

DIE REFERENSIALITEIT VAN LITERÊRE TAALGEBRUIK,
MEER SPESIFIEK DIE IMPLIKASIE-VERSKYNSELS,
EN DIE ROL DAARVAN VIR DIE
INTERPRETASIE EN EVALUERING VAN 'n LITERÊRE TEKS

HENNING JACOBUS SNYMAN

Hierdie verhandeling word voorgelê as vervulling van
'n deel van die vereistes vir die graad

PHILOSOPHIAE DOCTOR

in die

DEPARTEMENT AFRIKAANS EN NEDERLANDS

aan die

UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD

MAART 1983

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

S U M M A R Y

Subject: A study of the function of the phenomena of implication in the interpretation of a poem.

This thesis is, in a sense, a continuation of the literary theories of the Prague school, especially those of Jakobson and Ehrlich. It explores the role of the implication in the interpretation of a poem, and also points out the referentialities of implication which could influence the evaluation of a literary text.

The study largely concerns itself with theory, but the theoretical points of view are constantly tested against specific Afrikaans texts. On the whole, fairly well known texts are dealt with. In this way the theoretical points of view which are introduced in this thesis can be gauged against recognized interpretations of the texts concerned.

The problems which the study concerns itself with are:

- (a) the ways in which the implications in a poem can be recognized
- (b) the various forms of implication which can occur in a poem, and
- (c) the relationship between these respective phenomena.

In the first chapter the term implication is defined within the framework of linguistic referentialities; in chapter two the implication is examined in conjunction with the formal characteristics of a poem; in chapter three the phenomena of metaphor, metonymy and symbol are examined in conjunction with each other; in chapter four the diverse forms in which the metaphor manifests itself are examined; in chapter five the interaction between the metaphor and the symbol within a volume of poems is analyzed. In chapter six the relationship of irony with regard to hyperbole, understatement (litotes), satire, sarcasm and parody is investigated. At the end of this chapter the connection between irony and metaphor is carried through. The last chapter, i.e. chapter seven, points to the literary evaluative qualities of the implication references.

As a whole this study belongs to the relatively new literary science called Literary Semantics. As such it has few precedents in English as well as in Afrikaans. Being a pioneering work, it does not lay claim to final answers, but wishes to act as a stimulant to further research.

O P S O M M I N G

Onderwerp: 'n Studie oor die funksie van die implikasie-verskynsels by die interpretasie van 'n gedig.

Hierdie proefskrif is 'n opvolging van die literêre teorieë van die Praagse skool, by name die werk van Jakobson en Ehrlich. Dit verken die rol wat die implikasie speel by die interpretasie van 'n gedig, en wys ook referensialiteite van implikasie uit wat die evaluering van 'n literêre teks kan beïnvloed.

Alhoewel die uitgangspunt van die studie in 'n hoë mate teoreties van aard is, word die teoretiese gesigspunte telkens getoets aan 'n bepaalde Afrikaanse teks. Oor die algemeen is redelik bekende tekste behandel. Op hierdie manier kon die teoretiese gesigspunte wat in die proefskrif voorgestel word, gemeet word aan erkende interpretasies van die betrokke tekste.

Die probleme waarmee die studie werk, is

- (a) om vas te stel hoe die implikasies in 'n gedig herken word
- (b) om vas te stel watter vorme van implikasies binne 'n gedig kan voorkom, en
- (c) om die verhouding tussen hierdie onderskeie verskynsels te bepaal.

In hoofstuk 1 word die begrip implikasie binne taalkundige referensialiteite gedefinieer; in hoofstuk 2 word implikasie ondersoek in samehang tot die formele kenmerke van 'n gedig; in hoofstuk 3 word die verskynsels metafoor, metonimia en simbool in 'n onderlinge samehang ondersoek; in hoofstuk 4 word die verskeidenheid uitingsvorme wat binne die metafoor bestaan, nagegaan; in hoofstuk 5 word die wisselwerking tussen die metafoor en die simbool binne 'n bundel gedigte ontleed. In hoofstuk 6 word die verhouding van die ironie ten opsigte van die hiperbool, die litotes, die satire, die sarkasme en die parodie ondersoek. Aan die einde van hierdie hoofstuk word die verband tussen die ironie en die metafoor deurgetrek. Die laaste hoofstuk (hoofstuk 7) dui die literêre evaluerende kwaliteite van die implikasie-referensies aan.

In sy geheel ressorteer hierdie studie onder die betreklik onlangse literêre wetenskaprigting genaamd die Literêre Semantiek. As sodanig het dit min presedente in of die Engelse of die Afrikaanse letterkunde. Synde 'n vorm van pionierswerk, wil dit geen finale antwoorde pretendeer nie, maar wil die werk as stimulant dien vir verdere navorsing.

DANKBETUIGING

My dank aan my promotor, prof. R.H. Pfeiffer, vir sy noukeurige, insigryke en bemoedigende aandag aan hierdie studie. Verdere dank aan my studente by die Universiteit van Kaapstad by wie ek oor jare heen my voorbeelde krities kon kontroleer. Dankie aan mev. M. Loubser vir die netjiese tikwerk.

VOORAF

Kontroleerbare maatstawwe vir die interpretasie en die evaluering van 'n literêre teks het oor die eeue heen die letterkundige navorsers bly' ontwyk. Soms is die antwoorde gesoek in die uitken van 'n beeld soos die metafoor, in die moderne denke weer lê die klem op die herkenning van die ironie (die paradoks) in 'n teks, of op die reaksie van die leser teenoor die teks (veral binne die resepsie-estetika). In die gang van die geskiedenis van die literêre teorie was twee deurslaggewende beskouings dié van Aristoteles wat die metafoor as die kern van 'n gedig uitgewys het, en die van die Russiese Formaliste (veral Jakobson en Ehrlich) wat die teks as sodanig hoër gestel het as die uitwys van beelde en die spel met teorieë.

In die jongste jare het die Literêre Semantiek 'n sintese probeer soek tussen die beeld-beskouing (Aristoteles) en die teks-beskouing (Russiese Formaliste), ook tussen die konteks-beskouings (vgl. onder meer Culler en sy strukturalisme en die Stilistiek op linguïstiese grondslag) en die toepassing van taalkundige beginsels by die lees van 'n teks. Teks binne hierdie verband beduie feitlik altyd 'n gedig.

Die belangrikste wins van die Literêre Semantiek is dat dit 'n gelukkige huwelik verteenwoordig tussen die Taal- en Letterkunde. Hieruit vloei 'n noukeurige en kontro-

leerbare "metode" om 'n gedig te interpreteer en dit verplig die leser om van alle taalmiddele in die gedig semantiese rekenskap te gee.

Tot dusver het die Literêre Semantiek hoofsaaklik gefokus op sinsbetekenis, oftewel sintaktiese aspekte van die gedig. Die belangrike rol van implikasies (geïmpliseerde taal) het bloot sekondêre aandag gekry. Hierdie studie konsentreer op die betekenis wat "flikker om die duister woorde", die dinge wat ongesê gesê word. As die Literêre Semantiek ook ten doel het om deur noukeurige interpretasie tot by evaluering te kom, dan is dit noodsaaklik dat alle aspekte van interpretasie ondersoek moet word.

Sinsbetekenis en woordbetekenis is grammaties en leksikaal kontroleerbaar. Die probleem lê by die gebiede in 'n gedig wat buite die konkrete middele maar tog deur die konkrete taalmiddele gesê word. Hierdie proefskrif probeer om

- (a) 'n formule te vind waarmee die geïmpliseerde taal in 'n gedig wetenskaplik beskryf en verklaar kan word;
- (b) die samehang tussen die vorme van geïmpliseerde taal (die implikasie-verskynsels) vas te stel;
- (c) die interpretasie van die geïmpliseerde taal metodologies te ontwikkel tot een van die maatstawwe waarmee 'n gedig geëvalueer kan word.

In die eerste hoofstuk word die implikasie binne taalkundige konsepte gedefinieer. Soos dwarsdeur die studie die geval is, word elke hipotese onmiddellik herlei tot 'n voorbeeld in die praktyk.

Die tweede hoofstuk herlei die klem na die verhouding tussen die taalkundige konsep implikasie en die rol van geïmpliceerde taal binne die komplekse samehange wat 'n gedig uitmaak. Met die implikasie nou letterlik "op sy plek gesit", is hoofstukke drie tot ses 'n ondersoek na die aard van die implikasie-verskynsels.

Hoofstuk drie handel oor die metafoor, die metonimia en die simbool, terwyl hoofstuk vier die kaleidoskopiese karakter van die metafoor belig. Hoofstuk vyf verken die samehang tussen die metafoor en die simbool ('n unieke verhouding binne die implikasie-verskynsels). Hierdie hoofstuk konsentreer in 'n hoë mate op die bundel Komas uit 'n bamboesstok. Die rede vir dié keuse is dat hierdie bundel, meer as enige ander Afrikaanse digbundel, die verstrengelde verband tussen metafoor en simbool tot 'n subtiele hoogtepunt gevoer het. Daarby kom dat D.J. Opperman se kriptiese taalgebruik by uitnemendheid ontleedstof is vir die herkenning van die onderskeie implikasie-verskynsels. Hoofstuk ses lê die verbande tussen die ironie, die satire, die hiperbool, die litotes, die parodie en die sarkasme. Inbegrepe in die beskouings oor die kenbare gestaltes van

die implikasie, is ook die evaluerende beginsels wat deur die teenwoordigheid van die implikasie-verskynsels in 'n gedig, gesuggereer word.

Die slothoofstuk (hoofstuk' sewe) het twee doelwitte:

(a) om evaluering en implikasie in 'n meer direkte verband te plaas, en (b) om sekondêre evalueringsbeginsels wat met die implikasie verband hou, te identifiseer. Hierdie hoofstuk wil net sowel as wat dit afsluiting van hierdie studie is, ook 'n wegwysers vir verdere navorsing wees. Oor die algemeen is die keuse van voorbeeldtekste bepaal deur die moontlikhede wat die betrokke teks open vir die verskynsel wat geïllustreer word. Op 'n enkele uitsondering na is bekende tekste gekies, waaroor daar heelwat geskryf is. Die bedoeling is om 'n nuwe lesing van dié tekste as "toets"-materiaal te plaas naas die bestaande en beproefde interpretasies.

Aan die einde van elke hoofstuk word die bronnelys vir die betrokke hoofstuk gegee. 'n Samevattende bronnelys volg heel aan die einde.

Naas die wetenskaplike en metodologiese funksie wat hierdie proefskrif hopelik binne die studie van die Afrikaanse letterkunde en die Literêre Semantiek mag vervul, wil dit op praktiese vlak ook 'n hulpmiddel wees by die gewone lees en interpretasie van 'n gedig. Die studie gee nie voor om

klinkklare antwoorde op die komplekse probleem van die
geïmpliseerde taal in die gedig te gee nie. Dit soek
na sulke antwoorde, en as dié proefskrif tot 'n stimu-
lant kan dien in dié verband, het hierdie werk sy
teiken getref.

INHOUD

1.	"Kompass": 'n eksposisie van die implikasie- verskynsel en sy taalgronde	1
1.1	Implikasie en referensie	1
1.1.1	Woord en sin Teks: "Woord en sin" van J.C. Steyn	4
1.2	Oor woordbetekenis, sinsbetekenis en taalhandeling Teks: "Ars Poetica" (fragment) van Breyten Breytenbach "Klipwerk" (fragment) van N.P. van Wyk Louw	8
1.3	Die "veelheid" van implikasie Teks: "Fabel" van D.J. Opperman	20
1.4	"Kantelkompass" - 'n enkele greep uit die literêre praktyk: hoe werk implikasie? Teks: "Kantelkompass" van D.J. Opperman	28
1.5	Bronnelys	35
2.	"Geknoopte toue ...": die vlegwerk van implikasie, teenspraak en vorm in die gedig	37
2.1	Inleiding	37
2.2	Werklikheid en poësie Teks: "Klipwerk" (fragment) van N.P. van Wyk Louw	42
2.2.1	Teenspraak in die gedig Teks: "Wingerd" van D.J. Opperman "In die Koffiegat by Ceres afgegly" van Annette Snyman	48

2.3	Implikasie en vorm: 'n onskeibare eenheid	58
	Teks: "Die wind in die baai het gaan lê" van N.P. van Wyk Louw "Vuurlopers" van D.J. Opperman "Ou Matroos, Napels" van D.J. Opperman	
2.4	Bronnelys	78
3.	"Die ekstase tot kriptiek": verskyningsvorme van die metafoor, die metonimia en die simbool	80
3.1	Inleiding	80
3.2	Die metafoor	87
3.2.1	Beskouings, menings, teorieë ...	87
3.2.2	Eers teorie, nou praktyk ...	97
	Teks: "Skip" van D.J. Opperman "Carrara" (fragment) van D.J. Opperman	
3.3	Die metonimia en die simbool	111
3.3.1	Oor die metonimia	111
	Teks: "Ballade van die gryslan" (fragment) van D.J. Opperman "Soenoffer" van Ernst van Heerden	
3.3.2	Oor die simbool	120
	Teks: "Lied van die grafgrawer" van Ingrid Jonker	
3.4	Samevattende kenmerke van die metafoor, die metonimia en die simbool	127
3.5	"Nagwag": kragtoer van die kriptiek	129
	Teks: "Nagwag" van D.J. Opperman	
3.6	Bronnelys	136

4.	"Kaleidoskoop": verskeidenheid binne die metafoor	139
4.1	Die kaleidoskopiese aard van die metafoor Teks: "Gereedskapsgesels Lei tot Omhels" van D.J. Opperman	139
4.2	Onderskeidings binne die metaforiese taalaanbod	145
4.2.1	Die vergelyking Teks: "Elke aand as die skemer kom" van Boerneef	145
4.2.2	Personifikasie Teks: "Skutter" van D.J. Opperman	153
4.2.3	Die allegoriese metafoor Teks: "n Tortelduif op 'n betonperron" van Boerneef	158
4.2.4	Die metonimiese metafoor Teks: "Mukene" van D.J. Opperman	163
4.2.5	Die gegengereerde metafoor Teks: "Ballade van die bloeddorstige jagter" (fragmente) van G.A. Watermeyer	168
4.2.6	Die sinestetiese metafoor Teks: "My oë tas die wêreld af" van N.P. van Wyk Louw	173
4.2.7	Die referensiële metafoor Teks: "My nooi is in 'n nartjie" van D.J. Opperman	179
4.3	'n Diverse eenheid: "Oud-digter" Teks: "Oud-digter" van D.J. Opperman	184
4.4	Bronnelys	190

5.	"Koggelbos": die verhoudingspel tussen die metafoor en die simbool	193
5.1	'n Sintagmatiese verhouding: die metafoor en die leksikale simbool Teks: "Paddas" van D.J. Opperman	193
5.2	'n Paradigmatiese verhouding: die metafoor en die nie-leksikale simbool Teks: "Koggelbos" van D.J. Opperman "Kaapse Skeepswerf" van D.J. Opperman	200
5.2.1	Die paradigmatische verhouding tussen die nie-leksikale simbool en die metafoor op bundelvlak Teks: Voorbeelde uit <u>Komas uit 'n bamboesstok</u> van D.J. Opperman	207
5.3	Simbool en metafoor in titel en sub-titel: <u>Komas</u> as Volksboek Teks: "Die Mens is Metafoor en Meer" van D.J. Opperman	219
5.4	Bronnelys	229
6.	"Die goddelike komiek": verskyningsvorme van die ironie en die satire	232
6.1	Inleiding	232
6.2	Die ironie Teks: "Edms. Bpk." van D.J. Opperman	239
6.2.1	Die sosiale aard en funksie van die ironie Teks: "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" van C.Louis Leipoldt	247
6.2.2	Die estetiese aard en funksie van die ironie Teks: "Voorspel 1950" van N.P. van Wyk Louw "Die grammatika van <u>liefhê</u> " van J.C. Steyn	258

6.2.3	Die litotes Teks: "Ek het 'n vreemde voël hoor fluit" van Boerneef	267
6.3	Die satire Teks: "Paddaksioom" van Wilma Stockenström	270
6.3.1	Die hiperbool Teks: "Klag van Braam oor 'n wintertoon" van T.T. Cloete	279
6.3.2	Die sarkasme Teks: "Kerkkoor" van M.M. Walters	282
6.4	Die parodie Teks: "Met Apologie" (fragment) van D.J. Opperman	288
6.5	Samevatting: ironie, litotes, satire, hiperbool, sarkasme, parodie	292
6.6	"Vuurbees": die ironie en die metafoor binne dieselfde gedig Teks: "Vuurbees" van D.J. Opperman	294
6.7	Bronnelys	301
7.	"Penwortel": implikasie en evaluering	305
7.1	Inleiding	305
7.2	"Teodoliet": implikasie en ruimte Teks: "n brief van hulle vakansie" van Breyten Breytenbach	308
7.2.1	Deiktiese ruimte Teks: "Karoo-dorp: Someraand" van N.P. van Wyk Louw	313

7.2.2	Ego-sentriese ruimte	320
	Teks: "Van al my land se Tafelberge" van Boerneef	
	"Fragmente van die tweede lewe" van N.P. van Wyk Louw	
	"Dennebol" van D.J. Opperman	
7.3	"Toorklip": implikasie en primêre woordbetekenis	342
	Teks: "Digter" van D.J. Opperman	
	"Ex unguine leonem" van N.P. van Wyk Louw	
7.4	"Penwortel": slot	355
	Teks: "Penwortel" van D.J. Opperman	
7.5	Bronnelys	360
	Samegestelde bronnelys	363

HOOFSTUK 1

"KOMPAS": 'n EKSPOSISIE VAN DIE IMPLIKASIE-VERSKYNSEL EN SY TAALGRONDE

1.1 IMPLIKASIE EN REFERENSIE

Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal sê van "implikasie": "n Stilswyende gevolgtrekking, vanselfsprekende feit wat nie direk (duidelik) uitgedruk is nie, iets wat veronderstel is, of opgesluit lê in iets anders, iets wat nie direk gesê word nie maar uit iets anders afgelei moet word."

Dis 'n behoorlike mondvol, en dit lyk al te veel na 'n stukkie toutologie boonop. Maar die Woordeboek van die Afrikaanse Taal se stelwyse daar gelaat, wat sê die definisie werklik, of eerder: wat "impliseer" die verduideliking? Dit (implikasie) hang saam met 'n feit, d.w.s. 'n saak; die aard van die taalaanbod lê in 'n indirekte, nie-duidelike segging; dit veronderstel dat iets anders (d.w.s. 'n saak) opgeroep word in sy kennelike afwesigheid; en, sê die Woordeboek van die Afrikaanse Taal, die hoorder (leser) moet stilswyend hierdie saak oproep, dié gevolgtrekking maak. Eenvoudig gestel: in 'n gespreksituasie word saak A genoem, saak B verswyg, en die hoorder moet saak B stilletjies "bydink" uit 'n ander gegewe.

Op die oppervlak lyk dit na 'n gangbare omskrywing van die implikasie-verskynsel; trouens, selfs Meyer de Villiers (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 6-7) aanvaar dit met instemming. Maar so onskuldig is dié definisie en so ongekompliseerd is die implikasie nie. Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal se woordrykheid sê dat implikasie geken word, en gekonstrueer word, uit en deur verwysing (referensie). In 'n eenvoudige "deiktiese" voorbeeld soos Dit lê op die tafel, bedoelende die boek, sou die definisie werk; so ook met 'n stukkie eenvoudige metonimia soos die Die ketel kook, bedoelende die water in die ketel. Dit kán selfs by 'n gewone vergelyking en by 'n baie direkte metafoor soos Die man is 'n buffel, waar buffelagtigheid (ten regte of ten onregte) as eienskap van 'n buffel bedoel word.

Maar wat maak met 'n voorbeeld soos

O die vervoering vóór die vliegtuig sak!
 Die aarde stroom bruin-groen verby die glas,
 maar kringe strate gryp met spinnerak
 die groot mot op die hawe eindelik vas

(D J Opperman: Joernaal van Jorik, bl. 31)

In dié metaforiese voorbeeld is dit nie net 'n kwessie van saak-verwysings wat in die spel is nie. Nie word daar sonder meer 'n mot en 'n vliegtuig in so 'n verhouding aangebied dat die leser 'n "stilswyende gevolgtrekking" kan maak dat die een saak genoem terwyl die ander verswyg of nie direk genoem word nie. Albei word direk genoem, maar die een

gaan heeltemal die ander oorneem. Ook, en dit is die belangrikste, gaan dit nie om twee sake primêr nie, maar gaan dit om 'n verwickelde konstruksie in taal, denke en literêre konteks wat uiteindelik die implikasie voltooi, nl. dat soos 'n mot gevang word deur 'n spinnerak, so word 'n vliegtuig "gevang" deur aanloopbane, en deur hierdie gelyk-loop van twee afsonderlike gebeure ontwikkel mot tot vliegtuig en vliegtuig tot mot: in wese twee totaal ongelyke sake wat slegs deur 'n verwickelde proses van taaldisjunksie tot paradoksale eenheid gebring kan word. En die Woordeboek van die Afrikaanse Taal se naïewe segging sien juis in die implikasie 'n proses van konjunksie, van saamvoeging, van die ontdekking van 'n eenheid. Genoeg om drie dinge aan te toon:

- a) implikasie kan nie verklaar word alleen deur referensie nie,
- b) implikasie kan slegs gedeeltelik verklaar word deur konjunkte verbande te soek,
- c) implikasie lê nie in die saak (die referensie) alleen nie, maar vorm tewens 'n onbreekbare eenheid met die volledigheid van die omringende taalkonteks.

Meer positief sou 'n mens wel kon sê dat die referensie 'n brug vorm tussen implikasie en betekenis, m.a.w. tussen wat die hoorder begryp (of veronderstel is om te begryp) en die effe suinige taalaanbod wat sekere gegewens verswyg. Die implikasie lê op die grense van die "duister woorde", dit is wesenlik deel van die betekenis van die betrokke

taalhandeling, maar op sigself is dit 'n abstraksie, in uiterlike sin 'n "hiaat". En dié hiaat is nie geleë in die rol van die referensie nie, want dan sou dit 'n konkreetheid veronderstel wat sonder meer ingelees kon word om die ontbrekende geheel mee te voltooi. By eenvoudige voorbeelde, soos ek reeds gesê het, kán dit soms; by die verwickelde kan dit nie. En in die literêre teks gaan dit juis meestal om die verwickelde. J.C. Steyn se "Woord en sin" bied bruikbare illustrasie-materiaal om die verhouding tussen referensie en implikasie beter te begryp.

1.1.1 Woord en sin

Woorde is almal s'n,
 nie net myne nie;
 daar's geen heimlike opsie nie,
 'k was te laat vir mineraleregte.
 Maar delwe kan ons tog almal
 dwarsdeur ons hele lewe deur;
 buitendien en boonop
 vir kleims is gehardloop
 en vergange vir goud
 'n kryg laat ontbrand.

Al wat myne is
 is my sinne;
 in sinne is alle woorde
 mýne
 waar ek my in kan verdiep
 verborge gange oopgrawe
 met geheimsinnige waters deursypel
 om myne te verbind
 met ander ryk domeine s'nne.

(J C Steyn: Die grammatika van liefhê, bl. 5)

In hierdie vers verwys Steyn na wesenlik twee sake: woorde en sinne, en ontdekkingsogte van diverse aard. Maar laat ons net eers 'n oomblik afdwaal. In sy uiteensetting oor die begrip "reference" wys John Lyons (Semantics I, bl. 177-197) daarop dat referensie nie gelyk gestel moet word met konnotasie of signifikasie nie, d.w.s. dat referensie nie net dui op 'n een : een-verhouding (die woord boek konnoteer die saak boek) of dat die woord nie as sodanig staan vir 'n bepaalde saak nie. Hy voer 'n volledige argument om aan te toon dat referensie 'n gevarieerde begrip is wat definitief en nie-definitief kan verwys, wat per woord of per frase of per sin kan verwys, wat deursigtig of generies (d.w.s. veralgemenend) kan verwys.

As ons nou terugkeer na die Steyn-tekste, kan ons hieruit

- (a) die gevarieerdheid van referensie raaklees,
- (b) begryp dat die implikasie nie gedra word deur die referensie nie, en
- (c) hopelik aantoon dat die referensie wel 'n oorbrug-rol te speel het vir die vollediger begrip van die abstrakte wêreld van die implikasie.

Die verwysings (referensies) in "Woord en sin" kan ruweg soos volg geparafraseer word: woord verwys na woorde (taal); sin verwys na sinne (taal), ook na besit, ook na doel (na syn, bestaansin); myne verwys na besit (eerste persoon besitsvorm), ook na ondergrondse gange, ook na tonnels. Tot sover die woord-referensies. Aan verdere refe-

rensies is daar die proses van delwe wat verwys na delf in (ondergrondse) myne, maar ook verwys na 'n proses van soeke; die soeke verwys na kleims én dit omvat die soeke na sin. Maar nou is ook die verwysing nie meer net 'n referensie nie maar reeds 'n vorm van implikasie. En gooi die leser nou die stelletjie verwysings bymekaar, dan lees hy maar ten dele wat die gedig werklik sê, want elke referensie roep 'n nuwe referensie op. 'n Groot deel van die gedig bly trouens ook nog onverklaar. Dié nuwe referensie bestaan egter nie as referensie in die gedig nie, maar dien bloot as 'n skakel om by die geïmpliseerde gedagtegang te probeer byhou. M.a.w., die referensies in die gedig lê in woord-, frase- en generiese referensies; die referensies self "verklaar" nie die hoe en die wat van die implikasies nie, maar dit lei die leser na die implikasie, dit oorbrug die hiate tussen referensies en tussen betekenis en implikasie.

Watter implikasies is daar nou in "Woord en sin"? Allereers dat woorde algemene taalbesit is, terwyl sinne telkens individueel gevorm word deur die geoefende spreker. Elke sin is dus 'n ontdekkingstog in die taal, of wesenlik 'n spel met die taal se betekenis- én implikasie-moontlikhede. Hierdie sinne behoort aan die my, dit is myne, en myne het 'n dubbele referensie. Deur implikasie word albei dié referensies "ontgin", en die myne "onder die grond" word dadelik weer deur implikasies op vier weë gelei: die myne waar ek delf vir minerale, die myne wat as tunnels geheime gange word, die myne wat die geskiedenis van taal

en volk oproep, en die myne wat verbindingsweë word met ander (mense) se myne. En dan is die kringloop voltooi en word die woord (algemene besit) na die sin (spreker se skepping) die brug tot kommunikasie (kontak van die spreker met die ander mens). Die oorspronklike referensie het dus 'n kataliserende funksie voltooi.

Maar die delfproses loop selfs nog vinniger. Die taal is wesenlik deel van die mens, die mens is individu binne die volk en sy geskiedenis, maar die taal is ook die volk. En teen 'n nog vinniger pas: deur die taal "red" die mens hom van eensaamheid binne sy groep, maar as hy "te laat is vir mineraleregte", moet hy aanhou delf om sin te probeer vind in sy bestaan tussen die mense met wie hy deur taal en geskiedenis tot eenheid verbind is. Sy taalbesit word nou paradoksaal die ironiese bewys van sy eensaamheid: hy besit wel al sy sinne, maar hy mis al die ander s'ne se sinne, en sý besit word dus nou al wat hy het van die ryk domeine wat rondom hom bestaan. En dan impliseer al hierdie gegewens uiteindelik nog: al praat die eensame individu die taal van die ander, die sin van gemeenskap met hulle bly uit.

Deur referensie te lees as slegs woord-referensie, sou die hele diepe verbondenheid wat tussen die taalkundige entiteite woord en sin in hierdie gedig bestaan, verlore gegaan het. Deur referensie te sien as die verklarende prinsiep van implikasie, sou die hele verwikkeldheid van taal, volk

en individu en die boeiende patroon wat opgeroep is deur die reeks skakelinge nie interpreteerbaar gewees het nie. Maar die oorspronklike referensies was 'n noodsaaklike vertrekpunt om die gedig raaik te lees, en het as brug gedien om in die abstrakte wêreld van die implikasie te beland. Om implikasie egter substansie te gee en te "verklaar", is verdere weë nodig as dié een wat die hele verskynsel net op referensiële vlak wil klaarspeel.

1.2 OOR WOORDBETEKENIS, SINSBETEKENIS EN TAALHANDELING

Aangesien implikasie wesenlik deel vorm van die konsep betekenis, is dit nodig om 'n klein ekskursie te onderneem in die breë veld van betekenis. Maar dan met 'n belangrike voorbehoud: slegs dié aspekte van hierdie komplekse begrip wat direk tot hulp kan wees om die "betekenis in die leegte" (implikasie) beter te begryp, sal betrek word. Soos daardie doyen van semantici, John Lyons, dan ook sê en doen in sy Semantics 1 en Semantics 2: alleen deur 'n uitvoerige studie van soveel fasette van die betekenis-wêreld kan die semantikus maar enigsins tot 'n begrip kom van wat betekenis hoegenaamd behels. Dieselfde stuksgewys metode word gevolg deur Lyons se student Ruth Kempson in haar Semantic Theory, 'n werk waarteen hierdie studie teoreties baie sterk aanleun vir die mate van teoretiese semantiek wat die begrip van implikasie noodsaaklikerwys vereis.

Oor die begrip betekenis is daar sovele menings soos wat daar semantici is. Bloomfield beweer "the meaning of a linguistic form is the situation in which the speaker utters it and the response which it calls forth in the hearer"; Reichling se bekende omskrywing lui "betekenis is niet datgene wat wij bij een woord denken, doch datgene wat we in een woord denken"; en Lazlo Antal konstateer: "Meaning is not identical with the denoted thing, not with the idea of the denoted thing (knowledge of the denotation); it is an objective unit which is manifested in the regular use of certain signs in a certain linguistic community. Meaning is an objective unit which governs the sign's usage." Heel modern sê Bierwisch dat semantiese kenmerke simbole is "for the internal mechanisms by means of which such phenomena (viz. physical properties and relations outside the human organism) are conceived and conceptualised." Katz sluit hierby aan en is van mening dat "by a concept we do not mean images or mental ideas or particular thoughts. Concepts ... are abstract entities. They do not belong to the conscious experience of anyone ...". Uit hierdie verskeidenheid - en dit is maar 'n tongvol - is daar min te haal om by implikasie uit te kom. In sy vroeëre werk, Introduction to Theoretical Linguistics, beweer Lyons (bl. 445) "Sense-relations are stateable within the framework which includes the notion of implication"; op sy beurt herlei Meyer de Villiers (in sy Semantiekboek, bl. 55) Lyons se sienswyse "dat die gebruik van 'n bepaalde woord (die sleutelwoord) in 'n bepaalde sintagmatiese verband

bepaalde logiese of semantiese gevolge meebring." De Villiers staan krities teenoor Lyons se beskouing, maar in werklikheid, so kom dit voor, is Lyons nader aan die kol as wat dit op 'n vinnige lees af lyk. Hoofsaak is dat die teorieë oor betekenis weinig bydra om die randverskynsel van implikasie noukeuriger te omskryf.

Wat wel nuttig lyk, is om vas te stel watter besondere kenmerke die sterkste met onderskeidelik woord- en sinsbetekenis verbind word. Ruth Kempson (in Semantic Theory, bl. 12-20) onderskei 'n aantal kenmerke wat terselfdertyd verband hou met die ontwikkeling van die denkpatroon oor betekenis; sy neem dus uit bestaande teorieë 'n stukkie essensie wat ook die moderne denker tot nut kan wees. Die kenmerke wat sy spesifiek vir woordbetekenis uitlig, is die rol van referensie, die idee dat 'n bepaalde woordbetekenis 'n "beeld" by die taalgebruiker oproep (die sg. "image theory"), en die gedagte dat 'n woordbetekenis 'n "convenient capsule of thought" is (Sapir). Hierdie "(capsule of thought) embraces thousands of distinct experiences and is ready to take in thousands more." Hieruit vloei voort die meer moderne metode van komponensiële analise wat die woordbetekenis sien as 'n komplekse eenheid. Kempson wys op die onvolledigheid van elkeen van hierdie beskouings as hulle op hulle eie getakseer word, maar implisiet erken sy die gesamentlike waarde van so 'n kenmerke-inventaris. Meyer de Villiers onderskei (Semantiek, bl. 46-54) as kenmerke van woordbetekenis die arbitrêre aard daarvan, die gemeenskaplike en

tradisionele aard, die soortelikheid en die kategoriale aard.

Vir ons doel is uit hierdie verskeidenheid wel 'n paar uiters nuttige "kenmerke" saam te stel. Die referensie van die woord vorm die brug tussen die betekenis en die implikasie; sowel die "beeld" wat die woord oproep as die nuwe moontlikhede wat deur die woord oopgemaak kan word ("capsule of thought") is ter sake as die woord deur implikasie onder hoogspanning geplaas word; deur komponensiële analise (oujongkêrel: + menslik, + manlik, + nooit getroud, + volwasse, ens) kan sekere geheimenisse ontknoop word wat deur implikasie geskep word (dink 'n oomblik terug aan J C Steyn se myne); die ontkenning van die tradisionele, die soortelike (lees net sowel woordsoortelike) en kategoriale (referensiële veld) aard van woordbetekenis lê baie na aan die wesensaard van die implikasie self. As myne 'n woordsoortelike spel word tussen 'n voornaamwoord en 'n selfstandige naamwoord, en as dit gaan beteken gange en tonnels en kommunikasie, dan beweeg dit buite die sigbare soortelike en kategoriale aard van die woord.

Maar woordbetekenis op sigself kan nie losgemaak word van sinsbetekenis nie, of anders gestel: die paradigmatische (woorde) en die sintagmatiese (woordverhoudinge) vorm, soos De Saussure reeds aangetoon het, twee asse: die sintagmatiese as horisontaal en die paradigmatische as vertikaal. Wat wil sê: woord- en sinsbetekenis moet as 'n eenheid

beoordeel word, en waar dit kom by implikasie, kan 'n mens met reg beweer dat in die enkel woord self, alleenstaande, daar geen sprake van geïmpliseerde taalgebruik kan wees nie. Implikasie vereis die sin, maar die sin vereis die allemansgoed - woorde.

Kempson (Semantic Theory, bl. 23-43) onderskei uiteindelik drie belangrike "kenmerke" van sinsbetekenis, t.w. dat sinne moet voldoen aan 'n waarheidskondisie (die sin korrespondeer met 'n stukkie kontroleerbare werklikheid); dat sinne 'n "logic truth" openbaar, d.w.s. dat daar 'n logiese (lees ook grammatiese) opbou tussen die woorde bestaan (die woordorde volg binne 'n bepaalde taal 'n redelik vaste patroon); en dat daar 'n interafhanklike verhouding bestaan tussen woord- en sinsbetekenis: "the interpretation a sentence is given depends on the interpretation of the words in that sentence, but an explanation of the interpretation of those words is an account of how they contribute to the interpretation of sentences in which they occur" (bl. 29).

Vir die begrip van implikasie is van belang dat sinsbetekenis tred hou met 'n korresponderende en kontroleerbare werklikheid en dat daar 'n definitiewe "logiese" verhouding bestaan tussen woord- en sinsbetekenis. In die sinnetjie Die akkers val op die sinkdak en die vye val hulle stukkend op die ringmuur is die waarheidskondisie toetsbaar (en geloofbaar), die woordorde is perfek binne die Afrikaanse sintaksis en die paradigmatische en sintagmatiese asse sluit

reghoekig. So is dit ook gesteld met 'n sinnetjie soos
Die ordentlike hoender wat haar sout werd is, sal binne
een en twintig dae 'n kuiken uitbroei. Maar dit lyk effe
 anders as N P van Wyk Louw sy "Klipwerk"-reeks open met

dat akkers op die sinkdak val
 en vye op die ringmuur breek

en dit lyk heel koddig as Breyten Breytenbach in sy
 "Ars Poetica" skryf:

'n ordentlike kat
 wat sy skubbe werd is
 behoort
 binne 24 uur
 'n eier uit te broei.

Dit word dadelik duidelik dat sowel die tradisionele as
 die kategoriale aard van woordbetekenis "aangetas" is, so
 ook die waarheidskondisie en die logiese orde in die ver-
 houding tussen woord- en sinsbetekenis. Wat E J Craig (in
Meaning, Reference and Necessity, red. Simon Blackburn) so
 stellig beweer, word deur die werking van implikasie - en
 by name die literêre implikasie - "onwaar" bewys: "The
 conventions that govern the meanings of the words and the
 import of the syntax fully determine the meaning of the
 whole sentence, and then either the meaning is sufficient
 for truth, in which case we have a necessity, or it isn't,
 in which case we don't" (bl. 5).

In sowel die Van Wyk Louw-tekste as die een van Breytenbach, is dit duidelik dat Nijhoff se cliché-geworde woorde nog steeds waar is: Lees maar. Er staat niet wat er staat. Hierdie "leemte" word gevul deur die implikasie, en die wesenlike aard van die implikasie verskil nie bra in "gewone" taalgebruik en "literêre" taalgebruik nie. Die kompleksiteit daarvan, en die vorme wat dit aanneem, verskil wel. Maar net soos in 'n gewone gespreksituasie, is dit in die gedig ook waar dat met blote kennis van woord- en sinsbetekenis die implikasie as 't ware verlore gaan. Die implikasie bestaan juis in die "afwyking" van die bekende, maar om hierdie "afwyking" enigsins hok te slaan, is dit nodig om implikasie te beoordeel binne die taalhandeling, m.a.w. dit is nodig om die sin te sien as deel van 'n spreksituasie. In dié terme bereken, vorm elke gedig ook 'n gespreksituasie op sy eie. Die gespreksituasie kan beskou word as die konteks van die gedig.

Wat impliseer die "Klipwerk"-gediggie? Feitelik ('n kontroleerbare waarheidskondisie) vertel dit van akkers wat val en vye wat breek. Maar die sin as sodanig is onvolledig, dit begin met "dat" en staan daar as 'n grammatikale bysin. Tog is dit 'n volledige teks. Die woordorde in die twee versreëls vorm 'n perfekte paradigmatische reëlmaat - te perfek vir 'n gewone sin: voegwoord + s.nw. + voorsetsel + partikel + s.nw. + ww. Akkers en vye is natuurdinge, sinkdak en ringmuur is mens-gemaakte skeppinge. Val dui 'n stadium aan, breek bestaan uit komponente val + ontbind +

disintegreer - dus 'n progressie op val. Alles bymekaar gelees, impliseer die teks dat hier 'n progressie in die natuur voorgestel word wat gekenmerk word deur 'n dodelike reëlmaat en dat hierdie progressie 'n natuurlike verbinding aangaan met die menslike kultuur, m.a.w. dit buig die menslike kultuur om tot deel van die gang van die natuur. Maar die bysin-woordorde bewerk nie alleen die besondere reëlmaat nie, dit plaas ook die dat en die en in 'n soortelike verhoudingspatroon: die en dui die eenheid aan, die dat 'n element van sensasie, van verwondering. Op dié manier word die waarnemer, die mens, betrek in die twee wêrelde waarin hy sy sensasies beleef: die natuur en sy eie kulturele skepping. Mens én menslike skepping bly egter ondergeskik aan die groot reëlmaat van die natuur en sy getyewende.

By die Breytenbach-vers lê die implikasie meer op die vlak van die digter as skepper. Hier vereis die implikasie dat die leser 'n totaal nuwe verhouding inlees in die interaksie tussen woord- en sinsbetekenis. 'n Kat het nie skubbe nie, en broei sekerlik nie eiers uit nie. Hier is geen kontroleerbare waarheidskondisie nie, en die referensiële velde van die woorde (hulle kategoriale aard) is ingrypend verskuif. Wat die gedig onder meer impliseer, is dat die digter as skepper ongelyke sake in 'n nuwe eenheidsverhouding kan plaas, nuwe perspektiewe deur sy waarneming kan openbaar, en dat hy verbeeldingsvlugte kan onderneem wat breek

déur die grense van betekenis en kontroleerbare feitelik-
hede. ("The poet's embroidered lie", noem Herman Charles
Bosman dit!)

Dit lyk dus nodig om nog 'n klein ekskursie te onderneem
om tot die volle "taalkundige omvang" van die implikasie-
verskynsel te kom.

Hier kom te pas die teorieë in verband met die taalhande-
ling ("speech act semantics"). Bloomfield het reeds in
dié rigting beweeg met sy siening van betekenis as die si-
tuasie waarin die taaluiting voorkom en die reaksie op dié
uiting. Heelwat meer verfyn is die beskouings van die taal-
filosoof J L Austin, beskouings wat deur Kempson met groot
instemming en deur Lyons met gekwalifiseerde instemming
aanvaar word. Volgens Austin is die taalhandeling op drie-
erlei wyse te onderskei: 'n lokutiewe handeling, d.w.s. die
uiting van 'n sin met 'n bepaalde betekenis; die illokutiewe
handeling, d.w.s. die bedoeling van die spreker met sy taal-
uiting; die perlokutiewe handeling, d.w.s. die moontlike
effek wat die taaluiting tot gevolg kan hê. Gestel iemand
sê: Daar is 'n hond in die tuin. Die situasie is dat twee
mense binnenshuis is, en een (A) neem die hond in die tuin
waar. A uiter die sin, dit is die lokutiewe handeling (die
spreekhandeling). Met die uiting bedoel A om die tweede
persoon (B) se aandag op die toestand te vestig en desnoods
dit as waarskuwing aan B oor te dra (die illokutiewe of be-
doelingshandeling). B besluit om of die hond te verjaag

ōf om uit die tuin weg te bly (die perlokutiewe of trefhandeling). Hierdie siening van die taalhandeling hou vir die begrip van implikasie twee belangrike prinsipes in:

- (a) die implikasie word beoordeel binne 'n bepaalde situasie,
- (b) as die spreekhandeling en die bedoelingshandeling, of die spreekhandeling en die trefhandeling 'n sekere disjunksie vertoon, veronderstel dit 'n vorm van implikasie.

By wyse van voorbeeld: Jan kom by die werk aan en in teenwoordigheid van Piet en Sannie sê Danie: Jan is vandag weer laat. As Piet en Sannie geen agtergrondskennis van Jan se normale roetine het nie, sal hulle aanneem dat hy gewoonlik laat by die werk aankom en die afleiding maak dat hy primêr onbetroubaar is. As hulle egter weet dat hy altyd dodelik betyds is, en ook op diē besondere dag stiptelik arriveer, sal hulle Danie se bedoeling lees as goeie spot met die voorbeeldige Jan. Dan is daar 'n diskrepansie tussen die taalaanbod en die bedoeling en is daar sprake van implikasie, of moontlikheid van gebrek aan kommunikasie, d.w.s. misverstand.

Inbegrepe by die taalhandeling is die idee van voorveronderstelling of presupposisie. Binne die sosio-linguïstiek onderskei Appel, Hubers en Meijer (Sosio-linguïstiek, bl. 54-55) drie algemene presupposisies vir die begrip van 'n taalaanbod: die presupposisie van opregtheid (wat die spreker

sê is in ooreenstemming met sy bedoeling), die presupposisie van relevansie (die uiting is sinvol binne sy konteks) en die presupposisie van rasionaliteit (die spreker kan sy uiting verantwoord). In ons reeds geskepte spreek-situasie oor Jan en sy stiptheid, is Danie se uiting nie in ooreenstemming met die verwagte presupposisies nie. 'n Klein tree dus om aan te neem dat by implikasie die taaluiting in stryd is met die algemene verwagtings wat die presupposisies van opregtheid, relevansie en rasionaliteit veronderstel. Lyons - in Semantics 2, bl. 733-734 - deel die primêre presupposisies in as "preparatory conditions", "sincerity conditions" en "essential conditions". Onder die eerste begryp hy dat die spreker die gesag het om te sê wat hy sê, onder die tweede dat hy opreg is met wat hy sê, en onder die derde dat hy verantwoordelikheid vir sy uiting aanvaar. Hoe dit ook sy, implikasie weerspreek dié normale veronderstellings.

Lyons (Semantics 2, bl. 725) sê verder dat "one of the most attractive features of the theory of speech-acts is that it gives explicit recognition to the social or interpersonal dimension of language-behaviour and provides a general framework for the discussion of the syntactic and semantic distinctions that linguists have traditionally described in terms of mood and modality." 'n Mens sou dié stukkie lof vir Austin en sy volgelingen se dinkwerk kon aanpas en sê dat die teorieë oor taalhandeling en presupposisies die grondvoorbereiding om die implikasie-verskynsel te kan omskryf

binne die taalkundige denke, eerder as in onderskeidelik Meyer de Villiers en die Woordeboek van die Afrikaanse Taal se vae terme van "gapinge" of "kortsluitings in die geleipunte van die elektriese stroom" (van die taal) of "stilswyende gevolgtrekkings uit iets wat opgesluit lê in iets anders."

Om saam te vat: die implikasie-verskynsel verteenwoordig 'n teenspraak in die taal. Dié teenspraak kan wees 'n breuk tussen die drie fasette van die taalhandeling, of dit kan wees 'n breuk binne die verwagte presupposisies. Uiterlik is die implikasie-verskynsel te meet aan die sin, maar dan altyd die sin soos dit funksioneer binne 'n gegewe taalhandeling. 'n Tentatiewe definisie van implikasie sou dan kon wees: Daar is sprake van implikasie as daar binne 'n bepaalde taalhandeling nie voldoen word aan 'n taaluiting (d.w.s. 'n sin) se waarheidskondisie óf aan die verwagte logiese verhouding tussen die woord- en sinsbetekenis nie.

Hierdie omskrywing sou nie alleen waar wees van "literêre" sinne soos "die kat met sy skubbe" of "dat akkers op die sinkdak val" nie, maar dit werk ook vir implikasie in konvensionele taalgebruik. Soos reeds genoem, is die literêre moontlikhede net baie fyner geskakeer. In die hand van die digter is die implikasie met sy vele vorme miskien die magtigste wapen om mee uit te sê die "nooit-gehoorde dinge", en om die woord tot "toorklip" mee te omskep. Wat D J Opperman vir sy kollega N P van Wyk Louw sê oor die "veelheid"

van die digkuns (in "Vele Woninge" uit Edms. Bpk., bl. 11),
geld in 'n hoë mate ook vir die "veelheid" van implikasie:

As ou steenmaker erken en eer
ek jou bouwerk, vol swier of strak:
barok, kaaps-hollands, nieu-funksioneel ...
en telkens met 'n skok verras
in elke bundel, gebak uit ander klei:
'n blywende binnevuur wat wisselend speel
deur ruite
vanuit kleurwronge glas.

1.3 DIE "VEELHEID" VAN IMPLIKASIE

In sy bekende vers "Woordafleiding" (Steenbok tot Poolsee,
bl. 23) speel Peter Blum 'n "apokriewe speletjie" rondom
die etimologie van die woord dorp. Uiteindelik bevind hy
dat die woord etimologies herleibaar is tot trop, wat dan
as beeld die massa-mentaliteit en die kleinburgerlikheid
van die dorpse mens impliseer. Binne die grense van die
gedig is hierdie nie-wetenskaplike spel heel geldig, en
in eie reg belig dit 'n hele stukkie waarheid oor die impli-
kasie-verskynsel as sodanig.

Eers ken Blum aan die woord dorp 'n beeld-inhoud toe, gee
hy dus 'n bepaalde siening van 'n dorp (poskantoor, polisie-
stasie, haarkapper, N G Kerk, ens.). Dan etimologiseer en
ontmitologiseer hy die woord, maar dié twee prosesse speel
hy in dieselfde asem klaar. As hy dan triomfantelik uit-
roep "Jy is gevang, betekenis!", volg hy dit onmiddellik

lineêr op met "Jy rus op die onvaste, die onbestendige, die rustelose - ". In die literêre praktyk kan 'n mens dan Blum se brokkie "taalnavorsing" herlei tot: die woord en sy betekenis is beweeglik en veranderlik, soos die mens self is dit deel van 'n ewige siklus, dit word'n mite wat die werklikheid be-teken, en dit bestaan en funksioneer kragtens verbande met ander woorde. Binne die bestek van ons gesprek oor implikasie kom dit hierop neer: deur die moontlikhede wat die implikasie skep, kan 'n woord binne literêre konteks uitbeweeg uit sy gebondenheid, hy kan nuwe verwantskappe aangaan, hy kan as mite die werklikheid besweer, hy kan in 'n teenspel met homself gewikkel raak en dubbelsinnig funksioneer. Aan die grond van dit alles lê die "oortreding" van sinsbetekenis-kenmerke binne 'n bepaalde ("poëtiese") taalhandeling.

Hierdie "oortredinge" kan drieërlei onderskei word, soos dit trouens in die Blum-gedig subtiel gedoen word. Dit is herkenbaar as dubbelsinnigheid (dorp gaan beteken óók trop), as vorm-spel (dorp word deur metatesis trop), en as literêr-sintaktiese spanninge (dorp word, téén sy gewone en bekende betekenis in, beeld van kleindorpse mense en ook beeld van die mens in die algemeen). Binne hierdie klein bedeling kan die veelheid van implikasie herken word.

Dankbare illustrasie-materiaal vir hierdie drie onderskeidings is te vind in D J Opperman se

Fabel

Onder misbredie
in die reën uitgestrek,
voer twee erdwurms
'n spits gesprek

oor "ek" en "jy"
en "my kontrei",
oor "hier was eerste
my krot van klei".

'n Toevallige graaf
het toevallig gesak,
die twee erdwurms
middeldeer gekap:

Vier erdwurms
ruk slymerig voort -
die "ek's" en die "jy's"
twyfel waar hulle hoort.

In digter bredie
by die herontmoet
het elkeen beleef
homself gegroet.

(Dolosse, bl. 14)

Chambers Twentieth Century Dictionary sê onder die lemma fabel onder meer: "a narrative in which things irrational, and sometimes inanimate, are, for the purpose of moral instruction, feigned to act and speak with human interests and passions ..." In Opperman se fabel kry ons inderdaad die sprekende dierasies, heel geanimeer in 'n spits gesprek (vgl. "spitsberaad"), en deur toevalligheid van die graaf

in verhouding tot die inhoud van die spits gesprek is daar duidelik sprake van moralisasie.

Die titel gee die leser die reg om dié dinge alles te lees binne 'n irrasionele verband. Ook die poësie het die vryheid van die irrasionaliteit deur al die implikasie-moontlikhede wat binne die taal bestaan. "Fabel" kan gelees word as 'n moraliserende verhaaltjie, óf dit kan gelees word as 'n "les" in implikasie.

Maar die eerste lesing eerste. Die twee erdwurms het dit oor identiteit en sekuriteit. 'n Toevallige graaf wat ewe toevallig sak, bring 'n abrupte end aan hierdie betoog én hierdie gewigtige waardes. En soos dit met seldiere gaan, word die twee erdwurms nou vier erdwurms, en sowel identiteit (ek's en jy's) as sekuriteit (twyfel waar hulle hoort) maak plek vir 'n aarselende beskeidenheid en 'n amper bejammerenswaardige onsekerheid. Die les: eiewaan, spitsberade, behepthed met eie besit is alles onderworpe aan die groter lot wat sō toevallig die menslike waardes kan deurklief. Tot sover die moraliserende verhaal.

As 'n taalhandeling gebeur hier meer irrasionele dinge as dat twee erdwurms menslike attribute kry. Die woord misbredie kan 'n plant aandui, maar ook 'n bredie van grond en mis (bemesting). Dit word verder 'n donker toestand van onsekerheid en ontreddering. Erdwurms is erdwurms, maar dit word duidelik ook mense. Die hele situasie van die erd-

wurms en hulle ervaring, word getransponeer tot 'n menslike ervaringswêreld. Maar genoeg om aan te toon dat die lesing van hierdie teks dubbel-tekstueel is, of losweg gestel: dubbelsinnighede vertoon.

Die patroon van die werkwoordsvorme toon 'n heel boeiende prentjie: voer (presens) 'n gesprek;

'n toevallige graaf het gesak (perfek);

('n toevallige graaf) het gekap (perfek);

vier erdwurms ruk voort (presens);

"ek's" en "jy's" twyfel (presens);

elkeen het homself gegroet (perfek).

Dus: presens ... perfek (2X) ... presens (2X) ...perfek. Maar dis uit die konteks duidelik dat die hele vertelling in die verlede plaasvind. Die wisseling van die sentrale verbale vorme dui op 'n vaste reëlmaat, en nie 'n lukrake afwisseling tussen die perfek en die historiese presens bloot die styl ter wille nie. Chronologies is die normale orde versteur, want die presens gaan die perfek vooraf en nie andersom nie. Die presens word telkens gekoppel met 'n sekere graad van aktualiteit (die spits gesprek, die aarselende voortruk en die twyfel oor identiteit), die perfek bring die afstand - eers deur die ingryping van die toeval ('n groter mag), daarna deur die interne distansiëring, die afstand binne die self. Maar nou het dit al klaar duidelik geword dat hier heelwat geïmpliseer word met die vorm self, 'n soort vorm-spel.

Die rol van die toevalligheid, die kontras tussen die self-versekerde spits gesprek in die eerste strofe teenoor die struikelende en patetiese selfgroet in die laaste strofe, en die nog groter kontras tussen die besit van identiteit en sekuriteit (die twee attribute wat sekerheid gee) en die toevallige verlies daarvan (juis toevalligheid word "hok geslaan" met identiteit en sekuriteit), bring 'n interne spanning na vore. Dis 'n spanning wat bestaan in die werklikheid van die gedigwêreld, maar ook 'n spanning in die taal self: die bedoeling en die betekenis verskil, die illokutiewe taalhandeling is in disjunksie tot die lokutiewe, die waarheidskondisie van die sin het plus-elemente gekry wat in die normale patroon van "immediate constituents" nie bestaan nie. Gee dit maar 'n naam en noem dit ironie, maar die punt bly dat dit hier gaan om 'n sintaktiese spanning. As 'n laaste woord oor die teks sou 'n mens die implikasies 'n bietjie kon rek, en sê dat dié besondere fabel nie alleen die drie aksie-terreine van implikasie uitwys nie, maar per se ook die feit van implikasie illustreer. En dit lees ek daarin dat deur implikasie ook die woord sy identiteit en sy sekuriteit aan die lot onderwerp, "slagoffer" word van die magiese spel van die woordkunstenaar en in die proses 'n soort distansiëring ten opsigte van homself ondergaan. Nie alleen word die digterlike alchemie deur die "toorklip" van die woord voltrek nie, ook die taal self word tot 'n spannende ewewig gebring waarin dit in 'n nuwe vervreemdende hoedanigheid die orde

van die sintaksis, die kontroleerbaarheid van 'n sintaktiese waarheidskondisie en die bekende referensialiteit "beleef" moet uitdaag.

