangewend deur sommige van die groot Franse prosaskrywers van die 19de eeu – kan ek nie hier ingaan nie.

Die vrye vers het sy eerste groot opbloei gevind – asook sy eerste pleitbesorgers in opstelle en verhandelings, sy teoretici, hulle wat die vrye vers feitlik as 'n leer en 'n nuwe deurbraak vir die poësie verkondig het – by 'n groepie Franse digters gedurende die tagtigerjare van die 19de eeu. Ons kan aanneem dat Baudelaire (1821-1867) hul groot voorloper of baanbreker was. En dit om verskillende redes.

Primo, Baudelaire is die eerste ware 'moderne' digter, want in sy gedigte openbaar hy hom as die eerste gesplete mens, vol twyfel en tweespalt, bedeed met 'n nuwe 'moderne' gevoeligheid. Dis eienaardig dat juis die olimpiese Victor Hugo dadelik hierdie 'moderniteit' van Baudelaire raakgesien het. Baudelaire, het hy gesê, het die Franse poësie 'n *frison nouveau* of nuwe siddering toegevoeg . . .

En om hierdie gespletenheid van die menslike siel, hierdie verbrotte van sy gees of bewussyn in 'n veelvuldigheid van teenstrydighede, konflikte, skakerings en fasette, hierdie nuwe Baudelaireaanse siddering te kan vertolk – het die vryeversskrywers herhaaldelik en met klem verklaar – ja, om aan die 'moderne' mens in al sy ingewikkeldheid op 'n 'moderne' manier in die poësie uitdrukking te gee, is die ou poëtiese vorms met hul vaste maat en hul vaste rymskema onvoldoende. Daar moet 'n nuwe, vryer, losser, soepeler, spontaner vorm kom. En elke nuwe gedig moet uit eie krag sy eie nuwe vorm vind. Die vorm moet nie van buite soos so dikwels in die verlede kom nie, maar van binne. En die rym is nie meer nodig nie, dis eerder 'n hindernis, iets uitwendigs, vooropgestel, iets wat bepaald indruis op die natuurlikheid en spontaneïteit wat die digter beoog.

Tweedens, in sy gedigte, veral in sy allerbeste gedigte, vol van 'n stromende innerlike musiek, wat, terloops, van 'n klassieke vormskoonheid is met 'n vaste maat en rympatrone, breek Baudelaire met

die akademiese 'poëtiese' taal van sy voorgangers, kom hy heelwat nader aan die gesproke taal van sy tyd. En die vryeversdigters of *vers-libristes* hou nooit op om die gewone spreektaal aan te prys nie: hoe plooibaar en raak die gewone taal van die gewone mens is; hoe dit sy eie geheime polsslagslag of ritme, sy eie stuwings- of stootkrag het; en hoe daardie taal, en daardie taal alleen, die draer is van die moderne gevoeligheid.

Derdens, Baudelaire het die aantrekkingskrag van die prosa so sterk aangevoel, hy was so bewus van al die moontlikhede van die prosamedium om op 'n fyn en subtiële wyse uiting te gee aan alles wat daar sluimer of roer of beweeg in die menslike gees en gemoed, dat hy dikwels 'n prosagedig of *poème en prose* geskryf het. En hierdie prosagedigte van Baudelaire was so reg in die kraal van die vryeversskrywers . . . het vir hulle as modelle gedien. Deur fyn te luister na die innerlike musiek van Baudelaire se prosagedigte kon hulle hul oor verskerp vir al die ritmes en toonwaardes van die taal van hul eie tyd; het hy, Baudelaire, hulle gehelp om tot daardie nodige sintese te kom van die digter se eie en individuele taalgebruik en die van die deursneemens. Baie van hul gedigte staan dus nader aan die prosagedig van 'n Baudelaire of 'n Rimbaud as aan die gedig met 'n vaste vorm, al eeue lank beoefen.

Maar laat ons kyk na twee teenoorgestelde prosagedigte van Baudelaire. Die eerste, 'n *Halfgrond in 'n Bos Hare*, gee ons volop bewyse van die nuwe sintuiglikheid wat Baudelaire in die Franse poësie, en so die wêreldpoësie, ingebring het.

In sy beroemde sonnet, *Correspondances (Verwantskappe)* – wat later feitlik die manifest geword het van die *symbolistes*, Verlaine, Mallarmé en andere, die belangrikste digters van hul tyd – besing Baudelaire die verwantskappe of verbintenisse tussen geure, kleure en geluide, hoe hulle op mekaar antwoord, hulle 'die uitbreiding het van oneindige dinge', hoe hulle sing van die 'verrukkings van die gees en die sinne'.

Baudelaire se loflied in prosa op sy beminde se hare klink soos 'n voorloper van die klassiekgeworde sonnet. Of is dit dalk 'n splintertjie, 'n verdwaalde eggo van *Correspondances*? Want hier het ons dieselfde verstrengeling van sintuie wat die hooftema is van die sonnet. Hierdie prosagedig is seker 'n voorloper van die pragtige ook klassiekgeworde gedig, *La Chevelure (Die Haarbos)*, wat sy verwerking – maar wat 'n verwerking! – volgens die strengste maat en rymskema skyn te wees.