Implikasie binne dubbelsinnigheid en deur die spel met die vorm kan feitlik as 'n primêre implikasie beskryf word. Heelwat meer genuanseer is die implikasie wat ontstaan deur (literêr-) sintaktiese spanninge. Dié soort implikasies kan sekondêre implikasie genoem word. Vanweë die verskeidenheid binne hierdie (laasgenoemde) soort implikasie, is verdere onderskeidings hiervoor noodsaaklik.

Meyer de Villiers (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 7-17) onderskei ironie, hiperbool, metafoor, eufemisme en metonimia. Alhoewel hy elkeen van die vorme verduidelik, gee hy geen samehangende patroon en motiveer hy nie sy redes vir spesifiek hierdie onderskeiding nie. Daarvan is af te lei dat dié reeksie so min of meer as tradisioneel beskou kan word.

Bekyk 'n mens hierdie lysie van naderby, dan word dit duidelik dat sommige hulleself meer tuis voel in party van hul genote se geselskap as in ander s'n. So is die ironie meer op sy gemak by die hiperbool en die satire (wat De Villiers nie noem nie), en is die metafoor goeie geselskap vir die metonimia en die personifikasie (wat De Villiers ook nie noem nie). As 'n mens nou hierby in gedagte hou dat die implikasie in hoofsaak hom laat ken deur ôf in teenspraak te wees met die normale sinsbetekenis en wat dit inhou, ôf

meer bepaald die gewone taalhandeling teen te gaan, dan lyk so 'n groepering nie alte vreemd nie. In latere hoofstukke (veral in Hoofstuk 3 en in Hoofstuk 6) word hierdie groeperings noukeuriger uitgewerk.

By uitnemendheid laat die metafoor hom ken deur 'n disjunksie in (a) die verhouding tussen woord- en sinsbetekenis, en (b) deur die ontkenning van die normale waarheidskondisie van die sin. Op sy beurt wys die ironie sy kleur (a) deur 'n disjunksie tussen die onderdele van die taalhandeling en (b) deur 'n weerspreking van die verwagte presupposisies.

In dieselfde kategorie van kenbaarmaking as die metafoor val die simbool, die metonimia, die vergelyking en die personifikasie; in dieselfde kategorie as die ironie val die hiperbool, die satire en die parodie. Op grond van hulle taalkundige gemeenskap, sou 'n moontlike indeling dan die metafoor en die ironie as die twee hoof-eksponente van hulle besondere kategorieë kan aanwys, met die res (soos hierbo genoem) as meelopers. Die eufemisme (wat De Villiers redelik uitvoerig behandel) is 'n geval van "what's in a name" - dit kwalifiseer nie as 'n egte vorm van implikasie nie. Die blote feit dat dit totaal op die referensie berus, is genoeg aanduiding dat dit nie deurbreek tot 'n disjunksie in die taalaanbod nie. Deurdat dit wel 'n sogenaamd versag-tende funksie verrig en dus die aard van die verwysing effe wil verdoesel, lyk dit na implikasie en kan dit as 'n skyn-implikasie beskou word.

Dit het nie veel nut om hier "definisies" van die afsonderlike sekondêre implikasie-vorme te gee nie. Veel eerder moet hulle afsonderlik binne voorbeeldgevalle ontleed word en op dié wyse hulle eie sê sê.

1.4 "KANTELKOMPAS" - 'n ENKELE GREEP UIT DIE LITERÊRE PRAKTYK: HOE WERK IMPLIKASIE?

In hierdie lang teodoliet-gedig (Edms. Bpk., bl. 29) is die vorm 'n reëlmatige 38 strofes met 'n volgehoue rymskema aabba - in eie reg 'n waterpas "teodoliet". Maar die titel is dadelik dubbelsinnig: 'n soort kompas, óók 'n kantelende kompas, d.w.s. minder teodolities. En in hierdie teenspraak tussen titel en vorm lê klaar 'n enorme stuk implikasie: 'n reëlmaat (die lewe en dood), maar 'n reëlmaat met onverwagte getye-wende (die onsekerheid van bestaan met as enigste sekerheid die uiteindelik kantelende kompas).

A P Grové verbind Doors van "Kantelkompas" met Jorik. Doors verdrink, spoel legendaries uit op die plek vanwaar hy al die jare die see ingevaar het en word verbind met skipbreukelinge. Jorik keer ook terug na die bron van ontstaan, maar word verbind met ontdekkingsvaarders. "Albei verteenwoordigende, simboliese gestaltes dus", sê Grové (Dolosgooier van die woord, bl. 187). J C Kannemeyer wys op dieselfde verband en besluit "... deur hierdie verbondenheid en die legendariese rondom hom word Doors Dubbeldop van gewone visserman tot tydlouse gestalte verhef" (in Kroniek

van klip en ster, bl. 78-79). Albei dié twee letterkundiges wys dus op 'n transformasie wat binne die gedig voltrek word: Doors bly nie meer Doors Dubbeldop wat in 'n "blinde brander" verdrink het nie, maar word simbool van iets/iemand anders. Kannemeyer wys ook op die rol van die legendariese, dit wat dobber op die grense van die mistiek.

In hierdie transformasie lê die netwerk van implikasies wat hulleself deur die gedig ontknoop en in die twee slotstrofes weer verknoop. Dié netwerk is herleibaar tot twee tendense: (a) Doors wat ontwikkel tot nuwe gestalte, tot algemene mens, en (b) die kantelkompas wat beeld word van die dood, en van lewensonsekerhede wat, heel ironies, slegs een sekerheid ken; maar wat ook beeld word van die dobbelspel van die dood.

Deur die gesprekke tussen die karakters word 'n hele klein vissersgemeenskap opgeroep - mense met hulle eie angs, hulle klein vreugdetjies, hulle sekerhede en twyfels, hulle geneentheid tot mekaar. En Doors Dubbeldop was één van hulle, blý in sy dood een van hulle:

Ons het hom in die sanderige kerkhof
langs die see begrawe by Anneries Blok,
Tys Voël en Fernando Wip,
by Jack Horries en ou Kwieklie Knip -
langs hulle slaap nou ook Doors Dubbeldop.

Hierdie name alleen, soos die gesprekke wat die lewendes nog voer, vertel 'n storie van mense en hulle passies, hulle

swakhede en hulle klein daad van heroïese uitdaging van die groot mag van die see. Met 'n kantelkompas soek hulle die rigting, met 'n gekantelde kompas weet hulle ...

In hierdie plek
 lê baie van ons, honderde gevrek.
 Dis van toeka vissermanne en troepe
 uitgespoel in al die sloepe.
 Ons bakkies is glasvesel - lief vir lek.

Wat gebeur in "Kantelkompas" om van Doors en van 'n kantelkompas die pad te loop tot mens en dood? Daar is baie feitlikhede van seewrakke aan dié gevaarlike stuk kus by Danger Point, en uit hierdie feitlikhede (hierdie teodoliet) het met die jare talle legendes en 'n vreemde mistiek ontwikkel. Die mistiek hef maklik die feite op, en dan is dit een tree na die nuwe werklikheid, die wêreld van die implikasie waar Doors nie meer Doors hoef te wees nie en 'n kantelkompas één kan word met 'n potjieriet ('n huidjie-hu). Dit is dan ook die patroon wat Opperman volg: feitlikhede → → mistiek → nuwe geïmpliseerde realiteit. Die direkte mistiek-legendariese gegewens word versterk deur 'n reeks woord- en sinwendinge, en met die twee slotstrofes verbind hy die drie wêrelde van die gedig en bring nie alleen die verhaal van Doors Dubbeldop tot 'n grootse nuwe perspektief nie, maar voltooi hy ook die fyn-genuanseerde implikasie-patroon.

Doors was as visser daarvoor bekend dat hy oorversigtig was. En tog verdrink hy, swem hy - wat nooit kon swem nie - sy grootste swem toe sy lyk uitspoel op sy bekende

uitvaarplek. Hy wat Doors is, sien gesigte, sy vrou sien voorbodes, en tog word hy gekul deur die see en die dood. Feite en mistiek word een as Doors deel word van al die wrakkelinge wat nou nog in spookgestaltes oor die duine loop. Soos die rooi (Engelse) soldate van die Birkenhead wat "gedril is tot gelidstaan voor die dood" (hulle moes in opdrag van hulle kolonel wag tot al die vroue en kinders die skip verlaat het, wetende dat daar dan geen uitkoms sou wees nie), so is ook Doors "in kinkels nylon van hand- en voetlyne vasgedraai". Die hele stuk geskiedenis van Doors en al die ander drenkelinge is een geknoopte toestand van feit en mistiek. Doors se geknoopte liggaam word deur die vissers uitgesê as 'n "slangdraai" om die maag en die arms - 'n omhelsing van die dood self. Maar hierdie gevangenskap van die 400 Rooi Soldate en Doors is die gevangenskap van die mens: die "groot groei se rumatiek".

Sintakties verbind die digter die 2de, 3de, 4de en 5de strofes van die gedig deur sinskontinuëring en verbind hy terselfdertyd die geskiedenis, Doors en die mistiek tot besondere eenheid. So ook word die beeld van die perd telkens gekontinueer: in die 5de strofe word die see rondom die sinkende skip "runnikende watergate", in die 11de strofe word Doors die muil wat sy bakkie vol vis met krag man-alleen kan uitsleep, in die 18de strofe is die see se rooidood die vlam "op elke golf se wipwit kam", en in strofe 37 "runnik die golwe". Hierdie deurlopende beeld van die perd word 'n spel van viriele krag wat weerloos staan teen die mag van die see, maar dit word ook die perd waarmee die mens die ewigheid inry, die apokaliptiese perd. Weer eens

is feit en mistiek tot eenheid gesmee. Woord en sin staan in 'n besondere verhouding en deur die skeiding tussen feit en mistiek op te hef, kan die implikasie sy werk doen en 'n nuwe lesing van die gedig voorberei.

Die kriptiese begrafnisrede in die 35ste strofe en die mistiek wat hierdie ritueel voorafgaan, kontrasteer sterk met die aardse begeertes van die vissermanne, maar hulle - soos die seebadsmense - soek na die sterre. By almal is daar die bewussyn van die mistieke, en juis die legendariese omstandighede van Doors Dubbeldop se verdrinking bring opnuut die futiliteit van hierdie soeke in reliëf. As Doors aan Miester sy geheim toevertrou, sê hy onder meer:

"Miester moet altyd om jou kyk, opmerk
 waar lat die sterretjies beginne werk;
 jy siet, die vis kol daar,
 dan reguit soentoe vaar
 en jy sal groot kappeltjou uittrek."

Na die sterre moet jy kyk: dít is die kompas. Maar dié kompas móët kantel - vir die Birkenhead, vir die Joanna, vir Doors, vir ons. En die oorgang na hierdie lesing is voorberei deur die herhalende motiewe, deur die skep van 'n gemeenskap wat die dood as meeloper ken, deur die verwewing van feit en mistiek. En dan kom die twee laaste strofes wat met 'n uiterste kragtoer ál die tendense saamtrek:

Die golwe runnik, bly beangste perde
 uit die Birkenhead, geligte sterte;
 oor die huppelende duine loop
 uit die Joanna nog die spoke,
 en oor ons die seevoëls: witswart roukoeverte.

Die vuurtoring se wisselstrale skiet
 by Danger Point oor hierdie kusgebied,
 en ons soek seewaarts in die duister
 na die sterre; drie bane lig; beluister
 die periodieke praai van die potjieriet.

Die potjieriet (streeknaam vir huidjie-hu) is bekend vir die **klaende** geluid wat hy voortbring. Die woord praai is verouder en ongewoon en beteken "n verbygaande skip aanroep (en uitvra)". Binne 'n alliteratiewe patroon wat aansluit by die klank-reëlmaat van die gedig in sy geheel, word potjieriet en praai semanties-sintakties verbind. Die praai korrespondeer met die vuurtoring wat sy bane lig oor die see gooi en op die manier 'n waarskuwende gesprek met skepe voer. Die betekenis van praai kry dus 'n ekstra belading deurdat die waarskuwende aspek bykom. Dit vind ook nou op land plaas en nie meer op see nie. Potjieriet word egter die onderwerp vir praai, m.a.w. praai word die klaende geluid van die potjieriet. Dié geluid is eweneens reëlmatig en pas in by die teodoliet-aard van die gedig. Binne hierdie totaal ongewone sintakties-semantiese konstruksie vra die taal om 'n geïmpliseerde (hier metaforiese) lesing, en die geluid van die potjieriet word die (metafisiese) geroep oor die oseaan met sy "runnikende watergate". Dié lesing

word ekstern versterk deur die metaforiese aanbod "wit-swart roukoeverte" vir die seevoëls in die tweede-laaste strofe: hulle raam as 't ware die geheel.

Nou is die hele implikasie-verhaal voltooi. Doors is vervang met ons, die reëlmaat word die gang van alle vlees, die waarskuwende geluid kantel soos die kompas, en al soek ons die sterre, die groot mistiek kom, soos die "groot skaduwolke en wentelende blare", en soos die Bybelse dief. Doors is beeld/gestalte van die mens, die kantelkompas is die ironie van die mens se getylose soeke na 'n onvindbare sekerheid, die teodoliet is die reëlmaat waarmee die poësie en die "periodieke praai van die potjieriet" homself binne "ure, dae, maande, jare" sal voltrek, immers:

"langs hulle slaap nou ook Doors Dubbeldop".

1.5 BRONNELYS

- Antal, L. 1964. Content, Meaning, and Understanding,
Mouton, Den Haag
- Appel, R. e.a. 1976. Socio-linguïstiek,
Het Spectrum, Utrecht
- Austin, J.L. 1962. How to do things with words,
Clarendon, Oxford
- Blackburn, S. (red) 1975. Meaning, Reference and Necessity,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Bloomfield, L. 1933. Language,
Holt e.a., Londen
- Blum, Peter 1971. Steenbok tot Poolsee,
Tafelberg, Kaapstad
- Breytenbach, Breyten 1967. Die huis van die Dowe,
Human & Rousseau, Kaapstad
- Chambers Twentieth Century Dictionary. 1977. T & A Constable,
Edinburgh
- De Villiers, Meyer 1975. Die Semantiek van Afrikaans,
HAUM, Kaapstad
- Grové, A.P. (red) 1974. Dolosgooier van die woord,
Tafelberg, Kaapstad
- Kannemeyer, J.C. 1979. Kroniek van klip en ster,
Academica, Kaapstad
- Kempson, Ruth 1977. Semantic Theory,
Cambridge Univ. Press, Cambridge

- Louw, N.P. van Wyk 1979. Nuwe Verse,
Tafelberg, Kaapstad
- Lyons, John 1968. Introduction to theoretical linguistics,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Lyons, John 1978. Semantics 1,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Lyons, John 1977. Semantics 2,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Opperman, D.J. 1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
- Opperman, D.J. 1970. Edms. Bpk.,
Human & Rousseau, Kaapstad
- Opperman, D.J. 1974. Joernaal van Jorik,
Tafelberg, Kaapstad
- Reichling, Anton 1967. Het Woord,
Tjeenk Willink, Zwolle
- Steyn, J.C. 1975. Die grammatika van liefhê,
Tafelberg, Kaapstad

OOK GERAADPLEEG

- Hudson, R.A. 1980. Sociolinguistics,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Snyman, Henning (red) 1978. Uit Vier Windstreke,
Nasou, Kaapstad

HOOFSTUK 2

"GEKNOOPTE TOUE ...": DIE VLEGWERK VAN IMPLIKASIE, TEENSPRAAK EN VORM IN DIE GEDIG

2.1 INLEIDING

Sedert dag en datum bly die grootste uitdaging vir die poësie-ontleder nog steeds die geheim van die poësie self. Sowel digters as literatuur-onderzoekers het die antwoord vir die "fenomeen" poësie al probeer vasvat in 'n towerformule, maar steeds bly dié wonder die deskundige hand ontglip. Te verstane, want iewers het die poësie 'n beswerende of 'n magiese effek. Dit verlos immers "die engel uit die klip", dit bring die "nooit-gehoorde dinge" onder woordklank, dit is medium vir "toesang en teensange/op Hom die groot hosannas", en in 'n uiterste proses van verfyning kan dit ook in die onuitgesproke woord die denke gedistilleer formuleer:

Miskien sal ek die wingerd prys
 en nooit meer van hom drink
 en net in 'n verbeelde glas
 die koel gedagte skink' (N.P. van Wyk Louw)

Die poëtiese woord - en dit is enige woord wat in 'n gedig sinvol gestalte verkry - het trouens in homself 'n soort magiese attribuut waarvan die Westerse denke onnodiglik wegsram, terwyl die ryk en "sintetiese" Oosterse denke dit ten volle aanvaar. Die werklik goeie gedig dwing die

leser trouens om die woord met die uiterste respek te behandel, al sal dit dan nie met heeltemal so 'n intensiteit wees soos waartoe die Japanse taalfilosoof Toshihiko Izutzu ons aanmaan in sy boek Logic and Magic nie: "We must avoid speaking dangerous words; 'in great moments we must avoid speaking any words at all, lest there should be even in the most innocent of them some unknown danger". Maar veral interessant dat hy die magiese en die logiese langs mekaar stel, want dit is juis dié twee elemente wat sentraal staan in die gedig. Met te veel klem op die een of die ander, verdwyn die gedig sienderoë. Maar met 'n delikate balans tussen die twee, is die gedig daar vir wie hom kan of wil gryp, hetsy die digter of die interpreterende leser.

Met 'n soort versigtige dobbelspel tussen dié twee relevante sake het Vestdijk sy nou reeds oorbekende en weinig-seggende kiemselbeeld uitgewerk. Maar die hele tyd dwing hy heel steeks om die poësie te wil herken deur dit van die prosa te wil onderskei. Sy idee dat die gedig 'n paradoks is, is na aan die kol, maar sy vergelykingsbasis met die prosa bring 'n oormaat van logika wat die magiese telkens ontken, al lê hy die klem op die "primitiewe" in die poësie.

A.P. Grové (Woord en Wonder, bl. 139-142) "ghinc te tasten harentare", maar erken die magiese attribuut as hy sê: "Al ons benaderings, al ons tegniese analises raak net die sigbare dinge en skyn hoogstens daartoe te dien om ons tot die besef te bring dat daar êrens nog 'n ondefinieerbare

res, 'n onaantasbare geheim skuil, 'n irrasionele element wat langs die weg van die logika nie te vinde is nie". Maar vir die literêre navorser is die sigbare die "logiese" weg, en daarom is dit volkome te begrype dat die twee Nienabers (C.J.M. en M.) in hulle Woordkuns (bl. 9-15) presies dít probeer doen: 'n inventaris van die belangrikste kenmerke van die gedig, t.w. bondigheid, beeldspraak, veranderde woordorde, reëlmaat, klank, 'n bepaalde woordgebruik. Die Nienaber-egpaar werk baie sistematies, baie versigtig en in hulle hele uiteensetting "sit hulle nie 'n voet verkeerd" nie. Maar een aspek kry ook hier betreklik min aandag: die magiese, én die verhouding van die magiese tot die logiese. Voordat hierdie betoog verwagtinge wek dat die implikasie-verskynsel 'n finale antwoord gaan hê, moet ek dadelik wal gooi: die implikasie kan net help om die ewewig tussen die logiese en die magiese beter in reël te help bring. Maar daaroor straks.

Die letterkundiges, soos dit blyk onder meer uit Grové en die Nienabers se werk, soek "na die sterre" en vind "drie bane lig": vind sekere logiese (d.w.s. herhaalbare) patrone. Wat sê die digters self? On's eerste digteres, Elisabeth Eybers, herlei die geheim van die poësie na twee dinge: die werklikheid waaruit dit ontstaan, en die selftug wat dit intern inhou. Om haar self te laat praat: "In watter verhouding Dichtung en Wahrheit ook al tot mekaar staan, elke gedig word op een of ander manier uit die digter se ondervinding gefiltreer. Hy kan dit plooi of saampers of

borduur soos hy wil, maar hy kan nie iets uit niks te voorskyn roep nie". En, sê sy elders: "n Digter moet sovermoontlik die sintuiglikheid van sy kinderjare behou, die erns en die uitgelatenheid van sy adolessensie, die onafhanklikheidsdrang van sy jeug en daarby die selfkritiek van sy volwassenheid". (Albei aanhalings uit Voetpad van Verkenning, onderskeidelik bl. 110 en bl. 109).

N.P. van Wyk Louw, in sy praatjies Rondom Eie Werk, gaan haal die essensie van die poësie in sy eie "Klipwerk" en in die eenvoudige volksversies. En vir hom gaan dit daaroor dat die geheel nie te bereken moet wees nie, maar dat die verband(e) tog ook nie moet ontbreek nie. Dus: logika en magie, in 'n gesonde ewewig. Maar verder betoog hy dat die klank en die primêre woordbetekenis allereers raāk-gehoor en raāk-gelees moet word voordat die interpreterende leser hom hoegenaamd kan waag om 'n "analise" te begin maak. Sela! Trouens, sy uitsprake is onverbloemd sterk: "En wie nie verse kan hōr nie, moenie oor poësie praat nie" (bl. 45), en as 'n leser onder oë kry die ou dansliedjie "Ek hou my lyf soos 'n voëlfisant/en ek dans met die tannie met die rooi lyf-band" en hy "sien nie die vreugde van die outydse plaasdans nie, met sy kleurrykheid, sy jillery" nie, "dan ken u die ware gestalte van die poësie niē - hoeveel versies u ook al gelees het, en met hoeveel 'waarde-ring' ook". Weer eens: Sela!

Laat ons nou vir 'n oomblik self kyk na 'n bekende volksvers:

Die wit sakdoek se punt
 o die wit sakdoek se punt
 hoe nader aan die berge toe
 hoe koeler waai die wind

(Uit Treknet, saamgestel deur N.P. van Wyk Louw
 en E. Lindenberg)

Met 'n wit sakdoek het ons die tradisionele groet-middel. En soos die vertrekkende persoon groet en met die sakdoek waai, so word die skeiding tussen die twee (geliefdes?) sterker. Die een wat op pad is (met die trein?) reis berg se kant toe. By en op die berg waai die wind normaalweg koeler as onder in die gelykte. Maar so gelees, sou die verbande duidelik wees tussen die eerste twee reëls aan die eenkant en die laaste twee aan die anderkant, maar dit sou te bereken, te logies wees. Die "mistieke" element wat bykom, is dat die hartseer ook groter word en dat die berge en die wind tog meer gaan beteken as nêr hulle primêre betekenis. Die berge word ook die hoogte van eensaamheid of verlange ("Klipwerk" se gemis), en die wind met sy koelte word ook die kilte van alleen-wees, van skeiding. Maar dié lesing - en dit gee aan die pragtige vers sy magiese element - lê in die implikasie. Die implikasie op sý beurt word gedra, gemaak as 't ware, deur (a) die verhouding van die werklikheid teenoor die nuwe gedagtegang of siening wat die gedig open, en (b) deur die gedissiplinerde taal-elemente, in hoofsaak die reëlmaat van herhaling (klank) en die primêre woordbetekenisse wat sintakties

so aangebied word dat hulle blootgestel word aan 'n sekere spanning wat nuwe lesings moontlik maak.

Hieruit weet ons dus reeds dat die geheimenisse van die gedig wentel om 'n paar kern-elemente: klank (oftewel herhaling), primêre betekenis, 'n polarisasie tussen werklikheid en poëtiese gestalte, 'n interne taaldissipline wat veral die sintaksis raak, en die vermoë van hierdie dinge om in samehang 'n spanning binne die taal te skep wat as 't ware die leser nooit 'n uitdaging tot 'n motiveerbare geïmpliseerde lesing. Eintlik 'n koddige reeksie: logiese taaldinge wat die magiese "bewerk" en deur 'n nuwe logiese lesing tot sintese kom. Hierdie magiese attribuut hang direk saam met die rol van implikasie, maar hom ooit volledig verklaar? - dit, glo ek, nooit.

2.2 WERKLIKHEID EN POËSIE

Uit die voorafgaande greep uit 'n aantal opvattinge oor die poësie was dit reeds duidelik, in Elisabeth Eybers se woorde, dat 'n werklikheidservaring die poësie moet voorafgaan. En N.P. van Wyk Louw beklemtoon dit dat die digter gekonfronteer staan met 'n groot en ryk werklikheid. Uit dié werklikheid gryp hy maar "telkens 'n power fragment van die geheel". Hy gaan selfs verder en beweer dat die digter wat uit die groot en omvangryke werklikheid rondom, slegs een gebied selekteer, gevaar loop om poëties te misluk: "Hierdie groot kragte gryp na hom (- die digter), gebruik en

misbruik sy gevoeligheid, sy beperkte insigte. En hy kan hom geheel aan hulle oorgee - verkrag as 't ware deur 'n onderdeel van die geheel. Hy kan dan die digter van alleen een gebied van die werklikheid word. Maar hoe 'mooi' sy werk dan ook word, iets sal ontbreek" (Deurskouende Verband, bl. 142-143).

Die gedig wat iets wil sê, moet dus steun op die werklikheid self, sy dit 'n fragment. Maar die gedig kan nie tot gedig kom as dit bly steek in dié fragment van die werklikheid nie, dit móët "beeld" word van 'n nuwe geheel, 'n perspektief bied in die ruimste sin van die woord.

Maar wat gebeur tussen die ontstaanswerklikheid van die gedig enersyds en die perspektief wat daaruit ontwikkel om dit volwaardig gedig te maak andersyds? Die werklikheid moet taalgestalte kry (via klank, sintaksis, woorde en sinsbetekenis), en in hierdie nuwe vorm moet dit van die fragment waaruit dit kom 'n nuwe "geheel" maak. Daar is nóg 'n groot abstrakte krag aan die werk in die proses werklikheidsfragment → taalmiddele → gedig → nuwe geheel of perspektief. In sy opstel "Leipoldt as digter" (Opstelle oor ons ouer digters, bl. 77) is dit weer Van Wyk Louw wat tot die kern deurdring: "Tussen die taal as taai, weerspannige krag wat 'n eie bestaan voer, en die vormingsdrif van die digter is daar 'n gedurige spanning: die een wil die ander gedurig volkome aan sy eie wette onderwerp. Maar die oplossing van die groot poësie is 'n trillende

ewewig van die kragte, nie die ontspanning wat volg wanneer een van die strydere die ander oorweldig nie". En in Deurskouende Verband (bl. 145) stel hy dit effer anders: "Om die hele gespanne web van die werklikheid in 'n ewe gespanne kuns te weerspieël: dit is die hoë ideaal wat bokant alle poësie staan; dit is die maatstaf waarmee die grootheid van die poësie gemeet word".

Twee sentrale sake dus: 'n werklikheid (fragment) wat tot 'n nuwe geheel moet stol en 'n volgehoue spanning tussen die werklikheid en die kunswerk. Nog anders gestel: die spanning word "voorvereiste" voordat die fragment van die werklikheid sy nuwe rol as gedig kan vervul. Oor N.P. van Wyk Louw se "Klipwerk" was daar al heelwat sange en teensange. Die groot argument was in hoofsaak oor die graad van eenheid tussen die dele van die reeks. Die verskillende argumentasies is bekend: C.J.M. Nienaber wat in 'n hoë mate met die digter se eie sienings (in Rondom Eie Werk) akkoord gaan en wat skerpsinnig die "eenheid" formuleer as "n gemis aan 'n geliefde" (Oor Literatuur 1, bl. 9-21); Merwe Scholtz wat op virtuose wyse sy eie spel met die reeks speel, 'n hele verhaal raak-lees en Nienaber se formulering aanvul deur 'n progressie in die gediggies te notuleer: "hoop, voorlopige vervulling, verlies, maar, ten slotte: verwesenliking" (Herout van die Afrikaanse Poësie en ander opstelle, bl. 107-124). A.P. Grové (Dagsoom, bl. 83-99) wys op die deurlopende samehang van natuurlike en menslike elemente, maar vind dat alhoewel die "Klipwerk"-verse 'n geslote een-

heid vorm, dié eenheid nie veel sterker is as in 'n goed gekonstrueerde bundel nie. "Enige betoog wat die identiteit van die afsonderlike gedig in die geheel laat verdwyn, dryf die eenheidsgedagte te ver" - so besluit (en, glo ek, tereg) Grové. In 'n knap artikel in die Tydskrif vir Geesteswetenskappe (Des. 1979) ondersteun T.T. Cloete Grové se denkwyse; trouens, hy voel heelwat sterker nog oor die selfstandigheid van die verse in "Klipwerk". Tot sover die interessante argumentasies oor die volkse elemente uit Nuwe Verse.

Om die hele betoog nou in lyn te bring met 'n bespreking oor implikasie en wat dit te make het met die verhouding werklikheid tot gedig, is dit nodig om te onthou dat "Klipwerk" volkspoësie wil wees in die sin van gedigte wat nie deur "kultuur"-leiers vir die volk geskryf is nie, maar iets is wat hy (die volk) self praat; iets soos hy sing waar hy dans; iets wat hy neurie al ken hy nie die woord neurie nie - dit alles uit die mond van die digter self (Random Eie Werk, bl. 39). Die "Klipwerk"-verse wil dus, is dus, 'n soort volkspoësie, 'n soort oer-poësie, 'n soort "pre-sentimentele" of "primitiewe" poësie. En juis uit dié poësie is die poësie te ken. As hierdie los verse nie selfstandig óók kan staan nie, het Van Wyk Louw nie werklik in sy doel geslaag nie, maar belangriker: kan die volksvers nie dien as 'n vertrekpunt vir die ken van die gedig nie. Graag glo ek dat Grové en Cloete dit in hulle uitsprake gelyk het, veral as 'n mens kyk na die sogenaamde

"sub-reeks" wat hoofsaaklik sensasies wil weergee, en dus moeilik deel van 'n verhaal in "Klipwerk" kan uitmaak - dit gee Nienaber geredelik toe, en teen sy wil argumenteer Scholtz hom hierin vas.

Let byvoorbeeld op:

die middag voel na warm as
 die voetpad en die klipsweet
 die sit aan jou voetsool vas

Die klank en sy herhaling is hier (die ... die ... die; as ... vas; as, klipsweet, sit, voetsool, vas), die sintaktiese reëlmaat ontbreek ook nie, die primitiewe sensasie van hitte en die woorde in hulle primêre (of primitiewe) betekenis speel almal saam. Maar die poësie vereis 'n stukkie werklikheid, spanning, 'n nuwe perspektief. Die werklikheid is so werklik soos kan kom: warmte, nog eens bloedwarmte. Die nuwe perspektief - dié warmte (sissend met al sy esse) is nie net ervaring of sensasie van warmte nie, dit word 'n warmte waarvan die jy deel word, dit sit aan jou vas, dit is jy. Die ervaring van hitte word 'n instrument om die jy en die aarde tot eenheid te bring. Dit word ook 'n volksvers wat feitlik in idioom die lokale mens (want dié verse is allereers Suid-Afrikaans en Afrika-ans) kans gee om sy warmte woorde te gee, maar ook om op dié manier sy verbondenheid met die aarde uit te sê in aardse, byna folkloristiese, terme. Hierin lê die perspektief, maar die verbande tussen warmte en aarde-gebondenheid lê nie net vir die gryp nie (is dus

nie bewustelik daar nie), maar tog ontbreek dit ook nie. En in hierdie oorgang, uiterlik gehelp deur die sintaktiese patroon wat met sy reëlmaat en sy gebrek aan voegwoorde die "normale" sintaksis weerspreek, lê die spanning binne hierdie vers. "die middag voel na warm as" mag as 'n sensasie-flits bestaan binne die geheel van "Klipwerk", maar in alle opsigte word dit ook 'n volwaardige gedig.

Net so met

die wind se onderkant is wit
 want waar hy op die koring sit
 daar maak hy die hele wêreld wit

Dis einste hierdie vers wat Merwe Scholtz uitwys as 'n volwaardige gedig, kompleet met literêr-teoretiese motivering uit Barbara Hernstein Smith se bekende werk Poetic closure - a study of how poems end, om aan te toon dat dit pas binne die eenheidsverhaal van "Klipwerk". (Vergelyk Herout, bl. 120-121). Maar ook dié vers is 'n volwaardige gedig. Die rymskema (a...a...a) is wel koddig vir 'n geslote vers, maar die feit van die rymskema beklemtoon die eerste beginsel van herhaling. En: die wit sluit siklies weer die vers af na die tussenstadium sit. Dan is daar die reeks w-geluide wat wind, wit, waar en wêreld in 'n perfekte verhouding plaas. Die ooglopende logika in die vers (die wind sit die koring plat, dāār wys die koring wit en daarom is die wind se onderkant wit) is vertrekpunt vir die dieper verband - die lokale word opgeneem in 'n baie groter geheel: van die waar hy sit ontwikkel die

sittery tot die hele wêreld. Toegegee, dis alles idiomatiese taal, maar die woord beteken wat hy primitief beteken. Om hierdie sprong in die logiese ordening te maak, werk alliterasie, sintaksis en beeld (die wind "sit") alles rustig mee om die perspektief en die spanning te kry: weer 'n lokale sensasie wat 'n wye wêreld van ervaring oproep, of anders gestel: 'n werklikheidswaarneming wat stol tot aangrypende sensasie.

Hierdie spanning wat Van Wyk Louw as voorvereiste vir die gedig stel en wat "primitiewelik" selfs bestaan in die sogenaamde sensasie-subreeksie van "Klipwerk", waarin bestaan dit in die taal self? Of: watter bydrae maak die taalprosesse om die magiese attribuut van die gedig tot stand te bring?

2.2.1 Teenspraak in die gedig

Laat ons aanvaar dat minstens 'n deel van hierdie magiese attribuut geleë is in die "ewewig", die "spanning" waarvan Van Wyk Louw praat. Dit kan ook nou as gemeengoed beskou word dat die werklikheid waarin 'n gedig setel nie tot perspektief of tot ware gedig kan kom sonder 'n bepaalde spanning nie, al sou dit die gedig nie ontbreek aan selfs herhaling (klank) en sintaktiese reëlmaat of woordvondste nie. Maar op sy beurt is hierdie spanning onmoontlik as die logiese en taalattribute in die gedig ontbreek.

Op 'n grafsteen van 'n eenvoudige vissermangraf in die begraafplasing op Arniston staan die volgende grafskrif, uitgekrap in die klip:

Sy plek is leeg
 Sy stem is stil
 Ons swyg o Heer
 dit was u wil

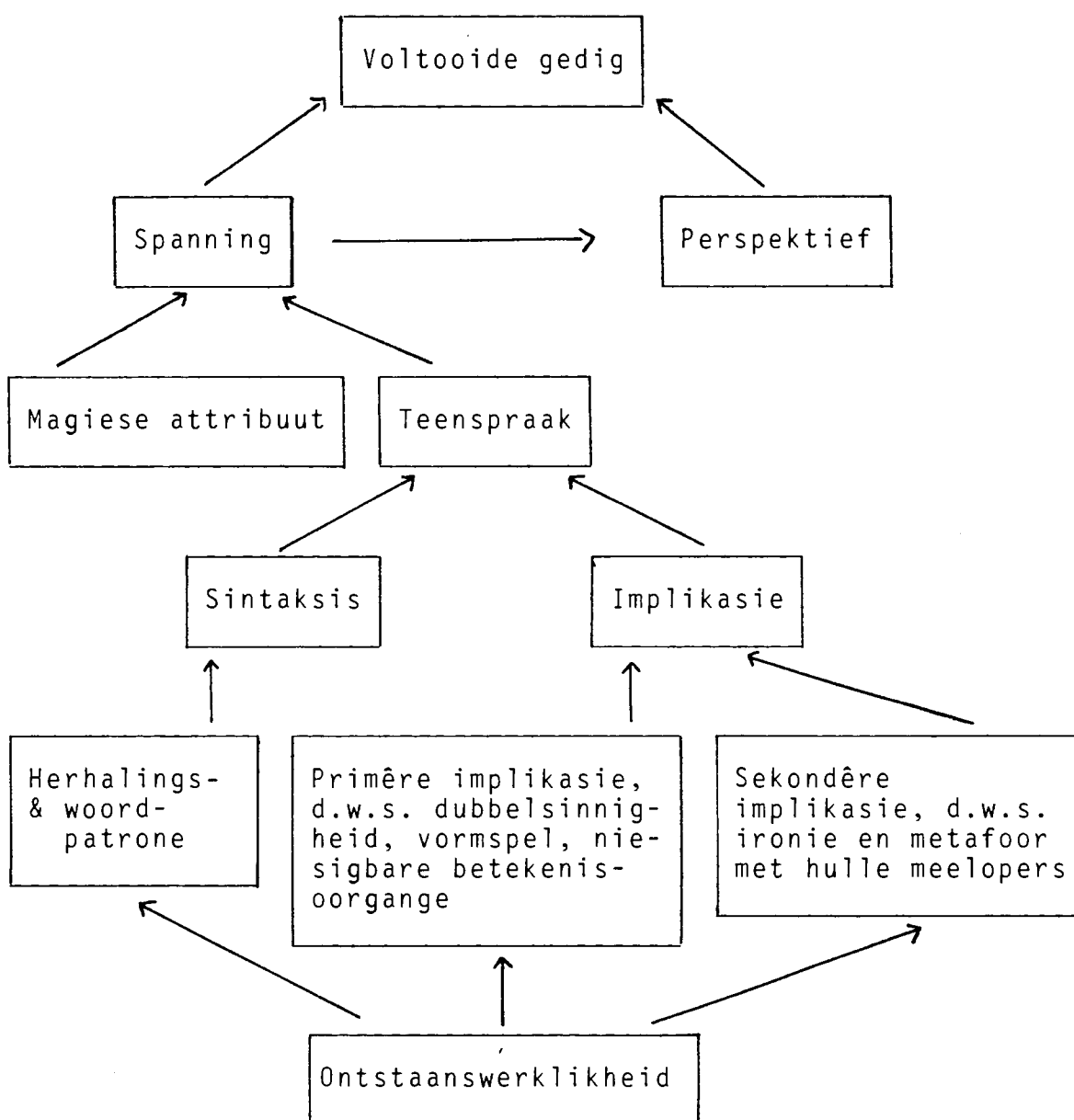
Die stukkie werklikheid is baie eg, diep-menslike ontroering oor die dood van die vader des huises. Die vorm wil na 'n gedig lyk, daar is sintaktiese reëlmaat, herhalingspatrone (selfs halfrym in reëls 1 en 3 en volrym in die ander twee), die twee "dele" van die versie het 'n bepaalde komplementêre verhouding (die resultate van die dood, en die berusting), maar niemand sal dit as poësie beskou nie. Hier is geen perspektief op die oorspronklike gegewe nie, maar veral is hier geen spanning nie. Alles vloei te maklik, alles verloop maar net.

In The Well-Wrought Urn (bl. 3) kom Cleanth Brooks met sy reeds klassiek-geworde uitspraak: "the language of poetry is the language of paradox", en Jonathan Culler (in Structuralist Poetics, bl. 162) vul Brooks aan: "By its very nature poetic discourse is ambiguous and ironical, displays tension, especially in its modes of qualification; and close reading, together with knowledge of connotations, will enable us to discover the tension and paradox of all successful poems". Beide Brooks en Culler slaan die spyker op die kop, behalwe dat Culler, so lyk dit my, die verhou-

ding tussen spanning en paradoks (teenspraak) nie heeltemal suiwer het nie en dat hy oor-ambisieus is om te glo dat "close reading" alle aspekte van 'n gedig kan blootlê. Maar nietemin, dit is teenspraak wat ontbreek in die grafskrif-vers, en die teenspraak is die taal se bydrae tot die spanning in die 'gedig, en op dié manier die taalbydrae tot die magiese attribuut van die gedig.

Die teenspraak in die gedig kan herlei word tot twee eksponente: (a) eksplisiet die teenspraak deur die sintaksis wat op sy beurt 'n reëlmaat of 'n opvallende gebrek daaraan in die gedig konstrueer, en (b) implisiet deur die rol van die implikasie, sy dit primêre of sekondêre implikasie. Deur die sintaksis kom die gedig-taal "in stryd" met die gewone grammatikale taal, en deur die implikasie word die sigbare of logiese werklikheid getransponeer tot die nuwe perspektief, of die nuwe geheel. Daarom word "die middag voel na warm as" 'n volwaardige gedig; daarom kan Van Wyk Louw se uitspraak dat die "bynaam Mondsinger vir die man met die wye mond én die mondfluitjie" al poësie kan wees, nie opgaan nie. Die implikasie wat Mondsinger oproep en wat Louw self aandui, bestaan wel - maar bloot omdat buite-tekstuele situasionele faktore dit verklaar. Die implikasie is kenbaar binne 'n sin, 'n taalsituasie, en die implikasie is noodsaak vir die teenspraak wat op sý beurt noodsaak is vir die gedig. 'n Woord kan op sigself nie 'n gedig wees nie, 'n enkele reël miskien, maar eers as die sintaktiese element op dreef kom, kan die res hulle onderskeie plekke inneem.

Skematies voorgestel kan iets soos die volgende help om hierdie verwikkelde samehang te verduidelik:



Laat ons nou twee korterige gedigte van naderby bekyk, 'n bietjie "close reading" doen om hierdie skema in praktiese werking te toets. As voorbeeld 'n bekende vers ("Wingerd" uit D.J. Opperman se reeks "Kaapse Draaie" in Blom en Baai-

erd) en 'n onbekende gedig, een selfs sonder 'n titel ("In die Koffiegat by Ceres afgegly" uit Annette Snyman se Klein Rondreis).

Die "Kaapse Draaie", sê John Kannemeyer (Kroniek van Klip en Ster, bl. 51), "gee hoofsaaklik 'n uitbeelding van die mens ... in sy vreugde en leed". En, sê hy verder, dit word gekenmerk deur 'n dansritme, 'n speelse volksheid, 'n vindingryke beeldspraak en dit is 'n geniale vernuwing van die versmaaide limerick-vorm. Alles waar, en die "Kaapse Draaie" word dan 'n somtotaal van "primitiewe" poësie ('n dansritme en 'n volksheid), "teenspraak"-poësie (beeldspraak) en "vorm"-poësie (die limerick-vorm). Sekerlik bevorder die vorm (met sy vaste aabba-rymskema) die speelsheid van die klein siklus. Trouens, die limerick is ingestel op 'n soort verrassingselement wat in tradisionele sin 'n speelse humor ten toon stel. Maar humor, soos komedie, is masker vir die erns.

Wingerd

Hoe staan my oustes dan so kromgetrek
in rye en met kieries op een plek?
Skink vaaljapie, skink gou ... dit spook
en môrenag is ek dalk ook
in die groot groei se rumatiek betrek.

Die ontstaanswerklikheid van die fraaie vers is voor die hand liggend: 'n waarneming van 'n winterse wingerdtoneel. Die klein waarneming "stol" nou tot 'n gedig deur klank,

teenspraak (in sintaksis en implikasie), deur interne en eksterne spanning en deur 'n totale nuwe perspektief op die vertrekwerklikheid te bied. 'n Klompie gestroopte wingerdstokke word "die groot groei se rumatiek", oftewel die tyd wat onverbiddelik uitloop en ook die mens stroop van sy "sieraad", sy "waan" en sy "enkel jeug". Wat óns argument interesseer, is hoe hierdie proses homself voltrek. Of anders gestel: hoe word die klein stukkie waarneming gedig?

Die titel is ál direkte aanduiding van die ontstaanswerklikheid. Reeds in die eerste reël word die wingerd geïsonifiseer. Dadelik verkry die teks dus via die implikasie 'n teenspraak-element: wingerd is nie meer wingerd nie, maar het 'n attribuut + MENSLIK bygekry. Maar hierdie kromgetrekte wesens presupposisioneer verder ouderdom, stagnasie en stolling ("op een plek"). Die sintaksis van die eerste twee reëls is in vraagvorm, maar dit word 'n retoriese vraag wat bedui dat dit herhaaldelik gestel kan word en wat verder 'n onvermydelike siklus impliseer.

In die derde reël neem die teks 'n wending, soos ook die rymskema. Wat (retoriese) vraag was, word sintakties die imperatief. En die opdrag het 'n dringendheid, daarom die herhaling van die opdragwoord ("skink"). Die waarnemersfiguur (verteller) voel betrokke by die wingerd, hy voel selfs bedreig. Dit spook rondom hom en by hom, en boonop sien 'n mens spoke van hulle reeds saliger. Mōrenag is

'n verdere dimensie in die tyd, en met die onsekerheid van bestaan (gedra deur die hoogs modale dalk en ook), kan die ek-spreker dieselfde pad loop as die voorgangers wat reeds spook. Maar dit spook by hom, in hom leef sy angs. En dié wil hy tydelik besweer (gou/nou by implikasie teenoor môre) met die vaaljapie, 'n drank wat met sy bevrydende bedwelming tydelike ontvlugting bied, al is dit maar in 'n illusiewêreld. Boonop is dié drank produk van die wingerd, en dis juis die kromgetrekte wingerd wat so op een plek bly staan wat die weghardloop inspireer. 'n Kringloop waaruit daar voorwaar geen uitkoms is nie.

In die slotreël keer die rymskema van die eerste twee reëls terug, voltooi dit die kringloop-motief en sluit dit as 't ware die bekommerde en ontvlugtende mens toe in sy eie paniek. Kromgetrek en betrek bring bymekaar die angs en die gevangenskap. En die allitererende groot groei beklemtoon nie alleen die onvermydelikheid van die oud-word en die sterwe nie, maar dit plaas die hele gedig in hoogspanning deur beweging (groei, môrenag) en stolling (een plek, rumatiek) tot kontrasterende eenheid te bind.

'n Klein stukkie werklikheid, eintlik net 'n brokkie waarneming, word klankkundig in 'n sintaktiese patroon geweef wat met sentrale rymwoorde 'n eksterne teenspraak in die taal vorm. Vraag, imperatief en modaliteit word 'n sintaktiese verskeidenheid binne 'n sintaktiese eenheid. Hand aan hand hiermee loop die implikasie wat met allerlei

presupposisies die gedig lei tot 'n polarisasie tussen twee uiterstes (beweging en stilstand), en deur hierdie spannende teenspraak ontstaan 'n verdere teenspraak: wingerd word metafoor vir die "groot groei se rumatiek", en die rumatiek word metafoor vir ouderdom, aftakeling en stagnasie (lees ook: die dood). En deur hierdie dubbele spanning verkry wingerd 'n totale nuwe perspektief binne die grense van hierdie vers, en stol "Wingerd" tot gedig. (Terloops, dis interessant dat die wingerd-beeld in "Klara Majola" ook Opperman se sluitstuk word om metaforiese spanning in die gedig in te bou: "haar arms en bene bruin en kromgetrek soos wingerdstok").

Annette Snyman se vers toon juis 'n geringe verwantskap met "Klara Majola" se hartseer storie. Maar dit haal 'n ander perspektief uit 'n dergelike soort gebeure, toevallig ook by Ceres:

In die Koffiegat by Ceres afgegely
 het mense hom met die hond in sy arm
 eers die dag daarna gekry.

- Vervlakste klong
 die spul moeite om op so 'n slegte plek verniet
 'n hele dag te mors met plaasvolk en katrolle
 vir 'n onnosel lyk en 'n versuipte brak
 met brandsiek kolle -

Deur die smal tuit
 sleep hulle hom ongeduldig
 met hond en al
 ongered en slierterig uit.

Onderwaters was die Koffiegat se slym
 'n halflos vel om kop en ore.

Vir plaaslike sensasie
 word vindingryk in 'n kort berig gerym:
 Hond en seun verlore, met helm gebore.

En in die moerderige afsaksel versink
 lê dié klein evangelie ook verdrink.

Die ontstaanspunt van die gedig is 'n dubbele gebeurtenis: eers die verdrinking van die bruin seun (toevallig in Koffiegat) met sy hond, daarna - in netjiese chronologie - die ongeduldige uithalery van die "onnosel lyk" en die "brandsiek brak" ('n lyk is dood, onnosel leef nog, brak is baster, brandsiek is aan-die-sterf). Uit die werklikheidsgegewens self is daar dadelik teensprake te haal: die ontsetting van die dood en die mens se ongevoeligheid daarteenoor, die suggestie van "kleur"-spanninge, die pateties van die seun en sy hond teenoor die ongeduld van die uithaal-mense, die lyk en dooie hond teenoor die herborenheid en dit boonop met die helm, die moerderige afsaksel wat ondergang voorstel teenoor die helm wat toekomstvisies voorspel.

Waar Opperman 'n spanning uitwerk, sit die eksterne spanning in Snyman se gedig reeds in die gegewe. Met die nodige klankskakels en aangepaste sinswendinge kry die gedig

sy sintaktiese lê. Maar tot voor die twee rymende slotreëls word die implikasie nog nie deurgevoer tot 'n spanning wat 'n nuwe perspektief op die oerbron meebring nie.

Deur die eerste vier verssnitte heen werk die rym op 'n soort omarmende basis (aba, cdefe, ghjg, klmkl). Die insluit-effek daarvan is daar vir die gryp. In die laaste snit word dit nn en met 'n reëlmaat word die kringlooppatroon bevestig en voltooi. Maar dié klankpatroon is nie maar net 'n gladde lees-rym nie, dit word 'n klein paradoks op sigself: gly (dood) x kry (herleef), katrolle (herleef) x kolle (skakel met brandsiek, dus gemerk vir die dood), tuit (herleef) x uit (skakel met ongered en slierterig, dus gemerk vir ondergang en hel), slym (dood) x rym (leef in gedig), ore (skakel met halflos vel, dus gebondenheid) x gebore (herleef). Met die slotreëls word dié patroon in 'n nuwe verhouding geplaas. Die seun en sy toestand hou verband met versink, en die evangelie (van herleef, van met helm gebore te wees) lê óók verdrink - nou loop die twee teenstellende rympaaie een spoor. En nou kry dié gedig sy eintlike spanning én sy perspektief: die realiteit van die dood plaas die geloof (sy dit medemenslikheid, sy dit mitiese bygelowe soos dié oor die helm, sy dit 'n evangelie) in 'n hoogspanningstoets. Die skeiding tussen lewe en dood wys die menslike waardesisteem uit as 'n paradoks in sigself: uit die verdrinkte toestand "herleef" die lyk met die teken van die toekoms (die helm). En nou word 'n oënskynlik plaaslike gebeure

in breër sin die nimmereindigende spanning tussen geboorte en dood, en die touloop-spanning van die mens tussen evangelie (innerlike bevryding) en die slierterige afsakselgebondenheid van aardse ervaring. Wat die implikasie in dié gedig so boeiend maak, is dat dit in hoofsaak primêre implikasie en nie (soos in "Wingerd") sekondêre implikasie (die metafoor in die geval) as bindstof tussen werklikheid en nuwe perspektief gebruik nie. Die "Koffiegat"-gedig suggereer wel 'n geringe ironie, maar die klem lê deurgaans op die voor die hand liggende teensprake wat uit die gebeurtenis self vloei, gekulmineer in die "dubbele" teenstelling van 'n lyk wat met die helm gebore word en uiterlik bevestig deur 'n passende rympatroon.

Maar nou is dit reeds duidelik dat die implikasie, die klankpatrone en die sintaksis telkens as 'n eenheid funksioneer: 'n netwerk van geknoopte toue.

2.3 IMPLIKASIE EN VORM: 'n ONSKEIBARE EENHEID

Pepper se beroemde uitspraak oor die integrasie van die dele van die literêre kunswerk, het deur Warren en Wellek (vgl. Theory of Literature, bl. 254) reeds 'n cliché geword: "Our criterion is inclusiveness: 'imaginative integration' and, amount (and diversity) of material integrated!" Maar dit weet ons ook reeds: cliché's is geneig om waar te wees.

Hierdie integrasie-toets vir poësie dui op heelwat meer as 'n vorm: inhoud-eenheid of selfs 'n eenheid tussen taal-middele onderling. Dit sluit óók in die volledige verbintenis tussen ál die dinge wat 'n gedig maak: die klank (herhaling), die gebrek aan beredeneerdheid, die geïmpliseerde logiese verbande, die teenspraak, die spanning, die "gewysigde" sintaksis ... Dit sluit óók nog in die ewewig tussen die magiese en die logiese, of poëties bewoord in J.H. Leopold se terme:

"Een onbenoembaar en oorspronklik wezen,
dat woonde in de woorden en waarnaar
zij zich gedroegen en het een het aêr
aanzocht en lokte en had uitgelezen

tot een verbond ..."

Die besondere eenheid moet in eie reg so geslote wees dat alle onderdele volledig op mekaar ingestem funksioneer. Die gedig moet sy man kan staan teen die aanslag van die leser, en sy potensiaal moet van so 'n aard wees dat hy telkens opnuut die toets van interpretasie kan oorleef. Maar dan moet so 'n gedig nie opgesaal sit met onnodige of ongeïntegreerde gegewens nie; ook moet hy nie hulpbehoewend word omdat sy inligting (sy ontstaanswerklikheid) te yl is nie. Om weer 'n digter self te laat praat, dié keer Paul Valéry: "A poem, like a piece of music, offers merely a text, which, strictly speaking, is only a kind of recipe; the cook who follows it plays an essential part. To speak of a poem in itself, to judge of a poem

in itself, has no real or precise meaning. It is to speak of a potentiality. The poem is an abstraction, a piece of writing that stands waiting ... " (aangehaal deur Barbara Hernstein Smith in haar Poetic Closure, bl. 9).

Maar hierdie abstraksie bied homself aan in 'n konkrete vorm, al leef die gedig, soos die musiek, werklik eers in 'n interpretasie. Die interpretasie berus op die sukses van die aangebode vorm, en as laaste maatstaf móët die goeie gedig daarop aanspraak kan maak dat al sy vormlike elemente tot hegte eenheid sluit.

Die begrip vorm is op sigself nie duidelik afgebaken nie. Smith (Poetic Closure, bl. 5-6) onderskei tussen struktuur en vorm: "Structure is the more general term, and will be defined as the product of all the principles, both formal and thematic, by which a poem is generated: the principles ... according to which one line follows another. Form, here, will be simply equivalent to formal structure. It is the product of formal principles of generation only: the systematic repetition or patterning of certain elements". Onder formele elemente begryp sy onder meer rym, alliterasie en metrum; onder tematiese elemente reken sy die simboliese of konvensionele aard van die woordgebruik, die verwysings en die sintaksis.

Dit is een beskouing, en baie ander is moontlik. Die skeiding tussen struktuur en vorm is uiteraard kunsmatig, soos Smith trouens toegee. Klank en sintaksis loop stryk dieselfde pad in 'n gedig; heel dikwels bepaal die klankpatroon die sintaksis. Net so is rympatrone gewoonlik koppelbaar met semantiese patrone en dan is dit prakties onmoontlik om die simboliese of watter woordbetekenis ook al te skei van die klankverhoudinge. Woord- en sinsbetekenis is eweneens nie te skei nie, want dan sou die gedig nie sy "potensiaal" deur implikasie aan die interpreterende leser beskikbaar kon stel nie. Maar genoeg om aan te toon dat Smith se onderskeiding verre van waterdig is.

Bruikbaar, lyk dit my, is om liewers nie tematiese en formele elemente te probeer skei nie, maar om die begrip vorm in tweërlei hoedanigheid te gebruik. Noem dit dan klankvorm (Smith se formele elemente) en ordeningsvorm (haar tematiese elemente). Klankvorm gaan hand aan hand met ordeningsvorm, maar word onderskei deur die herhalingsprinsipe. Ordeningsvorm kan dan ruweg op drie maniere "ge-subkategoriseer" word as aanbiedingswyse (d.w.s. toon), digvorm (d.w.s. sonnet, kwatryn, vrye vers ...) en inversie (d.w.s. sintaktiese ordening). Al drie uitinge van die ordeningsvorm betrek ipso facto die klankvorm.

Vir die doel van dié hoofstuk is van belang om die samehang tussen vorm en implikasie naderby te bekyk. Aan die een kant is daar die "Gereedskap, Bout en Moer" (die vorm),

aan die ander kant "die stil gesels wat die skryf verskaf" (die kommunikatiewe). Maar dis die vatslag tussen die twee wat die gedig maak, en, sê die teruggekeerde en skrywende reisiger in Komas uit 'n bamboesstok, met behulp van "olie, drie-in-een" (die implikasie) kan die "vasgeroeste moer" begin roer

sodat Gereedskap
 Bout en Moer
 onder die gesels
 die draad die gleuf
 laat vat
 en die spirale
 dans volvoer.

(Uit: "Gereedskapsgesels
 Lei tot Omhels")

Drie voorbeelde uit verskillende kampe om die drieledigheid van die ordeningsvorm te illustreer, is "Die wind in die baai het gaan lê" (N.P. van Wyk Louw uit Tristia) vir toon, "Vuurlopers" (D.J. Opperman uit Engel uit die Klip) vir digvorm, en "Ou Matroos, Napels" (ook Opperman, uit Dolosse) vir inversie.

1 Die wind in die baai het gaan lê; en rondom
 2 het dit oor Houtbaai, oor Kampsbaai
 3 en by Seepunt wit koppe bly waai.
 4 Maar, in die baai het die wind gaan lê:
 5 alles wil toegesluit lyk - byna veilig - ;
 6 en 'n seun het in 'n blikskuitjie uit,
 7 sakdoek vir seil
 8 - sonder fletter - , plankies vir roeiers,
 9 dit uit-gewaag
 10 - want die wind oor die baai het gaan lê.

11 En ons bid na die berg, die wind, die planeet toe
 12 om alles wat wind-berg-planeet se aard is
 13 af te lê, en 'n oomblik ('n oomblik!)
 14 net te broei, broei oor die vrees vir die vrees
 15 en die ongewete roei van die seun
 16 in hierdie kort stilte binne die baai.

Die hegte eenheid van hierdie vers word ekstern reeds
 gedra deur die herhalings (die wind in die baai het
 gaan lê, uit ... uit-gewaag, berg...wind...planeet,
 broei, vrees). Hierdie klankvorm van die gedig (van
 eindrym is daar weinig sprake) word enersyds die draer
 van die semantiese progressie en andersyds word dit ook
 die draer van die implikasie en die spanning in die ge-
 dig. Maar die hele verwickelde konstruksie is moontlik
 deur die toon (aard) van die gedig: 'n gesprekstyl wat
 onderbrekings, terugverwysings, bepeinsing en waarneming
 onder een dak kan huisves.

'n Waarnemer sien hoedat 'n seun in Clifton se baai (her-
 leibaar uit die res van die lokaliteitsverwysings) uit-
 vaar in 'n blikskuitjie terwyl die Kaapse Suidoos wit lê
 oor die berg en "wit koppe" maak in Seepunt se see. Die
 opvallende kontras van die seun se ontspanne rustigheid
 teenoor die gespanne onrus van die natuur lei die waar-
 nemer tot 'n verdere kontras: die kortstondigheid van
 mens-wees teenoor die magte van die heelal. Maar dis
 deur implikasie en deur die eenheid tussen vorm en impli-
 kasie dat hy (en die gedig) by hierdie perspektief uitkom.

Die spanning in die gedig lê op drie vlakke: die rus van die baai se stilte teenoor die onrus van die verwoede wind, die seun in sy skuitjie teenoor die magtige elemente van die natuur, en die innerlike spanning van die wetende mens (die denkende volwassene) teenoor die nie-wete ("ongewete roei") van die kind. Reeds met die drie openingsreëls (die eerste sin) van die gedig word die eerste spanning aangedui, met die tweede sin (reëls 4-10) die tweede spanning, en in die laaste ses reëls (die derde sin) die derde spanning. As 'n mens dan verder ook nog versreëls en sinne as 'n struktuur-spanning in die gedig wil sien, spreek die vorm hier vir homself: die versreëls is die tegniese en tipografiese ordening, die sinne is die tematiese ordening.

Maar oorheersend is die gesprekston, feitlik verteltrant van die vers. Wat eers fisiese inligting is (die eerste sin), word - met onderbrekings en beklemtonings - in die tweede sin inligting plus die oplaai van 'n emosionele spanning, en in die laaste sin (amper soos in die sekstet van 'n sonnet) word dit 'n transponering van die voorafgaande tot die mens in sy groter metafisiese spanning. Juis die gesprekston maak dit moontlik om, sonder dat dit eksplisiet uitgesê word, in die middelste deel van die gedig reeds die innerlike spanning te impliseer. Die half-hortende ritme (aangedui deur die herhaalde parentesies: - byna veilig -, - sonder fletter -, uit... dit uit-gewaag) dra met die sintaktiese spanning wat dit skep, ook die

tematiese spanning oor, veral as die leser verder daarop let dat al die parenteses juis veiligheid kontrasteer met die seun se onbewuste uitdaging van die natuurmagte. Nou is die mens (deur die seun) midde in die natuurspanning, en dan word dit 'n normale oorgang om in die laaste deel van die gedig 'n ongenoemde waarnemerverteller te "vermeerder" tot ons, 'n ware "royal plural" waar die eerstepersoonmeervoudsvorm almal insluit en dus die mens "universeel" beduie. Ons vertel nou almal saam aan die seun se roei-storie, en ons bid almal saam na die berg, die wind en die planeet.

Maar nou lê daar 'n paar implikasie-probleme bloot: die teenstelling tussen maar en en, die twee voegwoorde wat die tweede en derde sinne inlei; die gebruik van die voorsetsel oor in reël 10 teenoor die in van reëls 1 en 4 en die binne van die slotreël; die oënskynlike dubbelsinnigheid in reëls 11-13 oor wie die aflê-werk moet doen; die herhaling van 'oomblik tussen hakies (reël 13); die sintaksis van "ongewete roei" in reël 15 en, alhoewel nie regtig problematies nie, die koppeling van kort by stilte in die laaste reël.

Die maar in reël 4 belig die primêre teenstelling wat reeds deur die en in die eerste reël gesuggereer word, te wete die gewaande (tydelike) rus teenoor die groter en blywende onrus. Daarom die kort in die laaste reël om hierdie teenstelling in finale sin te koppel met stilte

(die kortstondige rus) teenoor wind (die durende onrus). Die kort stilte gee die seun (die mens) 'n illusie van bestendigheid, die wind kom oor die berg en die berg is deel van die planeet, en die planeet wentel in die sonnestelsel ... Siedaar, ons is deel van hierdie fisiese en buite-fisiese astronomiese gang, ons is deel van die polêre spanning tussen die rus en die onrus, ons is deel van die wind wat in die baai (tydelik, beperk) lê, maar ook deel van die wind wat steeds by Seepunt "wit koppe bly waai" - daarom en met sy neweskikkende funksie in reël 11. Die mens is onontkombaar "gevang" in hierdie spanning. Hierdie verbreding van perspektief (van die lokale na die metafisiese) word ekstern versterk deur in (lokaal-gerig) te lei tot oor die baai (wyer gerig), maar dan terug te lei tot binne (slotreël) om die geslotenheid van die mens en sy "wete" beperkend te bevestig.

Nou word die gebed in reël 11 ook duideliker. Die mens soek bevryding (uitkoms) van hierdie onontvlugbare toestand, maar sy "wete" stuit teen die sigbare. Hy bid dan om 'n rus uit hierdie onrus, en in onmiddellike sin sal dié rus kan kom as die wind sou gaan lê, m.a.w. as die magte van sy sigbare natuur (die berg met sy windtafeldeok en die planeet waarvan dit deel is) nié sal doen soos hulle aard voorskryf nie. Die natuur moet sy aard aflê, of by implikasie, die magte van die universum moet die mens van sy spanning bevry. Maar die "wetende" mens weet dat

dit nie kan of gaan gebeur nie, daarom broei hy maar net oor sy vrees vir die vrees. Hy doen dit vir 'n oomblik, want in die kosmiese gang van die tyd is sy wete soos die kort stilte binne die baai - vandaar die omhakiede beklemtoning van (n oomblik!)

En nou daardie "ongewete roei" van die seun. Uit die bespreking hiertoe is dit duidelik dat die hele teenstelling van weet en nie-weet berus op die "ongewete" van die seun se blikskuitroeier. Maar, sou die puris byvoeg, dan steun 'n groot deel van die interpretasie van dié gedig op 'n sintaktiese koddigheid, want die ongewetenheid hou verband met die seun, nie met die roei nie. Weer eens, die gedig is in gespreksvorm, 'n vorm wat vryheid gee vir allerlei sintaktiese verbindings. Maar meer nog, die derde deel van die gedig waarin die "ongewete roei" voorkom, is die "getransponeerde" deel van die vers. Nie meer die letterlike of die fisiese aspekte geniet hoofrang nie, maar die metafisiese. Die roei van die seun is heelwat meer as net die aandryf van die skuitjie met plankies vir roeiers; dit het nou geword die polêre spanning binne die mens self tussen rus en onrus, tussen weet en nie-weet, tussen volwasse ontnugtering en kinderlike (tydelike) onskuld. Die roei en die seun is nie meer wesenlik van mekaar te skei nie, en deur implikasie word die "ongewete roei van die seun" die nie-wete van die seun én die nie-wete van sy onbewustelik uitdagende daad. En juis sy "roei" (sy daad) staan teenoor die wetende mens se ironies-sinlose "bid"

om van sy uitgelewerdheid en sy vrees bevry te word. In hierdie gedig word alle vorme van die vorm tot die uiterste gespan om reliëf te gee aan die spanning van die wete teenoor die kortstondigheid van die nie-wete - die "ongewete roei" in die kort stilte binne die baai. Maar miskien die merkwaardigste aspek van dié gedig is dat hierdie "tematiese" spanning gelyktydig met die vormspanning (toon en sintaksis) oor die drie dele (sinne) van die gedig heen klaargespeel word.

"Vuurlopers" is op sigself 'n sonnet, maar terselfdertyd vorm dit deel van die sonnette-siklus "Brandaan". Die teoretiese problematiek van 'n enkele sonnet se posisie binne 'n sonnette-siklus is al baie beredeneer. In 'n artikel in Standpunte (nr. 154, Aug. 1981) wys D.J. Hugo op enkele argumente wat ook spesifiek die "Brandaan"-siklus betrek, en hy toon aan dat, alhoewel "Vuurlopers" 'n nou verwantskap aangaan met "Tokolosi", hierdie sonnet, soos trouens die meeste sonnette uit die siklus, as 'n selfstandige sonnet (dit wil ook sê gedig) gereken kan word.

Vuurlopers

Bokant die piesang- en die mangobome
spring rooi vlamme van die hout ineen,
en langs die Hindoetempel uit die lome
wierook begin kalbasfluite eentonig teem
as die gereinigdes met klam kaalvoete
die paadjies kies uit die rivier - maar bang
duskant die oopgeharkte vierkant gloed
terugstuit, soos nat bruin vullens vasgevang.

Die bok en die pampoens lê oopgebreek,
 die priester sprinkel met sy takkie blare
 wywaters oor die vure en koel kweek
 en voorste ry van die beswete skare.
 Dan in vervoering trap die kaal voetsole
 lig-lig na Brahma oor tapyte kole.

Die sonnet is 'n baie bekende digvorm, en ander digvorme soos die kwatryn, die puntdig en die limerick werk eintlik met dieselfde soort vormbeginsels as die sonnet. Die ballade, die dramatiese monoloog en die vrye vers toon weer op hulle beurt ooreenkoms met die sonnet as vorm deur onderskeidelik die herhalingsmotief (in klank en tema), die spanning tussen twee denkstrominge, en deur die beeld-beweging. R.K. Belcher (Grondslae van die sonnetvorm, bl. 185) het gelyk as hy sê: "Bykans alle poëtiese waardes word as geheel of gedeeltelik in die beperkte vorm van die sonnet teruggevind".

"Vuurlopers" word algemeen beskou (soos ook blyk uit die reeds genoemde artikel van D.J. Hugo) as 'n Shakespeari-aanse sonnet, d.w.s. 'n sonnet met drie kwatryne en 'n rymende slotkoeplet. Die rymskema van "Vuurlopers" wil-wil hierdie aanname bevestig: $\text{abab} \dots \text{cdcd} \dots \text{efef} \dots \text{gg}$, d.w.s. as 'n leser een en teem as bb lees, en 'n leser 'n nog groter sprong maak en voete en gloed as cc lees. Veral die tweede halfrym (voete ... gloed) lyk my nie so 'n "bnskuldig" patroon nie. Maar die vorm toon nog 'n klein raaisel: die eerste twee kwatryne vorm ekstern 'n eenheid (deur een sin uit te maak) teenoor die derde kwatryn

en die slotkoeplet wat afsonderlik hulle posisies regverdig. Dit lyk dus alte veel asof hier sprake kan wees van 'n dubbelslagtige sonnetvorm: half (of driekwart) Shakespeariaans, en so 'n kwart Petrarcaans.

By nadere lees bevestig die tematiese lyn hierdie "breuk". As 'n mens aanneem dat die sonnet veral geken word deur twee denkstrome wat op mekaar inwerk (in die Petrarcaanse sonnet as 'n beeld in die oktaaf en 'n toepassing in die sekstet, en in die Shakespeariaanse sonnet as 'n progressiewe opbou van spanning wat in die slotkoeplet sy oplossing vind), dan is albei die tendense gedeeltelik waar in "Vuurlopers". Wat nou ter sake is, is om die boeiende vorm en die spel van die implikasie van paaltjie tot puntjie te bring.

Die twee denkstrome in dié sonnet is geleë in die fisiese en psigiese ervaringsmomente. Die religieuse ritueel van die Hindoevuurloop word gelokaliseer (in Natal met sy piesang- en mangobome en met die bok wat oopgebreek lê - 'n Suid-Afrikaanse toevoeging tot die Oosterse patroon), en in die gelokaliseerdheid verkry dit 'n dubbele aktualiteit: konkrete substansie en die universele aard van 'n religieuse belewenis. Dit is dus 'n konkrete situasie wat in strak werklikheidsterme aangebied word, dit is ook 'n ekstatische oorgawe aan die mistiek van aanbidding. Die fisiese is die vuur self, die menslikheid van die vuurlopers, die bekende wêreld van Natal; die psigiese is die

godsdienstige ervaring en die oorwinning van die geestelike krag oor die fisiese beperkinge. En dié twee denkstrominge toon 'n hegte verband met die sonnet se uiterlike vorm.

In die eerste twee kwatryne (ōf oktaaf) lê die klem op die voorbereiding vir die ritueel: die vuur wat die kole maak, die eentonige kalbasfluit wat die mistieke element voorberei, die gereinigdes wat nader kom maar tog soos vullens (opgewonde, dinamies maar tog steeks) terugstuit. Die derde kwatryn lê die klem op die simbole: bok, pampoens, wywaters. Die slotkoeplet bring dan al die voorbereiding tot by die daad as die ekstatische vuurloop voltooi word. Hieruit blyk twee dinge: die absolute onderskeiding van die vorm is nie moontlik nie, en die twee denkstrominge vloei uit die staanspoor ineen. Die fisiese voorbereiding het reeds in sigself die opwinding en die mistiek van die psigiese; die simbole dra ook swaar aan fisiese belading, want al dié psigiese elemente is fisies herleibaar. En in die slotkoeplet word die psigiese en die fisiese tot geslote eenheid deurgevoer. Tog is dit juis die hegtheid van die sonnetvorm (met of sonder "breuk") wat die binding tussen die twee denkstrominge so volkome laat sluit. Die interessantheid van die aarseling tussen die twee bekende sonnetvorme is dat die voordele van albei benut word: die eerste twee kwatryne wat ook as 'n oktaaf kan deurgaan, bind die voorbereiding van die kole en die huiwering van die gereinigdes, m.a.w. dit stel die ritueel

en die menslike vrees van die deelnemers in 'n "sublieme ewewig". Was dit sonder meer twee aparte kwatryne, dan sou hierdie "ewewig" in 'n gelyke mate met die simboliese voorbereiding in die derde kwatryn moes meeding. Anders gestel: die verhouding word nou nie een van 1 : 1 : 1 (drie kwatryne) met elkeen 'n eie sê wat eweredig tot mekaar funksioneer nie, maar dit word (1 + 1) : 1 wat die voorbereiding vir die ritueel in twee fases skei: die fisiese en die psigiese. Die slotkoeplet begin nie verniet met dan nie - daardeur word die kulminasie van die fisiese en die psigiese gekontrasteer teenoor die res van die sonnet.

Die sekondêre implikasie speel mee in hierdie mosaïekpatroon. Daar is eers 'n "vierkant gloed" (metonimia), daarna "soos nat bruin vullens vasgevang" (vergelyking), dan "bok", "pampoen" en "wywaters" (simbole), en ten laaste "tapyte kole" (metafoor).

Met die metonimia word die ruimte (plek) van die ritueel fisies uitgewys; met die vergelyking word mens en dier tot eenheid gebring wat op sy beurt die fisiese (huiwering) koppel met die psigiese (opwinding); met die konvensionele simbole word die fisiese opsy gesit vir psigiese funksies en begin die fisiese oorgaan tot die psigiese; met die metafoor (die saamtrepunt vir twee referensies) word die kole nou tapyte (dinge waarop 'n mens maklik loop) en bevry die psigiese die ekstatiiese vuurlopers van fisiese

gebondenheid. Dan is die transponering van een werklikheid tot 'n ander voltooi; en in plaas van soos vullens te aarsel, loop die vuurlopers "lig-lig na Brahma". So ook loop dié sonnet met sy ruim tematiek uit sy eie vorm.

Buitengewoon a-sintakties en boordensvol inversie is:

Ou Matroos, Napels

Aan hoog geknoopte toue
wapper wasgoed tussen geboue.

Kinders baklei
om vuilisblikke
na eetbare afvalstukke.

Tien mans sit gebuk
van honderde hoenders
vere en pluk.

Oor 'n fornuis
skree 'n vrou:
"Wanneer kom jou pampiere
dat ons weer kos kan koop?"

Hy swyg, bal sy artritusvuis,
bedaar en staar:
vou in sy hand
die vyf seeroetes van die wêreld oop,
en - onder wapperende wasgoed - vaar.

Die titel van die gedig lei die aandag na 'n matroos en die hawestad Napels, in hierdie orde. Die gedig self werk andersom: in die eerste versnit 'n Napelse agterbuurttoneeltjie; in die tweede die bakleiende kinders

oftewel mense in die buurt; in die derde volwassenes wat vere pluk. Tot op dié punt in die gedig is dit nog verskillende fasette van die ruimte waarin die matroos gestrand is. In die vierde verssnit fokus die gedig op die matroos se raserige vrou en die feit dat hulle van 'n staatsgeldjie leef. Eers in die laaste verssnit kom die matroos self op die voorgrond. Titel en inhoud staan dus reeds jukstaposisioneel in inversie.

Maar elkeen van die verssnitte toon ook inversie-neigings. In die eerste begin die sin nie met "wasgoed" nie, maar met die geknoopte toue; in die tweede sit daar 'n opvallende dubbelsinnigheid by die "om vuilisblikke" (is die spelery rondom die blikke óf om die inhoud); in die derde kry die "gebuk" voorrang; in die vierde word die vrou effe teruggehou die fornuis (oond) ter wille; en in die laaste lê die inversie veral in die slotreël waar die vaar 'n nadruklike plek gaan inneem.

Al dié inversie-vorme is gemik op twee dinge: eerstens die skep van 'n bepaalde ruimtelike atmosfeer, 'n soort gevangenskap op land van die see-varende matroos, en tweedens die uitstel van die binnetree van die hooffiguur self. Die matroos word meer as net 'n artritus-lydende ou man, hy word die verloopte mens wat magteloos uitgelewer is aan fiese magte wat hy nie meer kan beheer nie. Daarom is dit des te veelseggender dat die toue in die eerste reël klem kry en aansluit by die laaste woord: vaar. Want toue is

mastoue, is die wêreld van skepe, van die matroos se kragjare; wasgoed is die beperkende bestaan van die ingehokte ou man. Maar vaar - dié ken hy: bevryding van 'n Napels, van 'n ongeduldige vrou, van bakleiende kinders en patetiese sukkelaars wat hoenders skoonmaak. In dié teenstelling lê die krag van die gedig, maar slegs die inversie maak hierdie klem- en verdragingsaksies moontlik. Binne die rangskikking van die gegewens val op dat wasgoed ... kinders ... mans ... vrou ... matroos 'n geheelbeeld vorm van die mens, en sy benouenis.

Die laaste verssnit word iets van 'n cadenza: veral deur die enumerasie van werkwoorde. Die reeksie is swyg, bal (sy artritusvuis), bedaar, staar, vou (oop) en vaar. In hierdie kriptiese sin word elkeen van die werkwoorde 'n openbaring van die gemoedslewe van die belemmerde ou matroos: swyg openbaar sy beklemmende magteloosheid, bal sy ergernis en ongeduld, bedaar sy gedwonge berusting, staar sy verlange, oopvou sy herinnering en die klimaktiese vaar sy ontvlugting uit sy trieste werklikheid.

Die hele laaste verssnit is in 'n sekere sin 'n inversie teenoor die res van die gedig, en die ordening van die werkwoorde val ook uiteen in 'n inversie-patroon. Alles saam bring die realiteit en die geïllusioneerde ontvlugting daaruit in teenstellende reliëf, en wasgoedtoue word takelwerk, die wasgoed word trotse seile, die vertrekte artritushand word die kaart van die wye oseane,

en die sieklike en afgetakelde ou matroos word die bevryde mens wat sy omgewing fnuik. Uiteindelik loop die inversie sy volle pad en konstrueer dit die slot tot metafoor: wasgoed en matroos word onderskeidelik bevrydende seile teenoor agterstraatse beklemming, en jeugdige inkarnasie teenoor vertrekte daadloosheid.

Vorm en implikasie, soos vorm en teenspraak, is moeilik te ontknoop. Saam dien hulle een doel: om die geïntegreerdheid van taalmiddele onderling en van taalmiddele en materiaal te help bewerkstellig. Maar hulle samehang blý steeds 'n paradoks, 'n weerspannige gespannenheid, want alleen in dié ewewig - sê Van Wyk Louw - kan die poësie bestaan.

Dit was T.S. Eliot wat op 'n keer opgemerk het dat alle poësie nostalgies is: 'n verlange na 'n ander toestand as die ervaarbare realiteit. Miskien is sy stelling in 'n hoë mate waar, en is dit juis hierdie oer-teenstrydigheid wat taal en stof in 'n ewewig hou. Iewers is die prinsiep van die nostalgie ook die prinsiep van die taalaksie van die gedig, iewers is die ewige hunkering "verby die stoflike na 'n Boplaas" ook die essensie van die taal wat binne die gedig sy eie magiese krag tot verwesenliking kan bring; iewers bly waar:

my voete loop na Monteku
maar ek gaan Woester toe.

2.4 BRONNELYS

- Belcher, R.K. 1969. Grondslae van die Sonnetvorm,
HAUM, Kaapstad
- Brooks, C. 1947. The Well-Wrought Urn,
Harcourt and Brace, New York
- Bulpin, T.V. 1978. Illustrated Guide to Southern Africa,
Reader's Digest, Cape Town
- Cloete, T.T. "Gedigte uit 'Klipwerk' van N.P. van
Wyk Louw" in Tydskrif vir Geesteswe-
tenskappe, Des. 1979
- Culler, J. 1977. Structuralist Poetics,
Routledge & Kegan Paul, London
- Eybers, Elisabeth 1978. Voetpad van Verkenning,
Human & Rousseau, Kaapstad
- Grové, A.P. 1978. Dagsoom,
Tafelberg, Kaapstad
1977. Woord en Wonder,
Nasou, Kaapstad
- Hugo, D.J. "n Literêre boa: 'Die Brandaan'-
siklus van D.J. Opperman" in Stand-
punte 154, Aug. 1981
- Kannemeyer, J.C. 1979. Kroniek van Klip en Ster,
Academica, Kaapstad
- Louw, N.P. van Wyk 1977. Deurskouende Verband,
Human & Rousseau, Kaapstad
1979. Nuwe Verse,
Tafelberg, Kaapstad

- Louw, N.P. van Wyk 1972. Opstelle oor ons ouer digters,
Human & Rousseau, Kaapstad
1970. Rondom Eie Werk,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Tristia,
Human & Rousseau, Kaapstad
- Louw, N.P. van Wyk
en Lindenberg, E. 1978. Treknet,
Academica, Kaapstad
- Nienaber, C.J.M. 1974. Oor Literatuur 1
Academica, Kaapstad
- Nienaber - Luitingh, M.
en Nienaber, C.J.M. 1977. Woordkuns,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Opperman, D.J. 1979. Blom en Baaierd,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
1978. Engel uit die Klip,
Tafelberg, Kaapstad
- Scholtz, Merwe 1975. Herout van die Afrikaanse Poësie
en ander Opstelle,
Tafelberg, Kaapstad
- Smith, Barbara Hernstein 1974. Poetic Closure,
University of Chicago Press,
Chicago
- Snyman, Annette 1981. Klein Rondreis,
Boschendal, Durbanville

Warren, Austin en Wellek, René 1961. Theory of Literature,
Jonathan Cape, London

OOK GERAADPLEEG

Kannemeyer, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse
Literatuur 1,
Academica, Kaapstad

Müller, H.C.T. 1975. "Klankekspressie: 'n Voorstudie"
in Van Rensburg, F.I.J. (red.)
Die Kunswerk as Taal,
Tafelberg, Kaapstad

Nienaber, C.J.M. 1977. Oor Literatuur 2,
Academica, Kaapstad/Pretoria

Scholtz, Merwe 1978. Die teken as teiken,
Tafelberg, Kaapstad/Pretoria

Shipley, Joseph T. (red.) 1968. Dictionary of World
Literature,
Littlefield, Adams & Co.,
Totowa/New Jersey

Snyman, Henning 1978. Junior Verseboek,
Blokboek RB2,
Academica, Kaapstad/Pretoria

1978. Senior Verseboek,
Blokboek RB1,
Academica, Kaapstad/Pretoria

HOOFSTUK 3

"DIE EKSTASE TOT KRIPTIEK": VERSKYNINGSVORME VAN DIE METAFOR, DIE METONIMIA EN DIE SIMBOOL

3.1 INLEIDING

Waarom die metafoor, die metonimia en die simbool onder een dak huisves? Omdat (a) al die implikasie-verskynsels sekondêre implikasie-verskynsels is; en (b) omdat die driemanskap onderling binne die omskrywing van implikasie, kenbaar is aan sekere gemeenskaplike "kenmerke" van implikasie. As 'n mens hierdie kenmerke net weer oorsigtelik sou saamvat, kom hulle neer op die volgende vier stuks:

- (a) 'n disjunksie in die verhouding tussen woord- en sinsbetekenis,
- (b) die ontkenning van die normale waarheidskondisie van die sin,
- (c) 'n disjunksie tussen die onderdele van die taalhandeling,
- (d) 'n weerspreking van die verwagte presupposisies binne die betrokke taalsituasie.

Die metafoor en sy meelopers laat hulle ken aan kenmerke (a) en (b), die ironie en sy verwante (die hiperbool, die satire, die parodie) groepeer hulleself veral onder (c) en (d). Voordat ons in nadere besonderhede kyk na die meta-

foorgroepie, net eers vlugtige voorbeelde om die implikasie-aard van dié kriptiese verskynsels uit te wys.

As D.J. Opperman se spioen-figuur Jorik van uit die vliegtuig brûe, paaie en treinspore kiek, word die wye visioen van die reis skielik beperk wanneer die vliegtuig tot landing kom.

O die vervoering vōōr die vliegtuig sak!
 Die aarde stroom bruin-groen verby die glas,
 maar kringe strate gryp met spinnerak
 die groot mot op die hawe eindelijk vas ...

(Joernaal van Jorik, bl. 31)

Weliswaar geen onbekende metafoor nie; juis daarom ter sake vir dié doel: wat is die implikasie-kenmerke wat "werkzaam" is by die metafoor? Mot en vliegtuig, kringe strate (aanloopbane?) en spinnerak, en 'n mot wat gevang word deur 'n spinnerak in verhouding tot 'n vliegtuig wat land, gaan onderskeidelik in hierdie drieledige metafoor 'n besondere verbinding aan.

In die eerste hoofstuk, "Kompas", het ons reeds bevind dat die implikasie nie primêr geleë is in die woord as sodanig nie, maar in die sin. Was dit nie so nie, was implikasie 'n referensiële verskynsel, en sou onder meer alle metafore klaargespeel kon word bloot op referensiële vlak. Dit wil sê: saak mot verwys na saak vliegtuig, en die oorname van die saak-funksie van saak A deur

saak B sou die metafoor konstitueer. Nee, die woord op sigself dra nie die implikasie nie, alleen die sin maak dit moontlik dat die woord mot in ad hoc-hoedanigheid binne 'n bepaalde taalsituasie vliegtuig gaan be-teken.

Uit die aanloop (reël 1 van die aanhaling) is dit glashelder dat dit hier gaan om 'n vliegtuig. Die tweede reël toon 'n progressie aan op die eerste: die landingsaksie word voltrek. Die vryheid word aan bande gelê, die beweging gestuit, en dit alles met die woord gryp. Tot hier toe is daar nog geen implikasie in die spel nie, alles verloop binne die normale sintaktiese voorwaardes. Maar spinnerak word onverwags lineêr-sintakties verbind met kringe strate, daarna word vliegtuig sonder verdere voorbereiding vervang met mot, en dan word die gestolde beweging van die vliegtuig (en dié van die reisende spioen) voorgestel as 'n mot wat onontkombaar vasgevang sit in 'n onontwarbare web. Die woord-sintaktiese vreemdhede tree aan as "kringe" strate "gryp", boonop "met spinnerak", en as die "groot mot" op die "hawe" vasgegryp word. Nie alleen is die normale lineêre orde versteur met die konstruksies "kringe strate" en "gryp met spinnerak" nie, maar die verhouding tussen woord- en sinsbetekenis vertoon etlike disjunksies. Groot mot staan waar in 'n gewone verhouding vliegtuig sou voorkom, spinnerak staan waar netwerk gewoon sou wees.

Nie alleen is dié verhoudings tot disjunksies gevoer nie,

maar die sin se waarheidskondisie is aangetas. 'n Spinnerak vang nie 'n vliegtuig nie, 'n vliegtuig en 'n mot is nie dieselfde saak nie, straatpatrone is nie 'n spinnerak nie. Maar genoeg om aan te toon dat hier ongetwyfeld sprake is van 'n bepaalde implikasie-⁴verskynsel.

Die vraag wat dadelik ontstaan, is: geld die ander "kenmerke" van implikasie nie ook vir dieselfde voorbeeld nie? Die onderdele van die taalhandeling (die spraak-, bedoelings- en trefhandeling) sou ongeveer soos volg op dié mot-vliegtuig-situasie toegepas kon word: die spraakhandeling vertel van 'n vliegtuig wat besig is om te land; die bedoelingshandeling is volkome in lyn met die taalaanbod, behalwe dat daar verbande gelê word tussen 'n vliegtuig en 'n mot; die trefhandeling wil 'n bepaalde gevangenskap beklemtoon. Nêrens is daar 'n breuk tussen die drie onderdele van die taalhandeling nie, anders as byvoorbeeld by die ironie waar die bedoeling sover tot as die teenoorgestelde van die taalaanbod kan beweeg, en waar die trefhandeling wil skok, onreëlmatighede wil uitwys of onreg in perspektief wil stel. Terug by ons motvoorbeeld: hoe staan dit mèt die verwagte presupposisies? Hier gaan dit om relevansie, rasionaliteit en opregtheid. Uit die staanspoor wil die spreker/digter 'n vliegtuig laat land, en dit doen hy - volkome opreg; die gevangenskapbeeld van die mot in die web is volkome relevant; die deurvoering van die beeld is eweneens volkome rasioneel. Toegegee, daar is 'n verassingselement, maar aan die basiese

presupposisies word nie getorring nie. Weer is die toestand effe anders gesteld met die ironie: òf die opregtheid van die taalaanbod, òf die rasionaliteit en/of die relevansie word opgehef om 'n nuwe relevansie en opregtheid ("die ware toedrag van sake") in 'n ironiese taalsituasie aan bod te stel. Binne die implikasie-verskynsel in sy geheel hou die metafoor hom dus by die versteurde verhouding tussen woord- en sinsbetekenis, en by die ontkenning van die waarheidskondisie van die sin.

As dit ook nou die geval is met die metonimia en die simbool, is dit genoegsaam rede om hierdie drie vorme, noem hulle gerus die "kriptiese vorme", onder een sambreel tuis te bring. Die personifikasie word nie apart genoem nie, omdat dit eintlik slegs 'n vorm van die metafoor is. Daaroor in 'n latere hoofstuk.

In 'n nogal sentimentele gedig, "Afskeid", (Dogter van Jefta, bl. 30) vertel Antjie Krog van 'n jong meisie wat van haar dienspligtige kêrel afskeid neem. Onder meer volg in haar "gesprek" met hom, die volgende voorbeelde van metonimia:

ons staan stil bymekaar
 ons oë rou
 ons wange huil

en

moenie dat baie nagte se water
 slote kerf in jou gesig,
 moenie dat baie dae se ligte
 sterre breek in jou oë

Op sy eenvoudigste ken ons die metonimia aan voorbeelde soos Die ketel kook en Ek lees Shakespeare, feitlik 'n soort elliptiese sintaksis. Die kriptiek van die metonimia lê voor die hand, uiterlik gegee deur die gedronge sinskonstruksie. Ons oë rou, ons wange huil - oë as deel of uitdrukking van die totale bedroefde gemoedstoestand, wange as deel van die totale frenologie wat visueel die gemoedstoestand verklap. Die implikasie lê presies waar dié van die metafoor lê: die lineêre verbinding van oë plus rou en van wange plus huil gaan nie op nie. Ook hier is daar dus versteuring van die verhouding tussen woord- en sinsbetekenis: oë rou beteken gemoedstoestand (en die mens self) rou; wange huil beteken die mens self (of sy oë) huil; ook hier word die waarheidskondisie aangetas (die oë vertoon bloot die rou, die wange wys die nat van die tranes). Maar ook hier is daar geen disjunksie tussen die onderdele van die taalhandeling nie: die taalaanbod vertel van 'n meisie se hartseer, die bedoeling is om dié hartseer in uiterlike vorm voor te stel, die trefhandeling is om die vrees te bewoord (moenie dat die baie reën jou gesig én gemoed bederf nie, moenie dat die baie son jou lewenslus en moed breek nie). Die presupposisies van opregtheid, relevansie en rasionaliteit word onaangetas volgehou: die meisie se droefheid en vrese bly konsekwent dié van die hartseer en verslae jongmens.

By die simbool is 'n dergelike patroon waarneembaar. N.P. van Wyk Louw se bekende beiteljtjie uit die gelyknamige gedig word gelees as onder meer die mag van die denke, die woord self, 'n klein daad wat groot gevolge kan hê:

- mens moet jou vergewis:
'n beitel moet kan klip breek
as hy 'n beitel is - (Nuwe Verse, bl. 31)

Met dié beitel wōrd klip gebreek: die sagte aarde skeur,
die planeet val aan twee, die onderskeiding tussen dag
en nag word deurklief

met 'n bars wat van my beitel af
dwarsdeur die sterre loop.

Uit die hele konteks word dit algaande duidelik dat beitel nie meer beitel is nie, maar ook nog beitel bly. Goed, mot het ook nog mot gebly, maar binne die taalverband het dit slegs as vliegtuig gefunksioneer. Beitel is egter binne die taalverband getrou aan homself, maar dit "straal ook na verskillende kante uit". Die aard van die disjunksie by die simbool verskil van dié van die metafoor, die feit van die disjunksie val in dieselfde kategorie. Die verhouding van die woord beitel tot die sin(ne) waarin dit voorkom, vertoon 'n duidelike disjunksie. Met 'n beitel kan die mens nōg die aarde, nōg die sterre, nōg die tyd laat skeur. Hierdie beitel gaan dus meer beteken en beteken as 'n klein werkinstrument. Ergo, die waarheidskondisie van die sin is ook nie meer kontroleerbaar nie -

die sinswerklikheid het sienderoë onder die slag van die beitel verdwyn. Tussen die spraakhandeling (die mag van die beitel), die bedoelingshandeling (die toetsing van hierdie mag) en die trefhandeling (die effekte wat die toets oplewer) is daar geen disjunksie nie; trouens, daar word 'n streng logies-chronologiese lyn gehandhaaf. Net so word die verwagte presupposisies in die volste mate vervul: die beitel kán klip breek, selfs méér as klip-breek.

Dié klein, kursoriese oorsig dui die gemene deler tussen die metafoor (en sy "variante" die metonimia en die simbool), in genoegsame mate aan: al drie verskynsels impliseer binne dieselfde grense, al drie onderskei hulle self van die ironie en sy maats op dieselfde gronde. Maar intern bereik elkeen die "ekstase tot kriptiek" op sy eie dwingende wyse:

die donker naat loop deur my land
en kloof hom wortel toe -

3.2 DIE METAFOOR

3.2.1 Beskouings, menings, 'teorieë ...

Aristoteles het reeds in sy Poetica die metafoor omskryf. In 'n vertaling van Hamilton Fyfe (aangehaal deur Derek Bickerton in Linguistic Perspectives on Literature, bl. 44) klink die Aristotelianse siening soos volg: "Metaphor is the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species,

or from the species and applied to the genus, or from one species to another, or by analogy". Terloops, 'n baie noukeuriger vertaling as die bekende Bywater-vertaling: "Metaphor consists in giving the thing a name that belongs to something else ...". Die siening van Aristoteles hou verstommend verband met die moderne strukturalistiese beskouings waar die metafoor ingelees word in die verhouding tussen lid en klas, of klas en lid, of geheel en deel, of deel en geheel. Maar tussen die ou Griekse denkwêreld en die moderne Westerse denke oor die metafoor, lê 'n lang pad van menings, teorieë en beskouings oor hierdie steeds verbysterende taalverskynsel: een woord met betekenis en al gaan neem die plek van 'n ander sonder om sy identiteit prys te gee.

Van die belangrikste oorsigtelike werke oor die metafoor is sonder twyfel C.F.P. Stutterheim se Het begrip metafoor. In 'n redelike troue navolging hiervan het J.R. Verster se omstrede werk Die Metafoor sy Afrikaanse ontstaan gehad. Die Verster-monografie het wel dié voordeel dat dit die beskouings oor die metafoor sistematies saamvat van Aristoteles af tot by mense soos Northrop Frye en Black d.w.s. tot vlak voor die afgelope klompie jare se nuwe(?) denke oor wat die metafoor alles sou kon beteken.

Die bakens op hierdie metaforiese pad is onder meer die werk van die Russiese Formaliste, Richards, Brooks en Black. In die werk van Stanford vind hierdie ouer denke

vroeg reeds 'n kulminasie-punt.

Van belang vir die metafoor-begrip is die Russiese Formaliste (en later Roman Jakobson) se beklemtoning van die rol van die beeld binne dié literêre teks: poësie hóëf nie sogenaamde beeldspraak te bevat nie. Terselfdertyd het dié denke die interpreterende leser geforseer om by die teks self te bly en nie met allerlei kulturele verbeeldingsvlugte 'n gedig van buite te kom belaaï met filosofieë en fantasieë nie. Wat Jakobson eintlik reeds aangedui het, is dat daar implikasie in 'n gedig moet wees, maar dat dit nie noodwendig 'n vorm van sekondêre implikasie hoef te wees nie.

Met die metafoor "op sy plek" gesit deur Jakobson et al, kon verdere denkers rustig aan die metafoor self aandag gee. I.A. Richards (reeds in The Meaning of Meaning van 1923 en later in The Philosophy of Rhetoric in 1936) het die metafoor "kategorieën" probeer verklaar, d.w.s. die metafoor binne 'n kategorie-sisteem probeer inpas. Sy vertrekpunt verklap reeds sy geheim: "When we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word or phrase whose meaning is a result of their interaction" (The Philosophy of Rhetoric, bl. 93). Hierdie bra verwarde siening "kategoriseer" hy dan binne sy bekende onderskeidings van tenor en vehicle. Tenor dui op die gewone gegewe (byvoorbeeld die vliegtuig in die Joernaal van Jorik-

voorbeeld), vehicle is die metaforiese gegewe (bv. die mot). Die onderskeiding van Richards het ver geloop in die literêre semantiek. 'n Werklike verklaring van die metafoor bied dit nie, 'n identifiseringsprinsipe word dit wel.

Max Black (Models and Metaphors) ontwikkel hierdie begrippe tot "focus" en "frame", en in Afrikaans voer Meyer de Villiers dit verder: "Die konteks waarbinne die woorde (wat die metafoor beduie - H.S.) fungeer, noem ek die 'raamwerk' van die metafoor, en die woorde of woord waarop die aandag gespits word, die 'fokus' of 'metafoordraer'" (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 95). Vliegtuig sou dus die raamwerk konstitueer, mot die fokus of die metafoordraer. 'n Jong semantikus, Tanya Reinhart, gooi nuwe wyn in hierdie ou sak as sy die onderskeiding herlei tot focus interpretation (dit is die interpretasie van die fokus, die mot) en vehicle interpretation (dit is die gesamentlike interpretasie van die fokus én die raamwerk) (Linguistic Perspectives on Literature, bl. 109). Reinhart dink effens anders as die ouer garde, maar die werklike verskil tussen haar siening en dié van Aristoteles cum Richards cum Black cum 'n Meyer de Villiers is dat sy nie die metafoor kategorieë wil beskryf nie, maar die interpretasie van die metafoor in volledige samehang van die teks wil deurvoer. Dus: nie net uitwys waarom mot metafories staan teenoor vliegtuig nie, maar wat mot én vliegtuig gesamentlik te make het met spioen Jorik. Hierin lê 'n

belangrike wins, want die metafoor word uit sy woord- en sinsisolasië gehaal die volledige teks (en konteks) ter wille. In 'n sekere sin sluit dit aan by die Russiese Formaliste se klem op die teksanalise van uit 'n groter, geïntegreerde geheel.

Sterk verteenwoordigend van dié "ouer" denke oor die metafoor, is die werk van Stanford. Trouens, 'n moderne denker soos Merwe Scholtz vind Stanford se 1936-omskrywing van die metafoor sō voldoende dat hy in 1978 'n "gesuiwerde" weergawe daarvan gee as een van sy vertrekpunte tot 'n beskouing van die metafoor. Stanford self sê (in Greek metaphor: Studies in theory and practice, aangehaal deur Scholtz in Die teken as teiken, bl. 103): "Metaphor is the process and a result of using a term (X) normally signifying an object or concept (A) in such a context that it must refer to another object or concept (B), which is distinct enough in characteristics from A to ensure that in the composite idea formed by the synthesis of A and B now symbolized in the word X, the factors A and B retain their conceptual independence even while they merge in the unity symbolized by X".

In sy opstel "Oor die metafoor" toon Scholtz aan dat die soort onderskeidings wat van Richards af deurloop via tal- le ander taaldenkers, nuttig is om die "metaforiese transaksie" mee uit te wys. In plaas van "tenor" en "vehicle" en "focus" en "frame" gebruik Scholtz "beeldontvanger" en

"beeldskenger", onderskeidelik uit die Duits "Bildempfänger" en "Bildspender" (n.a.v. Kallmeyer, Klein e.a.). Tereg bevind Scholtz dat die blote onderskeidings nie die wat en hoe van die metafoor verduidelik nie. By Stanford vind hy dan 'n verfyning van hierdie "transaksie", maar op voorwaarde dat Anton Reichling se suiwer semantiese beskouing oor die metafoor daarmee saam gelees word. Maar eers die "gesuiwerde" Scholtz-weergawe van Stanford se definisie: "Daar is sprake van 'n metafoor wanneer die woord X (wat dus X beteken) die saak "X" in so 'n konteks noem dat die saak "X" geprojekteer word op 'n saak Y sodat daar 'n saamgestelde saak XY tot stand kom deur die sintese van X en Y. Die sake X en Y behou hulle selfstandigheid in die nuwe eenheid waarna X verwys, behalwe dat die saak X in 'diensbare' hoedanigheid die saak Y kwalifiseer". By die vliegtuig en mot kom dit dan hierop neer: allereers is mot die beeldskenger en vliegtuig die beeldontvanger, verder is mot saak X en vliegtuig saak Y. Mot en vliegtuig word dus deur projeksie saak mot-vliegtuig (XY), en in dié verhouding kwalifiseer mot (X) vir vliegtuig (Y) in 'n diensbare hoedanigheid: mot is nie meer mot in die eerste plek nie, maar vliegtuig. Binne die sintese (XY) staan die betekenis "mot" as't ware terug vir betekenis "vliegtuig".

Tot sover is hierdie beskouing 'n uiters geraffineerde deurvoer van die oorspronklike Richards-denkpatroon. Scholtz sien egter die hiaat raak: die taalproses waar-

deur en waarbinne die verbinding XY voltrek word, blyk hoegenaamd nie uit die Stanford-definisie nie. Individualis Anton Reichling wat oor hierdie dinge sy eie dink dink, beweeg nader aan die kern met sy beskouing oor metaforiese taalgebruik. Hy voorsien die ontbrekende komponent binne die Richards-Stanford-beskouing: die disjunksie wat binne die taalaanbod noodsaak is vir die ont- en bestaan van die metafoor. En oor die metaforiese taalgebruik sê hy dan: "Deze betekenistoepassing noemen we de disjuncte, in zoverreslechts één of slechts enkele onderscheidingen in dit gebruik worden toegepast; de rest, die ontoepasselijk is, geeft ons juist datgene te weten waarover niet gesproken wordt, maar dat een tegenstelling tot de wel toegepaste onderscheidingen vormt. Dit is disjunct, metaphorisch, taalgebruik. Dit gebruik is niet altijd opzettelijk, maar het is wel altijd bewust. Het bewustzijn dus, van de tegenstelling tussen de toegepaste en de niet toepasselijke onderscheidingen binnen de met deze onderscheidingen gebruikte betekenis, maakt een bepaald gebruik tot 'metaphorisch'. De conjuncte toepassing is de gewone, de disjuncte de ongewone, de opvallende" (Verzamelde Studies, bl. 44; ook aangehaal deur Scholtz, bl. 105). Reichling, op sy beurt, ontwikkel nie 'n apparaat om die metafoor-in-aksie te verklaar nie. Scholtz wys doeltreffend in sy opstel op die onvoldoende pogings van die teksgrammatici om deur subkategoriseringsreëls 'n metode te ontwikkel wat apparaat sal voorsien by die gekombineerde Stanford-Reichling-denke.

Die groot wins van Reichling se beskouing is dat die metafoor 'n vorm van disjunkte taalgebruik is, d.w.s. 'n geïmpliceerde taalvorm is wat op sekere disjunksies berus. Daarby kom sy uiters belangrike onderskeiding dat nie die konjunk-waarneembare aspekte die metafoor uitwys nie, maar juis die disjunkte. Nie omdat mot en vliegtuig albei + VLIEG as eienskap het word hulle tot metafoor nie, maar omdat mot en vliegtuig onder meer 'n teenstellende patroon vertoon van onderskeidelik + LEWEND teenoor - LEWEND, is daar sprake van metaforiese taalgebruik. Reichling se disjunksie geld egter ook vir ander vorme (bv. die metonimia en die simbool) terwyl die Stanford-beperkings meer spesifiek die metafoor hok slaan.

Uit hierdie hele lang aanloop tree na vore 'n eerste "vol" beskouing oor die metafoor: die sintese van sake X en Y tot XY met betekenis X in diensbare hoedanigheid teenoor betekenis Y, maar met die duidelike kwalifikasie dat daar 'n disjunksie bestaan tussen die betekenis X en Y in hulle nuwe samesyn. Dat die een 'n beeldskenker of 'n fokus of 'n "tenor" is en die ander 'n beeldontvanger of 'n raamwerk of 'n "vehicle", help net in die uitken van die deelnemers aan die "metaforiese transaksie".

Met hierdie denklyn is Aristoteles se een denkpool oor die metafoor ontwikkel, t.w. dat een saak of betekenis tydelik sy funksie met 'n ander s'n verwissel. Maar in sy definisie van die jare her het Aristoteles ook gewys op die

wisselspel tussen lid en klas, gene en spesie. En dié denkpoo1 is verder ontwikkel deur die strukturaliste, waarvan Jonathan Culler 'n voortrekflike eksponent is.

Die idee om die metafoor te verklaar deur allerlei soorte klasindelings kom ook deur 'n wye spektrum van eksperimentele denke. Een van die ouer "openbarings" in dié verband is om die metafoor woordsoortelik te kategoriseer. C. Brooke-Rose (A Grammar of Metaphor) het baanbrekerswerk gedoen in dié opsig. In sy boek Die Semantiek van Afrikaans sluit Meyer de Villiers op tweërlei wyse by haar aan deur sowel 'n woordsoortelike metafoorpatroon op te stel as deur 'n semantiese kategorisering aan die hand te doen. Waar Brooke-Rose die werkwoord wees as "the most direct way of linking a metaphor to its proper term or terms" (bl. 105) beskou, maak De Villiers 'n ruimer onderskeiding met betrekking tot s.nwe., wwe. en b.nwe. as draers van die metafoor. Die gevaar van so 'n indeling is dat die metafoor in 'n te hoë mate referensieel beoordeel word, en dan beweeg die verskynsel buite die dampkring van die implikasie-verskynsel. Naas die woordsoortelike kategorisering onderskei De Villiers tussen egte en geykte metafore op grond daarvan dat 'n egte metafoor "prediserend" te werk gaan, d.w.s. nie in die eerste plek referensieel nie. Hierdie soort onderskeidings het nie veel nut nie, maar dit beweeg wel in die regte rigting, t.w. Aristoteles se onderskeid tussen "genus" en "species".

Metodes om die metafoor name te gee, is ook bedryf deur iemand soos Northrop Frye (Anatomy of Criticism) waarin hy die metafoor verdeel volgens identiteit (tussen sake X en Y) en analogie (ook tussen sake X en Y) en dan, baie soos De Villiers, praat van "descriptive metaphor, formal metaphor, archetypal metaphor, literal metaphor". George A. Miller (in Metaphor and Thought, bl. 230-234) praat weer van "nominal metaphors" (naamwoordelik), "predicative metaphors" (werkwoordelik) en "sentential metaphors" (sintakties) - steeds onderskeidings wat die kernverhoudings soos deur Aristoteles aangedui, nie regtig raak nie.

Jonathan Culler (Structuralist Poetics, veral bl. 179-183) gaan verder met wat ek noem die "paradigmatiese benadering" tot die metafoor. Volgens sy beskouing kan die metafoor afgelei word uit die metafoordraer se verhoudingsmoontlikhede ten opsigte van sy klas of spesie. Vier sulke verdelings, bevind Culler, is moontlik:

deel	:	geheel
geheel	:	deel
lid	:	klas
klas	:	lid

En, sê Culler verder, "the move from member to class to member is the most common procedure for interpreting metaphors" (bl. 181). Toegepas op die mot-vliegtuig-sintese sou dit iets soos volg wees:

mot as lid, dan is klas : insek, vlieënde soort, vangbaar deur spinne-
rakke, ens.

Binne die Joernaal van Jorik-voorbeeld: lid (mot) beweeg tot klas (vlieënde, vangbare insek) beweeg tot lid (vliegtuig). Die klas-kenmerke bring die konjunksie wat die metafoor aan die gang sit, die disjunksie tussen lid (mot) en lid (vliegtuig) māk diē metafoor.

In die verhouding geheel : deel sou die prentjie op 'n effens ander baan verloop, t.w. geheel : deel : geheel. Die geheel (mot) word herlei tot sy dele (vlieënd, weerloos in 'n spinnerak) word herlei tot 'n nuwe geheel (vliegtuig). Die resep is dieselfde as met die lid : klas-verhouding.

'n Tweede "vol" beskouing oor die metafoor lê dan op die paradigmatische vlak, herkenbaar in die lid : klas-verhouding en geheel : deel-verhouding. In aansluiting hierby sou 'n mens, met 'n mate van huiwering, die Richards-Stanford-Reichling-denklyn die "sintagmatiese benadering" kon noem. Dit bly verstommend dat die gesofistikeerde denk-apparate hulle kern terugvind in die beskouings van Aristoteles, beskouings wat, per slot van sake, dateer uit 200 V.C..