In 'n *Halfgrond* vind ons ook een van die vroegste aanduidings van die moderne digter se besondere gevoeligheid vir sy herinne-

rings, vir die skat van poëtiese gewaarwordinge en gevoelens wat daar diep in die mens se geheue weggebêre lê. As hy haar hare met sy hand soos 'n welriekende sakdoek laat roer, skud hy herinneringe op die lug los. En die slot lui: "Laat my lank in jou swaar swart vlegsels byt. Wanneer ek knabbel aan jou elastiese en weerspannige hare, is dit asof ek herinnerings eet."

' N H A L F R O N D I N ' N B O S H A R E

Laat my lank, lank die geur van jou hare inasem, my hele gesig daarin dompel, soos 'n dorstige man in die water van 'n bron, en laat my hulle in beroering bring soos 'n welriekende sakdoek, om herinneringe op die lug los te skud.

As jy kon weet wat ek alles sien! wat ek alles voel! wat ek alles in jou hare hoor! Want my siel reis op die parfuums soos die siel van andere op die musiek.

Jou hare bevat 'n hele droom, vol seile en maste; hulle bevat oop seë die winde waarvan my aandra na aantreklike streke, waar die hemel blouer is en dieper, en waar die atmosfeer geurig gemaak word deur vrugte, blare en die menslike liggaam.

In die oseaan van jou hare gewaar ek 'n hawe wemelend van weemoedige liedere, van sterk manne uit alle lande en van skepe van elke soort wat hul fyn en ingewikkelde bouwerk afteken teen 'n reusagtige lug waar die ewige warmte heers.

In die strelinge van jou hare vind ek weer die lome genot van lang lang ure deurgebring op 'n rusbank, in 'n vertrek van 'n mooi skip, gewieg deur die onmerkbaar deining van die hawe, tussen blompotte en koel waterkruike.

In die gloeiende haard van jou hare asem ek die reuk in van tabak gemeng met opium en suiker; in die nag van jou hare sien ek hoe skitter die oneindigheid van die tropiese asuur; op die donsige oewers van jou hare word ek dronk van die gesamentlike reuk van teer, van muskus en klapperolie.

Laat my lank in jou swaar swart vlegsels byt. Wanneer ek knabbel aan jou elastiese en weerstrewige hare, is dit vir my asof ek herinnerings eet.

*

En hier is 'n *Halfgrond* se teenvoeter, *Eenuur in die Môre*, so innerlik as wat sy voorganger uiterlik was. 'n *Halfgrond* sing uit die sinne uit op. Maar hierdie ontroerende gebed, dis amper 'n smeekgebed, kom regstreeks uit die digter se hart, sy siel. Dit illustreer ook vir

ons die spesiale biegaard van die 'moderne' digkuns. Hier praat iemand op gedempte toon in die stilte van sy binnekamer. En watter insae kry ons in die tragiese lewensloop van hierdie van God beeganigde maar tog so diep ongelukkige digter.

E E N U U R I N D I E M Ô R E

Eindelik! Alleen! 'n Mens hoor niks meer nie as net die geratel van 'n paar huur-rytuie, verdraag en gedaan. 'n Paar uur lank sal ons die stilte, so nie die rus nie, besit. Eindelik het die dwingelandy van die menslike gelaat verdwyn, en sal ek nie langer ly nie, behalwe deur myself.

Eindelik mag ek my dus ontspan in 'n bad skaduwees! Eers 'n dubbele draai aan die slot. Hierdie draai van die sleutel, kom dit my voor, sal my eensaamheid vergroot en die skanse versterk wat my tans skei van die wêreld.

Vreeslike lewe! Vreeslike stad! Laat ons die dag in oënskou neem: om verskeie letterkundiges te gesien het, een van wie my gevra het of 'n mens oor land na Rusland kan gaan (hy het blykbaar Rusland as 'n eiland beskou); om kwaai te gestry het met die hoofredakteur van 'n tydskrif, wat op elke beswaar geantwoord het: "Jy't hier met eerlike mense te doen," wat veronderstel dat alle ander blaaië deur varke redigeer word; om 'n twintigtal persone te gegroet het, van wie vyftien my onbekend is; om rond en bont hand te geskud het, en dit sonder eers die voorsorg van handskoene te koop; om tydens 'n reënbui vir tydverdryf 'n akrobaat te gaan opsoek het wat my gevra het om vir haar 'n kostuum van *Venustre* te ontwerp; om by 'n teaterbestuurder te gaan flikflooi het, wat toe hy van my ontslae raak, aan my gesê het: 'Dit sal u dalk goed te staan kom om u aan Z . . . te rig; hy's die botste, stomste en beroemdste van al my skrywers; met hom sal u miskien in staat wees om iets te bereik. Loop sien hom, dan sal ons weer praat'; om my te geroem het (waarom?) op etlike slegte dade wat ek nooit verrig het nie, en om lafhartig 'n paar ander misdrywe te ontken het wat ek met vreugde gepleeg het, o laakbare gespog, misdaad teen die mens self; om te geweier het om aan 'n vriend 'n maklike diensie te bewys, en om 'n aanbeveling te geskryf het vir 'n ploerthonderd; foei! het ek eindelik end gekry?