3.2.2 Eers teorie, nou praktyk ...

Met die mot en die vliegtuig is daar geen probleme vir uitkenning van die metafoor op grond van die sintagmatiese of paradigmatische benaderings tot diē verskynsel nie. Trouens, daar is min metafore waarmee 'n mens nie kan

klaarspeel langs dié vertroude weë nie. Maar een terrein bly nog problematies: die skakel tussen die hoe en die waarom van die metafoor. Die sintagmatiese "model" identifiseer die metafoor as 'n disjunkte taalverskynsel, maar die onderskeid ten opsigte van byvoorbeeld die simbool word nie helder deurigevoer nie. Die paradigmatische "model" fokus op die metode waarvolgens die metaforiese transaksie hom voltrek, maar te enkellynig bly dit steek in die "werking" van die metafoor. 'n Aanvullende komponent is nodig, nie om die bestaande denke te vervang nie, maar om aan te sluit by die twee hoofstrominge, en om 'n verband tussen hulle te probeer stig. Deur die metafoor terug te lei na sy "implikasie-aard", kan 'n mens dalk 'n aanknopingspunt vind in die soeke na dié ontbrekende komponent. Hierdie ontbrekende komponent sou die ontginning van die volle omvang van die metafoor op tweërlei wyse moet bewerk: (a) om die disjunkte aard van die metafoor noukeuriger te omlin, en (b) om die doel van 'n metafoor - binne 'n bepaalde konteks - as deel van die metaforiese transaksie self te ontleed.

In sy geboortereeks "Almanak" (Negester oor Ninevé) skeep D.J. Opperman onder meer die volgende kwatryn:

Skip

Ongeduldig gly jy van stellacies nader,
 die fluite oop, maar jy sal later
 in verre storms terug verlang
 na hierdie baai se stiller water.

Op sigwaarde handel hierdie kwatryn, as die leser hom op sy woord neem en selfstandig beoordeel, oor 'n skip wat besig is om die bouwerf te verlaat en die oop see te kies. Vir die noukeurige leser word dit duidelik dat dit nie om 'n skip gaan nie, maar om 'n kind wat gebore word. Hierdie, en ek glo juiste, interpretasie is nie sonder meer te bewys uit die teks self nie. In 'n dergelike kwatryn binne dieselfde siklus, "Skuiling", word die ongeboore kind se veilige verblyf in die baarmoeder gekontrasteer met die "woedes van die weerlig en die reën", en word die metaforiese transaksie deurgevoer deur die lineêre verbinding van beeldskenker en beeldontvanger in die openbarende slotreël: "ons klein strooisies vlees en been". Saak X (strooisies) en saak Y (vlees en been, d.w.s. menslike liggaam) gaan 'n gemaklike sintagmatiese verhouding aan, en paradigmatis lê die metafoor voor die hand: strooisies (geheel) word herlei tot dele vlees en been wat nuwe geheel liggaam konstitueer. Die disjunksie, tussen strooisies en liggaam, wat die metafoor maāk, is op die oog af leesbaar. Maar nou terug by dié kwatryn se lastiger eweknie: "Skip".

Die skip verteenwoordig saak X - die skenker van die beeld, maar die ontvanger van lewe. Saak Y word nie ekstern gegee nie, maar by implikasie is dit die kind, die geboorteling. Binne die sintagmatiese beskouing is hier dus 'n lastigheid, want met Y wat totaal ontbreek, is dit moeilik om sintese XY binne hierdie metaforiese aanbod te voltrek.

Met 'n ompad kan die leser redeneer dat die personifikasie van die skip 'n lewende wese suggereer, maar selfs dan is dit bykans onmoontlik om seker te wees dat saak Y 'n kind (geboorteling) moet wees. òf die sintagmatiese metode slaag nie heeltemal met hiërdie metafoor nie, òf die kwatryn "skip" is nie in stáat om 'n selfstandige bestaan te voer en metaforiese trefkrag te vertoon nie. Laasgenoemde moontlikheid lyk onwaarskynlik, want die gepersonifieerde skip funksioneer disjunk - dit ontken met "alle fluite oop" sy skeepsaard.

Met die paradigmatisiese metode kom die leser verder weg. Die lid skip is deel van 'n klas wat binne die hawe veiligheid vind en in die stormweer gevaar ondervind. As dië klas teruggelei word tot lid, soos Culler dit gedoen wil hê, kom die leser uit by 'n gepersonifieerde lid skip. En dië disjunksie kan die leser skip laat lees as mens. Dat dit juis 'n geboorteling moet wees, word ook nou nie pertinent bevestig nie, tog gesuggereer deur die "oop" wat op die ontsluitende baarmoeder kan dui. Presies dieselfde argument sou deurgevoer kon word vir die verhoudings geheel (skip) : dele (teenst¹ellende ervarings binne en buite die baai) : (nuwe) geheel (moontlik mens).

Twee dinge word duidelik: (a) die sintagmatiese benadering met sy uitwys van disjunksie en sintese binne die metafoor, en die paradigmatisiese benaderingswyse met sy lê van verhoudings binne die metaforiese aanbod, moet heel dik-

wels saam gelees word vir die volle identifisering en begrip van die metafoor; (b) sowel die sintagmatiese as die paradigmatische beskouings kan onvoldoende wees om die werklike trefpunt van die metafoor uit te wys (soos in "Skip").

Deur die personifikasie word die feit van die metafoor herkenbaar, en deur die uitwys van die teenstellings tussen die "stiller baai" en die "verre storms" en tussen die huidige geborgenheid en latere verlange, word die mens-aard van die skip duidelik. Maar nōg die sintese XY cum disjunksie nōg die lid : klas : lid (geheel : deel : geheel) - formule kan afdoende bewys lewer dat hierdie afleidings werklik gangbaar is, of selfs verder uitgebou kan word tot kind in plaas van mens, en tot geboorteling in plaas van kind. Wat nodig lyk, is om 'n eksegetiese beginsel in te bou in die formele benadering tot die metafoor.

Die metafoor as implikasie-verskynsel, so het ons reeds vasgestel, berus op 'n versteurde verhouding tussen woord en sinsbetekenis en op die ontkenning van die (logiese) waarheidskondisie van die sin. Die "jy" van "Skip" staan in 'n "gebroke" verhouding tot die sinsgeheel en die titel, en binne die ontwikkeling van die teenstellings binne die kwatryn word die waarheidskondisie (dat dit hier werklik om 'n skip gaan) ernstig betwyfel.

In 'n opstel "Conversational implicatures" (in Meaning, Reference and Necessity) skryf Ralph C.S. Walker:

"The case of metaphor suggests that perhaps we should not hope to find any very sharp distinction between the sense of an utterance and what it conversationally implicates" (bl. 159). Walker wys met hierdie feitlik terloopse opmerking duidelik uit dat metaforiese taalgebruik kenbaar word vanuit die sin, en dat dit nie bloot 'n woordaksie is nie. Hiermee lei hy die aandag na die kern van die eksegetiese komponent van die metafoorbeskrywing, want dit is deur die bybring van die sinskondisie(s) dat hierdie element sy regmatige aandeel kan kry. Sowel die sintagmatiese as die paradigmatische benaderings beklemtoon in hoofsaak die woordaksie by die metafoor.

Ook John R. Searle (Metaphor and Thought) dink in hierdie rigting: "It is essential to emphasise that the problem of metaphor concerns relations between word and sentence meaning, on the one hand, and speaker's meaning or utterance meaning, on the other" (bl. 93). Teun A. van Dijk (Linguistic Perspectives on Literature) gaan verder: "By uttering a sentence S in context, such that for all possible literal interpretations of S the utterance of S violates the principles of Truth and Relevance, the speaker implicates (that the hearer knows that the speaker intends) a meaning of a sentence S*, satisfying the mentioned principles and being semantically related with the meaning of S" (bl. 117). Dit bied Van Dijk aan as 'n

algemene beginsel waarop die metaforiese transaksie gebaseer is. Ek glo nie dat die beginsel van relevansie enig-sins sterk ter sake is vir die metafoor nie, want dan sou dit die presupposisies in die gedrang bring, en dié verskil sterk van die waarheidskondisie van die sin. Die waarheidskondisie betrek immers die kontroleerbaarheid van die sin, die presupposisies het te make met die "speaker's utterance", die attitudinele faktor. Maar dié teoretiese dispuutpunt daar gelaat, dan gaan haal Van Dijk inderdaad sy "eksegese" by die waarheidskondisie van die metaforiese taaluiting. Al dié paaie lei egter na een punt: die geaardheid van die metafoor as wesenlik deel van die sinsaanbod.

Om die hele konsep van die metafoor as deel van die verhouding van die sin tot sy waarheidskondisie, substansie te gee, moet ons eers 'n klein ekskursie onderneem in die taalhandelingsteorie, by name die van J.R. Searle (Speech Acts; An essay in the philosophy of language, uitvoerig aangehaal deur R. Appel et al in hulle Socio-linguistiek, bl. 57-68). Vir ons doel is van belang dat Searle die waarheidskondisie van die sin drieërlei onderskei: 'n inhoudelike kondisie, 'n opregtheidskondisie en 'n essensiële kondisie. Die inhoudelike kondisie is dit wat in die taalaanbod gegee word, die opregtheidskondisie (wat nie verwag moet word met opregtheid as deel van die stelletjie presupposisies nie) is dit wat die taalaanbod die hoorder (wil) laat weet, die essensiële kondisie is die doel van

die taalaanbod. In 'n eenvoudige en waarheidsgetroue sinnetjie soos Graaff-Reinet is 'n dorp in die Oos-Karoo klop hierdie kondisies: die spreker bied 'n stukkie geografiese kennis aan (inhoudelike kondisie), sy kennis is korrek (opregtheidskondisie) en sy doel is die oordra van 'n gegewe (essensiële kondisie). In Opperman se "strooisies vlees en been" wat nietig staan teen die "woedes van die weerlig en die reën", is die inhoudelike kondisie die aanbied van 'n "skuiling", t.w. strooisies, teen die natuur-elemente, die opregtheidskondisie staan in disjunksie tot die inhoudelike kondisie, want strooisies word vermenslik tot die liggaam, en die essensiële kondisie lei die klem na die weerloosheid. Dit is presies wat die sintagmatiese en paradigmatische benaderings tot die metafoor nalaat om te doen: albei verklaar die verhouding van "strooisies" tot "vlees en been", maar dat dit wesenlik gaan om die menslike uitgelewerdheid, bly ongesê. En dit is dan ook waar die eksegetiese faset van die metafoor sy plek kry: dit wys die essensie (die rede) van die metafoor se bestaansreg uit.

Die byhaal van die komponente van die waarheidskondisie van 'n sin, bring dus 'n verruiming op die siening van metaforiese taalgebruik. Deur die ontkenning van die waarheidskondisie se kontroleerbaarheid, ontstaan daar 'n disjunksie tussen die inhoudelike en opregtheidskondisies van die sin. Deur die bybring van die essensiële kondisie, word die rede vir hierdie disjunksie in perspektief gebring.

Om terug te keer tot "Skip": die inhoudelike kondisie is die gegewe oor 'n nuut-geboude skip wat die hawe se veiligheid verlaat en die storms gaan trotseer; die opregtheidskondisie "weerspreek" die inhoudelike kondisie, want deur die personifiëring van die skip verander dit skip tot mens; die essensiële kondisie bring die "nuutgeboude" (via die "ongeduldige gly van stelladies") in verhouding met die teenstellings van die ongenoemde "nou" in stiller waters teenoor die "later" se verlange, en deur die feitlik stelselmatige uitwys van al die verbande "eksegeer" dit die geheel tot die doel van die metafoor: toenemende onrus binne die verloop van die tyd. Nou is dit 'n klein treetjie om skip te interpreteer as geboorteling. Maar eers deur die eksegetiese kon die metafoor in sy totaliteit "bewys" word.

Dit lyk verstandig om naas die sintagmatiese en paradigmatische beskouings van die metafoor, ook die eksegetiese te lê. Dié drie benaderings kan eintlik saamgelees word om 'n soort eenheidsbenadering tot die metafoor te vorm. Die inhoudelike kondisie korrespondeer met die saak X (of : die vertrekgeheel, of die lid), die opregtheidskondisie korrespondeer met die saamgestelde saak XY (of : die nuwe geheel, of die nuwe lid). Die essensiële kondisie gee substansie aan die "beweging" geheel : deel : geheel (of lid : klas : lid) en dit bring die eksegetiese element wat die metafoor in die ruimste sin van die woord sintakties verklaar, en

wat die metafoor as't ware sy "doel binne homself (laat) ontdek".

Teen hierdie agtergrond sou die metafoor dan kenbaar wees binne die volgende stelletjie voorwaardes:

- (a) 'n inhoudelike kondisie (beeldskenkende saak X) wat disjunk funksioneer met betrekking tot beeldontvangende saak Y (wat die opregheidskondisie verteenwoordig);
- (b) 'n disjunkte samesyn waarbinne die betekenis X diensbaar gestel word aan die betekenis Y;
- (c) 'n essensiële kondisie waarvolgens die verhouding van X tot Y geëksegeer word om die volledigheid (totaliteit) van die metaforiese transaksie te beklink.

Die eksegeese is dus net so wesenlik deel van die metafoor as die disjunksie, as die sintese tussen X en Y en as die diensbaarheid van X aan Y. Laat ons 'n redelik ingewikkelde metaforiese transaksie van naderby bekyk. D.J. Opperman se "Carrara" (Dolosse, bl 32) handel oor die skilder en beeldhouer Michelangelo se onwillige uitvoer van pous Julius II se opdrag om 'die dak van die Sixtynse Kapel te beskilder. Terwyl die opstandige kunstenaar skilder, voel hy hoe die kranse van Carrara lok, weet hy dat "hoog in dié berg se nok daar 'n vlermuis hang wat hom moet losmaak", sien hy die gevange "mans met spiere tril-lend of verslap", "kabels baard", "malse seuns en holtes van 'n rok". En dan volg die sterk metafories-gelaaide

derde en slotstrofe:

Skepper van skeppers, soek hulle my gebrek
 om met geskinder my skilderye te bespot?
 Lei U die kwas dan dat ek as argitek
 en beeldhouer hul flous, en uit die grot
 van chaos die grootste praalgraf skep :
 waar U teen die solder van die hemel God
 as Oerkrag met net die vinger uitgestrek
 die aarde, plante, sterre, Adam ... tot
 die sondeval, profete ... uit Carrara wek. -
 Haastige kwaste besprinkel uit palet en pot
 my maag en bors, my hol gesig en nek -
 my rug en boude eelt, word skub en knop,
 ek buig my om in bogte, oordwars trek
 ek my oop; my hande, voete, seningrige strot
 rek en roer - 'n omgedopte bergskilpad, ek
 wat krabbel, krabbel ... Help, o help my, God!

Saak X is die bergskilpad: metafoordraer, beeldskenker;
 saak Y is die beeldhouer/skilder Michelangelo, maar binne
 die konteks ook die veronregte skilder (beeldontvanger).
 Met 'n geringe inversie word, in die tweede-laaste reël,
 die "ek" gelyk gestel aan die bergskilpad, meer spesifiek
 'n "omgedopte" bergskilpad. Die uiterlike "bestanddele"
 vir die metafoor is daar: woord- en sinsbetekenis staan
 in 'n disjunkte verhouding (mens word bergskilpad), die
 waarheidskondisie van die sin word ontken ('n omgedopte
 bergskilpad beskilder nié die dak van die Sixtynse Kapel
 nie), saak X en saak Y is heel gerieflik albei eksplisiet
 teenwoordig, die inhoudelike kondisie ('n omgedopte berg-
 skilpad) funksioneer disjunkt met betrekking tot die opregt-
 heidskondisie ('n beeldhouer wat teen sy sin willoos 'n pous-

like skilder-opdrag uitvoer). Bergskilpad (X) staan in diensbare verhouding tot mens/skilder/Michelangelo (Y), want in die sintese XY word bergskilpad = mens. Die metafoor as sodanig is duidelik en kenbaar, maar die hoe en die waarom is nog nie beantwoord nie.

In sy geheel is "Carrara" 'n gedig oor die geweldige konflik in die kunstenaar wat weggedwing word van sy eintlike skeppende passie. Dit handel allereers oor die bepaalde ervaring van die rusteloos-gevangene Michelangelo, maar dit kring uit om kunstenaar en mens in 'n breër sirkel te betrek. Die metaforiese transaksie in die derde strofe dra grotendeels by om die gedig 'n wyer momentum te gee as die partikuliere geval van Michelangelo.

Die skilder-referensie word vroeg in die aangehaalde (derde) strofe versterk deur 'n identifisering met die "Skepper van skeppers": ook die kunstenaar is, soos die Chileense digter Vicente Huidobro dit stel, "n kleine god". Onmiddellik na die verruiming van "skilder" tot "skepper" word verdere attribute toegeken: argitek en beeldhouer. Saak Y verkry dus 'n hele paar plus-elemente. Die dak van die kapel word nou, binne hierdie argitek cum beeldhouer-kunstenaar-figuur gemetaforiseer tot 'n "grot", die skildery (oor die Skepping) word gemetaforiseer tot 'n praalgraf. Die geheel word getransponeer tot die "plek van marmer" - Carrara. Dus word ook Carrara gemetaforiseer: tot skeppingsdrif. Nou staan Carrara teenoor die

kapel (grot, graf) in die verhouding van skepping tot gevangenskap (inperking), en hierdie eksterne spanning is nie alleen die noodsaak vir die ontstaan van ware kuns nie, maar binne die totale metaforiese transaksie word dit ook die interne spanning van 'n Michelangelo (die skeppende dog gevange kunstenaar). Maar meer nog: nou word skepping en skepper met mekaar geïdentifiseer, want soos die "vlermuis wat hom moet losmaak", soos die beurende "kloutjies, knikkels van 'n bok", en soos "die rompe, borse wat na asem snak", so is ook die kunstenaar gevang in die skeppingsopdrag. Dié opdrag is lank nie meer net die eiesinnigheid van Julius II nie; dit is die drif wat God, die "Rustlose", self in die kunstenaar ontketen het.

Dit word reeds duidelik dat die metafoer homself geleidelik eksegeer, om op dié wyse sy essensiële kondisie uit te wys. Dié kondisie word nou gekulmineer in die samevatende metaforiese aanbod: bergskilpad wat mens word.

Die dele van die bergskilpad (sy klas-kenmerke) word stelselmatig uitgewys: maag en bors; hol gesig en nek; rug en boude eelt; skub en knop; hande, voete, seningrige strot. Die subreeksie vertoon 'n paradigmatische progressie: maag en bors is mens, hol gesig en nek antisipeer die oorgang van mens na bergskilpad, rug is albei en geelte boude lê die klem op die dier, en met skub en knop is die oorgang voltrek. In die laaste onderdeel-referensie keer die mens weer terug in die hande en voete, maar word die identifisering met die bergskilpad weer herbevestig-

tig deur die strot. En reeds in die eerste strofe lees ons, op mens-vlak: "Die strop is om my strot: Hoe kan ek weier?"

In die uitwys van die dele is die metafoor as 't ware voorberei. Mens het geleidelik dier geword. So 'n oorgang bied die inisiatief vir die metafoor, maar die paradigmatische reeks geheel : deel : geheel (lid : klas : lid) moet sy baan voltooi voordat die metafoor bestaan. En dit gebeur vinnig en eksplisiet: "n omgedopte bergskilpad, ek wat krabbel, krabbel ..." Bergskilpad op sigself sou binne hierdie essensiële (eksegetiese) kondisie 'n niksseggende klimaks wees, maar omgedop is die bergskilpad beeld van weerlose uitgelewerdheid. Hierdie stokou dier wat die eeue in hom dra, die hele skepping verteenwoordig, is blootgestel tot die dood toe as hy op sy rug lê. En dit is presies waar Michelangelo hom bevind - die weerlose kunstenaar, die uitgelewerde mens, gevange in sy skeppingsopdrag.

Die essensiële kondisie van hierdie manjifieke metafoor lei die leser deur 'n selfstandige eksegeese tot die hoe en die waarom: deur die uitwys van die dele herlei dit die klem tot die weerloosheid, deur die eksegeese van hierdie weerloosheid via die besonderhede van Michelangelo lei dit tot die weerloosheid van die kunstenaar teenoor sy skeppingsdrif, deur die skeppingsdrif te koppel met die Adamiese goddelike kultuuropdrag, lei dit tot die

besef dat elke mens binne dié tweespalt leef: weerstand en bevryding, gevangenskap en verlossing. Die metafoor bied sy eie eksegeese, maar dié eksegeese is wesenlik deel van die metaforiese transaksie. Alleen langs dié weg ontdek die leser die metafoor, en langs dié weg bewys die metafoor homself as "sy eie bouer en argitek".

3.3 DIE METONIMIA EN DIE SIMBOOL

3.3.1 Oor die metonimia

Baie verstaanbaar word die metonimia gewoonlik afgemaak as 'n "assosiasie tussen twee sake" wat kenbaar is binne 'n bepaalde soort elliptiese sin: Die ketel kook (waar ketel eintlik water-in-die-ketel beduie), of Die pen is magtiger as die swaard (waar pen verwys na die "geskrewe woord" en swaard na "fisieke mag"). Verstaanbaar omdat dit 'n verklaring is wat homself as't ware aanbied. Daarom ook dat Merwe Scholtz (Die teken as teiken, bl. 105) die metonimia in verhouding tot die metafoor plaas, en die skeidslyn tussen die twee heel gemaklik uitwys as die verskil tussen disjunkte en konjunkte taaltoepassings: die metafoor funksioneer disjunkt, die metonimia konjunkt.

Meyer de Villiers (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 16-17) loop in dieselfde rigting, maar hy nuanseer sy beskouing oor die metonimia wel meer uitvoerig. As voorbeelde gee hy onder meer Drink nog 'n koppie, Die bad loop uit, Hy besit 'n Pierneef. En, sê De Villiers dan, "ons kan metonimia 'n vorm van 'referensiële ellips' noem, d.w.s. die

ellips (weglating) van 'dinge' uit die mededeling", en voorts: "Deur metonimiese gebruik word 'n verband tussen dinge gelê, en nie tussen betekenis nie".

Uit Scholtz en De Villiers' se opvatting is duidelik dat die metonimia beskou word as (a) 'n referensiële taalaksie, (b) dat dit nie betekenis betrek nie, (c) dat dit berus op 'n elliptiese sintaksis, en (d) dat daar geen sprake van 'n disjunkte taaltoepassing is nie. Dit, ongeveer, is die algemene beskouing oor hierdie verwaarloosde implikasie-verskynsel.

Dié opvatting oor die metonimia (waarby sedert jare herdie begrip sinekdogee tereg inbegryp is) kry 'n windstoot van voor met die omskrywing van die begrip in die Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (bl. 499): "A figure in which one word is substituted for another with which it stands in close relationship". Hierdie "definisie" praat van metonimia as 'n stylfiguur (wat De Villiers ontken); dit gee aan metonimia 'n "woord-plaasvervangende" funksie, m.a.w. dit betrek betekenis (wat De Villiers weer-spreek); in 'n plaasvervangende hoedanigheid lê die konjunksie in die "close relationship" tussen die twee sake, maar binne die funksie van plaasvervanging lê ook opgesluit die element van disjunksie (wat Scholtz afmaak). Daar is inderdaad "more to it than meets the eye".

In D.J. Opperman se "Ballade van die grysland" (Negester oor Ninevé, bl. 15) kyk die verwarde en opgejaagde stadsmens verlangend deur die "tralies wat die tuin omsluit" na die stad, en deur "die reën en laaste lig" sien hy, "krukkig soos nat' voëls / loop elke jas met sy gesig". Bloot personifikasie van "jas wat loop"? Nee, want jas is plaasvervangend vir 'n mens se volledige (winter-) klere en gesig is plaasvervangend vir die mens (liggaamlik). Jas is ten nouste verwant met klere, gesig wesenlik-fisiek deel van die liggaam. Die "kenmerke" van die metafoor is slegs ten dele van toepassing. Dit lyk dus asof ons hier met metonimia te make het. Binne die Scholtz/De Villiers-denke is alles wat metonimia uitmaak, teenwoordig: 'n referensiële taalaksie (jas verwys na klere, gesig na liggaam), die sintaktiese patroon is voor-die-hand ellipties, daar is intieme verwantskap tussen jas en klere, tussen gesig en lyf, én tussen jas en gesig. Maar: betekenis word wel betrek, en die verhouding tussen die vier "sake" plus die verhouding tussen jas en gesig toon 'n onmiskenbare disjunkte taaltoepassing. Daar is naamlik 'n disjunksie in die verhouding tussen woord-en sinsbetekenis, én daar is 'n ontkenning van die opsigtelike (hier selfs visuele) waarheidskondisie van die sin. Trouens, metonimia is 'n implikasie-verskynsel (soos De Villiers ook toegee), en implikasie bestaan nie buite die disjunkte nie.

Die "Ballade van die gryslan"- voorbeeld vertoon 'n drie-dubbele metonimia. Die metonimiese verhouding tussen "jas" en "klere" en tussen "gesig" en "liggaam" vertoon 'n direkte assosiatiewe patroon. Die derde lid van die driemanskap (jas en gesig) trek die eerste twee saam en bring die mens en sy uiterlike in 'n assosiatiewe verhouding, maar binne die konteks van die gedig skei dit ook die gesinchroniseerde eenheid, en word dit 'n visuele beeld van die verwarde kyker se versteurde gesigs- en wêreldbeeld. Ver van bloot 'n elliptiese referensie te wees, of bloot 'n stukkie konjunkte taalassosiasie, word dit 'n volledige disjunkte taalaanbod wat 'n beduidende bydrae lewer tot die opbou en begrip van hierdie bekende stadsgedig.

Sou 'n mens na die metonimia kyk deur die paradigmatische bril a la Culler, lyk die prentjie ongeveer soos volg: by die metafoor is die beweging van geheel (of lid) tot deel (of klas) tot geheel (of lid), by die metonimia is dit presies omgekeer en verloop die beweging van deel (of klas) tot geheel (of lid) tot deel (of klas). In 'n eenvoudige voorbeeld soos Die ketel kook lyk die besonderhede soos volg: deel (d.w.s. die houer, die ketel) word gegee vir geheel (d.w.s. die houer plus die inhoud, die ketel plus die kokende water), maar die bedoeling is weer 'n deel (d.w.s. die inhoud, die water). Die ketel kook word dus die water in die ketel kook en dit beduie die water kook. Lees 'n mens die metonimia net tot by die

tweede stadium, is alles waar wat Scholtz en De Villiers daaroor te sê het, maar lees 'n mens die metonimia end-uit tot by die derde stadium, tree die disjunksie (en die betekenis) heel gemaklik en onontkenbaar aan. Met die lid : klas : lid-paradigma is die prentjie onveranderd: klas is ketel (houer), lid (lede) is die verdeling van houer in houer en inhoud, en die (nuwe) "bedoelde" klas is water.

By die Opperman-voorbeeld loop die ontleding ongeveer sô: deel (jas, enkele kledingstuk) tot geheel (mens met klere) tot deel (mens); of: deel (gesig, enkele liggaamsaanduiding) tot geheel (gesig plus mens) tot deel (mens versteek in jas); en: deel (jas, uiterlike aanduiding van mens) tot geheel (jas en gesig) tot deel (gesig, bedoelende mens). Maar met die klem op die dele word die geheelbeeld versteur, en daarin lê die sukses van die metonimia binne hierdie literêre konteks. Die literêre funksie van die metonimia is om deur assosiasies (jas en gesig) 'n eenheid te suggereer wat onmiddellik versteur word om 'n sekere gebrokenheid te beklemtoon.

Afgesien van die paradigmatische model sou 'n mens ook die metonimia kan afbaken deur dit langs die metafoor te stel. By die metafoor is daar 'n inhoudelike kondisie (X) en 'n opregtheidskondisie (Y) wat gewoonlik albei teenwoordig is en in 'n disjunkte verhouding tot mekaar optree. By die metonimia is dit ook geldig, behalwe dat Y heel dikwels afwesig is (die sogenaamde elliptiese vorm). By

die metafoor gaan X en Y 'n sintese aan met X in 'n diensbare hoedanigheid teenoor Y. By die metonimia is X en Y verwant (assosieerbaar met mekaar), en hulle verhouding is nie 'n sintese nie, maar 'n vervangende (of referensiële) verhouding. X word nie diensbaar aan Y nie, maar tree namens Y op in 'n referensiële hoedanigheid. In die laaste plek word die metafoor geken deur 'n essensiële kondisie wat homself eksegeties aanbied. Die metonimia eksegeer nie, maar herlei sy vervangende optrede tot 'n disjunkte referensialiteit. By die metonimia is daar dus nie sprake van 'n essensiële kondisie nie - hy hou as 't ware op net voor hy daar kom. By die "omgedopte bergskilpad" moes die essensie van die omgedoptheid eers deur die metafoor self geëksegeer word voordat die metafoor "voltooi" is, by die "jas" en die "gesig" is die versteurde referensies (deel in plaas van geheel) voldoende om die doel van die metonimia uit te wys.

In die Poetry and Poetics-ensiklopedie (bl. 500) word Wel-
lek en Warren aangehaal oor die metonimia en die metafoor:
"Recently some bolder concepts of metonymy have been suggested, even the notion that metonymy and metaphor may be the characterizing structures of two poetic types - poetry of association by contiguity, and poetry of association by comparison, joining in a plurality of words, mixing in the striking phrase of Bühler, a 'cocktail of spheres'".
Met sō 'n uitgangspunt word aan die afgeskepte metonimia 'n sekere plek toegeken in die poësie-kritiek wat hy nie

kan volstaan as hy nie óók as 'n disjunksie gelees word nie. Want die disjunkte taaltoepassing dra die spanning wat wesenlik nodig is vir die feit van poësie.

Ernst van Heerden se bundel Die ysterwoud lewer deur sy titel 'n interessante spel tussen die metafoor en die metonimia. In sy Digterlike Diagnose (bl. 15) is Van Heerden self aan die woord oor die bundeltitlel: "Eintlik vereis die titel wat op soveel gebiede wil opereer - beton, yster, staal; bewegende wiele, opreikende geboue, galge, plekke waar vermink en gedood word en 'n wêreld wat al hierdie onversetlikhede en meganiserings daaglik duisendvoudig beleef - weinig toeligting. As die omliggende suggestie dan voelbaar word, nl. dat die 'tweede son' (van my lewe, van die wêreld) moontlik eers deur ondergang realiseerbaar is, dat my vreemdelingskap aanvaar en skeppend verwerk moet word, dan is die bundeltitlel meer betekenisvol as wat waarskynlik aanvanklik blyk".

Die "ysterwoud" van die titel betrek dus die hele gang van die bundel. Maar dié "y¹sterwoud" dui op konkreethede en plekke (ruimtelike referensie) en dit dui op menslike ervarings en digterskap (metaforiese toepassing). In dié mate waarin "ysterwoud" saamspeel met yster, bome, beton, staal en allerlei ruimtes, is hier geen diensbaarheid of eksegeese in die spel nie. Die oomblik as dit die diensbaarheid- en eksegetiese elemente bykry, word dit meta-

fories. Die metonimia vervat in die "ysterwoud", dien dus as 'n soort "voorstadium" vir die voltrekking van die metafoor in hierdie bundel.

'n Enkele gedig uit hierdie bundel kan dié verhouding beter belig:

Soenoffer

Vandag speel ek self praktisyn
 en steek die spuitnaald diep,
 verlos 'n donker korrel bloed
 uit sy beaarde slawerny,
 en skud hom vry en meet hom af
 in water van my waterglas :

die ligte slierte wriemel
 tot 'n vroeër sō geliefde mond
 wat in die skemerende rooi
 my toelag, uitdaag om te soen, -
 maar wat met bleker wenteling
 'n eie purper doodskrans word.

"Ysterwoud" bring metonimies byeen inhoud plus plek: yster plus woud. Maar disjunk lê dit 'n bepaalde verband wat sowel assosiasie as skeiding sinjaleer: die woud is versteen (stolling), maar 'n woud leef teenoor yster wat hard en ongevoelig is. Dadelik dus 'n versteuring, soos ook by die jas-gesig-voorbeeld. By die "ysterwoud" is dié versteuring gemik op die paradoks stolling : lewe, en op die disjunkte samesyn van hierdie skynbaar onversoembare sake in die verhouding lewe (menslike ervaring) en die verwoording daarvan in die poësie. Die metoni-

miese voorstadium berei die deurvoer van hierdie versteuring voor sodat die metafoor kan oorneem en ysterwoud gaan beteken "menslike ervaring" (lewe, pyn, angs: die "yster van die woud") en "digterskap" (gestolde lewe, die "woud van die yster"). Met die sterk ruimtelike referensie in die metonimiese koppeling "ysterwoud", suggereer dit 'n sekere beweeglikheid of 'n sikliese element wat hom kan bevry van partikuliere tyd en plek.

In "Soenoffer" gebeur dit dan - visueel - presies so. 'n "Korrel bloed" (korrel soos dié van koring, 'n kiemsel) word bevry uit sy aar waarin hy tot slawerny gedoem is. In die aar leef die bloed, maar soos in 'n ysterwoud - gevange, gedoem. In sy bevryde toestand word die "kiemsel bloed" losgelaat tot nuwe groei - die "woud" oorheers. Sy groeiproses gaan deur twee referensiële assosiasies: eers 'n uitlokkende mond met sy erotiese toespeelings (d.w.s. lewe, voortplanting, ontkieming), daarna word dit 'n beeld van desintegrasië wat stol in 'n doodskrans (d.w.s. begrafnis, dood, stolling). Maar die mond en die doodskrans vertoon uiterlik 'n sterk ooreenkoms, die "yster" en die "woud" het uit 'n ruimtelike referensie beweeg tot 'n sintese waarin korrel bloed ontwikkel tot laggende mond en verder ontwikkel tot "purper doodskrans" - lewe en stolling het 'n tegelyk ontstellende maar onontwarbare eenheid aangegaan. Anders gestel: die metafoor is voltrek. Maar deur 'n metonimiese proses is dié metafoor gestig, en die vertrekpunt vir hierdie "metonimiese

denke" lê in die metonimia van die "ysterwoud" van die titel. Die siklus van gevangenskap word versterk deurdat die bevryde druppel bloed deur vrye bewegings stol in die dood. Maar die dood kan ook die poësie beduie: die (digterlike) saad wat "ingehok bly agter broos glas". Miskien het ons hier 'n voorbeeld van "poetry of association by contiguity", maar dan terselfdertyd 'n genuanseerde voorbeeld van die besondere referensieel-disjunkte funksie wat die metonimia (en die metonimiese struktuur) in die poësie kan vervul.

3.3.2 Oor die simbool

"A symbol puts the analogy in place of the subject so that we read what is said as if that were what is meant, but are made to infer, by virtue of the associations provoked by what is said and the manner in which it is expressed, something more or something else as the additional or true meaning. Thus, an idea which would be difficult, flat, lengthy, or unmoving when expressed prosaically and by itself, may be made intelligible, vivid, economical, and emotionally effective by the use of symbols". Aldus die ensiklopedie vir Poetry and Poetics (bl. 833). Volgens dié omskrywing het die simbool en die metonimia 'n belangrike raakpunt in die feit van assosiasie-patrone, maar verskil hulle in metode: die metonimia refereer allereërs, die simbool skep 'n analogie. Die simbool funksioneer dus "analogies", die metonimia plaasvervangend.

Ek glo dat hierdie omskrywing dit veral oor één saak reg het, te wete dat die simbool ook "plaasvervangend" optree, maar dat hierdie plaasvervanging nie 'n saak in die plek van 'n ander saak is nie, maar 'n analogie in die plek van 'n saak. "Jas" vervang "klêre", "gesig" vervang "liggaam", maar die "beiteltjie" vervang nie 'n bepaalde saak nie, gaan ook nie (soos die metafoor) in 'n sintese op met 'n ander saak nie, maar skep die interpretasie-moontlikheid vir 'n analoë saak: die mag van die atoom, die ontsettende gevolge van 'n klein daad, die mag van die (poëtiese) woord, die onbereikbare omvang van die denke ...

D.F. Spangenberg sê in sy Peilings van die poësie (bl. 25) dat hierdie analogiese betekenis, of "dieper betekenisvlak" soos hy dit noem, "nêrens eksplisiet genoem word nie, (maar) hoogstens gesuggereer word". Ergo: die simbool verwys 'n analoë saak, dié saak bly ongenoem, die interpretasie van die simbool word deur die teks en konteks gesuggereer en heel dikwels is meer as een lesing moontlik. Trouens, N.P. van Wyk Louw stel dit nogal kategories: "(En) 'n simbool het juis die kenmerk dat dit baie betekenisse kan hê - dat dit as 't ware ligstrale na alle kante toe uitstuur" (Swaarte- en Ligpunte, bl. 61).

Dit is wel dadelik noodsaaklik om simbool en simbool van mekaar te onderskei. Die uil as simbool van "onheil" of "wysheid", die hamerkop as simbool van 'n doods aankondiging ... - hierdie simbole het 'n sekere tradisionaliteit, 'n leksikale waarde. Vaste simbole sit vas aan kulture

en mites, en as 'n leksikon van hulle eie is hulle naslaanbaar (vgl. 'n werk soos J.E. Cirlot se Dictionary of symbols). Dié simbole is nie ter sake wanneer ons 'n gesprek voer oor die simbool as implikasie-verskynsel nie. Noem hulle tradisionele of kulturele of mitiese simbole, en noem die ander literêre simbole. Wat belangrik is, is dat slegs nie-leksikale simbole ter sprake is. (Vgl. hfst. 5)

Laat ons terugkeer tot 'n nie-leksikale, geïmpliseerde simbool soos die "beiteltjie". Stel ons hierdie simbool naas die metafoor, ontvou daar 'n duidelik onderskeidende patroon. Allereers, om weer by die begin te begin, het die metafoor sy inhoudelike kondisie (X) wat in 'n disjunkte verhouding staan tot sy opregtheidskondisie (Y). Die simbool het ook 'n baie duidelike inhoudelike kondisie (X = beiteljtjie), maar sy opregtheidskondisie (Y) ontbreek in alle gevalle - is letterlik afwesig. Vir die interpretasie van die teks bestaan Y inderdaad, en die verhouding tussen X en Y is, indien 'n mens so 'n abstrakte onderskeiding kan maak, nog meer disjunkt as die XY-verhouding by die metafoor. By die simbool moet die woord-in-verhouding-tot-die-sin analogies gelees word, feitlik 'n deurlopende disjunksie. Op punt een is die metafoor en die simbool in dieselfde mandjie, afgesien van die sigbare aan- of afwesigheid van saak Y.

Wat betref die XY-sintese en die diensbaarheidsfaktor van X by die metafoor, kom daar wel 'n belangrike verskilpunt.

X bly X, beitel bly beitel; Y bly Y, analoë saak bly homself. Y is trouens "onbekend" binne die aanbod van die simbool. Die sintese XY geld dus nie vir die simbool nie, daarom is daar ook nie sprake van "diensbaarheid" nie. Die verhouding tussen X en Y is komplementêr van aard, essensieel 'n soort parallelle saamloop van X en (analoë) Y. Die feit van analogie dra in sy aard 'n sekere onafhanklikheid; daarom ook dat Y nie finaal bepaalbaar is nie. Om weer Van Wyk Louw by te haal: "Die simbool omvat baie waarhede - dië wat ons vermoed en ander wat hulleself in nuwe of later omstandighede kan kom aanbied. Ons sal nooit weet wanneer 'n goeie simbool se moontlikhede van interpretasie uitgeput is nie" (Rondom Eie Werk, bl. 34).

Ingrid Jonker se vers "Lied van die grafgrawer" (Versamelde Werke, bl. 94) toon 'n boeiende, sy dit effe geheimsinnige, hantering van die simbool:

Lied van die grafgrawer

Tussen die dooie liggame van gister
 waaroor die skraal sipnesse waak
 moet ek twee nuwe grafte grawe
 en soos 'n digter my vermaak

sal ek bepeins hoe die siel ontvlug
 en hoe die stoet wat hier sal staan
 'n dooie maat begraaft en dan
 verleë oor hom huis toe gaan

en meer modern sal ek dink
 hoe lê my lewe in die stof
 en telkens om my op te beur
 sing ek vir my 'n lied van lof

maar elke dag sal ek onthou
 hoe jy vertrek het uit my huis
 tussen die grafte voel ek my
 vandag en elke dag meer tuis

hier waar die skraal sipresse waak
 het ek ook jou begraaf my kind
 sonder gebed of 'n lied of 'n graf
 net ek en die winterwind

Die "grafgrawer" en die "kind" is die twee sake wat hulle-
 self aanbied vir simboliese interpretasie. Deels is dit
 die geval omdat "grafgrawer" disjunk funksioneer t.o.v.
 die geheel (die grafgrawer peins oor die skeiding van lig-
 gaam en siel, hy sing 'n lied van lof), en ook omdat "kind"
 dieselfde paadjie opgaan (die kind is begraaf maar sonder
 graf), deels omdat die gedig in sy geheel vertel van 'n
 grafgrawer wat sy kind begraaf het, maar die hele konteks
 sinjaleer 'n "tweede" lesing, oftewel 'n analoë lesing.
 Die leidraad vir die moontlikheid (of noodsaaklikheid)
 van 'n simboliese interpretasie lê veral in die "raaisels"
 wat die gedig op sigwaarde aan die leser stel. (By die
 metafoor neem die disjunksie 'n eksplisiete gedaante aan,
 by die metonimia lê die assosiatiewe referensies voor die
 hand, by die simbool is daar slegs die suggesties van 'n
 analoë betekenis.)

"Grafgrawer" en "kind" tree sowel onafhanklik van mekaar op as binne 'n noue verband - hulle het heelwat met mekaar te maak. "Grafgrawer" (X) gaan hand aan hand met 'n analoë maar afwesige saak (Y) wat etlike kenmerke vertoon: hy vermaak hom soos 'n digter; hy is, soos die grafgrawer, menslik; hy bepeins die lewe en dood; hy dink (modern) oor sy mislukte bestaan; hy sing - soos 'n digter - vir homself 'n loflied; hy dink (met weemoed?) oor die vertrek van 'n kind; hy het die kind (figuurlik) begraaft; hy voel hom al meer tuis by die dooie. Uit dié inventaris word die referensies vir "grafgrawer" uitgebrei om "digter", "mens", "eensame mens", "ontnugterde mens" alles in te sluit. Feitlik in 'n hiponimiese beweging word "grafgrawer" geëksponeer. Maar die simbool "grafgrawer" se analoog kan nie deurgevoer word sonder die "kind" nie. Die "kind" word direk verbind met die "grafgrawer"; trouens, die vertrek van die kind skei die emosionele wêreld van die grafgrawer in twee fasette: die grafgrawer wat in sy doodsomgewing met 'n lied van lof sy selfprojeksies probeer besweer (eerste drie strofes), en die grafgrawer wat in 'n droewe herinnering hom al meer identifiseer met die dood (laaste twee strofes). Ekstern bind die elegiese toon en die begraaftplaas-atmosfeer die twee fasette tot 'n eenheid.

Die "kind" het vertrek en figuurlik (sonder gebed, lied of graf) is die kind begraaft. Meer as dit sê die gedig ons oor die kind nie. In dié geval is analoë saak Y

buitengewoon duister. 'n Effens siniese leser sou kon opmerk dat die gedig tog net handel oor 'n grafgrawer wie se kind hom finaal verlaat het en wat nou sy asiel vind tussen die "dooie liggame van gister". Maar die grafgrawer is duidelik geen grafgrawer nie, en as die grafgrawer simbolies optree, is die kind ook daartoe verbind omdat die kind wesenlik deel uitmaak van die grafgrawer se "digterlike inhoud".

Maar genoeg om aan te toon dat die simbool analoog funksioneer, nie diensbaar is nie en patrone skep van referensiële uitbreiding. Die metafoor voltooi homself in eie reg, die metonimia voltooi homself deur assosiasies, die simbool open net die geleentheid tot 'n analoë interpretasie.

By "Lied van die grafgrawer" is een moontlikheid dat die "grafgrawer" sy eweknie vind in "digter", veral op grond van die verwysing na 'n digter en die lied van lof. En "kind" sou dan kon dui op die "verlies", die "hiaat", die "onvervuldheid" wat die digter uitdryf na die tuiste wat die gedig bied, maar ook die "gespletenheid" wat van die digter 'n doodsverlangende mens maak wat die vreugde van lewe al hoe meer verruil vir die elegie van die "skraal sipresse". So gelees word "grafgrawer" simbool van die vereensaamde digter, "kind" die simbool van geluksverlies, die "grafte" simbool van lewensmislukking en die "lied van lof" simbool van die tydelike onderdak wat die gedig

aan die werklikheidsontvluggende digter bied. Die essensiële kondisie van hierdie stelletjie simbole binne die konstellaat van dié simboliese gedig, vind dan sy sintese deurdat saak X (grafgrawer) volledig beantwoord word binne die analoë eggo van 'n versmaaide mens, sy dit "n digter", sy dit "mens".

3.4 SAMEVATTENDE KENMERKE VAN DIE METAFOOR, DIE METONIMIA EN DIE SIMBOOL

Om op te som, is gevaarlik. "Die klou dui al die dier aan, is gesê - maar is nog nie die leeu" (Van Wyk Louw in Tristia, bl. 12). Tog gaan ek dit waag, al is dit bloot geriefshalwe, om 'n raamwerk op te stel van die onderskeidende "kenmerke" van die drie kriptiese implikasie-verskynsels.

<u>KENMERK</u>	<u>METAFOOR</u>	<u>METONIMIA</u>	<u>SIMBOOL</u>
1) Aard van implikasie	Disjunksie in die verhouding tussen woord- en sinsbetekenis; ontkenning van die waarheidskondisie van die sin	Disjunksie tussen woord- en sinsbetekenis; antiserpering van sinsbetekenis	Suggestie(s) van disjunksie tussen woord- en sinsbetekenis
2) Aanwesigheid van saak X (inhoudelike kondisie) en saak Y (opregtheidskondisie)	Gewoonlik albei aanwesig in direkte of wat Y betref, soms in minder direkte vorm	X aanwesig, Y gewoonlik afwesig	X aanwesig, Y afwesig
3) Disjunksie tussen X en Y	Ja	Ja	Ja
4) Aard van X en Y	Twee sake	Twee verwante sake	'n Saak en 'n analoë saak
5) Aard van die verhouding tussen X en Y	X en Y vorm 'n sintese	Referensiële, vervangende verhouding	Komplementêre verhouding, met Y analoog t.o.v. X
6) Diensbaarheidsfaktor	X diensbaar aan Y	X referensieel t.o.v. Y, nie diensbaar	X nie-diensbaar
7) Teenwoordigheid van essensiële kondisie	Essensiële kondisie noodsaaklik	Essensiële kondisie ontbreek	Essensiële kondisie teenwoordig
8) Aard van essensiële kondisie	Eksegese van die verhouding tussen X en Y	-	Uitbreiding van referensialiteit van X

3.5 "NAGWAG": KRAGTOER VAN DIE KRIPTIEK

D.J. Opperman se "Nagwag" (Blom en Baaierd, bl. 27) word deur Rob Antonissen beskryf as een van die digter "se hegste en grootste verwesenlikinge" (D.J. Opperman - Dolosgooier van die Woord, bl. 132). Wie dié groot gedig met taal-kundige aandag lees, kan beswaarlik anders as om saam te stem, roerend saam te stem.

'n Hele reeks motiewe speel die heelyd in op die vertelling van en oor die nagwag. Sy koms (eerste strofe) en die uiteindelijke besef van sy taak (laaste strofe) word aangebied deur 'n eksterne verteller. Tussenin is hyself aan die woord, reageer hy tussen vrae en bedreigings deur op "die hele problematiek van vandag se denkende mens in hierdie land", en die reaksie word "geteken in 'n natuurlike verloop van enkelvoudige, daarna meervoudige gevaarsien, langs twyfel en opstand, tot 'n grondlose pessimisme wat die mens en die aarde (ook meer bepaaldelik hierdie subkontinent) en die heelal omvat" (Antonissen in Dolosgooier, bl. 132). Met hierdie voortreflike siening toon Antonissen die hoofmotiewe van "Nagwag" aan: 'n nagwag en 'n bewaker, die spel tussen die blom en die baaierd, die verhouding van lokale omstandighede tot die sfeer van die heelal, die verwikkelde spel van simbool en metafoor.

Die leser wat uit die staanspoor die suggesties van disjunkte taaltoepassings in dié gedig mislees, sit met 'n

hele reeks interpretasie-probleme. Ernst Lindenberg (in "Triomf van 'n kolporteur", opgeneem in die Van Wyk Louw-gedenkbundel Smal Swaard en Blink), stuit byvoorbeeld op die feit dat die nagwag-figuur hom besig hou met 'n problematiek wat bo sy vermoëns 'is, hy word gepla deur die opnoem van 'n aantal handelsware wat so oppervlakkig is dat die bewaking daarvan sleg resoneer met die verhewe slotstrofe, hy beweer dat die nagwag gelaai word met betekenis wat nie vanself uit die beeld groei nie en hy vind dit onaanneemlik dat die nagwag te veel sou eksegeer. Lindenberg se beswaar teen die nagwag-figuur word uit die weg geruim deur Antonissen se siening dat ons uit die staanspoor ("flits" teenoor "Suiderkruis" en "Groot Hond") "die tweesydigheid van 'n nagwag herken wat (trouens) ook 'n waker-in-die-nag is, 'n man wat waak nadat die bontheid van die dag verdwyn het, as die 'miljoene liggies' die vervalvoosheid van die Westerse tegniek-beskawing wys, as die baaierd opdring en die magte van die baaierd, menslik en kosmies, onberekenbaar word." (Dolosgooier, bl. 131). Die res van Lindenberg se besware is oplosbaar deur die metonimia-simbool-metafoor-progressie in die teks stelselmatig na te gaan.

Die "nagwag" gaan as 't ware deur etlike inkarnasies. Allereers kom hy as "konstabel" om die haweskuur te bewaak. Maar, soos Antonissen ook uitwys, hy kom uit die staanspoor met "flits" teenoor "Suiderkruis" en die "Groot Hond". Hierdie opvallende teenstelling tussen tegniek-lig

en sterrelig plaas die nagwag in 'n dubbele hoedanigheid: bewaker van skuur (of bewaker in/teen die duister) en kosmiese bewaker. Die nagwag word summier betrek by die lig : donker-motief.

Van uit hierdie agtergrond ontwikkel die res van die nagwag se "inkarnasies": hy word bewaker van sedes ("hy loop die rondes teen die hele mensdom met sy sondes"), hy word deel van die kosmiese spel tussen lig en duister ("Die nag kan hom, soos God, nie steur aan 'n man se afkoms of sy kleur"); hy word gesant van God ("in diens van God skyn hy sy flits op glas en slot"); hy word deel van die bose mensdom, die baaierd ("Hy skyn geen flits op glas en spinnerak, is kameraad van dief en die maer brak"); hy filosofeer oor die verval en die voosheid van die sogenaamde beskawing, m.a.w. hy word profeet ("alles voos van die verval, die sterre vreet aan die heelal"); hy word die herbore mens wat weet "dat God deur iedereen sy nagwaak voer".

Binne hierdie lyn word die "hoof"-metafoor van die gedig ooglopend duidelik: nagwag word die mens. Maar saak X (beeldskenkende nagwag, d.w.s. die inhoudelike kondisie) voltrek stelselmatig die essensiële kondisie deur eksegeese om te kom tot by "mens" (aangedui deur "iedereen", 'n elkerlijc). "Mens" is dan die uiteindelijke opregtheidskondisie, oftewel beeldontvangende saak Y. Juis die eksegeese maak dié metafoor so groots, want die ontwikkeling van

nagwag tot mens geskied feitlik in 'n reeks metafore.

Maar die eksegeese (essensiële kondisie) is nie uitgespraak net met die hooflyn-ontwikkeling nie. Die lig : donker-motief speel in as 'n soort "sekondêre" metafoor. Naas die ligverwysings in flits/Suiderkruis/Groot Hond word die kleurmotief op verskillende vlakke betrek. In die tweede strofe word "rooi" gebruik om die bloed en die geweld aan te dui; die "vaal klip" van die dag kontrasteer binne dieselfde strofe met die "rooi". Daarna volg die spel met bruin, wit en swart as tekenend van ons Suid-Afrikaanse volkere-samestelling, maar almal word deel van die "swart" van die nag: almal eenders binne die baaiërd. En dan word die "miljoene liggies" (wit) betrek. Die stede van die mens (met dié liggies) spel verval en dekadensie (die maaier-beeld en die swart koei wat lê en vrot). Hierdie kleure-beelde word dan saamgetrek in twee metafore: "die sterre vreet aan die heelal" en "God se konka". In albei die metafore word die "lig" ook "onderverdenking" geplaas: die sterre (dus ook die Suiderkruis en die Groot Hond) bring nie alleen die helderheid (die blom) oor die baaiërd nie, maar is deel van die verval; en God se konka maak van die heelal 'n duisternis waarin sterregate die klein lig bied in die groter duister. Met God se konka word die nagwag-ervaring ook verskuif van blank na swart en word alle klasse-onderskeidings finaal opgehef. Slegs die slotreël bring die ommekeer, en maak nie alleen van al die fasette van die nagwag gesamentlik

die mens nie, maar bring die ware lig-motief: die wete dat God wel dië Nagwag is.

Nou word die disjunksie van die metafoor duidelik: nagwag X word telkens 'n nuwe 'gestalte Y , maar uiteindelik word "mens" gelykgestel met nagwag. Met ander woorde: nie telkens nagwag wat gesant van God, dief, filosoof en wat nog word is die mens nie, maar die mens is nagwag met al sy gestaltes. Die progressie is nie $X = Y^1$, $X = Y^2$, $X = Y^3$, $X = \text{MENS}$ nie, maar $X = Y^1$, $X = Y^2$, ens., en dan $\text{MENS}(X) = Y^1 + Y^2 + Y^3$. In die finale disjunksie word die nagwag gelykgestel met die mens, en is die mens die somtotaal van al die inkarnasies waardeur die nagwag tydens sy nagwaak gegaan het.

Die kleure-motief bou die heeltyd mee aan hierdie primêre onderskeiding van blom en baaierd, van wete en chaos, van stryd en oplossing. En die oplossing kom wel, want God voer die nagwaak, maar Hy doen dit deur die mens. En die mens is wit of swart of bruin, en die mens is gesant, boef, filosoof ...

Maar dië metafoor "gebruik" ook simbole: flits, Suiderkruis, haweskuur, konka, swart koei. Hierdie sake funksioneer ook disjunk in verhouding tot die sinsbetekenis en wys deurgaans ook na analoë lesings uit. "Flits" kan dui op menslike poging (deur die tegniek) om orde te skep; "Suiderkruis" word simbool van die sterreheemel wat die

kosmiese lig refereer; "konka" word simbool van die sosiale problematiek wat deur God weggeveeg word tot 'n iedereen; "swart koei" word, soos "maaiers" simbool van verval; en die "haweskuur" word simbool van materiële leegheid in verhouding tot die groot stryd tussen goed en kwaad. Daarom dat die inhoud van die skuur erg oppervlakkig is, want nie die skuur moet bewaak word nie, maar die blom en die baaierd van die skepping. Alleen as nagwag "konstabel" sou bly, sou die slot 'n probleem geskep het ten opsigte van die inhoud van die skuur. Maar binne die verloop van die metafoor verloor die skuur sy werklike relevansie.