Met alles ontevrede met myself, sou ek graag wil vergoed en in die stilte en eensaamheid van die nag trots wees op iets. Siele van hulle wat ek liefgehad het, siele van hulle wat ek besing het, sterk

my, steun my, verwyder van my die leuen en die verderflike walms van die wêreld; en u, Meester, my God! wees my genadig sodat ek 'n paar mooi verse kan voortbring wat aan myself sal bewys dat ek nie die laaste onder die mense is, en dat ek nie die mindere is van hulle wat ek minag nie.

PIETER VENTER : TOK - TOK

Gehurk sit hy op die stoep voor die laat kaggel van die dag
wat sy agterdeur met elke minuut al groter nader bring –
'n mobiele affêre met goue glanse en vrolike lampe
gerangskik in 'n ereraam netjies om 'n gloriepunt.
Vireers staan alles byna stil in die verte soos 'n poort
wyd en gloeiend en bly oor die baie blink beloftes aan die raamwerk
en kosyn.
Hoe toe, hoe eenvoudig grys, sonder versiersels of speelgoed is die
uitsig nou;
en dié deur is ook nou teenwoordig in elke muur hoog om hom.
Sonder sy toestemming of sy wete dwaal sy kneukels
aan die hande van 'n voorgevoel voor hom uit.
Êrens moet hy eendag deur. Hy lees en hoor gereeld daarvan.

Wie's dit wat daar aanklop – hê? wat is dit?

Almelee is dit 'n getok-tok: vóór sy geboorte,
met sy geboorte,
ná sy geboorte

en nou gedurig deur
al harder
tot vervelens toe.

Maar wát is dit? daar's dit weer! dis 'n pes – glo my mense –
dis 'n pes.

Dis 'n getok-tok aan my rumatiek
Dis 'n getok-tok aan my aambeie
Dis 'n getok-tok aan my goormaag
Dis 'n getok-tok aan my gal
Dis 'n getok-tok aan my lewer
Dis 'n getok-tok aan my oë
Dis 'n getok-tok aan my haat
Dis 'n getok-tok aan my opstaan soggens
Dis 'n getok-tok aan my besluite
Dis 'n getok-tok aan my saans gaan lê
Dis 'n getok-tok aan my kerk toe gaan
Dis 'n getok-tok aan my wêreld.

Daar is nou geen gloed of warmte nie,
die dag in die wêreld
is 'n groot swart deur
en die getok-tok
is iets anders.

ANDRÉ P. BRINK: 'N BLADSY UIT
DIE FRANSE AVANT-GARDE

Marguerite Duras het as romansier nog nie veel bekendheid buite Frankryk verwerf nie, ofskoon sy dáár beskou word as een van die belangrikste figure van die nouvelle vague. In Suid-Afrika sal sy stellig veral bekend wees as draaiboekskryfster van die rolprent *Hiroshima mon amour*, wat enkele jare gelede die goue palm op die Cannes-filmfees verower het.

Die rolprent bied al dadelik 'n belangrike sleutel tot haar fyn-gestemde kuns. 'n Jong Franse vrou, wat betrokke is by die maak van 'n film in Hiroshima, ontmoet pas voor haar terugkeer 'n Japanner en raak in 'n verhouding met hom betrokke. Albei is gelukkig getroud; g'neen het die minste behoefte om "ontrou" te wees nie. Inderdaad sou ook net die heel oppervlakkigste beoordelaar van "ontrouheid" hier praat. Hulle vind nooit mekaar se name uit nie, en gaan – skynbaar – uiteindelik uiteen sonder enige vooruitsig om die verhouding verder te voer. 'n Karige gegewe. Maar daar-agter skuil 'n besondere verhaal. Die – naamlose – vrou het één keer in haar lewe waaragtig *geleef*: dit was toe sy tydens die besetting van Frankryk 'n Duitse soldaat as minnaar gehad het. Dié verhouding, wat in sigself 'n verzet teen die hele maatskappy was, is bruut beëindig toe die soldaat op die laaste dag van sy verblyf in Nevers doodgeskiet is. Die meisie se hare is afgeskeer, sy is opgesluit, en daarna aan die gepeupel se roekelose venyn blootgestel. Dit was 'n kleine dood; daarná het sy nooit weer "gelewe" nie. En die – insgelyke naamlose – Japanner dra in sý hart óók die herinnering aan een verskriklike, felle stuk lewe: die atoomontploffing oor Hiroshima. Deur hulle verhouding juis in die unieke stad kry hulle nou as 't ware die geleentheid om daardie vervloë stukkie "lewe" weer óór te lewe; dus: om uit 'n somnabuleuse bestaan geruk te word en vir 'n paar dae opnuut waaragtig te *eksisteer*. Die skrynende daarvan lê juis in die absurde: die gewéte feit dat die verhouding niks anders as kortstondig kán wees nie; dat dit by voorbaat al futiel is; en dat daar tog ook niks ánders gedoen kan word nie – ewe min as wat Sisyphus kan ophou om sy nimmereindigende taak teen die berg uit af te rond of daar sin aan te gee.

Met hierdie instelling teenoor die lewe staan Marguerite Duras dus volledig in die lewensbeskouing van die nouvelle vague, wat

eintlik ánderkant Sartre se eksistensialisme beland het, nader aan Camus se "absurdisme". Die kunsuiting word 'n "homme révolté"; die kunstenaar werk voortdurend met die probleem van die "étranger"; Sisyphus en sy klip is die sentrale mite van die generasie.