Ook die metonimia speel mee. As hy "kom" met flits en Suiderkruis, tree hierdie entiteite binne hierdie sin-konteks metonimies op: flits refereer lig, Suiderkruis refereer sterrehemel. Ook wanneer die "strate en die dokke swyg", is dit die mense wat swyg en is daar weer onderskeibare metonimia. As die swartes "n dom geweld" verteenwoordig, is hier ook 'n referensiële aanduiding van mense wat deur domheid geweld sal pleeg.

Die metonimia berei as 't ware die raamwerk voor vir die simbole en die metafore om hulle gang te begin gaan. Die simbole lei die gedig op 'n analogiese pad (veral wat die politieke opset betref), maar help bou aan die metafoor van die nagwag. Saam met die "hulp"-metafore bou metonimia en simbole aan die lig : donker-verhouding waarbinne

die metafoor van nagwag : mens uiteindelik sy lê kry.
En deur kundige eksegeese berei die digter hierdie metafoor vir die leser voor, maar eers in die slotreël word die bewustelike disjunksie in sy volle omvang deur die spreker self geopenbaar in sy besêf dat elke mens 'n nagwag is. Hierdie omkering waarvoor die metafoor so uitnemend geskik is, bring teweeg dat "motiewe van die verval herdui word tot motiewe van 'n sinvolle ewige orde, waarvan ons die beskikkinge nie mag begryp nie maar wel kan vertrou; 'n orde met slegs een enkele, enkelvoudige Sin, deur die verwarring en onsuiverhede van alle geskaphede heen; die orde van God wat 'deur iedereen Sy nagwaak voer'" (Antonissen in Dolosgooier, bl. 132).

3.6 BRONNELYS

- Antonissen, Rob in 1974. D.J. Opperman - Dolosgooier van die Woord,
Tafelberg, Kaapstad
- Appel, R. et al 1977. Socio-linguistiek,
Het Spectrum, Utrecht
- Blackburn, S. (red) 1975. Meaning, Reference and Necessity,
Cambridge University Press,
Cambridge
- Ching, M.K.L. et al 1980. Linguistic Perspectives on Literature,
Routledge and Kegan Paul,
London
- Culler, J. 1977. Structuralist Poetics,
Routledge and Kegan Paul, London
- De Villiers, Meyer 1975. Die Semantiek van Afrikaans,
HAUM, Kaapstad
- Jonker, Ingrid 1975. Versamelde Werke,
Perskor, Johannesburg
- Krog, Antjie 1973. Dogter van Jefta,
Human en Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Lindenberg, E. in 1966. Smal Swaard en Blink - gedenk-bundel vir N.P. van Wyk Louw.
Academica, Kaapstad
- Louw, N.P. van Wyk 1979. Nuwe Verse,
Tafelberg, Kaapstad

- Louw, N.P. van Wyk 1970. Rondom Eie Werk,
Tafelberg, Kaapstad
1958. Swaarte- en Ligpunte,
Nasionale Boekhandel, Kaapstad
1975. Tristia,
Human & Rousseau, Kaapstad
- Opperman, D.J. 1979. Blom en Baaierd,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
1974. Joernaal van Jorik,
Tafelberg, Kaapstad
1976. Negester oor Ninevé,
Tafelberg, Kaapstad
- Ortony, A. (red) 1979. Metaphor and Thought,
Cambridge University Press, Cambridge
- Preminger, A. (red) 1975. Princeton Encyclopedia of
Poetry and Poetics,
Macmillan, London
- Reichling, A. 1965. Verzamelde Studies,
Tjeenk Willink, Zwolle
- Richards, I.A. 1936. The Philosophy of Rhetoric,
Oxford Univ. Press, London
- Scholtz, Merwe 1978. Die teken as teiken,
Tafelberg, Kaapstad

Searle, J.R. 1969. Speech Acts,
Cambridge University Press, Cambridge

Spangenberg, D.F. 1980. Peilings van die poësie,
Academica, Kaapstad

Van Heerden, Ernst 1976.' Die Ysterwoud,
Tafelberg, Kaapstad

1977. Digterlike Diagnose,
Tafelberg, Kaapstad

Verster, J.R. 1975. Die Metafoor,
P.J. de Villiers, Bloemfontein

OOK GERAADPLEEG

Grové, A.P. 1978. Dagsoom,
Tafelberg, Kaapstad

1977. Woord en Wonder,
Nasou, Kaapstad

Snyman, H. 1981. Verkenningsvlugte,
Perskor, Kaapstad

Woord en Wederwoord 1974. Bundel aangebied aan D.J. Opperman by geleentheid van sy , sestigste verjaardag,
Human & Rousseau, Kaapstad

HOOFSTUK 4

"KALEIDOSKOOP": VERSKEIDENHEID BINNE DIE METAFOOR

4.1 DIE KALEIDOSKOPIESE AARD VAN DIE METAFOOR

Soos die implikasie-verskynsel, het ook die metafoor "vele woninge". Anders as die metonimia of die simbool het die metafoor 'n eksegetiese element. Dié eksegetiese dui nie alleen op 'n ingeboude stel verklaringsbeginsels nie, maar sluit ook die moontlikheid tot variasie in. As semantiese verskynsel het alle voorbeelde van metonimia en alle simbole 'n sekere eendersheid, die metafoor vertoon 'n verskeidenheid. Hierdie verskeidenheid ontstaan deels uit die vryheid wat die metafoor deur sy eie eksegetiese beginsel verkry, deels kom dit uit die verhouding tussen X en Y wat 'n sintese verteenwoordig. Met die sintese ontstaan daar die moontlikhede om totaal ongelyke sake te verbind, en uit die verskeidenheid van hierdie sake volg ook 'n verskeidenheid metodes van verbinding. By die metonimia en die simbool is die verbindingsmetodes beperk tot die skep van 'n referensiële en 'n analoë verhouding onderskeidelik, by die metafoor is dit 'n ongespesifiseerde sintese met 'n diensbaarstelling van X aan Y. Die metafoorse vermoë tot verskeidenheid volg dus uit sy eie aard: die eksegetiese beginsel en die interne verhouding tussen X en Y.

Omdat die metafoor binne 'n selfverklarende konstruksie funksioneer, vertoon hy 'n ooreenkoms met die aard en funksie van taal self. Wat Anton Reichling opmerk ten opsigte van die taal, is in 'n hoë mate toepaslik op die metaforiese transaksie: "De 'taal' heeft een volstrekt universeel karakter: d.w.z. zij maakt coöperatief instrumentele symbolisering van alles en daarmee communicatie van alles, mogelijk. Deze universaliteit is een grondtrek van haar wezen: de mens staat binnen zijn natuurlijk kennen voor niets, en zo staat hij met zijn taal ook voor niets" (Verzamelde Studies, bl. 50). Soos die taal, staan die metafoor ook voor niks wat tot 'n orde geroep moet word. Per slot van sake, binne die grense van die metafoor is die "akkedis familie van die sipres" en "bepaal die woord die gedagte", word 'n vliegtuig 'n mot en 'n huudjie-hu die roepstem van ondergang.

Om Reichling se verdere argumentasie oor die "eie wese en wette" van die taal effens aangepas by te haal, sou 'n mens kon sê dat die taal primêr 'n segmenterende, 'n naamgewende en 'n ordenende funksie het. Binne sy eie ontwikkelingspotensiaal het die taal ook 'n organiese karakter. Ook die metafoor gee name (mot vir vliegtuig), segmenteer ('n nagwag word "verdeel" in 'n skurk, 'n gesant van God, die bewaker van sedes ...), orden (die oënskynlike chaos van die taalwerklikheid verkry 'n nuwe dimensie: 'n krokodil en 'n sipres gaan 'n verband aan, 'n akkedis word familie van 'n tros groen druiwe); ook die metafoor funk-

sioneer organies en genereer een beeld tot 'n nuwe beeld (die potjieriet se eentonige geluid word 'n roepstem van onheil, die periodieke herhaling van die geluid word die herhaling van die vuurtoring se lig, die herhaling van geluid en lig word die reëlmaat waarbinne die kompas vir die sterflike mens meedoënloos kantel).

Reeds deur die gevarieerdheid van hierdie "funksie" kan verskillende uitingsvorme van die metafoor onderskei word. Die verdere grond vir bepaalde onderskeidings is te vind in dieselfde redes waarom die metaforiese taalvorme hoe-genaamd 'n verskeidenheid moontlik maak, te wete die metafoor se eksegetiese potensiaal en die vrye verbindingsmoontlikhede wat die XY-sintese toelaat. Te pas is John R. Searle se beskouing oor die probleem van metafoorinterpretasies: "... the problem of metaphor is to try to get a characterization of the relations between the three sets, S (subject expression), P (predicate expression) and R (truth condition), together with a specification of other information and principles used by speakers and hearers, so as to explain how it is possible to utter 'S is P' and mean 'S is R', and how it is possible to communicate that meaning from speaker to hearer" (Metaphor and Thought (red. A. Ortony), bl. 98).

In die sesde rol van D.J. Opperman se reisiger-digter se verslag oor sy ervarings binne en buite die poësie, kom voor die kunsteoretiese vers "Gereedskapsgesels Lei tot

Omhels":

Daar is 'n stil gesels
 wat die skryf verskaf
 wanneer, asof vanself,
 die sleutel
 die verband begryp
 en vir die hand
 in die knyp
 gereed lê vir die verwagte gryp

as die vasgeroeste moer
 vasskop en weerstand
 bied, maar onder
 die dubbel druk
 en met behulp
 van olie, drie-in-een,
 begin te roer,

sodat Gereedskap
 Bout en Moer
 onder die gesels
 die draad die gleuf
 laat vat
 en die spirale
 dans volvoer.

Soos meermale in sy digkuns, bv. "Almanak" uit Negester oor Ninevê, lê Opperman 'n verband tussen die erotiek en die digkuns. In die aangehaalde Komas-vers word diê twee vlakke van skepping die twee komponente vir 'n deurgestruktureerde metafoer. Reeds in die titel word albei die sake gesuggereer: gereedskap en omhels. Daar word ook uit die staanspoor sekere verbande gelê, te wete 'n verband tussen gereedskap en gesels (d.m.v. 'n kompositum), en tussen

gesels en omhels (’n progressie in betekenis en ’n gelykheid in klankvorm).

Op inhoudelike vlak gaan dit hier om die digter wat in gesprek verkeer met sy skeppingstaak (om te skryf). As die gedig vashaak, kom die ingewing "met behulp van olie, drie-in-een" (die blikkies olie met hulle sogenaamde driedelige doel op die advertensiebiljet, en die goddelike Drie-eenheid). Met die inspirasie "vat" die gedig en voltooi hy die mitologiese dans.

Op beeldende vlak is daar gereedskap (sleutel, moer, olie, bout, draad) teenoor die maak van ’n gedig. Daar is ook die maak van ’n gedig teenoor die erotiese daad, dus X^1 (gereedskap), Y^1 die maak van die gedig; X^2 die maak van die gedig, Y^2 die erotiese daad. Wat boeiend is aan hierdie metaforiese verhouding is die dubbele metafoor, en die feit dat by die tweede metafoor die normale verhouding omgekeer is, d.w.s. nie die erotiese daad is die skepping van die gedig nie maar die digterlike skeppingsproses word teruggevoer na die geslagsdaad. Die gedig word nou self "olie drie-in-een".

Die "stil gesels" is die gesprek sonder hoorbare geluid (die geskrewe woord), ook is dit die woordlose verhouding tussen die man as skepper en die vrou as ontvanger. Hiermee is die tweede metafoor ($X^2 \longrightarrow Y^2$) aan bod gestel. Onmiddellik hierna kom "sleutel" in die gedig, en "sleu-

tel" denoteer werksgereedskap én die insig in die stof waaruit die gedig ontstaan, d.w.s. die eerste metafoor kom aan die orde ($X^1 \longrightarrow Y^1$). Nou val die kompositum in die titel ook in sy plek, want met "gereedskapsgesels" word daar 'n verband gelê tussen X^1 en Y^1 , en tussen X^2 en Y^2 .

Reeds aan die einde van die eerste strofe maar in hoofsaak in die tweede strofe, word die weerspanning van die gereedskap weergegee. Die oorgang na die teenstand wat taal en materiaal die digter bied, lê voor die hand. Die oorgang van die kunsskepping na voortplantingskepping word sterk gesuggereer in die besonderhede, maar as volledige metafoor is dit in dié stadium nie te bewys nie. Die drieledigheid van die olie suggereer wel die skeppingsbeginsel binne die goddelike opdrag: "Wees vrugbaar en vermeerder ..."

In die laaste strofe word die eerste metafoor ($X^1 \longrightarrow Y^1$) voltooi as die gereedskap begin werk en die moer begin loskom. Maar nou neem die tweede metafoor ($X^2 \longrightarrow Y^2$) stelselmatig oor. Die "geséls" van die eerste strofe is terug, maar nou nie net as die gesprek tussen die digter en sy woord nie, maar ook as die gesprek van "nege mane". Met die eksplisiete verwysing na "draad" en "gleuf" word die gedig as skeppingstaak oorgedra op die sekshandeling. Wat in die tweede strofe gesuggereer is, word in die derde strofe metafories volvoer.

Die "spirale dans" is die losdraai van die koppige moer, en dit is die aktivering tot nuwe lewe (daarom dat die Moer in die laaste strofe met 'n hoofletter geskryf word). Met die "spirale dans" word dus gereedskap, gedig en erotiese skepping veronderstel. Spiraal dui ook nog op 'n beweging sonder eindpunt; 'n soort ewige inkarnasie. Dans is beweging van vreugde of beweging van rou. In Ou Testamentiese sin is dié beweging, soos ook by primitiewe rasse, 'n religieuse ritueel.

Die dubbele metaforiek van "Gereedskapsgesels Lei tot Omhels" lewer demonstratief bewys van die kantigheid van die metafoor. Dié gedig is op sigself kaleidoskopies, so ook is die metafoor.

4.2 ONDERSKEIDINGS BINNE DIE METAFORIESE TAALANBOD

4.2.1 Die vergelyking

'n Baie algemene beskouing oor die vergelyking is dié van George A. Miller (in Andrew Ortony (red.) se Metaphor and Thought, bl. 220): "A simile is a comparison statement involving two unlike things. Precisely how unlike they must be before the comparison qualifies as a simile is not well defined, but the indistinctness of the boundary will not pose any problems ..." Effens later sê Miller: "Similes contain a copula of similitude". Die vergelyking as stylfiguur berus dus op die vergelykbare hoedanighede van twee sake, en die direkte verband wat tussen die twee gelê word. Gewoonlik word as sintaktiese

voegmiddel die woord soos en verwante vorme (net soos, nes, as) gebruik.

Oor die uiterlike aspekte van die vergelyking is daar nie veel te twis met Miller nie. Die probleem is hoe om vas te stel wat die verhouding tussen die metafoor en die vergelyking is. D.F. Spangenberg stel 'n uiters simplistiese benadering voor (in Peilings van die poësie): "In sowel die metafoor as die vergeelyking word twee dinge wat origens heel verskillend en andersoortig is, met mekaar vergelyk op grond van sekere ooreenkomste of raakpunte daartussen. In die vergelyking word twee gegewens eksplisiet met mekaar vergelyk deur voegwoorde soos 'nes' of 'soos'" (bl. 7). "In die metafoor verval die verbindingswoordjies 'soos' of 'nes'. Die twee gegewens wat vergelyk word, word eenvoudig met mekaar geïdentifiseer sodat ons 'n gedrongener stylfiguur kry as in die geval van die vergelyking" (bl. 8). Ook Miller gebruik hierdie tradisionele beskouing as 'n geldige vertrekpunt. Hy verwys daarna as die "comparison view of metaphor" en sê onder meer klink-klaar: "Perhaps the simplest way to characterize a metaphor is as a comparison statement with parts left out" (Metaphor and Thought, bl. 226-227).

Uit dié standpunte is dit duidelik dat die vergelyking beskou word as (a) nie 'n metafoor nie, (b) 'n uitgebreide metafoor, (c) 'n voorloper vir die metafoor. Die prentjie is bra onduidelik, en al wat vasstaan, is dat 'n

vergelyking twee ongelyke sake lineêr-sintakties verbind.

Die bontpraterij oor die aard van die vergelyking is te verstaan omdat die tradisionele opvattinge oor hierdie stylvorm sy metaforiese inslag waarneem, maar miskyk dat die vergelyking 'n implikasie-verskynsel is. Normaalweg sou die proses tot metafoor-vorming ruweg herlei kon word tot die volgende stadia: die lê van 'n verband tussen sake X en Y (d.w.s. die kataliserende stadium), daarna die beklemtoning van die breuk tussen X en Y (die disjunkte stadium), en laastens die sintaktiese ordening van X en Y op so 'n manier dat sowel die implikasies van die metafoor geëksegeer word as dat die een saak semanties diensbaar gestel word aan die ander.

By die vergelyking verloop hierdie prosedure ietwat anders. Die eerste stadium is in ooreenstemming met dié van die erkende metafoor, die tweede (die disjunkte) word by die vergelyking minder opvallend gehanteer en die derde (die sintaktiese ordening) werk op die basis van "immediate constituents". Die klem lê 'in die vergelyking op die eerste van die drie stadia. Op grond hiervan bestaan die idee dat die metafoor 'n kompakte vergelyking is. Die argument loop in 'n kring, want op dieselfde grond word afgelei dat die vergelyking 'n voorspel is tot die metafoor.

Die taalkundige basis vir die vergelyking is dieselfde as dié van die metafoor. As Opperman in "Klara Majola" (Engel uit die Klip, bl. 8) skryf:

Klein Klara Majola lê verklum
in die Bokkeveld se bros kapok,
haar arms en bene bruin
en kromgetrek soos wingerdstok

verskil die implikasie-gronde nie van 'n stelwyse soos die volgende nie: haar arms en bene, bruin en kromgetrek, is wingerdstok. Toegegee, die tweede stelwyse is swak poësie, maar vir die doel van die argument is dit ter sake. In die wingerd-beeld is saak X "bruin arms en bene", saak Y is "kromgetrekte wingerdstok". Die metafoor word geken aan die disjunksie tussen sake X en Y, die sintese tussen diselfde sake en aan die eksegetiese aanbod. Wat waar is van die metafoor, is hier ook waar van die vergelyking: verklumde liggaamsdele word in 'n verband geplaas met krom wingerdstokke ('n disjunkte verhouding); binne die gedig gaan hulle 'n sintese aan want die verwysingsveld is dieselfde; die wingerd is diensbaar aan die arms en bene, want die wingerdstok beteken nie in die eerste plek meer "wingerdstok" nie, maar dit word beeld van 'n verskrompelde liggaam. Genoeg om aan te toon dat die vergelyking metafories te werk gaan.

Die aard van die funksie van die vergelyking verskil, so ook sy sintaktiese aanbod. Sintakties word sake X en Y in die vergelyking gegee; in die erkende metafoor hoef

saak Y nie eksplisiet genoem te word nie. Wat sy funksie betref, beklemtoon die vergelyking die kataliserende aspek van die beeld terwyl die metafoor die disjunkte aspek die klem gee. By die vergelyking in "Klara Majola" is dit die uiterlike ooreenkoms tussen die "arms en bene" en die "wingerdstok" wat allereers opval. Daarna werk die disjunkte ook deur en word die gestolde toestand van die wingerd die oorheersende faktor in die beskrywing van Klara Majola se "warm", barmhartige dood. Die stolling kontrasteer skerp met die beweeglikheid van lewe, en hierdie kontras word opgevang in die stadig-siftende dood van die "koue geweld" (kapok), ook in die "warm verkleum" van die spreker se versugting om barmhartigheid. Die doel van hierdie vergelyking is dus nie net, soos Spangenberg et al beweer, 'n eksplisiete bymekaarbring van ongelyke sake nie, dit is ook die implisiete spanning van teenstellings: lewe en dood, jeug en ouderdom, barmhartigheid en ongevoeligheid, sagte kapok en gewelddadige dood. Op hierdie vlak praat die implikasie heelwat harder as die sintaktiese eksplisietheid. En hierdie eksplisietheid berus ook op 'n geïmpliseerde verhouding: die gestolde wingerd en die gestolde liggaam. (In "Kaapse Draaie" keer die wingerd as beeld van die dood terug: "Hoe staan my oustes dan so kromgetrek .../ die groot groei se rumatiek ..." (Blom en Baaierd, bl. 36)).

Hieruit is af te lei dat die vergelyking baie na familie is van die metafoor; trouens, die vergelyking kan inpas

onder die verskeidenheid waarbinne die metafoor homself openbaar. Die vergelyking is egter nie 'n voorstadium tot iets anders nie, dit is ook nie 'n uitgesponne metafoor nie. Die vergelyking is die eksplisiete verbandlegging tussen sake X en Y in so 'n vorm dat die raakpunte tussen X en Y meer klem kry as die disjunkte aspekte. Die disjunkte is egter ter sake, want deur hulle word die doel van die vergelyking uitgewys. Binne hierdie beskouing van die vergelyking bied 'n gedig soos Boerneef se "Elke aand as die skemer kom" (Palissandryne, bl. 93) 'n interessante probleem, te wete: Is daar werklik verskil tussen 'n vergelyking (met "soos") en 'n direkte ongekompliseerde gelykstelling (met "is")?

1 Elke aand as die skemer kom
 2 sit ou Brabanner by sy vuurtjie en brom
 3 die aarde is 'n vangkraal
 4 en uitkomkans is min
 5 dit is maar altyd sukke tyd
 6 jy moet die route in
 7 uithang en holrug maak help niks
 8 soebat en bangoog kyk help niks
 9 niemand en niks help niks
 10 jou voorland is die route in
 11 want die aarde is 'n vangkraal
 12 en uitkomkans is min

As 'n mens ou Brabanner se stukkie skemerwysheid effens herskryf, lui dit: die aarde is soos 'n vangkraal. Nou is dit ekstern 'n vergelyking. Die sin sonder die soos (volgens o.m. Spangenberg) is 'n metafoor. Dis tog voor die hand duidelik dat daar geen semantiese verskil is

tussen die vorm sonder en die vorm met die soos nie. Daarteenoor is Opperman se mot wat deur 'n spinnerak gevang word, inderdaad nie op dieselfde manier te herskryf binne sy sintaktiese patroon nie.

Hierdie direkte tipe gelykstelling is in 'n sekere sin dus 'n verkorte vergelyking, of andersom: dit is dieselfde tipe metafoor as die vergelyking.

Saak X is die aarde, saak Y is 'n vangkraal. Die ou vee-wagter praat of dink binne sy bekende milieu, die wêreld van skape en krale. 'n Vangkraal is 'n plek waar die skape deur 'n noute gedryf word om gevang te word vir die vendusie-krale en die slagter. Hierdie bekende ervaring van die skaap transposeer hy op die mens. Met aarde bedoel hy, binne die idiomatiese taalgebruik, die lewe. 'n Ooglopende vergelyking wat die klem bewustelik lê op die raakpunt tussen mens en dier: die onontkombaarheid van die dood.

Die plasing van hierdie vergelyking (in sy direkte vorm sonder die verbindingswoord) binne die bepaalde konteks moet egter, om sy "klip te kan breek", ook sin gee aan die disjunkte aspek. Terloops, ek glo nie dat in 'n sin soos "die aarde is (soos) 'n vangkraal" die weglating of behoud van die voegwoord enige belangrikheid het behalwe 'n ritmiese effek nie. Ou Brabanner is eintlik meer ter sake as die vangkraal. Die gelykstelling tussen "aarde" en "vangkraal"

is trouens gemeenplasing. Maar dié milieu is nodig om die ou veewagter op die voorgrond te plaas.

Ou Brabanner is die spreker, sy hoorders is hyself en die lesers van die gedig. In besonderhede verduidelik hy hoe die skaap nie kan loskom uit die vangkraal nie. Van reël 3 tot reël 9 word die hulpeloosheid van die skaap weergegee. Daar is geen uitkoms nie, uithang en holrug maak, soebat en bang wees, niemand en niks help niks nie. Dis 'n maling waaruit 'n enkellynige beweging nie kan plaasvind nie. Die skaap is die mens, getuig die binnetree van die jy in reël 6 en die jou in reël 10. En die mens is ou Brabanner, die jou/jy is hy/ek. 'n Baie eenvoudige patroon, maar kundig geplaas om 'n oorbekende waarheid binne 'n minder algemene perspektief te plaas. Die hoofsaak is dat die vergelyking, as 'n soort metafoer, nie net funksioneer t.o.v. die eksplisiete verband nie, maar dat dit ook die disjunkte beklemtoon, sy dit dan 'n sekondêre klem.

In 'n opstel "Die dans van die sluiers" skryf Merwe Scholtz oor raaiselgedigte, onder meer N.P. van Wyk Louw se "Dood in die berge". Oor dié gedig maak hy 'n uitspraak wat algemeen geld vir raaiselverse, en wat eintlik ook van toepassing is op die metafoer. Scholtz skryf (Herout van die Afrikaanse Poësie en ander opstelle, bl. 40): "Ver-taal in terme van die denkverloop het ons dan te make met die duistere onbegrip - die daeraad van die begrip - die dagheldere begrip". Binne hierdie drie onderskeidings sou

'n mens kon sê dat die vergelyking (of die "vergelykende metafoor") by die derde begin en die leser verplig om "terug" te lees, terwyl die meeste ander implikasie-vorme by die eerste van Scholtz se stadiums begin en die leser die leidrade gee vir 'n eksegeese tot by nommer drie.

4.2.2 Personifikasie

Die personifikasie word gewoonlik in dieselfde asem as die metafoor genoem, maar dit word tog ook as 'n selfstandige saak behandel. Meyer de Villiers (Die Semantiek van Afrikaans) noem die personifikasie glad nie in sy inventaris van implikasie-vorme nie, tog gee hy as 'n voorbeeld van die metafoor: "En nou het die môre my / oor die rand van sy glas gemors" (bl. 95). In hierdie Van Wyk Louw-voorbeeld is dit nie sonder meer duidelik waarom dit nie ook as personifikasie beskou kan word nie: die môre (oggend) wat mors. Wesenlik verskil dit nie van "die nag wat ween" of "die maan wat struikel" nie.

D.F. Spangenberg behandel die personifikasie nie as deel van die metafoor nie, maar definieer die verskynsel wel binne die metaforiese kader: "Personifikasie vind plaas wanneer menslike handeling of attribute toegeken word aan lewlose dinge of aan diere. Aangesien hierdie diere of dinge dusdanig implisiet met mense vergelyk word, en aangesien menslike eienskappe oorgedra word op diere of

dinge, is personifikasie 'n vorm van metaforisering" (Peilings van die Poësie, bl. 23). Hy grond sy uitgangspunt op Totius se "Die oue put" wat "net soos 'n moeder, so opreg" haar "laaste druppel" weggee. A.P. Grové (in Woord en Wonder, bl. 97) onderskei die personifikasie as 'n aparte "vorm van die beeld" maar kwalifiseer dat 'n mens nie "hierdie figuur altyd van die vergelyking of metafoor kan skei nie". Sy verklaring van die personifikasie is dat "die digter sō onder die indruk van die natuur (kom) dat hy dit met die eienskappe van 'n lewende wese beklee".

Uit hierdie beskouings is duidelik: (a) die personifikasie (of personifiëring) word as 'n soort metafoor beskou maar tog afsonderlik gekategoriseer, (b) die personifikasie word uitgesonder deur middel van die identifisering van 'n ding of 'n dier met 'n menslike kenmerk. Albei diē waarnemings is eintlik aanvaarbaar, maar die vraag bly waarom die personifikasie nie sonder meer as 'n vorm binne die verskeidenheid van die metafoor beskou word nie.

Die personifikasie toon al die kenmerke van metaforiese implikasie (oortreding van 'seleksie-beperkinge, spanning in die interafhanklike woord- en sinsbetekenisverhouding, 'n sintese tussen twee sake, 'n diensbaarheid van die een aan die ander, en 'n eksegetiese kwaliteit), en kan dus as metaforiese taalgebruik beskou word. Net soos die vergelykings, baken hy as 't ware 'n eie werkmetode af. By die personifikasie, soos trouens by alle

forme van die metaforiek, is die apherking binne sý eie manier van funksioneer geensins waterdig nie. Op slot van sake is elke vorm van die metafoor tog nog metafoor.

'n Gedig soos Eugène Marais' se "Die dans van die reën" kan gelees word as 'n volgehoue metafoor. Dit is terselfdertyd 'n volgehoue personifikasie van die reën ('n ding) wat voorgestel word as 'n vertroude medemens ('n suster). By dié gedig is dit onmoontlik om van die personifikasie 'n ander kategorie te maak as van die metafoor. Wat wel waar is, is dat die manier waarop die metafoor homself kenbaar maak in Marais se Boesmanlied, dié van 'n deurlopende personifiëring is.

As deel van die kwatryne-reeks "Diereriem" van D.J. Opperman, is daar "Skutter" (Engel uit die Klip, bl. 37):

Ons sien 'n eland stadig nader kom
 maar wei as trop rustig met hom;
 dan tref 'n pyl en weet ons weer
 die dood wei tussen ons vermom.

Opperman praat van die boustof vir kwatryne as "klein stukkies dinamiek van die gees" (Wiggelstok, bl. 89). J.C. Kannemeyer (Kroniek van klip en ster, bl. 42) praat op sy beurt van die "assosiatiewe en feitlik feniksagtige vermoë van Opperman se beelde" in die "Diereriem"-reeks. Sowel die "feniksagtige" as die "dinamiek van die gees" is beeldend werksaam in "Skutter" - 'n Persiese kwatryn met die klassieke rymskema a a b a. Opperman beskou dié

rymskema as die aanneemlikste vir die kwatryn, 'n digvorm wat volgens hom tweelynig werk: eers 'n gegewe, dan 'n deurvoering van hierdie gegewe. Of anders gestel: eers 'n beeld, dan die eksegeese van die beeld.

"Skutter" word deur die kommapunt tot twee eksterne dele geskei. In die eerste helfte is daar 'n "ons" wat die eland sien kom en vredig saam met hom wei; in die tweede helfte word een (?) van ons getref deur 'n pyl van die eland af, en dan kry ons die eksplisiete boodskap dat die dood enige oomblik kan toeslaan. Die beeld is duidelik ontleen aan die Boesmanwêreld, en die vermomde jagter is die "skutter" van die titel. Die twee dele van die kwatryn suggereer 'n klein reeksie teenstellings, te wete rus naas onrus, sekerheid naas twyfel, ontspanning naas spanning, vertrouwe naas wantroue, lewe naas dood, en on-wete naas wete. Dit is 'n lysie teenstellings, maar tog staan hulle nie reglynig teenoor mekaar nie. Eerder vorm hulle 'n eenheid - die kom en die tref van die dood is so seker as die tydelikheid van die rus en die onverbiddelikheid van die pyl. Hierdie paradoksale eenheid vind nie alleen 'n gerieflike tuiste in die vorm van die kwatryn nie, maar word sterk gesuggereer deur die kommapunt, 'n leesteken wat sowel verbind as skei.

Ook metafories gesproke vertoon hierdie kwatryn dieselfde soort "breuk". Daar is sprake van 'n trop bokke wat rustig wei, ook saam met die nuut gearriveerde eland. Daar

is ook sprake van 'n jagter wat as eland poseer en dan jag maak op die trop, op die "ons". Die "ons" is die kollektiewe spreker(s) in die gedig, die "ons" is ook bokke, maar dié "ons" weet, en in die wete oor lewe en dood, oor gister en môre, sit die menswees. Die "ons" is dus mense, die jagter is dier. Die rolle word omgekeer en wat soos bokke lyk, is menslik; wat soos 'n eland vir die "ons" lyk, is die dood.

Dat die eland ("vermomde jagter") 'n metaforiese verhouding aangaan met die dood, vloei uit die gegewe van 'n jagter wat onverwags toeslaan op niksvermoedende diere. Die titel gee ook aan die leser die nodige leidraad. "Skutter" en "dood" is onderskeidelik die X en die Y, die "eland" as vermomming is die eksegetiese faktor. By dié metaforiese handeling is daar geen interpretasie-probleem nie. Meer verwickeld is die "ons" wat soos mense doen, maar wat binne die grense van die kwatryn (en die siklus) diere is. Ons is 'n trop (die massa-instink) wat soos 'n trop reageer: ons gaan net voort, skrik vir die pyl, wei weer verder. Omgekeer: die trop (bokke) is mense, en soos die vermomde jagter sy prooi tref tussen die diere, so word die mens meedoënloos prooi van die steeds onverwagte dood. Die personifikasie lê in die voorstelling van die trop-mentaliteit as 'n menslike (groeps-) kenmerk. Die personifikasie word hier nie gebruik om 'n menslike eienskap aan die dier toe te ken nie, maar dit funksioneer in 'n omgekeerde orde en ken aan die mens 'n dierlike tro(e)p-

kenmerk toe. In die teenstellings tussen rus/onrus, sekerheid/twyfel en so meer lê die raakpunt tussen mens en dier. Die beginsel bly egter onveranderd: in die vereenselwiging tussen twee sake (antiloop en mens) ontstaan daar 'n volledige metaforiese verhouding. Saak X (antiloop) en saak Y (mens) vorm 'n disjunkte sintese waarbinne X diensbaar staan teenoor Y.

Personifikasie is 'n vorm van die metafoor. Die identifiseerbare kenmerk van hierdie metaforiese verskyningsvorm lê daarin dat die beeldskenkende saak 'n menslike attribuut is (+ MENSLIK) wat sintakties verbind word met die beeldontvangende saak wat 'n dier/'n ding (- MENSLIK) is. Die sukses van die personifikasie lê egter nie in die feit van hierdie "menslik-making" van 'n nie-menslike saak nie, maar in die metaforiese deurvoer (eksegese) daarvan terug tot by die mens. As die reën 'n suster word by Eugène Ma-raï, word dit vermenslik om die intense belewenis van hierdie aardse vreugde 'n religieuse inslag te gee (die rituele dans van die Boesman), en as die bok soos 'n mens "weet" en praat, dan is dit om die "genadige" massa-instelling van die mens teenoër die skok én onafwendbaarheid van die dood tuis te bring: die pyl tref en ons weet weer.

4.2.3 Die allegoriese metafoor

Die Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics verklaar die begrip allegorie soos volg: "As a technique of litera-

ture, allegory is a technique of fiction-writing, for there must be some kind of narrative basis for allegory. We have allegory when the events of a narrative obviously and continuously refer to another simultaneous structure of events or ideas, whether historical events, moral or philosophical ideas, or natural phenomena" (bl. 12).

Hierdie omskrywing van die allegorie lê die klem op die allegoriese inslag van prosa-werke in die eerste plek, maar die hele idee van 'n allegorie (die dubbele verwysing) is geldig vir die metafoor. In die "Joernaal van Jorik"-voorbeeld is mot die vorm in skrif (en in betekenis), maar dit beteken ook en veral vliegtuig; die mot wat deur die spinnerak gevang word, is allegories ook die verhaal van 'n vliegtuig wat land; die gevange skape in Boerneef se vangkraal is ook ou Brabanner en alle mense se gevangenskap; die massa-mentaliteit van die bokke teenoor die eland is ook die groepsbewussyn van die mens voor die dood. Alle metafore het 'n allegoriese inslag. Dit staan teenoor die simbool wat analogies funksioneer, en die metonimia wat met meerduidige referensialiteite werk.

Om te praat van 'n allegoriese metafoor is dus iets van 'n tautologie. Binne die onderskeidingsraamwerk van vorme van die metafoor lyk dit my tog sinvol om dié metafore wat nie 'n bewustelike identifikasie dra soos die vergelyking en die personifikasie nie, te benoem met 'n gemene deler. Onder die allegoriese metafoor begryp ek dus alle metafore wat nie spesifieke kwalifikasies koppel aan sake

X en Y of die verhouding tussen X en Y nie. Die allegoriese metafoor is die "standaardmetafoor", dié soort metafoor wat deur onder meer Meyer de Villiers, D.F. Spangenberg en A.P. Grové as metafore uitgewys word.

Uit Boerneef se Palissandryne (bl. 123) kom die volgende gedig:

1 'n Tortelduif op 'n betonperron
 2 is iets wat 'n stadsmens nie elke dag sien nie
 3 maar gister op 'n betonperron
 4 het ek gesien wat 'n mens nie aldag sien nie
 5 'n tortelduif loop padgee-padgee
 6 op soek na kossies wat daar nie is nie
 7 op soek na 'n rusplek wat daar nie is nie
 8 rusplek soek vir die holte van jou voet
 9 duifie dis 'n ding wat amlee têre
 10 in Noag se tyd in ons twee se tyd
 11 rusplek soek vir die holte van jou voet
 12 duifie dit bly maar 'n ding wat têre

Opvallend in dié gediggie is die samehang tussen die sintaktiese patroon en die geleidelike ontwikkeling van die beeld, die metafoor. Tussen reël 2 en reël 4 is daar 'n sigbare ooreenkoms wat die minder-algemene objek 'n aktuele en lokale betekenis gee. Die tortelduif op die betonperron is nie sō skaars nie, dit bestaan in hierdie stad (na alle waarskynlikheid Kaapstad se stasie). Tussen reëls 6 en 7 is die ooreenkoms nog meer eksplisiet: slegs die woord "kossies" word vervang met die woorde "n rusplek". "Kossies" (in die verkleiningsvorm) dui op die daaglikse brood van die duif, maar dit bring ook 'n sekere gemoeid-

heid en 'n gemoedelikheid van die kant van die spreker in sy verhouding tot die duif. As "kossies" dan "n rusplek" word, verskuif die behoefte van voedsel tot beskerming en rus. Reëls 7 en 8 vertoon ook 'n parallellisme: inhoudelik is dit feitlik dieselfde, behalwe dat reël 8 as 'n enjambement funksioneer wat aan hierdie reël die sintaktiese ritme van 'n gesprekston verleen. Die spreker begin met die duifie gesels, en die aard van die gedig word aansienlik meer intiem. In reël 11 keer reël 8 verbatim terug, en met hierdie reël word die parallellisme tussen reëls 7, 8 en 11 voltooi. Die klem lê duidelik nie op "kossies" nie maar op "rusplek", op "rus". Reël 9 en reël 12 toon eweneens 'n lineêre ooreenkoms. Die verskille tussen die twee reëls is (a) "dis 'n ding" teenoor "dit bly maar 'n ding", en (b) "amlee têre" teenoor "têre". In albei dié reëls word die duifie direk tot gespreksgenoot gemaak, en "amlee" toon semanties 'n verwantskap met "bly". Albei hierdie woorde dui duratiwiteit aan. Lees dit saam met reël 10, en die verhouding tussen Noag se tyd (die duif wat bo die waters die top van 'n boom soek), ons twee se tyd (die hede) en die "amlee" en die "bly" val in die patroon. Nooit vind die duif die rusplek vir sy voet nie.

Maar die duif en sy verhaal het 'n eweknie begin vind in die mens en sý verhaal. Die duif is aangespreek, hy het een geword van die "ons twee" (met die spreker as die ander lid), hy het deel geword van die gang van die tyd deur

sowel bo die waters van die sondvloed as op 'n Kaapse perron 'n rusplek te soek. Genoeg eksegeese om die vereenselwiging tussen duif en mens te kan raaksien. Die duif in sy soektog is allegories die mens in sy oneindigende soeke na die sin van sy bestaan.

Die sintaktiese verstrengeldheid dra die allegoriese ontwikkeling van duif oor tot by mens. Die uiteindelijke metafoor bestaan in die sintese tussen duif en mens. Die mens word nie eksplisiet benoem nie, maar bloot allegories gedenoteer.

Die ruimtelike verwysings in die gedig ontwikkel van betonperron tot rusplek tot die waters van die sondvloed tot 'n onvindbare (en ongenoemde) tuiste. Op die betonperron is die duif eintlik tuis, maar oor 'n geestelike ruspunt bekommer die duif hom nie. Die ruimtelike ontwikkeling maak ook stelselmatig van 'n duif allegories die mens. Met die bybring van Noag word duif en mens, naas die geografiese raakpunt, ook verbind op die vlak van sonde en straf. Dit is ook nie toevallig dat die gees van God in sowel die Ou as die Nuwe Testament deur 'n duif versimboliseer word nie.

Die betonperron (stadslewe) word in dié gedig, soos telkemale by Boerneef, die plek waar die mens is en waar hy nie meer kan wegkom nie, tog ook die plek waar die mens weet dat daar geen rus te vind is nie. In sy geheel word

hierdie gedig nie alleen die allegorie van 'n kos-soekende duif wat metafories die rustelose mens voorstel nie, maar ook die allegorie vir die mens wat altyd hunker, "verby die stoflike na 'n Boplaas".

4.2.4 Die metonimiese metafoor

Die begrip metonimiese metafoor bevat op sigself 'n sekere toegewing, te wete dat die metafoor soms verstrengel raak met die metonimia. Hierdie raakpunte is nie vreemd nie, want die metonimia en die metafoor is binne die implikasie-begrip na-verwante verskynsels. Wat soms gebeur, is dat die metafoor as 't ware van die metonimia gebruik maak om sy (metaforiese) doel te bereik. By die metonimia ontbreek die sintese tussen sake X en Y. Die "jas wat met sy gesig loop" in "Ballade van die gysland" word nie die volledige mens nie, tog refereer dit die volledige kleding. Die paradigmatische verhouding by die metonimia bly deel : geheel : deel terwyl dit by die metafoor geheel : deel : geheel is. "Jas" is deel, dit is saam met die liggaam 'n geheel, dit refereer weer 'n deel, die "liggaam". By die metafoor ontbreek ook' nog die direkte assosiasies wat by die metonimia wel sterk werksaam is.

Een van die kort gedigte uit D.J. Opperman se Dolosse bied 'n goeie illustrasie van 'n metafoor wat via die metonimia gekonstitueer word:

Mukene

n Wagter blaas op sy rietfluit
 en bokke wei binne dié geluid

teen n koppie rooi papawers
 wat groei uit duisendé kadawers.

Om grafkorwe in die somerson
 flits geeste: Klutaimnestra, Agamemnon ...

Stiltes stippel in dié land
 klippe tot voormalige verband.

(Dolosse, bl. 11)

Die titel van hierdie kriptiese vers lokaliseer die gedig in Griekeland, verblyfplek van die historiese/mitologiese (?) koning Agamemnon met sy veldslae, en van die ewe legendariese Klutaimnestra, sy vrou én oorwinnaar. Naas die geografiese en histories-mitologiese verwysings wat die gedig oproep, herlei dit ook die hooflyn tot oorlog en geweld. Binne die geheel van die bundel Dolosse skakel dit met die motiewe van beskawings wat ondergaan en die selfvernietigingsdrang van die mens.

Die waarnemer/spreker in "Mukene" beleef 'n oënskynlik rustige Griekse landskapstoneel by die sogenaamde paleis van Klutaimnestra. Hy verplaas die hede na die verlede en voltooi die legkaart van legende en geskiedenis. Die rustigheid word vir 'n oomblik verplaas deur die geweld van vroeëre oorlogvoering. Dan keer die stilte terug, maar die aanvanklike kalmte maak plek vir 'n nuwe, geweld-

dadige verband. Die vorm van hierdie gedig toon reeds 'n metonimiese inslag: deel (rustige landskap) → geheel (geweld uit die verlede en die rustige landskap van die hede) → deel (die rol van die geweld in die skryf van die geskiedenis). Anders 'gestel: deel (landskap in huidige vorm) → geheel (landskap in die verlede met sy oorloë) → deel (landskap as oorblyfsel van 'n bewoë geskiedenis).

In die eerste koeplet blaas die bokwagter op sy fluit en sy bokke wei binne die geluid, nie binne 'n bepaalde gebied nie. Sover soos die fluit hoorbaar is, so ver mag die bokke beweeg. Reeds in dië koeplet word die ruimtelike en die akoestiese in 'n regstreekse verhouding geplaas. Die assosiasie tussen gebied en geluid is volkome metonimies: geluid (deel) dui die geluid én die gebied aan (geheel), maar die gebied (deel) word bedoel.

In die tweede koeplet word die sigbare waarneming van die eerste koeplet verder gevoer. Die gebied wāār die bokke wei, sluit 'n koppie vol rooi papawers in. Weer is die konstruksie metonimies van áard: "n koppie rooi papawers" bedoelende "n koppie oortrek van rooi papawers". Die sin word in die tweede reël van hierdie koeplet nog meer ellipties as die papawers "groeï uit duisende kadawers". Die kadawers het eeue gelede daar gelê en kan beswaarlik "voedsel" wees vir vandag se papawers. Kadawers is nie net die lyke van soldate nie, dit is ook die gevolg van

die oorlogsvernietiging. Lees daarby dat papawers en "poppies" ook nog geassosieer word met die oorlogsgrafte uit die Eerste Wêreldoorlog, en die prentjie van geweld word verder voltooi. Wat nou belangrik is, is dat "kadawers" en "oorlog/geweld" 'n sintese aangaan, met ander woorde 'n metafoor is aan die ontwikkel. Wat ook belangrik is, is dat dié metafoor die metaforiese transaksie beklank deur assosiatiewe patrone: geluid verwys gebied, gebied verwys slagveld, slagveld verwys dooies, dooies verwys geweld.

Die doodsgedagte word prominent beklemtoon deur die "grafkorwe" in die derde koeplet. Soos byekorwe sit die groepies grafte teen die koppie by Mukene. Die kadawers het reeds die verlede teruggeruk. Nou word hierdie verlede geaktiveer, en die waarnemer sien hoe die rustige landskap skielik 'n dinamiese lewe word. Geeste flits in die somerson, dié van Agamemnon en Klutaimnestra en van talle ongenoemde kadawers. Die verhaal van die geweld word nou binne die verloop van die geskiedenis gesitueer, en die mites rondom hierdie "geeste" is gelaai met oerdrif, haat, moord en "glo aan gode". Die name van Agamemnon en Klutaimnestra bied dus nie net 'n knooppunt in die geskiedenis van die geweld nie, dit kombineer ook die oorlogsgeweld met geestelike geweld. Die assosiasie-patroon loop dus verder: geweld verwys mite en geskiedenis, mite en geskiedenis verwys die geweld van die gees.

Die geeste wat flits het nōg 'n moontlike konnotasie: die "flits" in die somerson kan ook dui op swaarde en ander wapentuig. So 'n lesing van die woord "flits" sou die visuele krag van die oorlogstoneel versterk, ook sal dit die metonimiese aard van die gedig verder onderstreep.

In die laaste koeplet word die metafoor tot sy volle konsekwensies deurgevoer. Die stilte van die eerste koeplet keer terug en die geskiedenis bly net agter in ruïnes en klippe. Die stilte is egter nie meer die "onskuldige" stilte van 'n rietfluit en weiende bokke nie, dit word gelaai met 'n dinamiese emosionele drag. Die klippe, soos die papawers, is stilweg die bewys van 'n gewelddadige verlede. In die verband wat die klippe met mekaar aangaan, lê die rekonstruksie van die geskiedenis, maar hierdie geskiedenis is die verhaal van drif en geweld. Eintlik dus is dit die geskiedenis van heftige en onbeheerbare emosies. Die stippels waarvan die voorlaaste reël praat, kan sowel die klippe wees as die markante punte van die Griekse geskiedenis. Maar dis die stiltes wat die stippel-werk doen, wat die verbande lê. Allereers verwys die stiltes na die letterlike stilte in die ou-wêreldse landskap, maar in die tweede plek het dit ook te make met die verbeeldingspel tussen hede en verlede. In die aanduiding van periodes (tyd) verkry die stiltes 'n tweede funksie naas die eerste bekende aanduiding van geluid (of die gebrek daaraan). Hierdie oorgang tussen sintuiglike en emosionele ervarings is voorberei deur die metonimiese

oorgang in die eerste koeplet (tussen gebied en geluid) en deur die emotiewe waarde wat deur die dood en fisieke geweld opgeroep word.

Die uiteindelijke metafoor in "Mukene" is dat die geweld van die menslike geskiedenis - met al die emosionele drifte wat daarmee saamgaan - 'n verband aangaan met die stilte. Stilte en geweld is ongelyke sake, maar in die metaforiese sintese word die stilte die "draer" van die mens se selfvernietigende uitwis-drang. In hierdie ge-dig word hierdie metafoor stelselmatig geëksegeer deur 'n reeks assosiasies. Die stilte wat die "voormalige ver-band" uitstippel, voltooi die geluid van die rietfluit wat die waarnemersoog na die koppie met sy papawers lei. Die papawers roep die verhaal van die kadawers op, die kadawers bring Agamemnon terug ...

Die metonimiese metafoor onderskei homself deur sy asso-siatiewe struktuur. In funksie tree hy op soos die meto-nimia, maar in die aard van sy sinteses en disjunksies beweeg hierdie metafoor verby die referensialiteit van die metonimia.

4.2.5 Die gegenerende metafoor

Die begrip generer het 'n taalkundige konsep geword veral binne die teorieë van die Generatiewe Grammatika. Soos die geval is met dié benadering tot die Taalkunde, beteken

genereer by die metafoor ook "voortbring", "voortteel". Die metonimiese metafoor toon ook 'n generatiewe karakter, maar meer as wat die beeld hom voortplant, word hy deur assosiasies (metonimia) ontwikkel. By die "generatiewe of gegeneerde metafoor" lei die beeld tot 'n nuwe beeld, maar nie in 'n duidelike chronologie (soos in "Mukene") nie. Wat gebeur, is dat die beeld (metafoor) self beeld-end funksioneer.

G.A. Watermeyer ("Ballade van die bloeddorstige jagter" in Sekel en Simbaal) plaas etlike van hierdie gegeneerde metafore in die mond van die diere wat die jagter aankla. Binne die konteks van die gedig is dit 'n merkwaardige sameloop, want die "saamgestelde" metafore word nou ook uiterlike draers van die dubbele wêreld binne hierdie gedig: die jagter in die fisieke lewe, en die diere in die doderyk. Uiteindelik breek die gejagte diere déúr die grense van die "vreemde streek" en die rolle van jagter en prooi word omgekeer. In 'n sekere sin word hierdie omkeringsproses ook in die gegeneerde metafoor weer-spieël.

Die wilde-kanarie bewoord op liriese wyse sy klag:

Ek kelk die sonlig in my keel
 en rym die rondebessie ryp;
 met kinderhand het hy, het hy
 die fluite uit ons bors gegryp.

Die kanarie se geluid word klanknabootsend herskep met die alliterasies (rym, rondebessie, ryp; kelk, keel) en die bewustelike (selfs gekursiveerde) aanhaling van "het hy". Die klank is egter nie los te maak van die betekenis nie, en dit vorm 'n integrale deel van die metafoor.

Tereg wys Meyer die Villiers (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 99-100) daarop dat die werkwoord (kelk) die belangrikste metafoordraer in die aanhaling is. Hy weet egter nie raad met die samestelling van hierdie metafoor nie en gee dan maar 'n parafrase daarvan: "Die sonlig is 'n heerlike drank, my keel is 'n kelk waarin ek dit opvang en waarin dit skitter; dit vonkel in die sang wat uit my keel kom". Met hierdie "oplossing" van die metaforiese probleem wys De Villiers tog die aard van Watermeyer se "kelk"-metafoor uit. Die kelk (ww.) dra die metafoor, maar die sonlig wat gekelk word en die geluid van die kanarie se sang is onskeibaar deel van die metaforiese konstruksie.

Die woord kelk is normaalweg 'n selfstandige naamwoord: die kelk van 'n blom, of die kelk(ie) waaruit onder meer wyn gedrink word. De Villiers se parafrase verkies die tweede betekenis en hy koppel dit boonop met vonkelwyn. Kelk word in die Watermeyer-metafoor as 'n werkwoord gebruik. Funksiewisseling van hierdie aard is nie on-eie aan Afrikaans nie, wel minder gewoon. Die werkwoord kelk

word hier ook nog oorganklik gebruik: "Ek kelk die sonlig". F.A. Ponelis praat van hierdie oorganklikheid as 'n "semantiese oorganklikheid", en dit sê hy is "die oorgaan van 'n handeling van een argument na 'n ander" en dié oorganklikheid is "nie eksklusief aan sintakties oorganklike konstruksies nie." (Afrikaanse Sintaksis, bl. 198).

In ons voorbeeld reageer die werkwoord kelk semanties oorganklik, dit wil sê dit gaan van 'n handeling (die maak van die sonlig tot 'n kelk) oor van een argument (my keel is soos 'n kelk) tot 'n ander (dié kelk bevat die sonlig) tot nog 'n ander (die kleur van die sonlig word weerspieël in die geluid van die kanarie). Die oorganklikheid van die beeld is dus nie in die eerste plek 'n sintaktiese oorganklikheid nie, maar 'n gegenerende klein reeksie semantiese oorgange. Hierdie oorgange word geaktiveer deur die woordsoortelike meerduidigheid van kelk.

Ek is nie so seker daarvan dat kelk hier gelees moet word as 'n wynkelk(ie) nie - daarvoor is die vorm kelk te dubbelsinnig. Binne die natuur-opset van die gedig in sy geheel lyk dit my meer na dié kelk van 'n blom. Die blom-betekenis sou 'n beter eksponent wees vir die klank : kleur-verhouding wat die beeld in sy geheel wil oordra. Die metafoor is dus, geparafraseer: die kanarie se keel is 'n kelk (ontvanklik, kleurvol); die keel weerkaats die sonlig (kleur, lewe); die kleur word binne die keel 'n geluid (vreugde); die geluid is 'n vibrerende [r], maar

in die skeppingshandeling van geluid is opgesluit die rypwording van die rondebessie, d.w.s. die groei wat die sonlig moontlik maak. Nou is die metafoor behoorlik gegeneer en sluit die eksegeese nie alleen die kleur sowel as die geluid in nie, maar bind dit albei hierdie sin-tuiglike ervarings tot 'n eenheid.

Die strofe oor die luislang bevat 'n dergelike metafoor, maar tog met 'n enkele variasie:

Ek span die sirkel van die son
 en anker met die halwe maan;
 ek gryp, maar lê in vrede tot
 die harslag van die huid vergaan.