'n Mens sou Marguerite Duras se werk dan veral kan karakteriseer as die uitbeelding van 'n *inkarnasie-motief*. Byna voortdurend (maar telkens met nuwe nuanses, ander omstandighede, subtiele bybetekenisse) vind mens in haar karakters mense wat "in" die lewe staan, maar nie "van" die lewe is nie. Hulle voer die aksies van lewende mense uit – eet en drink, gesels, reis, paar, en gee geboorte – maar dit vind as 't ware as *mimiek* plaas, as toneelspel. In werklikheid is hulle leweloze figurante wat geen innerlike het nie, maar wat tog ook altyddeur *hunker* na die lewe waarbuite hulle beland het – iets van die "passion de l'absolu". Heel dikwels neem dit die vorm aan van 'n ontgogelde huweliksverhouding: ná die eerste liefde (= 'n ervaring van die *lewe*), word die *niet*, geopenbaar, die inersie wat in alles huiwer. En uiteindelik stagneer alles, en al wat oorbly, is 'n vergeefse terugtasting na die liefde wat weleer die sleutel tot die wonderbaarlike lewe was. (Want in die begrip "lewe" skuil daar vir Marguerite Duras altyd iets van die mistieke, die wonderbaarlike, 'n kommunie met die absolute). Dit kos dikwels 'n gewelddadige gebeurtenis om die karakter tot sy mimiek-van-die-lewe te skok: in die meesterlike – en betreklike vroeë – roman *La vie tranquille* (1944) is dit 'n moord binne die on-menslike gesin wat elkeen dwing tot 'n keuse: òf begin *lewe*, òf heeltemal padgee; één ding is in elk geval seker: die "vreedsame" lewe is verby. In 'n later roman (ook verwerk as teaterstuk) *Le square* (1955), geskied die hele "wonder" in die een lang gesprek waaruit die ganze boek bestaan: 'n gesprek tussen 'n kamermeisie en 'n handelsreisiger. In hierdie geval is hý die wesenlose; sý die een met 'n potensiële lewe. Haar hele bestaan is gefokus op die verskyning van 'n minnaar ééndag (en dit blyk taamlik duidelik dat daar nooit so 'n minnaar kán opdaag nie); as hý verskyn, sal sy begin "lewe". Intussen markeer sy as 't ware die pas. Teenoor hóm, wat g'n verlede, hede of toekoms kan onderskei nie, omdat hy in 'n tydlose ruimte bestaan ("lewe" en "tyd" is dikwels ten nouste verbonde in Duras se werk), staan sý, wat erken: "Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard." En die moontlikheid van *lewe* word nie net in haar besef van tyd, in haar hóp ("Je désire . . .") ingelê nie, maar ook in die atmosfeer – dit begin naamlik somer word. En hierdie klimaatstoestand speel op die duur net so 'n groot rol in die werk as enige van die personasies.

Eintlik wil ek egter na één spesifieke roman verwys: haar jongste, *Moderato cantabile* wat ná sy verskyning in 1958 ook verfilm is en internasionale erkenning verwerf het. Miskien kry mens uit dié werk die heel beste indruk van Marguerite Duras se romankuns. "Roman" inderdaad, al bestaan dit uit skaars twintigduisend woorde. Want dit gaan hierin nie om die veelvuldigheid van gebeurtenisse of karakters soos in die "tradisionele" roman nie, maar om 'n menigvuldigheid van vlakke, multivalente stemminge, reekse simboliese bybetekenisse.

Die "verhaal" as sodanig is nie net uiters eenvoudig nie, maar ook tot die essensie ingeperk. Die vrou van 'n nyweraar in 'n klein Franse kusstad gaan saam met haar seuntjie na sy musiekles in 'n gebou teen die see. Terwyl dit aan die gang is, word 'n skreeu in 'n aangrensende gebou gehoor; en wanneer die vrou – Anne Desbaresdes – later gaan verneem, vind sy uit dat 'n man sy minnaars in 'n kafee vermoor het. Die volgende dag keer Anne terug en loop in die kafee 'n werklose raak, ene Chauvin, wat ooggetuie van die moord was. Hy begin haar daarvan vertel. Dié episode is die begin van 'n dwingende ritueel. Dag vir dag, 'n week lank, kom Anne terug om te praat oor die minnaars se geskiedenis, om te probeer uitvind *waarom* hulle tot so 'n punt gedryf is.

Maar ágter hierdie nugtere gegewe skuil die inkarnasiemotief. Anne Desbaresdes is 'n vrou wat verstar het in haar omgewing van élite; van 'n deftige huis aan die Boulevard de la Mer; van haar man se nywerheidslewe. Sy het die *lewe* verloor. Net één raakpunt bly sy behou: haar seuntjie. Want sy kan onthou hoe sy geskreeu het toe hy gebore is: die oerkreet van die *syn* teen die omringende niet in. Maar namate haar kind grootword, minder kind – en dus minder spontaan – word, namate hy noodwendig al meer inpas en aanpas by die formele lewe van 'n menslike gemeenskap, sal ook hý al meer verstar raak, wegdryf van die oerdrif van die lewe. Die musiekles is beeld daarvan: die kind se fantasie word gedwing in die maat, die tempo en die volume van die musiek; hy moet toonlere speel. Hoe koppiger hy raak, hoe opgewekter raak Anne – want dis vir haarsélf 'n oorwinning oor die patroon-lewe. En juis dán vind die moord plaas. Die skok daarvan ruk Anne uit haar duiselbestaan. En in en deur die gesprekke wat sy met Chauvin voer, begin hulle twee die rolle van die minnaars speel. Sonder om mekaar aan te raak, byna soos 'n toneelstuk, word sý die oorspelige vrou, hý die moordenaar-minnaar. Hierdie manier van lewe, déúr die lewe van twee minnaars (want die minnelewe hou die mens by die *bron* van die lewe), word hulle robotbestane opgehef. Net tydelik – dit besef

albei maar te goed; maar dit maak dit ook des te noodwendiger. Anne begin drink – iets wat sy nooit tevore gedoen het nie. Dit blyk dat die vermoorde vrou óók ’n drankverslaafde was. Sy begin uit-huisig word; kom selfs laat vir ’n groot onthaal in haar huis. Maar dit kan haar nie skeel nie: soos Hamlet ’n vreemdeling-in-die-lewe was, en naderhand nie meer kon onderskei tussen die realistiese van in- en omwêreld nie, so word die ónwesenlike vir Anne wesenlik, die wesenlike onwesenlik. (En ook dié proses word begelei deur die weer: dis vroeg-lente; die dae word al warmer en mooier; oral is die nuwe lewe aan die deurbreek.) Terselfdertyd begin die band met haar kind ook verslap: hy speel àl meer alleen; die laaste dag kom hy nie eens saam nie. Want sy het hom nie meer *nodig* om te lewe nie.

Die onvermydelike moet gebeur: Chauvin moet haar vermoor. Maar die ”moord”, nes hulle hele ”verhouding”, geskied op bo-reële vlak. Chauvin kyk na haar. Al die mense in die kafee kyk weg van die vrou wat nou openlik ”l’adultère” genoem word. En dan sê Chauvin: “Je voudrais que vous soyez morte” (Ek wens dat jy dood is). En Anne Desbaresdes antwoord: ”C’est fait” (Ek is). Sy loop uit. Buite is dit skemer: die dag is verby; die kort brokkie “lewe” is verby.

Al die verskillende handelingsvlakke is deurentyd in die dialoog teenwoordig. Soms maak Anne ’n opmerking oor haar kind. Daarop vra Chauvin – asof sy die vraag direk uitgelok het – hoe haar huis binne lyk. En sy antwoord dat sy nog wyn wil hê. Eindelik vertel hý dan weer, steeds à propos van niks anders in die gesprek nie, iets omtrent die minnaars. Die ”drade” van die minnaars se lewe, die verhouding Anna-Chauvin in die kafee, hulle verbeelde verhouding daarbúite, die verhouding van Anne tot haar kind, haar lewe tuis, sý lewe tuis, en die kind se musieklusse, word almal voortdurend sáám gehanteer. Dis ’n fugale konstruksie wat die leser by die eerste aanblik vreemd mag laat opkyk, maar wat tog ook geredelik ”oopgaan” sodra mens besef hoeveel strome daar tegelyk voortbeweeg.

Dis ’n dialoog wat ook nie net – en miskien nie eens in die eerste instansie – in *woorde* gevoer word nie. In die meesterlike voorlaaste hoofstuk sit Anne, taamlik dronk, in haar huis tydens die keurige eetmaal – ”met ’n magnolia wat tussen haar borste verwelk”. Telkens maak sy ’n gebaar, of ’n niksseggende opmerking. Buite in die nag dwaal die man, bewus van die magnolias – én van die één magnolia – en bewus van die see en die donker: die nietige mens verlore in die tyd, nes Camus se ”femme adultère” (in die verhaal met dié

titel) op die rand van die woestyn. En dié twee, sy binne, hy buite, voer 'n dialoog van gebare, 'n soort primêre kommunikasie – nie eens so banaal of grof soos telepatie nie. Nie een van hulle "lewe" nie – want hulle is weg van mekaar, en buite die verband wat hulle gewoonlik "lewend" kan maak – en tog lewe hulle, as 't ware op astrale vlak, *buite* die eetsaal en *buite* die boulevard. Dit is een van die subtielste weergawes van menslike verhoudinge wat ek in die nuwere Franse prosa ken.

Marguerite Duras kom met geen *trucs* t.o.v. styl vorendag nie. Alles is gestroop tot die pit. Net 'n enkele keer, in 'n oomblik van sonderlinge ekstase, verloop Anne se woorde in 'n "dwaalsin" sonder gewone sintaksis of leestekens – maar pragtig ritmies:

"Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irai d'ici je n'y resterai pas tous les oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irai."