Ook hier is die son in die middelpunt. By die kanarie was dit die keel met die geluide wat dit voortbring wat 'n sintese met die son aangegaan het. By die luislang is dit sy sirkel-beweging om die prooi wat met die son 'n sintese vorm. Weer word die alliterasie (span, sirkel, son; harslag, huid) en ook die assonansie (span, anker, halwe, maan, harslag, vergaan) verwerk tot deel van die metaforiese opbou. Hierdie klankooreenstemmende woorde word tot 'n gedrae ritme verbind wat sowel die reëlmaat van die son en die natuur se bewegings suggereer as die geluid en onbeweeglikheid van die luislang en sy greep op sy prooi.

By die kanarie lê die klem op die vreugde wat die lewe bied, by die luislang lê dit op die natuurlike ekologiese

wette waarvolgens lewe en dood 'n ewewig vind. In albei gevalle beklemtoon dit die orde van die natuur in teenstelling tot die sinlose wreedheid van die jagter.

Die luislang-voorbeeld werk ook op die generatiewe metode, maar waar die kanarie-voorbeeld in 'n hoë mate berus op die werkwoord kelk, gaan die luislang-voorbeeld uit van die selfstandige naamwoord sirkel. In hierdie voorbeeld sou 'n stelselmatige parafrase van die metafoor ongeveer soos volg wees: die luislang wentel om sy prooi in 'n sirkel; die sirkel van die luislang is soos die sirkel van die son se beweging en voorkoms; die vorm van die luislang om sy prooi lyk soos 'n halwe maan; die duur van die luislang se wagperiode is soos 'n anker wat tot rus kom; die son en die maan dui op die dag en die nag; die luislang wat sy prooi tydsaam laat vergaan in sy dodelike omhelsing is metafories die gang van die natuur in sy reëlmaat van lig en donker, van lewe en dood. Dié metafoor word deur sy "eie wette en wese" gegenerereer tot op die punt dat dit self sirkel word. In hierdie sirkel-aard (sikliese aard) lê die gegenerereerde metafoor se primêre onderskeiding teenoor die ander metaforiese vorme.

4.2.6 Die sinestetiese metafoor (sinestesie)

Dit word algemeen aanvaar dat sinestesie 'n vorm van taalgebruik is waar een sintuiglike modaliteit in terme van 'n ander sintuiglike modaliteit beskryf word. Meyer de Vil-

liers (Die Semantiek van Afrikaans, bl. 104-107) definieer sinestesie as "... 'n verskynsel wat deur een sintuig waargeneem word, (maar) met die terme van 'n ander sintuig (beskryf word)". As iemand dus 'n "geluid sien naderkom" of 'proe dat iets' ovaal is", praat die spreker in sinestesie.

Sinestesie word eweneens algemeen aanvaar as 'n vorm van metaforiese taalgebruik. Meyer de Villiers sê dat dit "òf as 'n besondere vorm van metaforiek òf as 'n verwante verskynsel beskou kan word" (bl. 104), maar hy toon nie aan wat hierdie "verwante verskynsel" kan wees nie. Hy haal wel die interessante bevinding van Stephen Ullmann (The principles of Semantics) aan dat die sintuie 'n rangorde van laag na hoog vertoon (touch, hear, taste, scent, sound, sight) en dat die "laer" sintuie meer woorde verskaf vir die "hoër" sintuie as wat dit andersom gebeur. Woorde uit die veld van die gevoelsintuig word dus in meerdere mate gebruik om ouditiewe en visuele indrukke te beskryf as wat laasgenoemde sintuie woorde sal voorsien om gevoelservarings te beskryf.

'n Voorbeeld wat goed te pas kom, is een van die kort gedigte uit N.P. van Wyk Louw se Nuwe Verse, bl. 5:

My oë tas die wêreld af
 en hou 'n wondere glans gevang
 in so 'n web van dink en wens
 dat Wese na die Skyn verlang:

die meeu vlieg soos 'n laaste woord;
 die wit seewater soos dit wieg
 is sonder woord of antwoord skoon,
 en alle Diepte moet bedrieg.

Die sinestesie lê in die eerste reël: die oë (visuele) tas (gevoel) die wêreld af. Ullmann se bevinding word in elke geval in hierdie teks waar bewys, want die "hoër" gesigsintuig maak gebruik van die "laere" gevoel. By 'n aanvanklike lesing van die gedig lyk dit of die oog-waarneming gaan ontwikkel tot beeld van die konkrete en aardse, teenoor die hoë vlugte van die woord en die metafisika. Die klem lê oënskynlik toenemend op die sintuiglike (die laere gevoel) en nie op die intellektuele en emosionele wêreld (die hoëre gevoel) nie.

As hierdie sinestesie 'n soort metafoor verteenwoordig, moet die bewyse in die teks gevind word. J.C. Kannemeyer sê van dié gedig dat dit by Van Wyk Louw "n verlange na die eenvoud" demonstreer. Hy (die digter) "verkies bo die Wese die Skyn van dinge waarvan die 'meeu', wat geen metafisiese duiding het nie, 'n voorbeeld is en (hy) weet dat 'alle Diepte moet bedrieg'" (Geskiedenis van die Afikaanse Literatuur I, bl. 415). Kannemeyer lees die "ek" in by die verlang na die Skyn, die teks self doen dit nie. In die teks doen die Wese die verlangwerk. Dit is 'n aansienlike klemverskil en dié sintaktiese plasing hang saam met die sinestesie in die gedig.

Die oë tas die wêreld af, kyk dus soos met 'n hand na die wêreld. Met diē woordverhouding word die sintuiglike as 't ware verdubbel: nie net sien die oë nie, hulle voel ook. Sintuiglik word die ek deel van sy skone wêreld. Wat hy dan "gevange hou" (meer 'n tasbeeld as 'n visuele een) is 'n wondere glans, 'n weerkaatsing van die aardse skoonheid. Die weerkaatsing is egter nie die aarde (of die aardse) self nie, dit is die emosionele en veral sintuiglike indruk (impressie) daarvan. Hierdie glans (gevangenskap) is 'n web (op sigself metafoor), en in die onontwarbaarheid van die waarnemings verlang die Wese na die Skyn. Die Wese is die aard van die dinge, en diē wese is onaantasbaar; die Skyn is die glans daarvan, en dit is al wat die waarnemer kan ervaar. Die verlange na die Skyn is die begeerte van die Wese om, soos die Skyn, ervaar te kan word. Nōg die Wese, nōg die Skyn sou as "aards" bestempel kan word.

Na die "verlang" staan 'n dubbelpunt. Die hele eerste strofe verloop leestekenloos en die dubbelpunt aan die einde slaan terug op die strofe as geheel. Die oë sien die meeu en die wit seewater (branderskuim). Hierdie twee sintuiglik-visuele waarnemings word in die tweede strofe geskei met 'n kommapunt, en gelees saam met die leestekenverloop in die res van hierdie strofe, wil hierdie skeiding meer sinjaleer as wat net met 'n komma die geval sou wees. Die verhouding tussen "meeu" en "seewater" is dat dit twee aparte aspekte van die sintuiglike

beeld verteenwoordig. Die meeu word in verband gebring met die woord, die seewater is "sonder woord of antwoord skoon". Die woord, soos trouens alle taal en alle woordkuns, is weerkaatsing van die werklikheid. Dit is die "naskryf in stof" in Van Wyk Louw se Tristia-terme, dit het 'n "plaasvervangende funksie" in Reichling se formulering. Die meeu en die seewater in hulle eie reg is die werklikheid. Sonder die woord of die antwoord is die wêreld nog steeds mooi. Die woord (en die gedig), soos die refleksie daarvan op die retina, is glans (Skyn en skyn). Die Wese verlang na hierdie skyn, m.a.w. die Wese wil geken wees, maar bly onvatbaar. Daarom die versugting in die slotreël dat die Diepte bedrieg, dus ongepeil bly vir die waarnemer.

Teen hierdie agtergrond val die sinestesia binne die breëre gang van die gedig. Die oog-waarneming (die hoëre sintuig) reik na die Wese, maar moet tevrede wees met die Skyn; die tas-ervaring (die laere sintuig) konkretiseer die Skyn maar die Wese bly buite bereik, die Diepte bedrieg. Ook die woord bedrieg, want die skoonheid van die wêreld leef in sy eie glans.

Die effek van die sinestesia is allereers om die verhouding van die twee sintuiglike wêrelde (gesig en gevoel) in lyn te bring met die Wese en die Skyn, verder is dit om 'n onontwarbare eenheid te bou tussen die onvindbare twee wêrelde van die dink (die verintellektualisering)

en die wese (die illusie). In hierdie sintese lê al die gewone kenmerke van die metafoor.

By die sinestetiese metafoor is die onderskeidende kenmerk dat saak X en saak Y verskillende sintuiglike ervarings verwoord. In hierdie verskil lê 'n openlike disjunksie. Die wins van hierdie soort metafoor is dat die eksegeese reeds in die tweespalt tussen die "botsende" sintuie gesuggereer word. In die voorbeeld-geval kan sintuig nommer een (die gesig) dadelik die Wese van dinge konnoteer terwyl sintuig nommer twee (die gevoel) na die Skyn kan verwys. By ander metafore is saak X en saak Y nie altyd so voor die hand liggend nie, en moet die allegoriese aspek met addisionele gegewens uitgewerk of aangedui word.

Dit is aanvullend interessant om daarop te let dat die wêreldbeelde (see-beelde) in die voorbeeld-gedig, albei beweging suggereer: die meeu vlieg, die water wieg. As die woord (of die antwoord) "oorneem", stol juis hierdie Wese tot die Skyn van die poësie:

Die brander wat wou oorbuig, val, en skuim,
bly in sy ligte sirkels vasgehou
en moet sy see 'n ewigheid versuim.

(Nuwe Verse, bl. 26)

4.2.7 Die referensiële metafoor

Daar moet uit die staanspoor baie duidelik onderskei word tussen die referensiële en die metonimiese metafoor. Die metonimia is in die eerste plek 'n referensiële implikasiever-skynsel, meer so as die metafoor. By die metonimiese metafoor lê die klem op die assosiasie-reeks wat stelselmatig tot 'n metafoor ontwikkel, by die referensiële metafoor gaan dit oor die referensies self ('n reeks verwysings) wat ander referensies oproep. Die soort metafoor wat ek as die referensiële metafoor klassifiseer, word deur heelwat letterkundiges en taalfilosowe as 'n vorm van metonimia beskou.

Uit D.J. Opperman se Engel uit die Klip (bl. 26) kom die bekoorlike "Sproeireën":

My nooi is in 'n nartjie,
my ouma in kaneel,
daar's iemand ... iemand in anys,
daar's 'n vrou in elke geur!

As ek 'n stukkie nartjieskil
tussen my vingers buig of knak,
breek uit die klein sproeireën
wat geurend om my hand'uitsak,
die boorde weer van Swartfoloos
en met die nartjies om my heen
weet ek hoe dat 'n vrou kan troos.

O my nooi is in 'n nartjie,
my ouma in kaneel,
daar's iemand ... iemand in anys,
daar's 'n vrou in elke geur!

'n Kenmerkende soort lesing van hierdie gedig is te vind by J.C. Kannemeyer: "... terwyl die assosiatiewe funksie van die 'nartjieskil' in 'Sproeireën' die hele jeugwêreld van Natal en 'die boorde ... van Swartfoloos' oproep, soos 'kaneel' en 'anys' vaágweg aan boerelekkernye en 'n outydse wêreld en leefwyse laat dink" (Kroniek van klip en ster, bl. 41-42). Die assosiasies val op, nie alleen van 'n hede na 'n romantiese jeugwêreld nie maar ook van 'n hede na 'n outydse leefwyse. Kannemeyer het gelyk dat dit die twee pole is waarbinne die gedig beweeg; hy het ook gelyk om die klem op die assosiatiewe patroon te plaas.

Maar in "Sproeireën" sit 'n semantiese probleem wat verder strek as net die uitwys van 'n reeks assosiasies. "My nooi is in 'n nartjie" is 'n elliptiese vorm vir "In die geur van die sproeireën van 'n nartjieskil herken ek die geur waarmee ek my nooi assosieer". Nie die gewone ellipsis van die metonimia nie (die ketel kook = die water in die ketel kook), ook nie die voor die hand liggende sintese van die allegoriese of vergelykende metafoor nie (my nooi is 'n nartjie (sic)). "My nooi is in 'n nartjie" is egter geïmpliseerde taal, getuig onder meer die lomp omskrywing as 'n mens dit probeer parafraseer.

By "Mukene" het een verwysing (gebied - geluid) ontwikkel tot 'n volgende verwysing (gebied/geluid - geskiedenis - oorlog - geweld) en al die verwysings saam het die metonimiese metafoor gebou. By "Sproeireën" werk die verwysings

op 'n heeltemal ander manier. Die geur van die nartjie-skil herroep 'n nooi uit die jeug, dié geur herroep ook ander geure (kaneel, anys) wat op hulle beurt herinner aan mense. Die herinneringspeletjie word verder gevoer tot die Natalse jeugwêreld' waar die nooi en die ouma en die iemand bestaan het, en uit die jeug kom ook die troos wat die nooi aan die spreker gebied het. Maar dit is alles verby, herinnering. Die laaste strofe is (afgesien van die 0) 'n herhaling van die eerste - deels die klank- en ritme-patroon ter wille, deels om die siklus van 'n ou-wêreldse verlede en 'n hede te rekonstrueer, deels om die herinnering te kontrasteer met die "onromantiese" hede.

Vir die argument dat "my nooi is in 'n nartjie" tog 'n metafoor is, is hierdie verhoudingspatrone van baie groot belang. Die nartjie gaan 'n semantiese verhouding aan met kaneel, anys, die boorde van Swartfoloos en die troos van 'n vrou. Hierdie geïmpliseerde verhouding lê nie op die vlak van die metonimia waar dit paradigmatis 'n deel : geheel : deel-patroon vertoon nie. Veel eerder is dit paradigmatis 'n geheel (nartjie) → deel (kaneel, ens.) → geheel (weer nartjie)-verhouding. Anders bewoord: geheel (nartjie as verteenwoordigend van 'n geur) → deel (ander geure en deur hulle word die verlede opgeroep) → geheel (nartjie as katalisator tussen hede en verlede).

John R. Searle skryf (in "Metaphor", opgeneem in Metaphor and Thought, bl. 98): "Confining ourselves to the simplest subject-predicate cases, we can say that the general form of the metaphorical utterance is that a speaker utters a sentence of the form 'S is P' and means metaphorically that 'S is R'". S staan vir "subject", P vir "predicate" en R die "utterance meaning" van die spreker.

As 'n mens Searle se skema op "Sproeireën" toepas, lyk die prentjie ongeveer soos volg:

$$\begin{aligned} S \text{ (nooi)} &= P \text{ (nartjie)} \\ \therefore S \text{ (nooi)} &= R \text{ (assosiasie tussen geure)} \end{aligned}$$

Die "S is R" is egter nie 'n ooglopende gelykstelling soos "die aarde is 'n vangkraal" nie, ook nie 'n sigbare vergelyking soos "die meeu vlieg soos die laaste woord" nie. Die "S is R" het 'n verwickelde stel onderskeidings:

$$\begin{aligned} \text{(nooi) S} &= R^1 \text{ (nartjie as vrug)} \\ &= R^2 \text{ (skil van nartjie)} \\ &= R^3 \text{ (sproeireën)} \\ &= R^4 \text{ (geur van sproeireën)} \\ &= R^5 \text{ (kenmerk van nooi en haar geur)} \\ \therefore S \text{ is R (nooi is } &\underline{\text{in}} \text{ nartjie)} \end{aligned}$$

Dieselfde kan uitgewys word vir die "ouma in kaneel" en die "iemand in anys". Dan volg 'n verdere stel verwysings:

(nartjie) S = R (romantiese verlede)
 = R¹ (boorde van Swartfoloos)
 = R² (troos van 'n vrou)
 = R³ (weer die nooi)

∴ S is R (nooi is in 'n nartjie, verlede is in die geur)

Met die slotstrofe word die verhoudings dan effens aangepas:

(nooi = verlede) S = R (sproeireën van die nartjie)
 = R¹ (herinnering aan die ver-
 vloë romantiek)
 = R² (verlede kontrasteer nos-
 talgies met die hede)

∴ S is R (die nooi is in 'n nartjie; deur die nartjie word die verlede opgeroep, die nartjie wat nou hierdie verlede oproep, konnoteer die "onromantiese" hede)

So gelees, word dit nie alleen duidelik dat dië gedig wel metafories is nie, maar verkry die herhaling van die eerste strofe 'n nuwe dimensie. Die laaste strofe "beteken" anders as die eerste: dit kontrasteer die jeug en die volwassenheid.

Die referensiële metafoor funksioneer deur 'n stel verwante verwysings wat die geheel uitbou tot onderdele om uiteindelik weer in 'n geheel te sluit. Die soort metafoor kom selde voor, ook omdat dit in uiterlike vorm gebruik maak van die onoorganklike sintaktiese vorm (in "Sproeireën" die voorsetsel in), maar semanties oorganklik funksioneer.

4.3 'n DIVERSE EENHEID: "OUD-DIGTER"

In sy bespreking van Blom en Baaierd (opgeneem in D.J. Opperman - Dolosgooier van die woord, red. A.P. Grové, bl. 123), skryf Ernst van 'Heerden dat "die wrange 'Oud-digter' lyk asof dit buite die patroon van die bundel val, maar as skakel tussen twee 'vlakke' (het dit inderdaad) besondere betekenis". Met die "twee vlakke" dui Van Heerden op die beeldende vlak (die Boesmanbeeld) en die digterskap ("beswying, ekstase, towery"). Onder die titel "Alles is onsuier" skryf Rob Antonissen oor dié gedig dat dit die magteloosheid van die oud-digter weergee en dat hierdie magteloosheid die digter se magtigheid releveer. Hieruit vloei "digter en ding is interdependent. Of sterker, en finaal: hulle is mekaar, of die gedig kan nie wees nie" (Dolosgooier, bl. 129).

Oud-digter

Die panne is nie opgedroog. Die spoor
van die grootwild het ek 'n rukkie net verloor
en leef intussen van die enkel reël
wat springend ritsel om die oog en oor.

Daar bly die bouse vuurtjie wat ek mos kan stook
en vlae reën lok as die gifpot kook.
Maar uit die pot spring net 'n dwarrelwind
en daaglik word ek doller van wildedagga rook.

Doller ... dan sterker as die jongeres gespier,
sien ek wat hulle nie kan sien: die koel rivier,
die gemsbok en reënvoël ... opgeefselend
oor my Kalahari's wit papier.

(Blom en Baaierd, bl. 39)

Sowel Van Heerden as Antonissen wys op die vereenselwiging tussen "ding en digter". Hierdie vereenselwiging word gedra deur die hegte metaforiese struktuur van die gedig, 'n struktuur wat ook uitwys dat die verskeidenheid van metaforiese vorme soms 'n diverse eenheid toon.

"Oud-digter" is allereers 'n allegoriese metafoer. In die allegorie bestaan die twee wêrelde van die gedig: die ou Boesmanjagter, en die oud-digter. Die twee allegoriese lyne word deur die titel en die eerste reël van die gedig aan bod gestel: "oud-digter" en die "opgedroogde panne". Die twee parallelle lyne word met 'n wisselspel end-uit volgehou tot in die slotreël. In 'n finale kulminasie word die allegorie saamgetrek in "Kalahari's wit papier" (wye jagvelde en leë velle papier). Deur die metafoer word die vereenselwigingstema op sigself gestalte gegee - ook die metafoer is 'n proses van vereenselwiging.

Die Boesman (met as sy alter-ego die oud-digter) is aan die woord. Die verhouding tussen die spreker en die titel bring 'n oënskynlike breuk. Die titel is 'n persoonsverwysing en die leser verwag dan dat daar ōor die persoon gepraat sal word. In "Oud-digter" praat die verwagte derde-persoon dan in die eerste-persoon. Die "oud-digter" van die titel (die gedig) word dan die ek van die jagvelde (die Boesman). Met hierdie gelykstelling word 'n vergelykende metafoer geskep, want die "kenmerke" van die magtelose jagter word nou ook die ervarings van die mag-

telose digter. Die breuk tussen titel en spreker sugereer ook dat die ervaringswerklikheid en die werklikheid van die gedig 'n eenheid aangaan, in Antonissen se woorde "n voortdurende 'onteiening' van die Self, om duisend ander gestaltes te wórd, deur duisend ander gestaltes in besit geneem te word, tydelik, momentsgewys selfs, en in eindelose wisseling" (Dolosgooier, bl. 129).

"Uit die pot spring 'n dwarrelwind" terwyl die ek, die digter, daagliks doller word van wildedagga rook. Die ooglopende personifikasie van die dwarrelwind wat spring, skakel ten nouste met die allegorie. Die jagter bedryf sy rituele: hy lok die reën, hy stook die bose vuurtjie. In die Boesman- en ander primitiewe kulture verteenwoordig die vuur en die reën die magte van negatiwiteit en positiwiteit, of in morele terme die magte van kwaad en goed. Ook die getemde digter beoefen sy rituele, maar in sy bedwelmdede ekstase is dit net 'n dwarrelwind uit die pot. Ding en mens word deur die personifikasie verbind juis op hierdie punt van onmag. Die leegheid van die dwarrelwind word die gebrek aan skeppingsmag by die digter. Die "spring" van die 'dwarrelwind sluit ook aan by die "springend ritsel" van "die enkel reël".

Die digter/Boesman-spreker bring sinesteties die sienwêreld (die Boesmanjagter) en die hoorwêreld (die klank van die woord) byeen in die derde en vierde reëls van die gedig. In hierdie sinestesia lê die trefpunt van die

metaforiese gang van die gedig: die sintuiglike ervaring waaruit die poësie ontstaan, en die ritueel van die digkuns waar sintuig woord word.

Die panne is die waterdrinkplekke, maar dië panne word nou opgeefsels van "die koel rivier, die gemsbok en reënvoël". Die opgeefsels is nie sintuiglik herleibaar nie, maar is die produk van die hallusinasië, die wilddedagga (die "bossie" in Komas uit 'n bamboesstok). Die Boesman rook die wilddedagga, die digter vereenselwig hom met die bose. Die plek (panne) verwys na die grootwild, die grootwild lei na die Boesman as "toordokter", die primitiewe ritueel word oorgedra op die digter, en in hulle magteloosheid vereenselwig die oud-jagter en die oud-digter hulle met mekaar. In hierdie kroniek van verwysings lê 'n metonimiese verhouding, in die oorgang van die dagga-ekstase tot die digterlike opwinding is 'n referensieë metafoer aan die werk, en in die kriptiese slotreël vind 'n generatiewe taalproses plaas.

Die taalkonstruksie "Kalahari's wit papier" is nie te herskryf in vergelykende terme nie, m.a.w. dit kan nie geparafraseer word as "die papier is so leeg soos die wye ruimte van die Kalahari-woestyn" nie. Met so 'n omskrywing sal die kataliserende faktor van die metafoer aangedui word, maar die gegengereerde oorgang tussen "Kalahari's" (meervoudig) en die "wit papier" sou verlore gaan. Die meervoudigheid maak van "Kalahari's" nie net die woestyn

van digterlike frustrasie nie, maar verander dit tot 'n toestand: die opgeefsels van ekstatiëse dagga-hallusinasie. So gelees, word "Kalahari's wit papier" nie net twee verwysings na dieselfde saak nie, m.a.w. dit is nie net die kaal vlaktes van die Boesman en die kaal papier wat 'n ontmoetpunt vind nie. Dit beduie ook die geweldige spanning tussen skeppingsdrif en daadloosheid, en die spanning tussen skeppingsdrif en die versonde van die werklikheid waaruit die kunswerk geskep word. Binne die kunsteoretiese inslag van "Oud-digter" verwys dit ook nog na die magteloosheid van die digter teenoor die "weerspannige" krag van die taal. Met hierdie samevatende gegengereerde metafoor word "Oud-digter" tegelyk 'n illustrasie van die beeldende krag van die metafoor en van die intensiteit van die metaforiese fokus. In die metafoor "onteien" die digter hom as 't ware weer van dié dinge waarmee hy hom identifiseer. In die nuwe sintese wat die metafoor tussen ongelyke sake bring, word die identifikasie van die digter met sy stof weer "opgelos", en die "ding", die "gedig" staan in sy eie reg.

Van die "Oud-digter" en die metafoor is waar wat Periandros vir die digter te sê het:

Moenie so baie bieg hoe jy jou stryd teen God besleg,
teken eerder elke ding van God volkome in sy eie reg.

(Periandros van Korinthe, bl. 123)

En die "Scriba van die Carbonari" (Engel uit die Klip,
bl. 15) ken "in alles die angs en wee / van God in ieder
ding en mens gesluit". En as die ander slaap, is dít
sy doel: "in volstrekke / vereenselwiging met alles om
my heen: / bloeisels, Alpe en viswyf, verlos ek / deur
die gedig die engel uit die steen".

4.4 BRONNELYS

- Antonissen, Rob 1974. in Grové, A.P. (red.) D.J. Opperman - Dolosgooier van die woord,
Tafelberg, Kaapstad
- Boerneef 1964. Palissandryne,
Tafelberg, Kaapstad
- De Villiers, Meyer 1975. Die Semantiek van Afrikaans,
HAUM, Kaapstad
- Grové, A.P. 1977. Woord en Wonder,
Nasou, Kaapstad
- Kannemeyer, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur I,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1979. Kroniek van klip en ster,
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Louw, N.P. van Wyk 1979. Nuwe Verse,
Tafelberg, Kaapstad
- Opperman, D.J. 1973. Blom en Baaierd,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
1971. Engel uit die klip,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Komas uit 'n bamboesstok,
Human & Rousseau, Kaapstad

- Opperman, D.J. 1976. Negester oor Ninevê,
Tafelberg, Kaapstad
1956. Periandros van Korinthe,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Wiggelstok,
Tafelberg, Kaapstad
- Ortony, A. (red.) 1979. Metaphor and Thought,
Cambridge University Press,
Cambridge/ London/ New York/
Melbourne
- Ponelis, F.A. 1979. Afrikaanse Sintaksis,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Preminger, A. (red.) 1975. Princeton's Encyclopedia
of Poetry en Poetics,
Macmillan, New York
- Reichling, Anton 1965. Verzamelde Studies,
N.V. Uitgeversmaatschappij, Zwolle
- Scholtz, Merwe 1975. Herout van die Afrikaanse Poësie
en ander opstelle,
Tafelberg, Kaapstad
- Spangenberg, D.F. 1980. Peilings van die poësie,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Ullman, S. 1957. The principles of Semantics,
Oxford, London
- Van Heerden, Ernst 1974. in Grové, A.P. (red.) D.J. Opperman - Dolosgooier van die
woord,
Tafelberg, Kaapstad

Watermeyer, G.A. 1964. Sekel en Simbaal,
Tafelberg, Kaapstad

OOK GERAADPLEEG

Botha, R.P. 1978. Generatiewe Taalondersoek,
HAUM, Kaapstad

Droste, F.G. 1965. Grondbeginselen van de Nederlandse
Grammatica,
Van Goor Zonen, Den Haag

Snyman, Henning 1978. Senior Verseboek (Blokboek RBI),
Academica, Kaapstad/Pretoria

Spies, Lina 1981. Weefsel en Web,
Ongepubliseerde D.Litt.-verhandeling,
Universiteit van Pretoria

HOOFSTUK 5

"KOGGELBOS": DIE VERHOUDINGSPEL TUSSEN DIE METAFOOR EN DIE SIMBOOL

5.1 'n SINTAGMATIESE VERHOUDING: DIE METAFOOR EN DIE LEKSIKALE SIMBOOL

Normaalweg funksioneer die leksikale simbool soos enige ander leksikale element. Uil verwys/symboliseer òf wysheid òf onheil, die hamerkop tree op as 'n voorteken van die dood, die sipres staan vir die goddelikheid van die skepping, of dit sinjaleer die dood, of dit is 'n teken van onsterflikheid. 'n Faset waarin die leksikale simbool verskil van 'n gewone leksikale element, is die onveranderlikheid van sy historiese betekenis. Binne die leksikon kan betekenisse wel met die jare aanpas (vgl. 'n woord soos trein, of winkel, of kar). Die leksikale simbool gee egter nie sy simboliese waarde prys nie, en as 'n digter so 'n vorm gebruik, kan hy die simboliese betekenis nie uitsluit nie. Dit is veral interessant as 'n mens in gedagte hou dat leksikale simbole deur die ou letterkunde (Klassiek, Oosters, Bybels, mitologies) ontstaan het. So het die sipres sy naam en simboolwaarde te danke aan die mitologiese storie van die seun Cyparissus wat die mooi takbok, waarvoor hy baie lief was, per ongeluk doodgemaak het. Cyparissus het die ewig treurende mens geword. Uit sy eindelose getreur kom die doodsimbool, uit

sy "slanke seunwees" kom die falliese simbool wat lewe en skepping betrek, en uit Apollo se liefde vir die seun kom die goddelikheid.

Die vraag is nou of die leksikale simbool met sy semanties gebonde aard, geaktiveer kan word tot 'n nuwe (nieleksikale of literêre) simbool of tot 'n metafoor. Dit is beswaarlik moontlik om die leksikale simbool tot 'n nuwe simbool uit te bou; trouens die feit dat dit reeds simbolies verwys maak dit feitlik onmoontlik. Uil word gelees nie net as uil (voëlsoort) nie, maar ook as 'n simbool. Dit is egter wel moontlik dat 'n leksikale simbool binne 'n metafoor kan optree. In so 'n geval word die simboolwaarde(s) van die woord nie verminder nie, maar ten volle benut. Skematies is 'n metaforiese verbinding woord X + woord Y = sintese XY, gedra deur woord X wat diensbaar is aan woord Y. As woord X 'n leksikale simbool is, beteken dit dat X sy eie leksikale waarde plus sy simboliese waarde verteenwoordig. In sy diensbaarheid aan Y is sy simboolwaarde(s) ook relevant.

In D.J Opperman se "Paddas" (die slotgedig in Blom en Baaierd) het 'n mens die situasie van 'n X (paddas) wat sy eie simboolwaardes het naas sy gewone leksikale waarde van 'n bepaalde soort amfibiese dier. Die ooglopende metafoor in dié gedig (paddas = digters) is so goed geëksegeer dat die kritici die ewe ooglopende simboolwaardes "mis"-gelees het. Dit het gelei tot uitsprake

soos: "'Paddas' toon die digter ook as waaksame onder die dromendes, die een wat roep as die ander slaap, die boetprofeet wat kontak met die ewigheid bewaar in 'n wêreld wat hom bewus afsluit, onder 'blaar, sambreel en dak' skuil teen die helder' reent van God" (A.P. Grové in Dolosgooier van die woord, bl. 142); "'Paddas' (is) die polêre teenhanger van 'Oud-digter' en met sy himniese slotstrofe (laat dit dink) aan die toesang aan die einde van Vondel se Lucifer. Die skryf van poësie word in strofe 3 gesien as 'n voortdurende waaksaam-wees, terwyl die mens in die uiteenlopende verskeidenheid van sy 'sange, / toesang en teensange' telkens 'uit die slym / berg en ster berym'" (J.C. Kannemeyer in Kroniek van klip en ster, bl. 56). Dié uitsprake mag heeltemal waar wees, maar wat hulle ráák-lees is die metafoor "paddas → digters". Dat paddas 'n leksikale simbool is, en dat die sintese tussen paddas en digters vanselfsprekend daaruit vloei, en dat die werklike metafoor dan verder reik, dít bly uit.

Paddas

As die waters uit die hemel sak
 oor blaar, sambreel en dak,
 begin diep deur die reën ontroer
 in alle plasse
 en moerasse
 ons, die tortels van die modder, koer.

Ons voel opnuut Sy gees
 soos in die begin uitsweef,
 en uit die eerste modders opgewek,
 hervat ons klein, onwys,
 terwyl ons skel of prys
 die onvoltooide groot gesprek.

Die eerste helderhede wyk
 en alles word bedek met slyk.
 Tussen die biesies van die stede uit
 deur die lang nagwaak
 terwyl die ander slaap,
 ryg ons die stringe liggies van die kuit.

Ons mik nog na 'n mot
 dan hoor ons die bevel van God:
 "Spring uit elke sloot en kreupelbos
 in kombuis, in room,
 in elke bed, in elke droom
 tot Farao My gevange volk verlos."

Ons wat uit die slym
 berg en ster berym,
 roep oor die borreling van die moeras
 deur die eeue in ons sange,
 toesang en teensange
 op Hom die groot hosannas.

Met die titel word die ons (eerste persoon-sprekers) geïdentifiseer. Uit die hele gang van die gedig is dit duidelik dat paddas meervoudig die digters konnoteer. Die meervoudigheid is belangrik, want die paddas se geluid (die digkuns) vorm nou 'n soort koor. Dié verwysing klop met die ou Klassieke: in Aristophanes se Die paddas dui hierdie titel op die kunstenaars wat burgers moet vermaak. Die paddas is die kunstenaars, by name die woord-

kunstenaars, "die sangers van plas en moeras"; "Want die muse se liefeling is ons, / dis ons wat die wêreld laat gons" (vergelyk Merwe Scholtz se vertaling, bl. 21-22). Ook by Aristophanes praat die skrywers/digters/dramaturge as 'n kollektiewe eenheid. Hierdie meervoudigheid beklemtoon nie soseer die digters as groep nie, maar bind die kunstenaars tot 'n "eenling" - die universele digter. Hierdie "abstrakte digter" word metafories in verband gebring met die paddas en sekere kenmerke wat die gedig aan die paddas toeken: die ontroering, die "slyk"-bestaan in die wêreld van onsuiverheid, die waaksaamheid, die individualiteit, die verlossingstaak, die koorsang wat uit die kele van verskillende paddas 'n teesang en 'n teensang word.

Dit alles beantwoord egter nog nie waarom die paddas uitgesonder word vir hierdie digterlike funksie nie, en ook nie wat die paddas met God te doen het nie. Om hierdie aspek van die metafoor te begryp, is dit noodsaaklik om die leksikale simboolwaardes van padda te betrek. Volgens J.E. Cirlot se A Dictionary of Symbols (bl. 114-115) "the frog represents the transition from the Element of earth to that of water, and vice versa. According to Blavatsky, the frog was one of the principal beings associated with the idea of creation and resurrection, not only because it was amphibious but because of its alternating periods of appearance and disappearance". Uit hierdie simboolwaardes van die leksikale item padda

blyk die mitologiese verbondenheid van dié diertjies met die digterskap. Die metafoor in "Paddas" loop nou 'n entjie verder: paddas word die digterskap, en inbegrepe in die digterskap is die amfibiese karakter van die terugkeer tot die water (die ontstaansbron van lewe). In dié sin sluit "Paddas" ten nouste aan by die opstandingsgedigte in Komas uit 'n bamboesstok. In die ontstaan van lewe (die Gees oor die waters) sit die raakpunt tussen paddas en die goddelike. Die padda as simbool van die wisselwerking tussen aarde en water vorm 'n natuurlike brug tussen blom en baaierd, tussen die niks en die orde, die water en die eiland. In sy charlatan-karakter word die padda(s) die digterskap wat, los van die persoon, in 'n gedurige proses van vereenselwiging verkeer. "Paddas" is geen teenpool vir "Oud-digter" nie, dit staan in volledige aansluiting by daardie gedig.

In sy nog vollediger register as Cirlot, wys ook Ad de Vries (Dictionary of Symbols and Imagery) op die simboolwaardes van padda. Onder meer, en ter sake vir die Opperman-vers, teken De Vries op: "the watery slime of chaos being the base of creative matter, several primeral gods, related to that fertile chaos-slime (the Nile) had frog-heads; of all cold-blooded animals it anticipates man most, in this respect it represents the highest stage of evolution; the spirit of impurity" (bl. 204-205). Hieruit volg die "slyk en slym" as beeld van die chaos-tot-skepping, die verwysing na Farao (en die Nyl) as die ongelyke eenheid

van baaierd en orde, en die digterlike vereenselwiging met die bouse. Maar in die digkuns (gestolde betekenis) word ook 'n evolusionêre hoogtepunt bereik met beelde vasgevang in "kiepersol en glas". Saam met hierdie simboolverwysings is daar literatuur-verwysings soos Reinaert se verhaal (Van den Vos Reinaerde, bl. 166-167) oor die onwyse paddas wat 'n koning wou hê en uiteindelik ooievaar as koning gekry het (by Esopus was dit die waterslang wat koning van die paddas geword het), en Openbaring 16, vers 13-14: "En ek het uit die bek van die draak en uit die bek van die dier en uit die mond van die valse profeet drie onreine geeste soos paddas sien kom. Want dit is geeste van duiwels wat tekens doen ..." Uit hierdie verwysings blyk die dwaasheid en die weerloosheid van die paddas, ook die assosiasie met die bouse.

Alles bymekaar maak van die leksikale simbool padda(s) 'n ryk geskakeerde saak X om metafories die digter en digterskap (saak Y) te vervang. Die klem in Opperman se gedig lê, as die simboolwaardes saamgelees word, nie op die "waaksaamheid" en die "boetedoening" soos Grové beweer nie. Paddas, slym/slyk, Farao, moeras en modders wys almal vingers na die "boosheid van die kuns". Die eksegeese van dié metafoor herlei die beeld van "paddas = digters" tot "digter = digterskap" tot "paddas = skepping, boosheid, veranderlikheid, digterskap" tot "digterskap = chaos/orde, demonies/goddelik, gevangenskap/verlossing". Uit hierdie eksegeese vloei voort die digter se ewige

gesprek met God ("skel en prys"), sy onvoltooide oorgange tussen die goeie en die bose (die "tortel van die modder"), en sy Glaukiaanse terugkeer in die waters (wat "sak oor blaar, sambreel en dak" - 'n metonimia wat die hele bestaanswêreld van die mens 'en die digter beduie). Hierdie omvattende taak van die digter korrespondeer met 'n verdere verwysing van De Vries (bl. 205): "a lower order aspiring after a higher; a neophyte; seeking wisdom both in the deep (water) and in the air". En, teken hy nog op: die padda is simbool van "poetic inspiration, it grasps after higher (air) truths (catching flies)".

Uit "Paddas" blyk dat die leksikale simbool heel gerieflik binne 'n metaforiese raamwerk kan inpas. In hierdie sintagmatiese verhouding tree die leksikale simbool (paddas) op as 'n saak X, maar dit verkry 'n geskakeerde ekstra verwysingsveld in al die simboolwaardes wat dit leksikaal dra. Vanselfsprekend gee so 'n ryk semantiese belading die metafoor kans tot 'n uitgebreide eksegeses.

5.2 'n PARADIGMATIESE VERHOUDING: DIE METAFOOR EN DIE NIE-LEKSIKALE (LITERÊRE) SIMBOOL

Die nie-leksikale simbool is vir sy ontstaan so afhanklik van die teks en konteks waarin dit voorkom soos die metafoor. As die nie-leksikale simbool in samehang of as deel van 'n metafoor ontwikkel word, is die verhouding tussen die twee implikasie-verskynsels uiteraard heelwat anders

as by die leksikale simbool en die metafoor.

In Komas uit 'n bamboesstok is daar heelwat gedigte wat stol tot metafoor, maar wat die simbool as 'n eksegetiese deurgang gebruik. Op die 'paradigmatiese model lyk dit ongeveer soos volg: geheel (saak X) → dele (simbole) → geheel (saak Y). Die nie-leksikale simbool tree nie op as 'n saak X nie, ook nie as saak Y nie. Dit kan nie, aangesien dit self vanuit 'n saak X ontwikkel moet word, en aangesien dit nie soos die metafoor stol in die sintese XY nie. Die nie-leksikale simbool kan egter vrylik meebou aan die metafoor op die eksegetiese vlak.

Uit Komas is daar die selfverwyt-gedig "Koggelbos" (bl. 64):

Koggelbos

In die kop se dubbeloë
 word elke boom
 'n dubbelboom
 en boom bo boom op naboom
 sit snags narokkong
 wat tong en long en loŋg en tong:
 'Wie't hierdie bos binnegekom?
 Binnegekom'

En boom na boom boots naboom uit
 met narokkong:
 'Hy? Gekom? Gekom?
 En van mik na mik
 bly Kleinverskrik verklik, verklik
 'Die...die...die...die
 die...die...diederik...die...die...diederik.'

"Koggelbos" kom voor in Die Vierde Rol, die periode van bedwelming, van komas, van die onderwaterse dieptes. Reeds die titel suggereer 'n metaforiese betekenistoepassing: 'n bos wat koggel (personifikasie) of 'n bepaalde soort bos (een geassosieer' met 'n gekoggel). Die samestelling koggelbos verteenwoordig dus reeds die gebruikelike disjunkte én diensbare XY-sintese. Die personifikasie-aspek van die metafoor ('n koggelende bos) verhoog die disjunksie. Dit is verder duidelik dat die bos ook as simbool funksioneer: simbool van die onderwêreld, van Dante se dwaaltog deur die donker woud (A.P. Grové in Komas-Blokboek, bl. 7) en van die "vreemde streek". In hierdie opsig is "Koggelbos" nie-prediserend, nie-diensbaar en nie-eksegeties.

Hoe is die twee beeld-wêrelde bymekaar te bring? Die ('n) "Koggelbos" is die geheel waar die metafoor in sy "bewegingsaksie" sy vertrekpunt vind. Die dele van dié geheel wat uitgewys word, is 'n boom/bome, 'n voël/voëls en geluide in die bos. Die bome word onderverdeel in sowel ongespesifiseerde bome as spesifiek die naboom, die voëls word gespesifiseer as die narokkóng en "Kleinverskrik". Die geluide word deur klanknabootsing in die teks self ingebou in twee teenstellende klankpatrone, te wete enersyds "tong en long en long en tong" en "binnegekóm ... binnegekóm", en andersyds "mik na mik", "verklik, verklik" en "die...die...die...diederik". Die eerste stel geluide is swaar en donker van toon, die tweede stel bytend, skerp

en verwykend (met daarby die woordspel op die voornaam van Opperman, t.w. Diederik). Op sigself verkry dié klankpatrone 'n sekere simboliese suggestie: die doodsidee en die verwynt dat die "gevangene" self hierdie koggelbos binnegekrom het, 'dus deur eie toedoen in dié beklemmende situasie beland het.

As 'n mens nou hiermee saam lees dat die narokkong geassosieer word met koorsstreke (soos deur Sangiro beskryf in Koors), dat dié besondere voël met sy somber-klinkende naam 'n geluid voortbring wat grieselig, eentonig en rou aandoen, en dat dit 'n afgeskeurde kreet word wat vir die koorslyer 'n tegelyk melankoliese, onveranderlike, meedoënlose en fatale begeleiding vorm - dan word die geluidstruktuur van die gedig 'n benouende somberte. Vasgevang binne hierdie onheilsklanke is die ylende koorslyer: in 'n toestand van magtelose koma. Hierdie vasgekeerdheid word versterk deur die beweging van die narokkong. Sodra een van hierdie voëls, so vertel Sangiro, uit 'n boom (die kaktusagtige naboom) opvlieg, neem 'n ander een dadelik sy plek in: 'n toestand van hallusinasie (dubbeloë), maar ook 'n soort vagevuurtoneel. Die narokkong word simbool van hierdie onheilstoestand, veral aangesien dié voël ook nog onheilsvolle swart oë het wat alles voor hom belangeloos gadeslaan. Nou word die hele bos inderdaad simbool van 'n onheilswêreld, 'n voorstadium tot die doderyk. Maar die gekoggel van "Kleinverskrik" maak van dié onderwêreldse voorportaal ook 'n pynlike en voortdurende helse pyniging van selfverwynt.

Hierdie onderdele lei dan tot 'n nuwe geheel, 'n geheel waar die koggelbos nou 'n verwytbos word, 'n toestand van koma, die dieptepunt van die reis, 'n wêreld van onheil. En hierin lê nou 'n verdere disjunksie, want koggel as sodanig het nie in die eerste plek 'n onheilskonnotasie nie, eerder 'n soort spottende referensie. Die geheelprent lyk dan ongeveer soos volg: geheel (koggelbos) → dele (nabome, narokkong, "Kleinverskrik") wat simbole word van onderskeidelik gevangenskap, onheil, en selfverwytt → nuwe geheel: koggelbos wat metafoor word deur die onderwêreldse toestand (bos) en die verwytt (koggel) tot disjunkte eenheid te bring. Meer "tegnies" geformuleer, die metafoor word in sy onderdele gekonstrueer deur simbole: eerste gegewe (metaforiese vertrekpunt) → dele (simbole) → metaforiese geheel.

'n Dergelike patroon tussen simbool en metafoor is te vind op bl. 116:

Kaapse Skeepswerf

Die groot ou reus lê op sy bed:
 kabels en pype loop uit ingewande,
 toue op die dek; aan die rand
 van die enorme gat sweis blouvlam-
 apparate. Die patryspoorte is oop,
 die lyke uitgehaal van passasiers,
 matrose wat glo aan gesigsbedrog
 van vroue, ysberge en groen serpentyne.
 Die orkes is stil. 'n Seemeeu sit.

Voor ons, in die wit stilte staan manjifiek
 dié môre terugkeer: die Titanic.

"Kaapse Skeepswerf" kom uit Die Sewende Rol, die periode van nuwe harmonie, van titaniese herrysenis en van nuwe perspektiewe.

Die titel "Kaapse Skeepswerf" laat die leser nog nie vermoed of dit hier om metafoer of simbool of hoegenaamd enigiets gaan behalwe presies wat dit sê nie. Maar die eerste reël laat 'n "groot ou reus" lê op sy bed, en die kables loop uit sy "ingewande". Skip kan dit wees, maar dan word die skip gepersonifiseer voorgestel; mens kan dit wees, maar dan het dié mens heelwat gemeen met die skip. En die skip word by die naam genoem: die Titanic. Die Titanic lê egter reeds van vroeg hierdie eeu af onder baie diep waters, 'n rusplek wat die boot op sy nooiensvaart gevind het, en dit nadat sy vervaardigers die wêreld verseker het dat dié skip nooit kon sink nie. 'n Gegewe boordensvol ironie en simboliek, maar 'n gegewe wat ook die tragiese betrek. 'n Tragedie in klassieke sin, want die Titane was mos per slot van rekening Griekse reuse en gode, en boonop gode wat die universum uitgedaag het. En die ou reus wat op sy bed lê en titanies uit sy kables, pype en komas voor ons kom staan, het ook reeds "deur al nege ringe alkoholies aggressief gekorrel" ("Odysseus ruik moer"). Genoeg dan om 'n reeks implikasies raak te lees: die skip is mens, dié mens 'n reus, en die mens-reus is metafories Opperman (vgl. "Wegwyser", "Dood van Opperman" en "Bontekoe"); die Kaapse skeepswerf is Kaapse hospitaal ("wit stilte"); die ontruiming van die skip is die suiwering van die liggaam - van "lyke van passa-

siers", van gesigsbedrog en van horries; die Titanic is ironies-simbolies die herrese, teruggekeerde Opperman, teruggekeer uit die waters waar die gedoemde waterreus nog rus; die Titanic is metafories ook Ou Niek, ook Tai Khoen, alias Koeb lai Khan, dus ook Taai Koen wat "vakansie (hou) by 'n Monteku / waar dié wat uit die dood terugkom / met mangovlekke op die oumansvel / nadink", dus ook nog die hiperboliese Dirk der Duisende.

Die prentjie lyk dan inderdaad baie soos dié van "Koggelbos", behalwe dat "Kaapse Skeepswerf" 'n veel meer verwikkelde verwysingsnetwerk vertoon binne die geheelbeeld van Komas uit 'n bamboesstok. Binne die metaforiese ontwikkelingskema geheel : deel : (nuwe) geheel kry hierdie gedig heel gerieflik sy lê.

Die oorspronklike geheel is die skeepswerf, d.w.s. 'n plek waar skepe herstel word. Die dele wat dié geheel konstitueer, is: skip, sweisery, matroos- en ander lyke, 'n skeepsorkes, 'n seeman, 'n bepaalde skip (Titanic), maar juis die teleskopering van die Titanic bring hierdie onderdele in 'n simboliese verband met die ander "stel" onderdele, t.w. 'n reus, 'n bed, ingewande, "wit stilte" en titaniese terugkeer. Alles word simbole van die mirakel van terugkeer uit die dood, maar elke onderdeel is ondergeskik aan die simbool Titanic: die simbool van menslike vernuf, wat ewig moes swig voor die kosmiese magte van die oseaan (die onderwaterse). Die nuwe geheel maak van

die skeepswerf metafories 'n hospitaal, d.w.s 'n plek waar mense reggedokter word. Maar die simbool Titanic word nou gemetaforiseer tot die mens Opperman. Besonder merkwaardig is dat die simboolwaarde van Titanic, want van betekenis kan daar by dié 'skeepsnaam weinig sprake wees, so volledig diensbaar gestel word aan die saak Opperman dat dit in die nuwe verbinding volledig disjunk funksioneer: dit refereer presies teenoorgesteld teenoor sy normale referensie. Nie meer is dit menslike kundigheid wat swig voor die natuurmagte nie, maar dit word menslike onvermoë wat seëvier ten spyte van liggaamlike desintegrasie; nie meer is die Titanic die vergane wonder van die skeepsboukuns nie, maar nou word dit die herrese mirakel deur die werkinge van die "goddelike komiek". Soos by "Koggelbos", so by "Kaapse Skeepswerf": via die simbool/simbole as onderdele word die groter, oorkoepelende metafoer gebou.

5.2.1 Die paradigmatische verhouding tussen die nie-leksikale simbool en die metafoor op bundelvlak

In 'n opstel "Die bundel as éénheid" (Dietse Studies, bundel aangebied aan prof. dr. J. du P. Scholtz) sê Edith H. Raidt, veral n.a.v. Blom en Baaierd: "n Grondplan vir die rangskikking van gedigte is feitlik in elke bundel van die literatuur herkenbaar. Dit sal trouens baie selde gebeur dat in 'n bundel alle orde ontbreek en die gedigte sommer planloos 'saamgegooi' word" (bl. 115-116).

By Komas uit 'n bamboesstok ontstaan die vermoede dat die metafoor-via-simbool-struktuur wyer reik as net 'n paar geïsoleerde gedigte.

In sy geheel val die bundel in drie basiese tendense uiteen. (Vgl. J.C. Kannemeyer se studie Kroniek van klip en ster, en my eie opstel in Verkenningsvlugte.) In die openingsgedig van Die Eerste Rol ("Wegwyser") word die drie tendense gesuggereer: die Mirakel (van terugkeer uit die dood), die Muse (die proses van skepping in die natuur en in die digkuns), en die Reise (dié van die "ryswyn", van Marco Polo, Bontekoe en ander reisigers). Die Mirakel vorm as 't ware die gebeure-vlak, die Muse die beeldende vlak en die Reise voorsien die bindstof tussen die Mirakel en die Muse. Anders gestel kom die hipotese neer op geheel (die mirakel) → dele (reise as simbole) → geheel (die Muse), m.a.w. die bundel in sy geheel is 'n metafoor en die simbole "bou" hierdie oorkoepelende metafoor.

Die Mirakel gaan terug op die teenstelling tussen die dinamiese jeugjare (vol humor, stuitigheid, erotiek en ekstase) en die desintegrasie van die "vreter van die bossie", die verslaafde wat in 'n "koggelbos" van komas beland. Uit hierdie teenstelling groei 'n nuwe teenstelling: die dooie herrys tot nuwe lewe, Glaukus keer van sy visgestalte terug tot mensgestalte, die Titanic kom uit die watergraf na die skeepswerf.

Vergiftig deur die bossie, is daar die terugval, die afdaal na die onderwaterse, nog later die vergiftiging deur Roxy: "en om my, van aasvoëlnekke, / haak tampans...tampans... / en die bekke" (bl. 51). In "Roudiens, Gansbaai" (bl.52) word daar 'n lykdié's gehou, maar net sonder die lyk! En in "Touwsrivier" (bl. 63) kom ook dié Oom Loko tot roestende rus. Maar naas die talle gedigte wat vertel van die ondergang van die reisiger Opperman, is daar ook net soveel wat vertel van sy terugkeer. In "Odysseus ruik moer" (bl. 73) kom die lewe aggressiewelik terug waar hy teen die terroriste veg, en in die mitologies-aansluitende vers "Penelope prewel by sy oor" (bl. 85) word hy kinderlik tot nuwe lewe gewek. Groots is die opstaan uit die eerste waters: "Hy skud die skubbe en die druppels af / en lig hom teen 'n vin / dié vaste wêreld in". Hy leer identiteit, telefoonnommer en adres ken, "En om my: uit die eerste waters / staan 'n wêreld nat en skoon. / Ek moet die name / van die minerale leer, / van angeliere, voëls - / alles noem en tel / en deur die noem besit: / dit annekseer, / my vlag laat wapper, / proklameer / en met kaart en transport / die aarde se katalogus / aan hierdie grens as pionier opstel / en my oortuig dat ek bo-waters woon " ("Glaukus Klim uit die Water", bl. 88). Die Mirakel is die verhaal van Opperman, sy jeug, sy desintegrasie, sy komas en sy reise na die "vreemde streek", sy gekneldheid tussen hospitaal en mediese onvermoë, sy geleidelike terugkeer en herstel, sy aanpassing by die lewe, die vreugde-siklus van nuwe

bestaan, die her-ontdekking van 'n "Tweede Huwelik" (bl. 130) en sy Deo Gratias (bl. 137).

Die Mirakel (vertrekgeheel) moet kom tot by die Muse (die beeldende vlak, die n'uwe geheel); óók die skeppingstendens wat deurloop op verskillende vlakke, t.w. die natuurlike skepping (menslike en ander vorme van voortplanting), die anneksasie van woorde en dinge, die digterlike skepping. Maar om saak X (Mirakel) en saak Y (Muse) tot sintese te bring, dit tot metafoor te laat stol, is sowel die proses van aktivering én disjunkte betekenistoepassing noodsaaklik. Dié bindstof word dan gebied deur die reismotief.

Daar is talle reise en mede-reisigers in Komas. Onder die reisfigure val veral op Marco Polo en, alhoewel in mindere mate, Bontekoe. In die gedig "Bontekoe" (bl. 79) word redelik sterk gehou by die gegewens uit Bontekoe se (apokriewe?) Journael.

Bontekoe

Dit het teen kerslig met die dop begin
toe vate vlam vat en die skip
vol brandende brandewyn opspring
en my, Bontekoe, nader skiet na God.
Ek val terug ... moet in 'n kleiner boot inklim.