'n Mens hoef nouliks daarop te wys hoe dat die kreet, die *cri*, hier – en in die res van die boek – die dominante toon is; hoe dat die natuurlewe die verlatenheid (soms amper Holstiaans, maar minder visionêr) skep en die menselewe oorstem; hoe dat dié natuurkrete die kinders wakker hou (omdat hulle, wat self "natuurlinge" is, daarop kan reageer) maar nie vir háár nie (omdat sy *buite* die natuurlewe beland het). Maar hoe subtiel ook die suggestie: sy kon tog nie vertel het van die krete as sy hulle nie gehoor het nie; sy sê wel dat sy nie wakker geword het nie – en haar woord moet mens aanvaar – maar mens moet dan tog aflei dat sy op bo-sintuiglike wyse, in 'n surreële bestaan, nog met daardie oerwêreld kán kommunikeer. En vir die boek is dit belangrik dat sy daardie potensiaaliteit besit, anders sou die hele *affaire* slegs op banale vlak kon beweeg het. Terselfdertyd sal hierdie passasie – wat 'n sleutelposisie beklee o.m. juis vanweë sy "andersheid" – die leser 'n indruk gee van watter kwaliteite hy in die werk van Marguerite Duras kan verwag: uiterste beheersing, amper huiwerig-liriese ondertone in die nugter prosa, en 'n vermoë om nie net te werk met woorde nie, maar met die stilte wat *om* die woorde bestaan.*

*

* Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n voorwoord tot die Afrikaanse vertaling van *Moderato cantabile*, wat binne afsienbare tyd by die firma H.A.U.M. sal verskyn.

KOOS MEIJ : TWEE GEDIGTE

O L I F A N T G R A S

Gerus, kom staan maar voor my Olifantgras.
(Die soort wat skielik uit die aarde groei.)
Luister na die kras.
Kyk hoe die blare draai.
Daar : die kop waarvan ek praat!
Wag, – wag, laat hul effens skuins skarnier.
Siedaar! dié stuk is geel – dis been;
hier lê die vierkantige holte van die oë.
Laat loop jou gees. Goed so . . . Dis jare
wat eeue, dekades, afstand sonder einde word.
Nou word die been meer vlees as gras,
Afstand verstil tot droë savannas.
En hier! : waarvandaan die dier
Met die oë van ons, met sy vel van dons?
Ver voor die groei van plante nog,
Dáár word die grond net as
– Vulkaan. Kyk hoe in dié grond die lewe bewe.
Kyk nou en proe die see . . . reeds sout.
Hier glim die eerste goud van lewe.
Druk die blare terug, kyk weer
waar tye droog met min geil plante was.
Voel hier. Voel jy hom? Hy bewe,
maar die lig in die holtes van die oë lewe!
Water en modder? Of grond en spuug?
Genoeg. Verstaan jy die kyk in die Olifantgras?
Uit hierdie aarde, die spoeg van die vulkane
En die sout ou see, kom hierdie Africanus
Robustus Africanus. Hy wat lewe gee . . .
Los, los die stengels maar.
Die blare draai die hede terug.
Hier is ek. My griffel is my lier.
En in my groei die Olifantgras.

KLAG VAN DIE MISKRUIERS

Jy kaats vals lig van buite in
leë bottel deur jou kante,
en afval van graan wat was
die dwing ons na die rante.

Jy, bottel met jou rondom buig,
die breek ons na jou orde.
En vlerkgesug en pootgekrap
beangs ons tot 'n horde.

Duisende oë begluur ons broei.
Ons pantserbaadjies tril ons bewe –
want al jou glas die sluit om ons.
Net buite, buite, gons die lewe.

C. W. HUDSON : BY DIE JONGERES*

Die volgende twee kwatryne is ontvang :

A. AAN EICHMANN

1. Palestina, die land van 'n heerlike God.
2. Die hyging, die vrees, die kring van 'n mot.
3. Uitverkorenes wat mekaar vertrap.
4. 'n Haan wat kraai; bloed wat klop.

B. DINSDAG

1. 'n blomgesig op 'n skurwe stam
2. lood-grys lug, swanger, tam
3. die dag het aan sy einde gekom
4. die mongool kind slaan om en om

en is ingestuur deur J. D. Marx.

Ons het hier te doen met 'n probleem wat elke jong digter vir homself moet besleg en heel vroeg in sy bestaan ook: dit gaan om wat Vestdijk *inspirasie* teenoor *konstruksie* noem of wat Stephen Spender *concentration* teenoor *inspiration* noem, en Day Lewis praat van *imagination* wat "ontwikkel" word (dus 'n aktiewe, bewuste werking in die gees van die digter) deur dit te *exercise*. (Kyk resp. De Glanzende Kiemcel, The Making of a Poem, Poetry for You, pp. 244, 46, 34). En dit is alles "straight from the horse's mouth", want al drie persone is erkende digters wat hier oor eie fabrieksgeheime skryf.

Na die eerste ingewing is m.i. genoemde kwatryne nie genoegsaam bearbei nie, nie na die vorm nie, ook nie na die rym en die maat en selfs die woordkeuse nie. In die eerste kwatryn is woorde semantiese entiteite en as entiteite in die maatslag, daarom doen die reël A 1, as prosa voor, sonder digterlike wonderlikheid. As woorde

* Jongeres wat nog geen skeppingswerk gepubliseer het nie en wat hulle pogings vir beoordeling en bespreking wil voorlêe kan sulke werk rig aan: BY DIE JONGERES, Posbus 845, Pk. Northcliff. Ook jongeres met letterkundige vraagstukke kan hulle tot dié adres rig. Waar sulke pogings of vraagstukke dit regverdig sal daar in hierdie rubriek op geantwoord word. Geen briefwisseling sal egter hieroor met die insenders gevoer word nie. Werk wat só ontvang word, word slegs terug gestuur as 'n gefrankeerde koevert daarby ingesluit word.

op 'n wyse gekies en ingespan is om 'n mens se aandag dadelik gevange te hou, soos die beskrywing van die koue in Keats se *The Eve of St. Agnes* :

The owl, for all his feathers, was a-cold;

The hare limp'd trembling through the frozen grass, . . .

dan hét ons daardie digterlike *wonderlikheid*.

Marx se tweede reël van *Eichmann* is vir my nader aan die "kuns van woorde"; hier is suggestie van die benoude gevoel van 'n gevangene, die vrees, en die onverbiddelike gevolg ván die vrees is op arresterende wyse verwoord. Ook die volgende reël verhuul nie die siniese gedagtegang van die digter nie, en sluit aan by die goeie vonds in A 4: 'n *Haan wat kraai*; maar dan is *bloed wat klop* nie in die geheel ingepas soos dit hoort nie en staan lelik los, en selfs is die woord *klop* nie die soort rymwoord wat in 'n kwatryn, waar daar so *min* geleentheid vir rymklanke gebied word – en hulle dus ten volle benut moet word – bevredig nie. (Opperman, ons kwatryndigter by uitstek, meen dat: "Wat die rympatroon betref, is aaba die bevredigendste." * Marx het met *God* en *mot* redelik goed geslaag in hierdie verband, maar *klop* is 'n digraaf wat kakofonies werk, en die p-foneem kan nie met die -d en -t versoen word in rymopsig nie.

Hierdie kwatryntjie toon dus die probleem van gebrek aan volgrooidheid en dit veral in vorm-tegniese opsig, maar ek meen dat ek 'n basiese digterlike stofaanwesigheid in Marx se werkie kan agterkom. Die gedagte dat die inwoners van Palestina Christus kon kruisig en selfgenoegsaam en tevrede nou vir *Eichmann* durf verhoor en met voorbedagte wete (byna) hom gaan laat skroei soos 'n mot in sy vlamkring, is in sy kern die saad van 'n mooi kwatryn met sy inleidende gedagte wat in die tweede helfte van die kwatryn voltrek kan word. Dit is dus in die verwoording en vormgewing (jeuggebreke wat verstaanbaar is) eerder as die geestesinhoud waar die knoop lê.

Harde werk, naas die ingewing wat deur die aanleg opgedring word na die digter se bewussyn is tog nodig. Ek verwys weer na Vestdijk se voorligting: "inspiratie heeft betrekking op het dichtelijke scheppingsproces in zover dit *onbewust* blijft, constructie in zover het *bewust* is geworden." Verstandelike werksaamheid tesame met die eerste ingewing is baie nodig by die skryf van gedigte; gelukkige vondste kom ewewel uit inspirasie én bewuste inspanning.

Spender het die volgende interessante gedagtes weergegee in ver-

* Kyk: *Standpunte* — Januarie 1948 — bl. 82.

band met sý besondere manier van gedigte skryf: "For every poem that I began to write, I think of at least ten which I do not write down at all. For every poem which I do write down, there are seven or eight which I never complete."

"The method which I adopt therefore is to write down as many ideas as possible, in however rough a form, in notebooks (I have at least twenty of these, on a shelf beside my desk, going back over fifteen years), I then make use of some of the sketches and discard others."

By sommige digters tree die inspirasie op die voorgrond, terwyl by ander die polering en verfyning, die *inspanning* die vernaamste werkwyse is, maar beide bestaan tog in die een of ander mate. T. S. Eliot erken selfs sy studie van Jessie Weston se boek: *From Ritual to Romance*, ook J. Frazer se *The Golden Bough* by sy skrywe van *The Waste Land*.

Day Lewis skryf oor die digter se *gewoonte* van gedigte skryf: "he gets into the *habit* of writing poetry, and this habit is one of the things that distinguishes a real professional poet from the person who just writes a poem now and then for fun. He does it, also, by constantly playing with words, just as a conjuror absent-mindedly plays with coins to keep his hand in . . ."

Marx kan nie beter as om D. J. Opperman se artikel oor die kwatryn in *Standpunte* van Januarie 1948 te bestudeer as onontbeerlike vooroefening by die skrywe van dié soort gedig nie. Ook gemelde bronne is van toepassing. Die ontstaan van en finale vormgewing aan Opperman se *Klara Majola* soos uiteengesit in: *Van 'n Berig tot 'n Gedig*, in *Standpunte* Mei/Junie 1958, bl. 27 tot 36, kan in dié verband ook baie leersaam wees.