'n Rukkie, in die skip se ligtelaaie,
sien ons kase, mensekoppe, waatlemoene,
spanspekke, pekelvarke en skouerblaaie
dobberend geklits in kookwaters
deur swaardvisse en blouvinhaaie.

Ek neem die brood en water op rantsoen.
Die brood raak op. Uit ons laaste vaatjie
skep ek smoors in die neusie van 'n skoer
'n slok ... Elkeen drink sy eie water,
buike en die bene swel - party bars groen.

Die matrose fluister snags en murmureer.
Kyk, kyk hoe hulle na die jong seun kyk.
Ek praat en soebat, smEEK ons Liewe Heer,
toe skielik uit die mis en tropereën
skreeu om ons 'n duisend meeue.

Later die matrose weer: die seun! Ek beloof
as daar geen uitkoms is, my eie lyf.
Maar skielik uit die water breek 'n boog
gevlerte vis. En skommelend nader dryf -
o God, drie maal geprys! - harig 'n klapperdop.

Bontekoe se reis is vierledig: die reis per boot vóór
die ontploffing, die reis hemelwaarts as die ontploffing
hom die lug inskiet, die terugkeer na die see (met groot
verligting, al het hy so ewe vroom sy hemeltog aanvaar:
"Daer vaer ick heen, o Heer! weest my arme sondaer gena-
digh"), en die senutergende vaart op die vlot totdat daar
uiteindelik goddelike uitkoms kom, nêr voor hulle die
jong seun sou moes opeet. Die patroon is 'n feitlik paro-
diërende parallel met die Opperman-reis: die eerste vaart
voordat die boot met brandewyn opspring, die sprong die

ewigheid in, die terugkeer en die offervaart. Maar in parodie, want Opperman word nie ópgeskiet nie maar áf, hy val nie terug nie, maar kom óp; die laaste (vierde) vaart is egter ook Opperman se hellevaart.

Die eerste geheel is dan die verhaal van Bontekoe, óók dié van Opperman. Die dele van hierdie reis is egter dadelik 'n reeks simbole: die reis-simbool in die waters (die vreters van die bossie), die water-simbool (die ondergang, die komas), die nagmaal-simbole ("brood en water", reddende simbole), die klapperdop-simbool (die gedesintegreerde mens), die offersimbool (die jong seun soos 'n Christus, of 'n Opperman). Die jong seun simboliseer ook die inkarnasie deur die jeug. Die nuwe metaforiese geheel maak nou van Bontekoe 'n Opperman, die ervaring word 'n proses van skepping, die ondergang word 'n bifokale lewenservaring. Bontekoe funksioneer dus nie as simbool nie, maar as metafoor. En Opperman moet, soos Christus, metafories die offer van die liggaam bring om die gees en die fisieke voortbestaan d.m.v. die jong seun of die jeug te red, en sodoende die skeppende lewe te vind: "Maar skielik uit die water breek 'n boog gevlerkte vis".

Die eintlike mede-reisiger van Opperman is Marco Polo. Hy word simbolies die skakelpunt tussen Ooste en Weste, smokkelaar van die papies, mede-reisgenoot uitgelewer aan die tydelikheid en weerloosheid van menslike bestaan, maar uiteindelik word hy Opperman, en saam vorm hulle lippe, met Opperman die spreker en Marco Polo die masker,

die Deo Gratias. Die reise in die wêreld van die mitologie lewer een simbool na die ander, die gestolde reis van die Titanic verkry 'n gelaaide simboolwaarde, en die reise deur die geskiedenis van Afrikaans word simbool van ontstaans- en groeidrif in die skeppende kuns. Daar is die herhalende simbole soos die oog (die waarnemer), die vis (die omgekeerde jakopewer wat eers stroom op swem, maar ook telkens die vrees vir terugval simboliseer), daar is by name die water(s): simbool van ondergang, van letterlike en geestelike desintegrasie.

Maar in die bundel word ook 'n aantal progressiewe simbole ontwikkel. Om maar slegs een te betrek, kan ons kortliks kyk na die Kamdeboo-simbool. In "Schietsfontein" (bl. 43) uit Die Derde Rol, d.w.s. die periode van stuitigheid én vergiftiging, van geografiese reise en ontmitologisering, van die dronk word én verdrinking, word in die Kamdeboo gejag, gekiek (vir Die Burger) en KWV gedop:

'n Duur geweer die mōēs ek koop:
 'n Sako 308
 met Japannese teleskoop.
 Toe twintig koedoes en 'n haas geskiet.

Piet Schoeman lag: 'Gesigsbedrog!
 Behalwe die haas, wei elke koedoe nog.'

In dié gedig is die Kamdeboo simbool van tydelike ontvlugting, maar ook van hallusinasies en ontmitologisering.

Dié simbool keer terug in "Nuwe Klere" (bl. 99) uit Die Sesde Rol, die periode van kinderlike vreugde, van terugkeer, van skepping en die ontdekking dat mistiek en realiteit maar één is, en dat die wonder van die lewe ook die wonder van die metafoor is.

Nuwe Klere

My pakke is te groot,
 sy neem my toe na Carl Bergh.
 Hy sny, verstel 'n knoop.
 'Jy kan nou weer na klas en kerk.'

My skoene is te swaar,
 sy neem my toe na Lubbe toe,
 ek kies 'n koedoe-paar
 en wei-wei na die Kamdeboo.

'n Nuwe werklikheid het aangebreek, en die "bobbejaan" ("My Vrou die Koop 'n Bobbejaan") moet by die beskaafde lewe inpas. Die teruggekeerde Titan moet nou in kleiner en meer beskeie formaat menslik vertoon en doen. Daarom die nuwe klere, die nuwe skoene. Maar met dié skoene wei-wei hy na die Kamdeboo. Die koedoe en die draer van die skoene gaan 'n besondere identifisering aan, ervaar albei die vrede ("wei-wei") en die bevryding (Kamdeboo, daar naby die "Valleie van Verlatenhede").

Maar nog 'n keer word hierdie simbool ontwikkel. Dit keer terug in Die Sewende Rol (die vreugde-siklus van 'n nuwe perspektief) in die gedig "My Jaggeweer" (bl. 110).

Jan van Melle se karakters oom Karel en oom Diederik word betrek, en die teruggekeerde Diederik loop deur 'n hemelse wêreld met sy geweer en vind dat daar in die Kamdeboo nie meer gejag word nie. Dus verkoop hy sy geweer, in 'n goeie toestand, want "dit kom uit digterlike hande". Nou word die Kamdeboo 'n plek van nuwe harmonie, 'n voltooide apokalips, 'n direkte teenpool vir die wêreld van die water(s).

Die eksterne reise, die interne reise, die reise van die rolle in die bundel self berus almal op die konstruering en uitbou van 'n verwickelde stel simbole en simboliese kruisverwysings. Maar al hierdie reiservarings in hulle verbluffende verskeidenheid is die grondstowwe (en die bindstowwe) om die Mirakel (die verhaal) en die Muse (die wonder van metaforiese Skepping) tot eenheid te bring.

Die beginsel van Skepping word in die vroeë rolle gesuggereer, maar soos die bundel "rol", word dit al hoe sterker. Veral in Die Sesde Rol en Die Sewende Rol voltrek die metafoor in die bundel homself. Opperman, by uitnemendheid die "eksegetiese" digter in Afrikaans, bring uit die staanspoor die idee van die skikgodinne na vore: Marco Polo se dogters, sy eie dogters, "hullie" is die skikgodinne, die Muse. Nie alleen is hulle die muses nie, maar ook die vrugbaarheidsimbole, die skepping wat homself binne die erotiek voltrek. En die uiteindelijke metaforiek van Komas, die nuwe geheel, is die feit van Skepping, dat "alles wat jy raak, beeld, simbool word",

sy dit skroewedraaier, sy dit geld, sy dit die mirakel van Armstrong op die maan.

Dit is boeiend dat Komas as bundel op sigself feitlik die sintese van 'n digkuns word'. Daar is die skikgodinne wat as die muses die skeppingskuns inspireer; daar is die eksegetiese ontwikkelingsprinsipe binne die bundel self; en daar is die talle verwysingsmoontlikhede om Komas te verbind met die totale oeuvre van D.J. Opperman (vergelyk in laasgenoemde verband veral die studie van J.C. Kannemeyer oor Opperman: Kroniek van klip en ster). Die sintese van 'n digkuns bereik 'n feitlik sentriese patroon in Komas: die bundel wat sêlf literêr-teoreties eksegeer, die bundel wat samehange vertoon met die totale digterlike aanbod van die digter, en die werking van die Muse wat die bundel in verhouding bring met alle digkuns en skeppingskuns.

Reeds met die indeling van die bundel in 'n proloog, sewe rolle en 'n epiloog (dus nege-delig) word 'n skeppingsiklus veronderstel. Soos die rolle ontwikkel, word 'n hele mosaïek van skeppingsbeginsels ontvou: die proloog simboliseer tydelike onmag maar 'n ooggetuie-verslag van die verhaal van Opperman; die eerste rol simboliseer die jeug van Opperman maar ook gee dit die sleutels vir die reis-motiewe; die tweede rol rol terug in die eerste (want alles is beweging), maar plaas die Opperman-gebeure in verhouding tot simbole uit die geskiedenis en bevestig daarmee die voortgesette plan van inkarnasies; die derde rol inkarneer die ouer in die kind en die digter

in sy digkuns, die reis-motief word geografies gekonsipieer maar die reis word ook intern gerig en die terugval in die waters neem 'n aanvang; die vierde rol is die wêreld van die komas, die onderwaterse toestand, die keerpunt in die interne reis; die vyfde rol bring die horries én die stryd, die stolling in die digkuns en die mirakelagtige terugreis; die sesde rol bring die simbole van die voriges in 'n nuwe perspektief, en plaas die skeppende en ontdekkende beginsel voorop; die sewende rol bring die nuwe harmonie, die titaniëse herrysenis en die ewige simbool van die tyd (o.m. in die seisoene) wat altyd in 'n toestand van inkarnasie verkeer, m.a.w. die laaste rol plaas Komas binne die siklus van die universum (vgl. onder meer "Aardkloot", bl. 129); die epiloog gee nuwe visie op die afgelegde reise, oorhandig as 't ware die boedel en sê "Tot Siens" aan die reisgenote.

Op 'n meer eksplisiete vlak bring sekere gedigte ook die skeppende beginsel tuis. Skepping is sowel eroties as vormend, sowel voortplanting (natuurlike inkarnasie) as stolling (digterlike/kunssinnige inkarnasie). Die gedig "Gereedskapsgesels Lei tot Omhels" (bl. 105) bring dié twee tendense in 'n perfekte samehang, en word een van die suiwerste "ars poetica"-verse in die Afrikaanse letterkunde. As die "draad die gleuf laat vat" word "die spirale dans volvoer": enersyds die seksuele simbole (draad en gleuf) en die seksgaaf (spirale dans), maar in

volledige dubbelsinnigheid andersyds die voltoering van skeppende drif. (Vgl. die bespreking van "Gereedskaps-gesels lei tot Omhels" in 4.1)

In die bundel word net na'die drie skikgodinne (Fantina, Bellela en Moreta) verwys. Maar eintlik is al nege Muses (die godinne van die kunste) werksaam in Komas. Daar is Calliope, die godin van epiese poësie (die verhale van Opperman en sy reise); Clio, die godin van die geskiedenis (die bybring van historiese motiewe en Opperman se jeugjare); Erato, die godin van die liefde en die liefdespoësie (die erotiek as skeppingsbeginsel, plus 'n bietjie stuitigheid!); Euterpe, die godin van die musiek en die liriese poësie (die liriek van nuut-ontdekte lewe); Melpomene, die godin van die tragedie (o.m. die toestand van komas); Polyhymnia, die godin van die heilige of gewyde liriek (die gewyde dank, o.m. in "Tot Siens": Deo Gratiis, en die toewyding aan die beginsel van lewe); Terpsichore, die godin van die dans (die vreugde van uitbundige bestaan); Thalia, die godin van die komedie (die subtiële ironie en die spel van Opperman met andere en met homself); Urania, die godin van die sterrekunde (die skeppingsbeginsel soos dit bestaan in die siklusse van die natuur).

Die verlossingstaak van die "paddas" (vgl. 5.1) word in Komas meer as die simbool van die boosheid van vereenselwiging en die goddelikheid van die orde. Simbolies

word hierdie taak nou die reise van die "paddas", verlos van hulle slyk, ook verlos van hulle "strewe na die hoër dinge".

In 'n hoë mate maak Komas waar wat Opperman reeds in Engel uit die Klip in die vooruitsig gestel het met die gedig "Toorklip" (bl. 42):

Maar êk verlos die mens en hierdie land
volgens 'n ander alchemistiese verband
tussen ons duister gees en U, o God,
as ek patrone skep van myn en krot,
van kiepersol, swart trossies nastergal
en kwarteltjies wat dans - so die heelal
met mens, agaat en boomsalmander
deur die toorklip van die woord verander.

5.3 SIMBOOL EN METAFOOR IN TITEL EN SUB-TITEL: KOMAS AS VOLKSBOEK

'n Sub-titel van Komas uit 'n bamboesstok is "n Volksboek". Resensente van hierdie bundel het weinig aandag gegee aan hierdie subtitel. A.P. Grové (Blokboek oor Komas, bl. 31) verwys vlugtig daarna en merk op dat dié opset (d.w.s van 'n volksboek) "op meer as een manier verwerklik word, o.m. in die verhalende trant van baie gedigte, die oper, mededelende vers, die vermelding van bekende name en plekke, die gebruik van 'n woord in sy volksbetekenis ..." In 'n Standpunte-artikel ("Oor reise - in die vers en in die vlees", Standpunte 142) skryf Ernst Lindenberg een sin

oor die "volksboek" en sien dit as "die taal van die volk in die omgang en in raaisel en in lied" (bl.8). J.C. Kannemeyer gee ook min aandag aan die "volksboek"-verwysing en lees daarin 'n verband met die "laat-Middeleeuse prosa-vertellings wat meestal op' die ouer romans met hulle wonderwêreld van ridders en heldedade teruggaan, maar hier ook op die dikwels volkse situasies en karakters en die skynbare eenvoud van die bundel kan slaan" (Kroniek van klip en ster, bl. 81). Kannemeyer wys ook daarop dat die titelplaat aansluit by die tradisies van die gravures in o.m. volksboeke.

Nie een van die aangehaalde literatore heg enige besondere belang aan die sub-titel nie, behalwe dat hulle daarin 'n "volksheid" in taal, plekverwysing en karakters waarneem. Tog het die enkele woord volksboek 'n uiters belangrike posisie op die Franse titelblad: as 'n eerste sub-titel karakteriseer dit die aard van die bundel. Op die titelbladsy word die woord "volksboek" self nie herhaal nie, maar daar volg 'n breedvoerige omlýning van die tematiese lyne van die bundel. Hiervolgens lyk dit asof "volksboek" as 'n soort opsomming kan geld vir die inventaris op die titelblad. As sodanig vorm die inskripsie deel van die teks en vra dit om interpretasie binne die metaforiese/simboliese raamwerk.

Reeds die foto teenoor die titelblad dra 'n verwysing na die volksboek-aard van Komas. Lina Spies skryf (Weefsel en Web, bl. 269-270) dat die genommerde sones verwys na die prente in die Patriot-geskrif Eerste Afrikaanse Printjies Boeki ver' soet Kinders deur "Jan wat versies maak", oftewel C.P. Hoogenhout. In die oorspronklike teks dui die nommers drie terreine aan, t.w. dierlike hartstogte, sedelike vermoëns en verstandelike vermoëns. Die verband tussen hierdie Patriot-speletjie en Komas is duidelik: die ek in Komas (prominent met foto en al op die voorblad) word eksplisiet draer van die drie dele van die kop. In hierdie figuur "geloof tot die dood" maar "mirakelagtig terugekeer", sit wesenlik die "drie drifte": dierlikheid, moraliteit en gees. Maar so gelees is die reisende figuur al weer besig om deur simbole tot metaforiese eenheid te kom met die mens (en die volk) in die algemeen.

Volksliteratuur in die sin van C.J. Langenhoven is literatuur wat vir 'n groot deel van die volk toeganklik is - eenvoudig, moraliserend, vermaaklik. In die sin van die volkspoësie is dit meer genuanseerd. By die ou volksverse val op die logiese onlogiesheid, die irrasionele, die primitiewe sentimente. (Vergelyk in dié verband N.P. van Wyk Louw se uitsprake in Rondom eie werk, bl. 91-102; ook Opstelle oor ons ouer digters, bl. 87-91.)

Komas is allereers volksboek in die "Langenhoven-sin": lewe en dood is eie aan almal; en hierdie land en hierdie taal, hierdie geskiedenis en die eie kultuur dien van "Wegwyser" af as agtergrond vir die ervaringswêreld van die teruggekeerde Opperman. In dié sin setel die gedigte in 'n onmiskenbaar plaaslike milieu. Dit wil onbeskaamd die Afrikaner met sy taal en geskiedenis betrek, en ewe onbeskaamd wil dit Suid-Afrika as land voorop stel in die lokalisering van plek en tyd. Dat dit dan soms spesifiek Natal of Franskraal of Stellenbosch is, maak weinig saak - die land maak saak. Hierdie hele "volks"-raamwerk word deur Ernst Lindenberg misgelees as hy skryf: "Dié gedigte is kontrei-bewus en -gebonde - en Stellenbosch is per slot van sake maar 'n afgeleë dorp; hulle praat met die neefs en niggies, selfs met die 'Stellenbosse (old) boys' wat skynbaar ook 'weer kom'" (Standpunte 142, bl. 15). Die neefs en die niggies, die pa en die oupa, die drie dogters, Stellenbosch, De Doorns - alles is deel van die volksopset waarbinne die Opperman-figuur sy toestande van komas en euforie beleef. Die lesing van Lindenberg hou geen rekening met die feit dat Komas uit 'n bamboesstok as 'volksboek 'n skakel vorm tussen die ervarings van 'n individu wat ook deel uitmaak van 'n land, 'n volk en 'n taal nie.

Komas is ook volksboek in die sin van die volkspoësie: die gebeure is irrasioneel, en die verse vang hierdie irrasionaliteit ten volle op. Die talle verwysings na

die Patriot-styl en die parodie op ou en jong mede-skrywers bevestig hierdie samehang met die oorspronklike poësie. Die titel dui hierdie irrasionaliteit aan: komas (toestande sonder die bewussyn) uit 'n bamboesstok (n voorwerp waarmee geloop word, ook 'n voorwerp waarin sywurm-papies uit die Ooste gesmokkel is). Tussen komas en bamboesstok is daar geen rasonele verband nie, ook nie tussen bewusteloosheid en 'n stok nie. Word die komas egter die ervarings van siekte en aftakeling en die bamboesstok die simbool van manlikheid, dan ontstaan die "logiese onlogiesheid" waarvan Van Wyk Louw praat. Word die komas die tussenstreek tussen lewe en dood waaruit die Opperman-figuur terugkeer, en die stok sy reishulp waarin hy ook nog die "papies" van poësie uitsmokkel, dan word die irrasionele verhouding 'n metafoor. Die reishulp word ook mede-reisigers, dit word reise tussen die Ooste en die Weste, tussen Afrika en Europa, tussen De Doorns en Stellenbosch, tussen die Patriotte en die Komas-digter, tussen werklikheid (pre-sentimentele ervarings) en poësie. Weer die reeds bekende patroon: geheel (Mirakel) → dele (simbole, reise) → geheel (Muse). Die volkse aard en inslag van die verse is egter nie te onderskat nie; trouens, dit staan sentraal binne die kultuurhistoriese, geografiese en outobiografiese materiaal. Kortom: Opperman (die naam self beteken toevallig "dienaar") word beeld van die mens, en die mens is volledig deel van sy taal en volk.

Op bl. 103 van die bundel kom die voorloop van "Gereed-
skapsgesels Lei tot Omhels" voor:

Die Mens is Metafoor en Meer

Ek is traktaatjie
goedkoop preek
vir slordige predikant

exempel, emblemata
altyd verwysing na

die geval en Anderkant

ek is geelwortel
'n jaar lank
oorgeslaan op die land

metafoor
klaar gekoppel, die 'soos'
van die vergelyking
reeds met die bymekaarkom
in mekaar gegly

die ekstase tot kriptiek

alles wat jy raak
word beeld, simbool:
skroewedraaier, geld
word wisselkoers
die mirakel
van Armstrong op die maan: mistiek

van 'n Goddelike Komiek.

In die titel word die mens gelyk gestel aan die metafoor
(en meer). Die vorm van die aanbod is in sigself meta-
fories: die mens is metafoor. Die "en meer" word deur
die gedig self geëksegeer. Die "mens" van die titel word

in die eerste reël omgeruil met die ek-spreker wat in Komas die "reise van sy ryswyn" neerskryf. Ergo: die mens is metafoor, ek is die mens, ek is traktaatjie, emblemata, geelwortel, metafoor. Op hierdie punt in die gedig (die vyfde verssnit)' neem die "metafoor" oor van die "mens" en van die "ek". Met die "en meer" klaar beduie ten opsigte van die mens/die ek, word die verhouding van die metafoor tot die "ek" in die middelste deel van die gedig aangedui.

Met die enkele woord metafoor vind daar 'n metaforiese sintese plaas. Deur die eerste vier verssnitte gaan dit oor die ek is-reeks; in die vyfde verssnit is dit nie meer net "ek is metafoor" nie, maar metafoor is (klaar gekoppel, vergelyking sonder "soos", ekstase tot kriptiek). Dan, in die twee laaste versnitte, word die "ek" en die "metafoor" in 'n verdere verhouding geplaas, te wete die onpersoonlike spreker ("jy") wat die metafoor in die taal (en die digkuns) raaksien, teenoor die gestolde werklikheid van die poësie. En in dié verwewing van die werklikheid en die beeld is daar nie meer skeidings nie: "alles wat jy raak / word beeld, simbool".

Hierdie alles is die skroewedraaier (gereedskap), geld (die materiële), en die mirakel van Armstrong se maanlanding (die tegnologiese). Na "die maan" volg 'n dubbelpunt in aansluiting by die dubbelpunt na "simbool". Die "alles" is ene mistiek, en die mistiek is, binne die mens-

like perspektief, die goddelike komiek (die ironie, die heelal waarmee die mens dit nie "goed tref" nie).

"Die mens is metafoor en meer" vertoon enersyds dieselfde verhoudingspatroon as die res van Komas. In die eerste deel die gebeure-vlak (die ervarings van Opperman ná sy siekte), in die tweede deel die metaforiese gelykstelling (die beeldende vlak, die Muse), en in die derde deel die uitwys van die terreine waarop die mens Opperman beweeg (die poëtiese vakmanskap, die herkenning van die materie, die mistiek van die bekende aardse wêreld). Binne hierdie verhouding verrig die simbole weer eens die eksegetiese funksie. Alhoewel so 'n herleiding effens periferaal voorkom, kan 'n mens wel in dié gedig die drie vlakke van Hoogenhout se prentjies vir soet kinders herken: die dierlike in die skroewedraaier (gedenk die erotiese konotasies in "Gereedskapsgesels"), die sedelike in die wisselkoers (die rol van die materiële in die bepaling van wisselvallige etiese maatstawwe - vergelyk onder meer die sentrale verwysing "na die beurs" op die titelblad), en die verstandelike in die herskep van die mistiek en die goddelike komiek tot die gedig, die metafoor van die titel.

Regdeur Komas word Opperman simbool. Marco Polo, Bontekoe, Schalk Pienaar en al die ander word mede-simbole. Almal saam word kollektief die mens. Maar hierdie reisende mens, dit weet ons reeds, vorm die kataliserende

stof om mirakel en muse, ervaring en die digkuns tot 'n eenheid te bring. In "Die Mens is Metafoor en Meer" dra ook die alliterasie die suggestie van die eenheid tussen die sake. H.C.T. Müller sê van hierdie soort alliterasie: "Dit is asof klankherhalings in hierdie gevalle 'n markerende funksie het; hulle fungeer soos klankmatige 'aanhalingstekens' om sekere woordbetekenisse uit te hef, of om verbande tussen betekenisse te lê" (Die Kunswerk as taal onder redaksie van F.I.J. van Rensburg, bl. 95). Die verbande tussen mens, metafoor, meer lê voor die hand.

Die gewone, alledaagse wêreld is die stof wat simbole en metafore word (skroewedraaier, geld ...). Dié normale werklikheid is die sfeer waarin die gewone mens leef en waarvan hy weet. Maar hierdie gewone mens (versimboliseer deur Opperman et al) is die metafoor, beleef die mistiek, is slagoffer en ontvanger van die goddelike komiek. Die doodgewone sit vol van die irrasionele, tog is dit die terrein wat 'n "elkerlijck" ken: die mens wat plat- en hokgeslaan word deur die lewe maar weer opstaan. In dié sin is Komas 'n volksboek, en is die volksboek op sy beurt 'n metafoor: vir Opperman, die mens, die digter. Die mens (mirakel-wêreld) is metafoor (muse-wêreld) en meer (simbole-wêreld), en die metafoor (die gedig én irrasionaliteite) is mens (die volk).

Oor die verhouding van die simbool tot die metafoor is in 'n mate waar wat Opperman in "Trekswaeltjies" oor homself (as reisiger-digter) en SAL, KLM en Alitalia (d.w.s. die reis-simbole) in verhouding tot die swaeltjies ("natuurlike" reisigers) sê, t.w. dat al hierdie reisigers deur hulle reise tunnels vind om die heelal (die ritme van die ewigheid) te verken. As "peilers van die groot domeine" vind hulle uiteindelik die muse (die skepping) in die aarde, en die aarde is die kloot, die teelbal:

en langs my ritsel tjienkerientjee
tussen bolplante, aartappels, beet en uie,
en die stede op daardie bol gloei
van fabriek en sasols met vuurpluime,
en die dodes loop oor die vlaktes rond -
die aarde hang, deursigtige grond.

(Komas, bl. 128)

5.4 BRONNELYS

- Cirlot, J.E. 1971. A dictionary of Symbols,
Routledge & Kegan Paul, London
- De Vries, Ad 1974. Dictionary of Symbols and Imagery,
North-Holland Publishing Company,
Amsterdam/London
- Grové, A.P. (red.) 1974. Dolosgooier van die woord,
Tafelberg, Kaapstad
- Grové, A.P. 1979. Komas uit 'n bamboesstok (Blokboek)
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Kannemeyer, J.C. 1979. Kroniek van klip en ster,
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Lindenberg, E. 1979. "Oor reise - in die vers en in die
vlees", Standpunte 142
- Müller, H.C.T. 1975. in F.I.J. van Rensburg (red.)
Die Kunswerk as taal,
Tafelberg, Kaapstad
- Opperman, D.J. 1979. Blom en Baaierd,
Tafelberg, Kaapstad
1978. Engel uit die klip,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Komas uit 'n bamboesstok,
Human & Rousseau, Pretoria/Kaapstad
- Raidt, E.H. 1965. in Dietse Studies (opgedra aan
J. du P. Scholtz),
Academica, Pretoria/Kaapstad

- Sangiro (A.A. Pienaar) 1933. "Koors" in Sangiro,
J. van Bruggen en Leon Maré,
Nuwe Afrikaanse kortverhale,
De Bussy, Pretoria
- Scholtz, Merwe (vert.) 1978. Die paddas (van Aristophanes),
Perskor, Johannesburg
- Spies, Lina 1981. Weefsel en Web, Ongepubliseerde D.Litt.-
proefskrif, Universiteit van Pretoria
- Van den Vos Reinaerde 1959. in die reeks Van alle tye
(versorg deur L.M. van Dis),
J.B. Wolters, Groningen

OOK GERAADPLEEG

- Bekker, Pirow 1970. Die titel in die poësie,
Tafelberg, Kaapstad
- Chambers Twentieth Century Dictionary 1977. Chambers,
Edinburgh
- De Villiers, D.W. 1982. Vuur by Sheila Cussons,
Ongepubliseerde M.A.-verhandeling,
Universiteit van Stellenbosch
- De Villiers, M. en andere s.j. Kernwoordeboek van Afri-
kaans,
Nasou, Kaapstad
- Moncrieff, A.R.H. s.j. Classic Myth and Legend,
Gresham, London
- Opperman, D.J. 1975. Wiggelstok,
Tafelberg, Kaapstad

Raidt, E.H. s.j. Afrikaans en sy Europese Verlede,
Nasou, Kaapstad

Strydom, Leon 1976. Oor die Eenheid van die Digbundel,
Academica, Pretoria/Kaapstad

HOOFSTUK 6

"DIE GODDELIKE KOMIEK": VERSKYNINGSVORME VAN DIE IRONIE EN DIE SATIRE

6.1 INLEIDING

Soos die "metafoor-reeks" is ook die "ironie-reeks" van implikasieverskynsels geleë in die sin. Miskien is die ironie-reeks meer opsigtelik uit sinne en nie woorde nie afleibaar. Die ironie-reeks bestaan uit die ironie, die satire, die hiperbool, die litotes, die sarkasme en die parodie. Binne hierdie groepie is die parodie 'n soort enkeling, die ander vyf gaan direkte verbande met mekaar aan.

As implikasie-verskynsels is die ironie-groep geleë in die disjunksie tussen die onderdele van die taalhandeling en die weerspreking van die verwagte presupposisies (vgl. hfst. 1). In hierdie patroon lê dan ook die duidelike verskil met die metafoor-groep wat implikatief ontstaan uit die disjunksie in die verhouding tussen die woord- en sinsbetekenis en in die ontkenning van die waarheidskondisie van die sin (vgl. hfst. 3).

Aan die slot van Uys Krige se "Lied van die Fascistiese bomwerpers" ('n Keur uit die Gedigte van Uys Krige, bl. 35) kom hierdie reëls voor:

Sterf, toekoms! Sterf, hoop!
 Sterf, liefde en medelye!
 Sterf, Spanje!
 Lewe Christus, die Koning!

Sterf en lewe staan in 'n antitetiese verhouding, as paradigmatische paar is hulle antonieme. So word hulle ook in dié aanhaling van Krige bedoel. Tog funksioneer hulle binne hierdie ironiese gedig in 'n komplementêre tweespraak, word hulle 'n sinonieme paradigma. Wat wil sê, die oorlogvoerders van die "Heilige Oorlog" (die opstand van die Spaanse Fasciste teen die Republiek) maak dood in die naam van Christus (simbool van liefde, medelye, toekoms, hoop) om 'n nuwe Spanje onder hulle gesag te laat leef. "Sterf om te leef" is 'n natuurlike beginsel: alle lewe ontstaan op dié manier. In die antonimiteit is daar ook 'n sinonimiteit.

In hierdie voorbeeld beteken "Sterf, toekoms ..." ens. dus nie sterf nie, maar leef. En "Lewe, Christus" beteken nie dat Christus se leerstellinge uitgevoer word nie, maar dat dit in Sy Naam aangepas word by fascistiese doelstellinge. Tog beteken die woorde (en sinne) wat hulle beteken: Spanje is aan 't sterf, Christus se liefde bly leef oor die sondige en gewelddadige mens. Die verhouding tussen die woord- en sinsbetekenis is nie versteur nie (vgl. die "kat met die skubbe" van Breytenbach), die waarheidskondisie van die sin (sy sintaktiese kontroleerbaarheid) is ook nie gewysig nie (vgl. die kat wat "eiers uitbroei"). Die gegewens oor die Spaanse Burgeroorlog klop met wat die gedig daaroor te sê het, en die sintaktiese patroon toon

geen voorspelbare "afwykings" (sigbare disjunksies) nie. Die vreemdheid lê op die vlak van die interpretasie, dit wil sê in die wisselwerking tussen die aanbod van die spreker en die reaksie (begrip) van die hoorder. Die lokutiewe (spraak-)handeling toon 'n breuk met die illokutiewe (bedoelings-)handeling, en die presupposisies van opregtheid en rasionaliteit word nie vervul nie (die spreker praat van sterf maar hy verwys na lewe, hy praat van Christus maar heel irrasioneel laat hy die liefde en die medelye in Sy Naam sterf).

Dieselfde soort prentjie kom voor by die satire. In Saturae (bl. 41) van M.M. Walters kom 'n spotgedig voor oor die "Hoekie vir eensames" wat soms in koerante of tydskrifte aangetref word. Hy stel agtereenvolgens 'n Bakvissie op S, 'n Jong Dame op E, 'n Middeljarige Dame op K en 'n Ou Dame op S aan die woord. Die gemene deler word duidelik gegee in die sogenaamde plekaanduidings, en in elkeen van die vier strofes word dié erotiese begeertes uitgedruk. By die Bakvissie: "kom kalmeer die bewing"; by die Jong Dame: "Die ganse oes sal ek gewilliglik gee"; by die Middeljarige Dame: "Hoe lank moet ek nog vrugteloos kla"; by die Ou Dame: "voordat ek sterf moet ek die groot dors les".

Die snaaksigheid van die teks lê nie in die gegewe van erotiese verlangens nie - dié verlangens is eie aan alle mense. Eerder lê dit (a) by die verhouding tussen die woorde en

die spreker wat dit uiter, en (b) by die verhouding tussen die verskillende uitings binne die samehang van die geheel. Hier is daar ook nie sprake van enige versteuring op die woord-/sinsbetekenisvlak nie, ook is die waarheidskondisie onaangetas. Troudens, die titel maak die waarheidskondisie besonder lewensgetrou. Soos by die ironie is daar 'n verskil tussen die spraak- en bedoelingshandeling, maar die aard van hierdie disjunksie is anders by die satire. Die satire kry 'n + SPOT by. Hierdie spottende element betrek die absurde of die groteske. Uit die spottende houding van die spreker volg ook dat hy nie getrou bly aan die verwagte voorveronderstellings van sy sinne nie.

By die hiperbool is daar opsetlike oordrywing. Die hele dorp was daar beteken: 'n taamlieke deel/heelwat/meer as wat 'n mens verwag/al die bekendes. In Komas uit 'n bamboesstok praat Opperman van "Dirk der Duisende" (bl. 35). Dié Dirk is "Dirk Oordryf", dis "Dirk se Dirk se Dirk ...", hy "hou van heilige herhalings", hy "bedryf die hiperbool" en hy "bedryf 'n wisseling van lywe". (Hier is ons weer terug by die digterfiguur in Komas en by die "Oud-digter" wat hom steeds boosweg vereenselwig met "almal en alles om hom heen".) Die meervoudigheid (pluralisme) van die hiperbool leen hom tot die dualisme, tot die satire en tot Charles Bosman se "embroidered lie". Ook hier lê die disjunksie op die taalhandelingsvlak.

Dieselfde geld vir die litotes, die teenpool van die hiperbool. Die Engelse begrip "understatement" is miskien 'n beter toewysing. Sou 'n mens in Afrikaans kon praat van 'n "sagstelling"?

Van die bekendste "sagstellings" in die Afrikaanse poësie lê in die mond van Leipoldt se Oom Gert ("Oom Gert Vertel", Vyftig Gedigte van C. Louis Leipoldt). "Wat vat jy weer my hand? Laat bly my hand! / Vervlaks, hoe kan ek nou vir jou vertel / As jy my somar afbring van my rym? / Blaas net jou rook uit na die ander kant: / My oë is te oud vir jou tabak. / (En, hartlam, haal vir pa 'n sakdoek!)" By die litotes is wesenlik dieselfde implikasie-patroon as by die hiperbool herkenbaar, behalwe dat die litotes die bedoeling "vergroot" terwyl die hiperbool die aanbod "vergroot". Weer eens lê die disjunksie op die vlak van die taalhandeling. Die ingehoudenheid van die litotes leen hom by uitnemendheid tot die ironie.

Die parodie sluit baie nou aan by die satire. Anders egter as die satire, is die parodie nie ingestel op die groteske of die karikatuur nie, eerder op nabootsing. By die parodie is dit veral die verontagsaming van die presupposisies wat 'n snaaksigheid of 'n ontsteltenis tot gevolg het. As taalhandeling is by die parodie ter sprake 'n breuk tussen aanbod/bedoeling aan die een kant en die trefhandeling (perlokutiewe) aan die ander kant. As D.J. Opperman in sy "Met Apologie" (in Kuns-Mis) sy wedu-

wee Viljee en haar twee kollies laat stap in die woorde van 'n aantal Afrikaanse digters, parodieer hy die styl van die betrokke digters en sy trefhandeling is om die leser te laat lag vir iets waarvoor hy andersins nie sou lag nie. Vir die gewone Eybers-sonnet lag die leser nie, vir een nagmaak op die Eybers-model lag hy tog. Maar Eybers word nie 'n karikatuur (soos by die satire) nie, ook nie grotesk of absurd nie. Haar styl is ook nie ewe skielik bespotlik nie, tog is die trefhandeling dat die leser lag. Alhoewel die satire en die parodie heelwat verwantskap toon, en albei ook op dieselfde implikasie-gronde steun, lê daar tog 'n belangrike verskilpunt tussen hulle wat betref die onderlinge verhouding tussen die fasette van die taalhandeling.

Naas die ooreenkomste ten opsigte van die aard van hulle implikasies, het die ironie, die satire, die parodie, die hiperbool en die litotes ook nog 'n verdere gemene deler - almal vertoon 'n graad van dubbelsinnigheid. Nie dubbelsinnig in die sin van meerduidige referensialiteite soos die metafoor-groep nie, maar dubbelsinnig in die egte sin van dié woord. Eenvoudig gestel: dubbelsinnigheid dui op 'n vatbaarheid vir verskillende interpretasies, maar die standaard-interpretasie sou ook geldig wees. By 'n metafoor, 'n simbool of die metonimia is die standaard-interpretasie nie meer geldig nie, en met die uitsondering van die simbool, word die leser nie eintlik 'n keuse gelaat met sy interpretasie nie. Die leser word verplig om mot te

lees as vliegtuig, om ketel te lees as water-in-die-ketel, en - alhoewel vryer - word hy verplig om beiteltjie te lees as die woord, die denke of watter referensie binne die teks motiveerbaar is. Hy kan nie die beiteljtjie meer lees as 'n "stukkie gereedskap" nie. ,

Ware dubbelsinnigheid behou die eerste semantiese laag, maar laat die moontlikheid tot verdere interpretasies. In 'n meer verfynde milieu soos by die ironie word hierdie dubbelsinnigheid tekstueel en veral kontekstueel begrens. Dubbelsinnigheid lê in die disjunksie tussen die taalaanbod en die bedoeling, en in die ontkenning van die presupposisies van rasionaliteit en veral dié van relevansie. As die onderwyser aan die leerling sy opstel teruggee met die kommentaar "Dit is voortreflike werk" en die punt is 1 uit 10, beduie die vleitaal feitlik die teendeel. Vir die buitestaander wat die situasie nie begryp nie, sal die dubbelsinnigheid verlore wees.

Ruth Kempson (Semantics, bl. 128) stel voor: "a sentence is ambiguous if it can be simultaneously true and false, relative to the same state of affairs". Sy stel verder voor dat 'n mens dubbelsinnigheid kan toets deur die dubbelsinnige sin as 'n potensiële anafoor te behandel. In die voltooiing van die bedoeling sou dan die bewys lê van die dubbelsinnigheid of nie. In ons voorbeeld-situasie sou die anaforiese proses sō voltrek word: "Dit is voortreflike werk, hoegenaamd niks werd nie". Binne hierdie spreeksituasie (taalhandeling) is die oorspronklike sin

duidelik dubbelsinnig. J.C. Steyn (in Die Kunswerk as Taal, bl. 39) lê die toets vir dubbelsinnigheid in die oortreding van seleksie-beperkinge. In die praktyk het dit dieselfde effek as Kempson se werkwyse. Al die implikasie-vorme in die ironie-reeks toon 'n sekere graad van dubbelsinnigheid: die hele dorp was daar (almal, baie, enkeles), jou tabak is te sterk vir my (letterlik, oordragtelik, fisiek, emosioneel) en so met die res.

6.2 DIE IRONIE

'n Populêre beskouing van die ironie is die definisie van die WAT: "Die inkleding van 'n gedagte op so 'n wyse dat 'n mens opsetlik die teenoorgestelde uitdruk van wat jy werklik bedoel, sodat jy spottend prys wat jy in werklikheid afkeur, en andersom. Dit is spotspraak of bedekte spot/skerts wat berus op 'n gedagte/oorpeinsing van die kontras tussen skyn en werklikheid in wat deur mense bereik is". Afgesien van die sintaktiese lompheid van hierdie omskrywing, is dit duidelik dat ironie en satire as een verskynsel geles word, dat ironie as 'n antitese gesien word, dat die potensiële diepgang van die ironie volkome negeer word, dat die ironie nie as 'n stylverskynsel gesien word nie, en dat die kompleksiteit van die ironie ingrypend vereenvoudig word.

Deur bloot vlugtig te kyk na die herkoms van die literêre ironie, lewer verder bewys dat die WAT maar 'n deel van die

waarheid beet het, eintlik maar 'n klein deel daarvan. Die ironie as literêre verskynsel kom uit die ou Griekse komedies. Die "eiron" was die "underdog", swak maar slim en uiteindelik seëvierend. So het byvoorbeeld Sokrates die rol van die "eiron" vertolk in Plato se dialoë: aanvanklik naïef en half-dom, maar later die seëvierende, triomfantelike intellek. Hieruit is af te lei dat die ironie skakel met die komedie (wat geensins sinoniem is met spotnie), en dat dit die sagte maar onoorwinlike stem is wat uiteindelik skyn en realiteit van mekaar skei. Die ironie is egter óók Goethe se "Geist der stets verneint", dit is - in Heinrich Heine se terme - die gif van twyfel wat vir hom die Bybel geloofwaardig maak deur die ironieë in die boek Job.

Waarom, soos blyk uit die ou Griekse komedies, skakel die ironie dan so sterk met die komedie? Enersyds omdat die komedie die allerbeste medium is om die erns van 'n situasie met die lag tuis te bring, maar in dié lag skuil die "verraad", die erkenning van 'n aandadigheid, 'n soort mededeelzaamheid. Die lag word middel om die ongemaklikheid van waarheidsherkenning mee te verberg, dit is metode om die hardheid van konfrontasie te versag. Maar die komedie dra ook in hom die element van angs, van onsekerheid, dit word dikwels die "laaste strooihalm". Om uit Peter Kleinschmidt se programnotas by Die Paddas van Aristophanes aan te haal: "Die skrikwekkende Karl Marx het êrens gesê dat die laaste gestalte wat 'n epog aanneem, dié van die komedie is".

Naas hierdie twee sentrale redes vir die koppeling van die ironie en die komedie, moet ook onthou word dat die komedie reeds vanuit die klassieke tye 'n besondere vryheid van spraak aan die skrywer gee.

In 'n hoë mate is die ironie dan die voorspel tot 'n einde, tot 'n (potensiële) ramp, of selfs die voorspelling daarvan. Dit wys heen na 'n toestand van ondergang of wanhoop, maar dit word ook die indringende rããksien van onversoenbaarhede, van die ramp in die gees van die mens en 'n volk. D.J. Opperman praat in Komas van die ironie as die "goddelike komiek"; N.P. van Wyk Louw bevind:

niemand tref dit móõi met die heelal nie;
eintlik moet ons leer ironies lewe:
ên: binne ironie nog liefde hou.

(Tristia, bl. 132)

J.H. Robinson het gesê: "Man is a child and a savage, the victim of conflicting desires. Man may talk like a sentimental idealist and act like a brute. Human thought and conduct can only be treated broadly and truly in a mood of tolerant irony" (aangehaal in Encyclopedia of Poetry and Poetics, bl. 408). 'n Ander verhouding kom na vore in Kierkegaard se opmerking (in The Concept of Irony): "Irony renders the poem and the poet free. The poet himself must be master over irony. The more irony there is present the more freely and poetically does the poet hover above his composition". Duidelik dus dat die ironie

lewe én letterkunde bymekaar bring, maar binne die letterkunde aan die digter 'n vryheid gee om die werklikheid te stroop van die sier waarmee die mens die "vuurbees" in homself probeer bedek. Die taak van die ironie is om hierdie "vuurbees" te ont-dek.

Onderliggend aan die ironie lê dan die taalkundige feit van presupposisie en die vlakke van die taalhandeling. Binne die taalhandeling beteken die ironie dat daar 'n disjunksie bestaan tussen die spraakhandeling en die bedoelingshandeling, oftewel tussen die lokutiewe en illokutiewe handelinge. (W.J. de Klerk verwys hierna as die lokusionêre en illokusionêre handeling in sy Inleiding tot die Semantiek, bl. 37-38.) Binne die presupposisies beteken die ironie dat daar nie vervulling plaasvind van die verwagte vooronderstellings van opregtheid en/of relevansie en/of rasionaliteit nie. Soos die res van die reeks, is die ironie 'n sosiaal gerigte verskynsel, gekoppel aan die taal-in-aksie. Die metafoor-reeks is nie spesifiek gesetel in die taal-as-kommunikasie nie. Hierdie onderskeiding hang saam met die feit dat die funksie van die ironie ontmaskering is, terwyl die metafoor verbande tussen ongelykhede skep.

Die titelgedig uit Opperman se Edms. Bpk. (bl. 7) bied goeie illustrasie-materiaal:

Edms. Bpk.

Ek het 'n stukkie grond gekoop
met melkhout op; dit afgekamp
en teen die hek 'n naam geverf
sodat verbygangers besef:
Dis Dirk se erf. ' .

Janfiskaal sit op my melkhoutboom,
sit op 'n kruin, sit op 'n rots,
en proklameer in sy lied
soggens en saans luidkeels:
"Dis my gebied."

Bakkapel glip uit my melkhoutbos,
verby die kruin, verby die rots,
en teken op sandkolle waar hy kom
oral in ouderwetse skrif:
"Alles ... alles my eiendom."

Op sigwaarde beteken edms. bpk. wat dit beteken: dit is myne, dit behoort aan my. Daarom dat die ek-spreker die woord op sy woord neem, sy stukkie Franskraalse grond afkemp, sy eiendomsreg bevestig met sy naam op die hek, en dit wat syne is, met draad en naam onderskei van ander s'n. Die eerste strofe beklemtoon die presupposisies wat voortvloei uit die titel. ,

Maar Janfiskaal laat hom nie uithok deur Dirk se doenigheid nie, hy sit op sy melkhoutboom. Maar meer nog: hy sit ook op 'n kruin en 'n rots, en net soos mens Dirk, verkondig hy sy eiendomsreg. Bakkapel steur hom nòg aan Dirk nòg aan Janfiskaal se besitreg: uit Dirk se melkhoutbos

en verby Janfiskaal se rots glip hy, en verkondig met nog meer sekerheid dat alles ... alles sý eiendom is.

Wie het nou edms. bpk., en op watter eiendom? Dirk is mens, stoflik en sterflik; Janfiskaal is roofvoël en in 'n mindere mate beskik hy oor kleiner voëltjies se lewe en dood; Bakkapel is die slang uit die Bybelse paradys. As sodanig word dit beskou as die bringer van onheil; trouens, dit word simbolies die aankondiger van die dood self. Wat Dirk besit, is ondergeskik aan magte waaroor hy geen beheer het nie; wat Janfiskaal so luidkeels syne noem, is onderhewig aan die "ouderwetse skrif": die ou wet, die dood. Niemand het enige eiendomsreg nie, alles is die eiendom van die skrif teen die muur, die oerwet, die wet van die natuur en verganklikheid. As die leser die titel dus letterlik op sy woord gaan neem, gaan die inhoud so 'n leser in die steek laat. Die tweede strofe ontken die eerste strofe, die derde ontken die tweede en die geheel ontken die titel. Die paradoks van die mens en sy strewe na sekuriteit terwyl hy daaglik blootgestel is aan die astrale magte wat in sy lewe kan ingryp, word tuisgebring deur die eenvoudige prinsipe van die ontkenning. Maar nou vorm hierdie ontkenning 'n reëlmatige patroon wat subtiel ontken, en in die proses 'n eenvoudige stukkie taal sy gewone betekenis "ontneem" en hom opnuut beteken met 'n teenstrydige semantiese belading. Betekenis en bedoeling klop nie, en edms. bpk. beteken nog wat

dit beteken, maar dit sê, a lã Peter Blum, in dui(s)delike taal dat hierdie stukkie woordwerklikheid nie bestaan in die werklikheid nie.

Die presupposisie van oprégtheid is nie vervul nie - niemand het 'n edms. bpk. nie; die titel is nie relevant nie, want Dirk se edms. bpk. word oorgeneem deur ander; al rasionaliteit wat oorbly, is dié van die dood. Nou word Dirk die mens in die algemeen. Die aanvanklike spraakhandeling (dat 'n ek iets besit) klop nie met die bedoeling nie. Die spreker bedoel met edms. bpk. dat ek niks besit nie, en die trefhandeling is in geen mate gerusstellend vir die leser nie - in plaas van sekuriteit is daar die ewige onrus van blootstelling aan die dood wat "vermom tussen ons wei". Maar genoeg om die implikasies, die disjunksies van die gedig uit te wys.

Heel tentatief sou 'n mens kon sê: Daar is sprake van ironie as binne 'n gegewe taalsituasie 'n lokutiewe of spraakhandeling 'n breuk toon met die illokutiewe (bedoelingshandeling) of die perlokutiewe (trefhandeling); en as die spraakhandeling tén doel het die skeiding van skyn (illusie) en realiteit en dit (hierdie skeiding) bewerkstellig deur die gedeeltelike of algehele opheffing van die verwagte taalsosiale presupposisies van opregtheid, relevansie en rasionaliteit.

Die ironie dien as 'n basisvorm vir die satire, die parodie, die hiperbool en die litotes. Tog onderskei hierdie verskynsel homself baie sterk van die ander in veral een opsig: die ironie het 'n sosiale én estetiese inslag, die res is wesenlik sosiaal g'rig. Hierdie "ken en herken" van die ironie in 'n soort-onderskeiding kom reeds uit die klassieke indelings van die ironie as verbale en dramatiese ironie, 'n onderskeiding wat talle sub-komponente deur die jare moes verduur (tragiese ironie, romantiese ironie, komiese ironie en noem maar op). Vir Afrikaans onderskei J.C. Steyn (in Die Kunswerk as Taal, bl. 40-54) openlike ironie (bv. "Doemanie" van Adam Small), geykte ironie (bv. idiomatiese vorme soos "My liewe magtig!"), subtiële ironie ("Wespark" van Elisabeth Eybers), en tekstuele ironie (Voëlvry van D.J. Opperman). Kundig soos Steyn se onderskeidings mag wees, bly dit steek in 'n klassifikasie. So 'n klassifikasie het die nadeel dat dit steeds nuwe kategorieë kan bykry. Die ironie vertoon nie die moontlikhede tot 'n strukturele onderskeiding soos die metafoor nie. Onderskeidings soos dié van Steyn is stilistiese onderskeidings wat onvermydelik gradueel van aard is.

Vir die herkenning van die ironie lyk dit voldoende om nie die ironie te kategoriseer nie, maar om bloot sowel die sosiale as estetiese aard van die ironie as wesenlike kenmerke van die verskynsel raak te lees.

6.2.1 Die sosiale aard en funksie van die ironie

Die sosiale aard van die ironie lê reeds in die implikas-tiewe aard daarvan - die taalhandeling en die presupposi-sies. Die sosiale funksie hang saam met die doel van die ironie, te wete die afbreek van die skeiding tussen skyn en werklikheid. Hierby kom dat die ironie nie in die eerste plek taalverskynsel is soos die metafoor nie, maar dat dit setel in die lewe self. Die ironie betrek dus die verhouding van mens tot mens, of die verhouding van die mens tot sy self. Die ironie lê bloot sosiale diskrepan-sies, maar ook wys dit innerlike konflik uit. Die metafoor daarteenoor integreer sake en word binne die taal self klaargespeel. Dit maak nie die metafoor minderwaar-dig of meerderwaardig teenoor die ironie nie, maar dui net skeidsgrense aan. Die ironie maak nie allereers staat op die sigbare taalvorm nie, maar wel op die situasionele bedoelingsmoontlikhede.

C. Louis Leipoldt se oorlogvers "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" is 'n klein "dodelied" oor al die kinders wat sinloos gesterf het in die Tweede Vryheidsoorlog. In 500 Jaar Suid-Afrikaanse Geskiedenis (red. prof. C.F.J. Mul-ler) skryf dr. W.J. de Kock dat die totale Boere-verlies-syfer bereken word op 34 116. Hiervan was 65% kinders wat onder die ouderdom van 16 jaar oorlede is (bl. 322). Dat die ramp van hierdie oorlog die dood van die kinders was, spreek uit die historiese feite. Uit hierdie gedig

blyk Leipoldt se gespletenheid, deur H.A. Mulder (C. Louis Leipoldt, eensame veelsydige - red. P.J. Nienaber) uitgewys as 'n "dubbelnatuur", nou "himmelhoch jauchzend", dan "zum Tode betrübt":

'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie

Siembamba, Siembamba,
Mame se kindjie, Siembamba!
Vou jou handjies same
En sê ame,
Mame se kindjie, Siembamba!

Lokasieliedjie

- 1 Siembamba, Siembamba,
- 2 Mame se kindjie, Siembamba!
- 3 Vou maar jou handjies saam, my kind:
- 4 Hoor tog hoe huil die noordewind!
- 5 Hier in die kamp is alles stil,
- 6 Net maar die wind waai soos hy wil;
- 7 Net maar jyself kan kreun en steun:
- 8 Niemand sal hoor nie, niemand, seun!
- 9 Almal is besig! Oor die land
- 10 Drywe 'n wolk van die noordekant -
- 11 Swart soos die rook uit die skoorsteen puil,
- 12 Swart soos die nag, en nes roet so vuil:
- 13 Vou maar jou handjies dig tesame,
- 14 Sluit maar jou ogies, en sê ame!

15 Siembamba, Siembamba,
 16 Mame se kindjie, Siembamba!
 17 Jy, wat die hoop van ons nasie is;
 18 Jy, wat ons volk so min kan mis;
 19 Jy, wat moet opgroei tot 'n man;
 20 Jy, wat moet plig doen, as jy kan;
 21 Jy, wat geen deel aan die oorlog het;
 22 Jy, wat moet sing uit pure pret -
 23 Jy moet verkwyn in 'n kinderkamp,
 24 Jy moet vir vrede word uitgestamp:
 25 Vou maar jou handjies dig tesame,
 26 Sluit maar jou ogies, en sê ame!