Omdat 'n kwatryn so 'n klein, gekonsentreerde literêre eenheid is, is die leestekens wat daarin gebruik word van groot belang. Dit is opvallend dat Opperman taamlik dikwels aan die einde van sy "hoofruspunt" oftewel reël twee 'n komma of ander leesteken plaas. Hierdie eerste gedeelte noem hy die "stelling" of "bewering of waarneming", en hy wil dat dit 'n kontras met die tweede vorm. In die *Rubáiyát* van Omar Khayyám (vert. Fitzgerald) wat die sg. Persiese kwatrynvorm verteenwoordig, word dieselfde verskynsel t.o.v. leestekengebruik teëgekom; tewens, die hele vorm-inhoud van die kwatryn kom hiermee in die gedrang. Dit is by Marx 'n simptoom van ondeurwrogte vormkonsepsie, en versterk die indruk dat die hele uiting nog nie in sy gees volgroeid is nie. *Aan Eichmann* sluit elke versreël met 'n punt af; dis te kwaai vir so 'n kort gedig en slaan die eenheidseffek flenters. Te veel losstaande stelling word opgedring

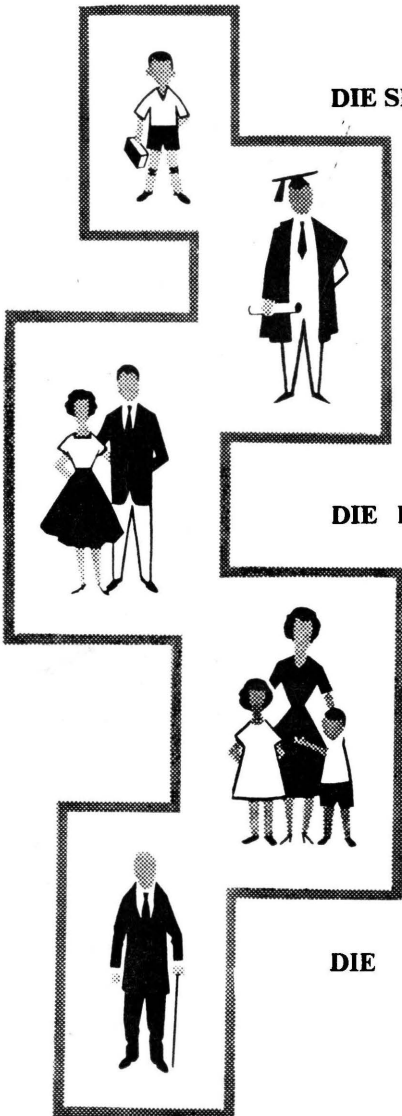
sonder dat hulle in 'n tema op effektiewe wyse geïntegreer is. Hierteenoor is *Dinsdag* heeltemal "oop" en nie afgerond nie, en weliswaar speel die *tekort* aan leestekens in dié geval 'n vername rol. Op sy beste wek die versreëls 'n aantal impressies wat egter nog eens nie onderling saamhang, of rondom 'n gedagte opgebou is nie.

Die tweede kwatryn van Marx het die rymskema aabb, dus nie dié van die "Opperman"-vorm nie. En die effek van Marx se *Dinsdag* is dan ook glad nie dié van 'n eenheid soos van 'n sonnet nie (vgl. die laaste paragraaf van gemelde artikel deur D. J. Opperman), met twee gedeeltes waartussen daar 'n hoofrups punt is nie. *Dinsdag* is veral nie juis 'n "outonome" gediggie nie, en toon ook die meeste gebrekkige eienskappe waarna hierbo verwys is. " 'n Kwatryn is eintlik waarneming en kommentaar." * . . . kan nie van *Dinsdag* gesê word nie; en weer eens is dit die polering wat te gou gestaak is (m.i.), want daar is tog blyke van ingewings wat gelukkig blyk te wees en van genoegsame stof in die gees, maar die gestalte is nog te embrionies, die finale woorde is nog nie gebore nie.

Die reël B 1. begin met 'n gawe belofte, en die kleinletter b is opvallend en werk goed, want 'n hoofletter sou dadelik grootdoenerig (Eng.: pompous) gelyk het. Maar B 2. met sy verwoordingdwang, die *lood-grys lug*, maak nou nie meer 'n glansende indruk nie, en *swanger* is ook nie 'n finaal-gesoekte vonds nie, terwyl *tam* geskryf is om met *stam* te rym en wel nog heel naïef. Reël B 3. is koerantstyl. Reël B 4. het weer daardie eienskap wat 'n mens se vermoede versterk dat hierdie jong mens iets te sê het wat met byvoeging van Vestdijk se "konstruksie" tot iets goeds gaan groei; 'n moeilikheid is egter die spelvorm van *mongoolkind* naas *mongool kind*. Laasgenoemde versreël hou nietemin 'n woordprentjie in wat op geslaagde wyse gekonsipieer is, en bevestig m.i. die indruk, tesame met B 1. dat J. D. Marx die nodige geestesstof besit om na veel inoefening nog poësie te kan skryf.

* Opperman — bl. 83.

ALMAL afhanklik van Versekering!



DIE SKOOLSEUN—vir 'n opvoeding wat nie onderbreek sal hoof te word nie.

DIE STUDENT—vir 'n beveiligde loopbaan. Sy studiegeld word gedek deur die polis wat in sy jeug al uitgeneem is.

DIE EGPAAR—vir die geldelike beveiliging van die gesinnetjie en die eiendom wat hulle met soveel sorg en opoffering opbou.

DIE WEDUWEE—vir 'n leeftog vir haarself en haar kinders, wat sy bymekaar kan hou en onder haar sorg kan opvoed.

DIE BEJAARDE—vir die onbekommerde ou-dag wat hy nou kan geniet, danksy die polis wat hy nog as jongman uitgeneem het.

Vir ELKEEN is daar 'n SANLAM-Polis!

SANLAM

**SUID-AFRIKAANSE NASIONALE
LEWENSASSURANSIE-MAATSKAPPY**

V&R CO.6991a