27 Siembamba, Siembamba,
 28 Mame se kindjie, Siembamba,
 29 Kinkhoes en tering, sonder melk:
 30 Bitter vir jou is die lewenskelk!
 31 Daar is jou plek, by die graffies daar -
 32 Twee in een kissie, 'n bruilofspaar!
 33 Alles vir ons wat die oorlog hou -
 34 Alles vir ons, en niks vir jou:
 35 Jy het van ons jou plig geërwe -
 36 Plig om as kind vir ons land te sterwe!
 37 Al wat jy wen, is dat ons onthou:
 38 Meer was die vryheid as kind of vrou!
 39 Vou maar jou handjies dig tesame,
 40 Sluit maar jou ogies, en sê - ame!

(Vyftig gedigte van C. Louis
Leipoldt, saamgestel deur
 W.E.G. Louw, bl. 19)

Dit is goed om te onthou dat hierdie vers ontstaan het in die jare (1902 - 1914) wat Leipoldt in die buiteland, veral Engeland deurgebring het. In 'n sekere sin moes hy die onmiddellike verlede vir homself visualiseer en het dit saamgeval met sowel sy verlange na sy eie land as sy aanvaar-

ding van 'n totale nuwe bestaan. Dit sou verkeerd wees om die gedig te lees teen die agtergrond van 'n heroïese Afrikaner (Boer) wat terugdink aan die smart wat die Engelse veroorsaak het. Daarvoor word daar te eksplisiet verwys na die oppervlakkige soort' seepkis-politieke bombasme in die tweede strofe, en is die verwysing glashelder na "ons wat die oorlog hou". Nee, veel eerder is dit 'n "rebelse" Leipoldt wat teen almal wat die oorlog veroorsaak het, sy ironiese bitterheid rig. Daarby moet onthou word dat Leipoldt, soos hy self in sy briewe erken, nooit buite die Kaap en die Karoo was voordat hy vir studie na die buitenland vertrek het nie. Die Transvaalse en Vrystaatse Republieke was buite sy ervaringswêreld. Leipoldt, as mediese student, was ook primêr geïnteresseerd in die lyding, veral dan die lyding van die kind - hy het trouens sy studie op kindergeneeskunde gerig. Maar Leipoldt was ook by uitnemendheid causeur, verteller, joernalis. Ook dié instelling op 'n "waarnemers-verslag" kom by 'n lesing van hierdie teks ter sprake.

N.P. van Wyk Louw toon aan (Opstelle oor ons ouer digters, bl. 99) dat die ironie van hierdie gedig nuwe dimensie kry as die leser die tweede strofe as "retories" interpreteer. Hieroor, lyk dit my, hoef daar geen twyfel te wees nie. Die ironie van 'n slaapliedjie wat 'n dodeliedjie word, die grootmense se oorloghouery wat die kinders se lyding en dood meebring, die dubbele doodkissie wat 'n huweliksbed word - dit alles kry volledig ironies sin as dit geles

word saam met die holle retoriek van grootmense se "lāusa-waūrdei" (leë woorde), soos die bytende tweede strofe dit genadeloos stroop van die oppervlakkige emosie waarin goedkoop slagspreuke so maklik gedy. Maar as hierdie "oproepe" gestel word teen die naakte werklikheid - die lyding en dood van onskuldige kinders - word dit die skerpste ironiese aanklag in die hele gedig.

Die werking van die ironie in hierdie gedig is deels aanklag, deels bitter besef; dit is enersyds heftig, andersyds oneindig hartseer. Maar dit bly 'n verset teen onreg, teen oorlog, teen grootmens-dwaasheid, teen die massa-mentaliteit wat eersug hoër stel as menslike waardes.

Tekstueel lê die ironie in die teenstellings: kinderspel en kinderslaap teenoor dood, leë retoriek teenoor smartlike praktyk, grootmens-ego teenoor kinderlyding, bruilof teenoor begrafnis. Maar telkens kom terug die refrein: "Vou maar jou handjies ...", en met hierdie refrein die aanklag én die hartseer, die onstuimige wrewel én die oneindige deernis. En met hierdie kombinasie breek Leipoldt deur tot die essensie van die ironie. Dié deernis is allereers vir die kind, maar in breër sin vir almal wat die "oorlog hou", vir almal wat die smart leer ken, vir almal wat die illusie van "vryheid" (reël 38) nog koester. Met ander woorde, die ironie word in Leipoldt se werk 'n realistiese belewenis. Dit sluit aan by sy sentrale lewenshouding van die verwondering van die kind teenoor die

wêreld. Van Wyk Louw (Opstelle oor ons ouer digters, bl. 57) stel dit so: "Daar is so te sê geen lewensbeskouing, geen beredeneerde standpunt, geen filosofiese oortuiging wat sy hele werk bepaal nie; eerder net daardie primitief-emosionele instelling. Hy is geen streng denker nie, eintlik geen denker nie, maar gevoelsmens - en dit is geen kleinering van sy werk nie, want 'n digter kan groot wees sonder 'n filosofiese stelsel",

Om die sosiale aard van "n Nuwe Liedjie ..." na te gaan, is dit allereers nodig om te kyk na die rol van die spreker. Die spreker in dié gedig tree feitlik as 'n ooggetuiever-
 verslaggewer van die droewe kamptoneel op. Hy praat van hier (reël vyf) en daar (reël 31) asof hy teenwoordig is en persoonlik waarneem wat daar gebeur. Sy hoorder(s) in hierdie "deiktiese konteks" is allereers 'n nie-horende, afwesige seuntjie, op 'n tweede vlak 'n afwesige derde persoon (deelnemers aan 'n oorlog, iemand wat die lyding begryp, sy volksgenote), en op 'n laaste vlak hyself (d.w.s. in monoloog). Maar hierdie "verslaggewer" se rol wissel telkens. Aanvanklik praat hy met 'n kindjie vanuit die moeder (d.w.s. as betrokke) se perspektief en ingesteldheid (reëls 1-8); dan lewer hy kommentaar oor die onheil van die oorlog wat die land bevuil (reëls 9-12); en dan - in die refrein (reëls 13-14) - word hy die ironiese spreker wat slaap en dood in verwisselbare rolle stel. In die tweede strofe is die spreker ook eers weer die ironiese trooster (reëls 15-16); daarna word hy die bom-

bastiese stem van die retoriese en emosionele cliché-skreeuer (reëls 17-20); die stem gaan binne dieselfde retoriese sintaktiese patroon oor in 'n teenstem wat die werklikheid teenoor die illusie en misplaaste idealisme stel (reëls 21-24); en dan, met die refrein (reëls 25-26), keer die ironiese spreker weer terug. Die derde strofe begin ook weer met die ironiese vertroosting (reëls 27-28); daarna word dit die stem van een van die oorlog-houers wat die werklikheid met bitterheid identifiseer ('n ander vorm van betrokkenheid) (reëls 29-38), en in die laaste twee reëls (39-40) is dit dieselfde ironiese spreker wat aan die slot van die vorige twee strofes ook aan die woord was. Maar tog is dit ook deurentyd een spreker, en veral in reëls 29-38 blyk die dualisme van hierdie spreker. In hierdie deel van die gedig identifiseer die spreker nie net die aaklige werklikheid van die oorlog nie, maar identifiseer hy homself as mede-verantwoordelik (veral reëls 33-36). Maar ook is hy hier deurentyd die ironiese spreker, veral in reël 29 ("kinkhoes en tering, sonder melk" word sintakties aangebied soos "pap en suiker, sonder melk") en reël 32 (twee kinderlykies wat uit gebrek aan middele en piëteit saam begrawe word, word ironies gerelativeer tot die geluk van twee volwassenes se huwelik).

Maar reël 32 beklemtoon ook die onverbiddelike realiteit wat eksplisiet in reël 36 uitgesê word: nòg die lewe, nòg die toekoms, nòg die geluk is vir hierdie kinders beskore. En in reëls 37 en 38 bereik die stem van hierdie

spreker 'n toon van uiterste bitterheid as hy die kind die leë en fel-ironiese troos bied dat die oorlogvoerende volwassene sal onthou dat die vryheid meer werd was as die lewe, maar die vryheid is in ieder geval verlore en dit bly 'n illusie. Teen hierdie reëls gemeet, word die slotrefrein dan 'n feitlik magtelose uitroep van totale wanhoop, 'n weeklag wat tegelyk bitter én hartseer is. Die spreker is dus nie net 'n afstandsfiguur wat van die kantlyn ironiese kommentaar lewer nie; hy is deel van die groep, mede-aandadig, deel van sy volk, een van die "ons". Hierdie gebrek aan absolute distansiëring hang direk saam met die sintese wat Leipoldt skep tussen ironie en deernis.

Is Leipoldt se deuntjie 'n persoonlike of 'n sosiale bewussyn? Albei, want die spreker in hierdie vers is persoonlik gemoeid en ontstel oor die lyding van die kind en die smart van die oorlog, maar as deel van die groep en vanweë die ironiese medium waardeur hy sy bitterheid lug, is dit ook 'n sosiale gemoeidheid. Die presupposisie in die gedig is een van persoonlike betrokkenheid, nie afstandnie. Die lokutiewe (proposisionele) aanbod is 'n mengsel van 'n slaapliedjie en 'n jammerklag oor die kinders wat ly en sterf in die konsentrasiekamp; die illokutiewe handeling (bedoelingsaanbod) is 'n verset, 'n aanklag en 'n dodelied; die perlokutiewe (tref-)handeling is die wakkermaak van 'n sosiale bewussyn oor die sinloosheid en smartvolheid van oorlog. Daar is dus duidelik 'n disjunksie tussen die lokutiewe aanbod aan die een kant en die illokutiewe en

perlokutiewe handeling aan die ander kant. Die ironie is sterk sigbaar, en die bewussyn (of betrokkenheid) is sosiaal én persoonlik.

Die algemene presupposisie is 'n slaaplied wat wil troos, maar dié presupposisie word spoedig vervang met 'n dodelied wat bloot onheil en verganklikheid spel; 'n tweede presupposisie wat hom aanmeld, is dié van 'n waarnemer wat sy bittere ontsteltenis oor die kinderlyding uitspreek, en dié presupposisie van opregtheid word vervul. Maar deur dié opregtheid word skyn en realiteit van mekaar geskei. Die spreker se verwysings na die kind en die rol wat die kind kan speel, word nou volledig irrelevant, want die kind gaan/kan geen rol meer vervul nie, m.a.w. die realiteit word nou geskei van wat dit is teenoor wat dit behoort te wees. Die slaaptoon van die gedig kom nou eers in werklike perspektief, want dit is volkome irrasioneel, aangesien daarmee slegs ironiese bitterheid uitgedruk word. Slegs hierdie bitterheid, soos die oorlog, is rasioneel; die slaaplied behoort tot 'n nostalgiese verlede.

So gelees, word die presupposisies in hierdie gedig selfs nog meer as persoonlike betrokkenheid en die prikkeling van 'n sosiale gewete; dit is die bewuswording van die volle impak van die realiteit: dié wete dat wat is, anders behoort te wees. Deur die oorlog is dit 'n doodspaar, en nie 'n bruilofspaar nie; is dit kinkhoes en tering, nie pap en melk nie; is dit 'n "dodedans", nie 'n slaapliedjie

nie; is dit skyn-retoriek, nie 'n kind wat opgroei tot 'n man nie; is dit die finale sluit van die oë, nie 'n gesing uit pure pret nie. Die ervaring van die ironiese by Leipoldt is dus 'n sintese van ironie én deernis, 'n persoonlike en 'n sosiale bewussyn. Maar hierdie sintese kom neer op 'n ervaring van die realiteit, en die realiteit staan in kontras tot die verwagting, én die droom, in elke situasie. En hierdie droom, hierdie werklikheid wat illusie geword het, dit is in die ruimste sin genome die nostalgie. In sy geheel gesien is die spel tussen die pre-supposisies in hierdie gedig dan 'n wisselspel tussen realiteit en nostalgie, of anders gestel: 'n wisselspel tussen ironie en illusie.

Die onderskrif by die titel dra by tot die ironiese effek. N.P. van Wyk Louw toon baie duidelik aan (Opstelle oor ons ouer digters, bl. 87-96) dat die motto bo-aan "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" na alle waarskynlikheid 'n same-trekking is van twee volksversies, t.w.

Siembamba, Siembamba
 mama se kindjie, Siembamba.
 Draai hom nek-om, gooi hom in die sloot,
 trap op sy kop, dan is hy dood ...

en

Biesie, biesie, bame,
 vou jou handjies same,
 pondjie (of potjie) rys, potjie vleis,
 en sê: ame.

As die leser aanneem dat dit so is, en daar is geen rede om anders te vermoed nie, bring dit twee belangrike uitlopers mee: irrasionaliteit, en verskerpte ironie. Die irrasionaliteit is veral geleë in die onlogiese samehang van wiegeliëd en moordgedágtes, of soos Van Wyk Louw dit stel: "die skielike omslaan van stemming, van teerheid na woestheid". Die verskerpte ironie lê in die implisiete teenstelling wat die dankgebedjie vir kos (en lewe) in 'n sterk kontras-reliëf plaas met die kampkind se gedwonge berusting in sy "kinkhoes en toring, sonder melk", in sy bitter lewenskelk, in sy plek "by die graffies". Ook implisiet aan hierdie teenstelling is dat kinderspel lewenserns word deur "grootmens-spel" ("ons wat die oorlog hou"). Om nog eens Van Wyk Louw by te haal: "Ons, die grootmense, speel mos oorlog; en die kinders moet saamspeel aan dië spel!" Daarom kan die kind "verlof kry" om te "kreun en steun" soos hy wil, daarom moet hy maar sy handjies vou, sy ogies sluit en - sonder keuse - ame(n) sê.

Met hierdie irrasionaliteit en "subtiele" ironie word ener-syds die onverklaarbaarheid van die realiteit uitgewys, en andersyds onderstreep dit die onervulbaarheid van die nostalgiese hunkering. Die realiteit is ironies, die nostalgie bied ontvlugting. Maar in "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" is die enigste ontvlugting vir die simpatieke spreker om terug te gryp na die irrasionele wêreld van die kinderspel en kindervers waar teerheid en ruheid

sowel komplementêr as in teenspraak tot mekaar staan. Ironie en nostalgie vorm oënskynlik 'n paradoks, maar binne die besef van die werklikheid ên die poging om die werklikheid tydelik af te weer, vorm hulle 'n irrasionele eenheid, en gaan hulle 'n geïllusioneerde versoening aan.

6.2.2 Die estetiese aard en funksie van die ironie

In 'n lesing "Credo van 'n skrywer: 'n Toekomsblik: Die reg om te sê Nee!" (Tussengebied) sê Etienne Leroux: "Die geskiedenis het bewys dat die skrywer op sy beste vry is (soms vry binne 'n gebondenheid) maar basies in homself vry omdat hy kan sê wat hy wil - selfs in 'n tronk. Daardie vryheid is die sine qua non vir skepping. Die gebondenheid word elke keer besweer; die slot wat die kettings bind, gaan magies oop" (bl. 119). Hierdie vryheid-in-gebondenheid dra in hom 'n paradoks, en dié paradoks vind kunsgestalte in die gedig deur die ironie. As N.P. van Wyk Louw praat van die "trillende ewewig" tussen die vormingsdrif en die taal (Opstelle oor ons ouer digters, bl. 77), of as Leipoldt in sy "n Nuwe liedjie...." die irrasionele en die rasionele tot sintese bind, word hierdie paradoks esteties verwerk. In die estetisering van die paradoks lê die weselikheid van die estetiese funksie van die ironie. Dit is 'n soort wisselwerking: lewensparadokse lei tot 'n gedig, die spanning binne die literêre kunswerk word gemanifesteer deur die ironie. Om dié rede kon Etienne Leroux oor Magersfontein, O Magersfontein! die

volgende opmerk: "Ry mens by Matjiesfontein verby, dan sien jy die graf van Wauchope en nie ver daarvandaan nie, die graf van 'n M.C.C.-krieketspeler wat daar gesterf het. Mens sien wel by Modderrivier die hotel waar Methuen gebly het, jy sien vanaf die uitkyktoring die uitgestrekte eensaamheid van die vlaktes. Jy kan jou skaars voorstel dat daar bloed en lyding was. Uit sulke gegewe moet 'n roman gebore word en toe ek my kom kry, begin die roman homself skryf. Ek het toevallig Muecke se boek oor die ironie gelees en Magersfontein verander toe in 'n roman van die ironie met 'n klappie satire, komedie en klug" (Tussen-gebied, bl. 126).

Einste Muecke (Irony) sien inherent aan die ironie 'n "aesthetic quality" (bl.45) wat hy dan koppel aan die ewewig van die kunswerk: "The ironic events and situations which life itself presents are likewise more or less effective according as they exhibit the balance, economy, and precision of a work of art" (bl. 45). En oor die spesifieke rol van die ironiese kunstenaar skryf hy: "A sense of irony involves not only the ability to see ironic contrasts but also the power to shape them in one's mind. It includes the ability, when confronted with anything at all, to imagine or recall or notice something which would form an ironic contrast" (bl. 47).

Naas hierdie ewewigs-beginsel word die estetiese aard van die ironie ook geken in die spel-karakter daarvan. Hier-

oor skryf J.C. Steyn (Die Kunswerk as Taal, bl. 57-59) en hy lê die klem veral op die woordspel. Onder woordspel begryp hy ongeveer wat H. Schultink daarvan gesê het, te wete dat formele identiteit gekoppel word met semantiese verskille. Ek glo dat die spel by die ironie verder gaan as die uiterlike spel met die woord. Hiervan getuig trouens Steyn se eie gedigte. Steyn is nader aan die kern van hierdie spel-karakter van die ironie waar hy J. Huizinga aanhaal (bl. 58): "Het spel ... heeft een neiging om schoon te zijn. Het spel bindt en verlost. Het boeit. Het bant, dat wil zeggen betoovert. Het is vol van die twee edelste hoedanigheden, die de mensch in de dingen kan waarnemen en zelf kan uitdrukken: rythme en harmonie". In hierdie "skone spel" lê die spel-karakter van die ironie, en saam met die "wankel ewewig" vorm dit die estetiese inslag van hierdie onthullende implikasie-verskynsel.

Die inleidingsgedig in Van Wyk Louw se Tristia, "Voorspel 1950", is feitlik per definisie 'n voorbeeld van die estetiese aard van die ironie, meer bepaald van die spanning binne die heelal waarmee die mens dit nie goed tref nie:

Voorspel 1950

Miskien sal ek die wingerd prys
 en nooit meer van hom drink
 en net in 'n verbeelde glas
 die koel gedagte skink:

dië wat in jare donkerte
 sy wynsteen kon laat sak
 en niks wat somers is meer het
 nie pit nie dop of rank:

miskien nog van Gods weë weet:
 - Sy paaie en Sy pyn:
 maar ingewikkeld alles ken
 en mens wil wees én rein.

(Tristia, bl. 7)

Die spreker in hierdie gedig (of soos Ernst Lindenberg oortuigend aangetoon het: N.P. van Wyk Louw) voer 'n selfgesprek (Onsydige Toets, bl. 80). In sterk modale terme (veral gedra deur die miskien) erken hy 'n onmag om die onsuiverheid van menswees en die reinheid van die goddelikheid te kan versoen.

Die dubbelloop-motief waarbinne die ironie in hierdie gedig bestaan, word ontwikkel uit die wingerd- en wynbeeld: die wingerd suggereer die volle somerse lewe (pit, dop, rank), die wyn is die gedistilleerde vog wat oorbly nadat die somerse elemente agtergebly het. Die beeld is tweeledig: wingerd (plant) teenoor wyn (gesuiwerde vloeistof). Die digter projekteer dië natuurbeeld (grotendeels beïnvloed deur die menslike wynmaak-aandadigheid) op homself.

Maar wat hy vir homself voorsien, is om sowel die wingerd as die wyn te wees.

In die eerste strofe stel hy die abstrahering in die denke naas die konkrete wingerd (metonimies die wyn?), in die tweede strofe word die fermentasie van die wyn in die donker van die vat en die kelder beskryf, in die derde strofe word die onsuiverheid (gebrek aan fermentasie) binne die mens teenoor die gedistilleerde wyn gestel. Die dubbelloop-aard van die gedig lê dus op twee vlakke: wingerd teenoor wyn, wyn teenoor mens. Maar soos die wyn 'n gesuiwerde en gelouterde substansie van die wingerd is, so is die mens 'n "gelouterde onsuiverheid" binne God se weë: Sy paaie en Sy pyn. Sou dit vergesog wees om die menslike wynmaker deur wie se prosesse die wingerd transformeer tot wyn, in verhouding te bring met God wat deur Sy prosesse die mens louter tot "aarselende" selfkennis - menslikheid én reinheid? Dié twee attribute is wesenlik 'n interne weerspreking, en menswees word 'n paradoks. Die mens is nie net die wyn of die koel gedagte nie, die mens is terselfdertyd die wingerd, met pit en dop en rank. In hierdie spannende samehang lê die ironie waarmee die gedig werk, in hierdie "ingewikkelde alles" lê die in-gewikkeldheid van menswees en ironie. Die estetiese aspek is die poëtiese neerslag van dié verstrengelde samesyn: mens én rein, die walg én die suiwere.

In dié verband lyk dit my ook heel aanneemlik om die spreker (N.P. van Wyk Louw) te interpreteer as die digter. Ook Lindenberg lees die gedig op kuns-teoretiese vlak as hy n.a.v. "Voorspel 1950" skryf: "... die digter (sal voortaan) eensamer wees deurdát hy die menslike en die goddelike liefde ontbeer, maar ook dat hy minder emosionele woorde gaan gebruik; 'suiwer' word gebruik in die sin van: 'nie deur menslike weekheid besmet nie'; die eerlikheid van 'Grense' (uit Alleenspraak - H.S.) word egter nog steeds behou" (Onsydige Toets, bl. 79). As 'n mens hierdie lesing van die gedig byhaal, word die estetiese vlak verhoog. In sy rekenskap van die menslike ironieë bedryf die digter 'n goddelike taak, die taak van skepping en ordening. In hierdie taak kombineer hy binne woord en klank die edelste hoedanighede: ritme en harmonie.

Maar nou is ons reeds op die terrein van die spel-karakter van die ironie. Trouens, Lindenberg lees in die voorspel van die titel reeds 'n spel-element in die gedig raak. Hy lees Tristia in sy geheel as 'n spel-bundel: musikaal, in assosiasies, in beeld, in klank, in 'n kinderlikheid by wie die woord nog suiwerder "teken" is (Onsydige Toets, bl. 72-74). Baie sterk is die spel-element in die titelgedig uit J.C. Steyn se bundel Die grammatika van liefhê, (bl. 10):

Die grammatika van liefhê

- 1 Liefhê is 'n tangkonstruksie,
as eenwoord-samestelling 'n abstraksie.
- 2 Die eenwoordsin-imperatief
is nypend ongrammaties: "*Hê-lief!"
(So 'n sterretjie, ontaalkundiges,
lig u toe dat 'n s'in ontaalkundig is.)
- 3 Lief-hê (s)kort dus 'n onderwerp
en hê is - met onderwerp - onderwerp
soos wees, wat is word, aan deklinasie,
ouderwets, maar glo-nodig vir kombinasie.
- 4 Dus: "Jy/hy/sy het-lief." Korrek?
Nee, 'n voorwerp ontbreek, naamlik ek.
Maar die eerste persoon word verbuig,
as lydende voorwerp raak ek my.
- 5 "Jy het-lief my."?
Nee: Het en lief word deur my geskei.
Alleen as ek vra: "Het jy my lief?"
kom jy my naby - byna-byna.
- 6 Hê't jy dit nou? Begryp jy?
En hê't jy nou my
en het jy my nou
lief, of liefgehad? Of sou jy, wou jy?
- 7 Is liefhet 'n te "groot" woord vir jou, te lank?
Kort ons iets korters, met minder klank?
Iets soos min. M'n jy my?
Of is jy dāTK my aan 't vermy?
- 8 Een min een, dag ek, maak twee
of reken jy een min een maak niks?
- 9 Iemand minus iemand gee niemand.
Een minus 'n ander
min vinkel of koljander
saam-saam geeneen saam.

Die gedig is geskryf in die vorm van 'n taalles. Vandaar die asterisk, die kursiewe woorde, die parentesies, die verwysing na taalkundige begrippe soos tangkonstruksie ('n jukstapositionele sin), deklinasie, lydende vorm en homonieme.

In die titel word liefhê gekursiveer, m.a.w. dit word aan-gegee as 'n woord, 'n begrip, nie in die eerste plek as 'n emosionele ervaring nie. Die grammatika van 'n woord is 'n ondersoek na die sinsoptrede of sisteem waarbinne die woord funksioneer. In dié opsig is die gedig steeds 'n taalles. Maar liefhê is lemma vir emosie, toegeneentheid, 'n intieme gevoel tussen mense. In sy vorm betrek die woord, sy dit arbitrêr soos De Saussure dit wou gehad het, tog sy verwysingsveld. Die woord word bloot kunsmatig losgemaak van sy betekenis. Die "grammatika van liefhê" word dus ook 'n anatomie van die emosies.

Die hantering van die "grammatika" bevestig baie gou dat dit gaan om die mens en nie die taal nie. Die taal kan maklik genoeg klaarspeel met 'n konstruksie en 'n woord. Vir die taal is liefhê 'n tangkonstruksie ('n onontwarbare samestelling) (versnit 1), 'n vorm wat nie in die bevel-vorm kan staan nie (snit 2), 'n verbuigbare en wispelturige vorm (snit 3), genoodsaak tot die passief (lydende vorm) (snit 4), noodwendig skeibaar (snit 5), sintakties on-skuifbaar (snit 6), 'n sinoniem vir min (snit 7) maar min (bemin) is 'n homoniem vir min (wegneem of vermy)(snit 7), 'n dubbelsinnigheid met homofoon minus (snit 8) en idioma-ties leeg as suiwer semantiese konsep (snit 9). Punt vir punt is die taalkundige eienskappe herleibaar tot die emosie. Ook die liefde, soos die werkwoord liefhê, is ge-vang in die onverbiddelike sisteem van die taal se eie wette en logika.

Lees 'n mens die gedig nou met ek gelykgestel aan die aksie van die liefhê, dan word dit 'n grammatika van die ek (die taaldosent in die gedig) se verlange na liefde. En binne die idioom van die gedig is "liefde plus verlange = eensaamheid". Ergo: die grammatika word 'n ontleding van die menslike eensaamheid. Liefde is 'n abstraksie, die mens (eerder die ek wat praat) is juksta-posisioneel gevang in die netwerk van sy eie emosies (snit 1), die ek kan nie aan die ander persoon (die geïmpliseerde "geliefde") opdrag gee om hom lief te hê nie (snit 2), ook die ander party moet "gebuig" word van onverskilligheid tot liefde (snit 3), om onbeantwoord lief te hê, is lyding (snit 4), om onvervuld lief te hê, is eensaamheid (snit 5), teen onbegrip kan die woord nie antwoord kry nie (snit 6), onbeantwoorde liefde kom neer op vermyding (snit 7), liefde plus liefde is liefde, liefde minus liefde is niks (snit 8), niks is niemand is een, alleen geen-een (snit 9).

Deur die ironie en die spel met die woord word die realiteit van eensaamheid in kontrasterende taalvorme bevestig. Sterker emosioneel bewoord Steyn hierdie eensaamheid in "Sterrekundige analise" waar hy die onbereikbaarheid van die aandster en die oggendster (eintlik dieselfde ster) voorstel as die onvervuldheid van 'n verlangende mens: "Mag ons een raak en skitter - een saam? / Ons kan as een saam fluister: ek hou van jou / in die eensaam duister om my en jou". Miskien lê hierin die suiwerste ironie:

dat ook die estetisering (die woorde-gee) van die ironie op sigself suiwer ironies is. Op die ou end is die "bloed sigbaar, die Woord yl".

6.2.3 Die litotes

In die Grieks beteken die woord litotes "eenvoud/enkelvoudigheid" (die Engelse "simplicity"). Dit is 'n stelwyse wat werk met die "understatement", wat eerder minder sê as meer, wat in 'n sekere sin die teenpool vorm vir die hiperbool (wat eerder meer sê as minder). In Romeo and Juliet stel Shakespeare vir Mercutio aan die woord nadat hy sy noodlottige wond opgedoen het: "No 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door, but 'tis enough, 'twill serve".

Die litotes toon baie sterk ooreenkoms met die ironie. Afgesien daarvan dat diē stylfiguur nie so 'n bewustelike spel-karakter vertoon nie, en oënskynlik ook nie altyd so duidelik die klem lê op die "ewewigs"-faktor nie, is dit verder volledig kenbaar as 'n soort ironie. Op die oog af kom dit voor asof die litotes nie ten volle die inherent estetiese aard van die ironie vertoon nie. Belangriker egter is dat die litotes sy eie plus-element vertoon: dit "verklein" die (figuurlike) omvang van die taalaanbod (die lokutiewe handeling) maar "ver groot" die bedoelingshandeling (die illokutiewe). So gesien, verskil die aard van die disjunksie tussen die spraak- en bedoelingshandeling by die ironie en die litotes. Ek glo dat

Lausberg dit reg het as hy in sy Handbuch der literarischen Rhetorik sê: "Die Ironie ist in der Litotes nicht total, sondern nur graduell". Baie klankryk klink dit meer klassiek in Servius se woorde: "non tarda, id est, strenuissima: nam litotes' figura est" (nie stadig, is dit, maar kragtig: die figuur heet litotes) (albei aanhalings uit Encyclopedia of Poetry and Poetics, bl. 459). Dit is, terloops, interessant dat veral die Oud-Engelse literatuur vol sit van die litotes. In Suid-Afrika is die belangrikste beoefenaar daarvan ook 'n Engelse skrywer, t.w. Herman Charles Bosman.

Die volgende klein gedig is van Boerneef (Versamelde Poësie, bl. 57):

Ek het 'n vreemde voël hoor fluit
 in die matjiesgoed by Doringspruit
 dis 'n mooi lied
 dis 'n treurige lied
 want die voël is alleen in die fluitjiesriet

In hierdie vers lê die klem oënskynlik nie allereers op die paradoksale element nie. Dit lê op die sang en die eensaamheid van die voël. Maar in die direkte (enjammentiese) oorgang tussen die derde en die vierde reëls, word die teenstelling wel gesuggereer. Die lied is mooi, maar die lied is treurig. Soos hy dikwels doen, gebruik Boerneef die ekwivalente sintaktiese patroon om die samehang te bewerkstellig. In die slotreël verklaar hy die

treurigheid: die voël is alleen (non tarda, id est, strenuissima ...)

Die stelwyse binne die gedig is om twee redes 'n litotes. Aan die een kant word die 'eensaamheid van die voël feitlik versteek agter die mooi sang, aan die ander kant word die mooi-singende voël beeld van menslike alleenheid sonder om die mens as sodanig te betrek. Wat die gedig nie sê nie en tog sê, is dat alle gawes ten spyt, die mens ander mense nodig het om gelukkig te kan wees. Die litotes in die gedig stel 'n baie eenvoudige gegewe, naamlik 'n voël wat mooi sing maar alleen is. Die bedoeling maak van die voël 'n beeld van eensaamheid, en die ironie lê in die enorme paradoks van skoonheid teenoor alleenheid. Met die sagstelling word die intensiteit van die ironiese situasie verhoog.

Die vreemde in die eerste reël dra by tot die verlatenheid van die voël, ook verhoog dit die klankeffek deur die alliterasie met voël. In die tweede reël word die woord matjiesgoed gebruik; in die laaste reël die woord fluitjiesriet. Die twee woorde is streekvariante en dui dieselfde saak aan: biesies. Maar matjiesgoed het konnotasies met "ma-goed" (ma-en-hulle) ook met die "vlegwerk van mandjies en matte". Sodoende verkry dit 'n "huislikheids-" en "geselligheidswaarde". Dié waarde ontbreek by fluitjiesriet (vgl. "so skraal soos 'n riet"). Heel subtiel verkil die gedig end se kant toe - die "treurigheid" word

sterker as die "mooi". Lees daarby dat die woord matjiesgoed ook as 'n tussenwerpsel bekend is. In hierdie verband beteken dit "allamatjiesgoed", 'n verbloeming van allemagtig. (Dië gegewe is opgeteken deur C.N. van der Merwe in sy Boerneef-boek Tromboniusd'agboekenkaart, bl. 57.) Die ekstase van die waarnemer verstil ook in die laaste reël tot 'n besef van eensaamheid. Tussen "voël fluit" in die eerste en tussen "voël alleen (in die) fluitjiesriet" in die laaste reël is daar allitererende elemente wat die progressie in die gedig klankkundig ondersteun. Dit word algaande duidelik dat die litotes nie sonder die spel is nie, al is die spel minder bewustelik. Dit word ook duidelik dat die litotes sagkens die "ewewigsfaktor" beklemtoon en dat die verskille tussen die ironie en die litotes werklik net "graduëll" is. Al beduidende verskil is die aard van die disjunksie tussen die spraak- en bedoelingshandelinge.

Alhoewel die litotes so sterk ooreenkom met die ironie, sou dit nietemin onbillik wees om te sê dat die litotes gebruik word in diens van die ironie. Dit staan in eie reg, en skep op sy eie skugter manier "n mooi lied in die fluitjiesriet".

6.3 DIE SATIRE

Die satire as digvorm het 'n baie lang geskiedenis. Daar is 'n mate van verwarring oor die presiese etimologie van

die woord. Die begrip satura is 'n Romeinse konsep en het verwys na die Romeinse gedigte wat 'n vaste vorm (in hexameters) vertoon het en geskoei was op die lees van Lucilius en Horatius. Die begrip satyros is Grieks en gaan verder terug as die Romeinse satura. Die eerste satyros-skrywer was Archilochus (700 v.C.), en sy satiriese werk (in jambiese maat) was pylskerpe aanvalle op Lycambes. Volgens mite het die ou Griekse satires soveel invloed gehad dat heelwat van die slagoffers tot selfmoord gedryf is! In die verwarring tussen satyros en satura het die begrip satire ontwikkel, met sy afleidings satiries en satirikus. Volgens die Encyclopedia of Poetry and Poetics is satire afgelei van satura, en satiries, ens. van satyros. Die satire soos ons dit ken, toon egter verwantskap met die Griekse vorm, en nie met die Romeinse waar die vaste metrum en die Lucilius-Horatius-styl 'n voorvereiste is nie. Die Romeinse vorm is gewoonlik 'n "quasi-dramatic poem, 'framed by an encounter between the Satirist and an Adversarius who impels the satirist to speech'". Belangrik nie net vir die feitlik verdwene vorm nie, maar ook vir die moderne satire, is wat die Ensiklopedie verder opmerk: "The satirist may use anything to make the object of attack abhorrent or ridiculous. Complementing this negative aspect of the poem is a positive appeal, explicit or implicit, to virtue and rational behaviour - to a norm, that is, against which the vicious and the foolish are to be judged" (Encyclopedia of Poetry and Poetics, bl. 738-739).

Volledig in aansluiting hierby is die omskrywing van satire in A Dictionary of modern critical terms (red. Roger Fowler, bl. 167): "In it the author attacks some object, using as his means wit or humour that is either fantastic or absurd. Denunciation itself is not satire, nor, of course, is grotesque humour, but the genre allows for a considerable preponderance of either one or the other. What distinguishes satire from comedy is its lack of tolerance for folly or human imperfection. Its attempt to juxtapose the actual with the ideal lifts it above mere invective". Ook uit hierdie omskrywing is dit duidelik dat die satire 'n korrektief moet bied naas die uitwys van onreëlmatighede.

Soos die ironie het die satire 'n baie bewustelike sosiale inslag. Dit deel nie met die ironie die estetiese karakter nie. Op die vlak van implikasie is die satire minder subtiel as die ironie, aangesien dit "aanvallend" is terwyl die ironie die ongerymdhede "noem". Taalkundig is die satire volledig kenbaar op die taalhandelings- en presupposisie-vlakke.

Die satire toon enkele markante verskille met die ironie. Binne die taalhandeling is die ironie veral te ken uit die disjunksie tussen die taalaanbod en die bedoeling. Die ironie is nie begaan oor die trefhandeling in die eerste plek nie. Die satire daarteenoor konsentreer op die trefhandeling: dit wil seermaak, ontstel, woede uit-

lok, "selfmoord" aanhelp. Die disjunksie lê sterker tussen die taalaanbod en die trefhandeling as wat dit lê tussen die taalaanbod en die bedoeling. 'n Verdere verskil raak die aard van die satiriese taalaanbod. Die satire wil bespot, en deur die spot die versteurde werklikheid belig. In hierdie spot is die groteske (humor) en die absurde belangrike hulpmiddels. Enige karikatuur (ook spotprente) vind 'n natuurlike bondgenoot in die groteske, d.w.s. die versteuring van normale proporsies en kontoere. Die ironie met sy estetiese inslag, gebruik nie die groteske en die absurde nie. Die voorstelling van kinders wat sterf in 'n konsentrasiekamp beweeg in Leipoldt se gedig nooit buite die grense van die realiteit nie; die reinheid én menslikheid van die mens oorskry nêrens die grense van die menslike ervaringswêreld in "Voorspel 1950" nie. In Leroux se Magersfontein gebeur dit wel, daarom sê hy self dat dit ironie is met 'n klap satire.

'n Mens sou hierdie verskilpunte op 'n glybaan kon voorstel: hoe meer die klem binne die taalhandeling verskuif na die verhouding tussen die taalaanbod en die trefhandeling, hoe meer satiries en hoe minder ironies is die werk; hoe meer die + SPOT(-element) bykom, hoe meer satiries; hoe meer die groteske en die absurde as deel van die taalaanbod funksioneer, hoe meer satiries en minder ironies. Wat die verwagte presupposisies betref, word die onomlyndheid van hierdie vorm van disjunksie by die ironie, sterker begrens by die satire. By die satire toon die spreker 'n graad van

opregtheid in sy taalaanbod, m.a.w. die taalaanbod is redelik direk (daarom minder subtiel). In sy effek op sy hoorder is die satirikus relevant, ook vanweë sy direktheid. Maar in die groteske en die absurde is sy taalaanbod nie rasioneel nie. Daarom dat 'n klein volksvers soos "Vat jou goed en trek Ferreira" in 'n onskuldige vorm geskryf is, maar irrasioneel wreed tot die hoorder deurkom in 'n genadelose blootlê van menslike ongevoeligheid teenoor 'n mank (en blykbaar ongewilde) medemens:

Vat jou goed en trek, Ferreira!
 Jannie met die hoepelbeen!
 Vat jou sweep en slaan jou perde,
 Jannie met die hoepelbeen!
 Swaar dra, al aan die een kant swaar dra
 Al aan die een kant swaar dra, Jannie!
 Jannie met die hoepelbeen!

(Uit Kleuterverseboek van D.J. Opperman)

Die spreker(s) bespot Jannie en haal sy/hulle wrewel ook op Jannie se perde uit. Hiermee word die normale spottende en venynige logika verbreek en die spreker(s) self word voorbeeld van 'n ongevoeligheid. Jannie is 'n misvormde en blykbaar ongesellige mens; die mense wat hom weg- en uitdryf is nie minder onsimpatiek nie. Met die voorstelling van die hoepelbeen-Jannie wat swaar dra, word 'n groteske effek bereik en die gedig word 'n klein satire wat Jannie tot "selfmoord" wil besweer. Maar venyn word op sý beurt besweer deur die reddende korrektief: gemeenheid lei tot gemeenheid, en op gemeen-wees volg uitdrywing uit die "stam".

'n Interessante satiriese gedig wat baie bewustelik die groteske hanteer, is Wilma Stockenström se "Paddaksioom" (in Van Vergetelheid en van Glans, bl. 26):

1 En diē paddareense nag van vele waters
 2 was daar 'n pedalje van paddatiese omvang.

3 Die glim van die poel breek: op knop die kop
 4 van die groot kwakelaar van die groot vallei.

5 Hy span sy magtige belle, dog niks ont kwaak.
 6 Toe kikker die paddatjies dat hul stikker.

7 Hul hou hul handjies same en sê ame
 8 ons kwakelaar se kake is gepaddaliseer.

9 Maar watwou die kwakelaar sat nou
 10 spring 'n sprong van 'n spring op sy troon

11 van lieflik lelieblaar so blank so blink
 12 en ghloep-ghloep-ghloep verdwyn hy

13 binne-in die wit maan se skyn hy
 14 tot alomvermaak van die tjiepaddatjies.

Wat in die Dictionary van Fowler staan oor die aard van die groteske, is besonder waar van die Stockenström-gedig: "presenting the human figure in an exaggerated and distorted way"; "unmotivated playfulness" (bl. 84). Hierdie satire is beslis nie "klassiek" nie, maar in alle opsigte is dit satiries: dit bespot, dit gebruik die groteske en die absurde, dit wil selfversekerdheid aantast (as trefhandeling), die taalaanbod is irrasioneel, dit is sosiaal gerig. Die gedig dui op skrywers (by wyse van dubbelspel ook op sensors), en die korrektief lê in die feit dat die spreker as skrywer/digter saampraat. Daar is 'n stukkie satire gerig op die satire self, te wete in die fabel-karakter van die gedig.

Die spreker is betrokke by die gesatiriseerde situasie - dit blyk uit die waarnemers-verslag van die heel eerste reël. Die spreker is 'n padda, en paddas - so weet ons reeds - is digters (vgl. 5.1). Lees 'n mens nou weer, dan sien jy in die eerste reël die skeppingsbeginsel (die waters, die amfibiese padda), in die tweede die gekwaak van die kunstenaar; in die derde en vierde reëls die uitwys van die "hoofdigter", in die vyfde die "Oud-digter", in die sesde die vermaak van die leerling-digters, in die sewende die gedwonge en geamuseerde onderdanigheid van Leipoldt se kampkinders. Maar nou is dit reeds duidelik dat spot nie meer net spot is nie, maar dat dit 'n ontluis-tering word van 'n glans meer as die "glim van die poel". Die agste reël lê die digter die swye op, die negende en die tiende satiriseer die poësie met sy gebonde alliterasie (sat, spring, sprong, spring, sy), die elfde en die twaalfde word 'n klankryke ondergang, en in reëls dertien en veertien reik die padda na die hoëre, maar net die skyn (die weerkaatsing) bly oor, en die paddatjies wat hierdie "vergetelheid" geniet, is die tjiepaddatjies - klein tot in absurde mate (met die verkleiningsvorm aan die begin én die einde van die stamvorm)!. Tot korrektief: die digter van dié gedig is vereenselwig met die tjiepaddatjies.

Die padda(s) stel nie alleen die verstarde literêre tooneel voor nie, maar dui verder op die ontstellende aksiomatiese waarheid dat ook die kunstenaar (digter in dié geval) slagoffer is van die willekeur van die woord. In

'n mate sou 'n mens die dempende rol van sensuur kon bylees. Sterker beklemtoon is egter die dinamiek van die woord self wat vroeër of later die digter in die steek laat. Ter moralisasie: digters moenie so belangrik wees nie, hulle word wel (ook deur eie toedoen) "gepaddaliseer". Dit is die aksioma (selfverklarende waarheid) waartoe die padda (digter) moet kom.

Die gedig speel met die woord op 'n spottende vlak. Ook die woord word grotesk (nie-esteties) voorgestel: paddareense vir Mediterreense (reël 1), pedalje vir petalje en kontaminatories medalje (reël 2), kwakelaar vir kwaker en stamelaar (reël 4), ontkwaak vir ontwaak (reël 5), gepaddaliseer vir geparaliseer (reël 8). Lees saam hiermee die oordrewe alliterasies (veral in reël 7 met die [h], in reël 8 met die [k], met die [v] in reël 9, die [s] in reël 10, die [l] en die [b] in reël 11, en die [gl] in reël 12), die oordrewe assonansies (die [e] in reël 1, die [ɔ] in reël 3 en die [o] in reël 4, die [a(:)] in die 5de reël, die [əkər] in reël 6, die [oe] en [a:] in reël 7, die [a(:)] in die 8ste reël en die 9de reël, die [əŋ] en [ɔŋ] van die 10de reël, die [i] en [o] in die 11de reël, die [əi] in reël 12, die [ə] en [əi] in reël 13, en die [ɔ] en [ci] van reël 14), die groteske vervorming van rym en klank wat hieruit voortvloei, en die geheelbeeld van die taal as 'n uitdagende mag kom na vore. "Paddaksiom" word die kontaminasie van die digter wat 'n wêreld met die "toorklip van die woord" verander, en van

die digter wat deur sy eie medium ontluister word. Sosiaal gesproke word dit 'n aanklag teen die beperkinge wat die samelewing op die digter lê, maar dit word ook 'n aanklag teen die digter wat die avontuur van die woord prysgee vir die aansien wát die digterskap meebring. Vir die digter beduie dit twee aksiomas: die digter wat status vind in sy digkuns, verloor sy "kwaak", en die digter is altyd kleiner as die woord. Samevattend sou 'n mens kon sê dat "Paddaksiom" die letterkunde se selfgenoegsaamheid satiriseer, maar in eie reg word dit 'n satire op die satire, op dié digter wat begin dink dat sy mening, sy mededeling, belangrik is. Uit mededelings as sodanig kom per slot van sake geen ware poësie nie.

Dis aanvullend interessant om te let op die spel tussen nag en lig. Die nag (reël 1) is Mediterreens, wat ook skakel met "mediteer". In die 3de reël breek die glim (die gladde donkerte) oop, in die 13de reël verdwyn die hoofpadda in die wit skyn van die maan. Uit die donker (oerbron) het dit skyn (vertoon) geword. In die laaste deel van die gedig (die "skyn"-gedeelte) neem die spottende alliterasies en assonansies toe en met die versnelde tempo neem ook die intensiteit van die satire toe. Die groot kwakelaar se verdwyning word ook sy ver-skyn-ing, maar sy skyn is geen "Wese" meer nie, maar 'n grap vir die tjiepaddatjies wat per slot van sake óók nie verder kom as "kikker" en "ame sê" nie.

6.3.1 Die hiperbool

In die Poetry and Poetics-ensiklopedie word Quintilianus aangehaal oor die hiperbool: "an elegant straining of the truth, and may be employed indifferently for exaggeration or attenuation" (bl. 359). As voorbeeld volg uit Vergilius se Aeneïds: "Geminique minantur / In caelum scopuli" (= Tweelingrotse wat die hemel bedreig). Alhoewel dit effens veralgemeen gestel is, raak dit die kern van die hiperbool, te wete "oordrywing". Dit lê in die naam van die verskynsel - hyperbolé (Grieks) = oordryf/oortref/verbyskiet (vgl. o.m. Chambers).

Die hiperbool sluit baie nou aan by die satire. Dit sou nie hiperbolies wees om te sê dat alle satire 'n sekere mate van hiperbool bevat nie. Die hiperbool lê die klem op die groteske. In dié opsig verskil dit gradueel van die satire. Verder "vergroot" die hiperbool die taalaanbod (die lokutiewe), terwyl dit saam met die satire 'n bepaalde trefhandeling (perlokutiewe effek) wil uitlok, bv. skok, verontwaardiging, verwondering. Ook hier is die verskil met die satire van graduele aard: dit is meer "blatant" in sy effekbejag as die satire, en sy effek is meer enkelvoudig as die sosiale ontmaskering wat die satire beoog. Die hiperbool staan in 'n sekere sin téén-oor die litotes wat die taalaanbod minimiseer maar die bedoeling "vergroot". Die eintlike verskil tussen die litotes en die hiperbool lê egter in die verhouding tussen

die bedoelings- en trefhandelinge: die litotes skep 'n disjunksie veral tussen die taalaanbod en die bedoeling, die hiperbool skep 'n disjunksie veral tussen die taalaanbod en die trefhandeling. Die litotes is dus eerder gerig op 'n estetiese effek, die hiperbool op 'n sosiale/emosionele effek. Met sy beklemtoning van die groteske funksioneer die hiperbool uiteraard met minder subtiliteit as die litotes met sy "sagstelling".

Dwight Bolinger (Aspects of Language) bring 'n ander gesigspunt deurdat hy die hiperbool as 'n "disphemisme" (dysphemism) sien teenoor die eufemisme. Met so 'n siening word die aard van die hiperbool nie verklaar nie, maar dit vestig wel die aandag op die onverbloemdheid wat die hiperbool kenmerk. "Hyperbole - when fresh - is effective because it shakes up the hearer. The best hyperbole is some real shocker, a dysphemism or highly unfavourable term used playfully" (bl. 172). Ek glo nie Bolinger se argument is in alle opsigte geldig vir literêre hiperbole nie, maar die grond van sy argument is in lyn met die aard van dié verskynsel.

T.T. Cloete (Angelliera, bl. 50) benut die hiperbool op 'n vermaaklike (en stigtelike) wyse:

Klag van Braam oor 'n wintertoon

Die seisoene tas my oorweldigend aan
 in nietighede. Ek sit hier met 'n glansende rooi vel
 waaronder die wintertoonpyn rooi swel
 tuis, en ek wou so graag sirkus toe gaan.

Ek sit maar tuis
 sit ek ek sit ure aaneen en lees
 vanweë die tot niks anders in staat wees
 ek bly verdomp teen my sin by die huis.

Dat die biologie van my liggaam
 so met die seisoene saamhang
 dat die groot tyd my moet vang
 aan 'n toontjie Here hoor die geklaag van u kneg Braam.

Braam het die konnotasie van aartsvader Abraham, en dié Braam staan ook voor die Here maar met 'n effens anderste soort beswaardheid: sy wintertoon is so seer dat dit hom tuis hou. Dan kla Braam na Bowe, en heel erudiet word sy klagte 'n versugting oor die ouderdom, die gang van die tyd, die pyn, die feit dat hy nie kan sirkus toe gaan nie. 'n Wintertoontjie word as nietige ervaring die bewys van die seisoene-wenteling, die beklemming van oud-word, die stolling van die menslike biologie. Die effek van hierdie hiperbool-van-'n-toon is dat die leser, soos ook die spreker in die tweede laaste reël van die gedig, met skok ontdek dat aan kleinighede die mens sy gevangenskap in die "groot tyd" herken.

Nêrens probeer die gedig om sy essensie te verdoesel nie. Dit word byna 'n ontstuitbare protes (ook waar te neem in

die enjambementiese sintaksis) van die gedemobiliseerde mens. Maar naas die erns word die karikatuur-agtige, groteske, prentjie van Braam met sy toon ook pateties-snaaks. En hierin lê die redding van die hiperbool: die behoud van die goddelike komiek. '

6.3.2 Die sarkasme

Miskien deels ten onregte is die sarkasme al dikwels getipeer as "the lowest form of wit". Die sarkasme vertoon 'n baie sterk aansluiting by die satire, meer so as by die ironie. Soos die satire het die sarkasme ook 'n bespottende toon, en verwerklik dit ook nie die presupposisie van rasionaliteit nie. Op die vlak van die taalhandeling verskil dit bloot gradueel - die satire lê uitermate klem op die trefhandeling, die sarkasme wil, soos die ironie, die bedoeling van die taalaanbod in sterk disjunksie plaas tot die taalaanbod self. Maar die sarkasme verloor wel nie die trefpunt uit die oog nie - dit wil seermaak, skok of 'n ongerymdheid amper "gewelddadig" aan die kaak stel.

Die belangrikste onderskeidende kenmerke van die sarkasme is dat dit die absurde en die groteske hoofsaaklik gebruik as 'n doel op sigself en nie as deel van 'n meer uitgebreide bedoelings- en trefhandeling nie. Dit bring mee dat die sarkasme nie 'n sterk sosiaal-gerigte inslag vertoon nie, maar sterker afgestem is op die persoonlike vlak. Soms word dit baie venynig, en bied die sarkasme aan die

spreker (of die digter) die kans om sy eie vooroordele aan iemand of 'n instansie se adres te rig. By die sarkasme ontbreek die korrektief wat by die satire uiters noodsaaklik is om die "aanval" 'n wye trefkrag te gee en te verhinder dat dit "persoonlik" klink. In die "Paddaksioom"-vers van Stockenström word die satire nie 'n bepaalde digter se bitterheid oor sy eie mislukking of beperking nie (persoonlik-gerig), maar word dit 'n aanklag teen sowel opgeblasenheid as eksterne belemmering by die digter (enige digter, d.w.s. sosiaal-gerig). In soverre as wat Magersfontein, O Magersfontein! wel 'n satire is, gebeur dieselfde. Die "aanval" is op die selftevreedenheid van 'n volk met sy geskiedenis en sy politiek. Sowel "Paddaksioom" as Magersfontein het 'n betrokkenheid by die samelewing (in watter vorm ook al) van die kant van die skrywer. Hierdie betrokkenheid dui nie alleen op 'n mede-verantwoordelikheid nie, maar weerspieël 'n soort kommer, of deernis. By die sarkasme ontbreek hierdie versagende omstandighede. Dit is miskien om dié rede dat Muecke die volgende opmerk: "It is questionable whether sarcasm is a form of irony. If it is a basic requirement of irony that we must feel the force of both the apparent and the real meanings, then sarcasm hardly exists as irony" (Irony, bl. 51).

Die satire stel te alle tye 'n norm naas die "verkeerde", en in die uitwys van die onaanneemlike moet die norm sigbaar wees (vgl. weer Fowler se Dictionary). By die sarkasme ontbreek hierdie (eksplisiete) norm. Baie eenvoudige

dig kom dit daarop neer dat die sarkasme nie die sosiale funksie van die satire vervul nie: die groteske staan in eie reg en word nie versag deur die kontoere van die geheel nie, die persoonlike element klink sterker as die sosiale, die korrektiewe (horm, deernis, betrokkenheid) ontbreek en die ongerymdheid word buite perspektief aangebied. Teen dié agtergrond is dit duidelik dat die sarkasme (behalwe as dit karakteriserend optree) 'n pejoratiewe reaksie van die hoorder uitlok.

Heel dikwels word na die sarkasme verwys as "insinuasie" of "innuendo", met die bybedoeling dat die spreker "gemeen" wil wees. Albei begrippe is vaag, maar ontstaan in die spreektaal uit die antitetiese aard van die sarkasme. As die baas teenoor 'n laatkommer opmerk Moet asseblief nie môre weer so betyds wees soos vanoggend nie is dit sarkasme in sy kruuste vorm. Let daarop dat met die betyds die presupposisie van opregtheid ontken word binne die gegewe situasie. Wat interessant is, is dat sarkasme soms tog deel van 'n gedig uitmaak. Dit is 'n ope vraag of dit 'n geval is van 'n satire wat net duskant die satire bly stol het, en of dit die digter se werkmethode is om sy wrewel te lug. "Kerkkoor" (Cabala, bl. 63) van die satiriese digter M.M. Walters is so 'n gedig:

Oorgehaal staan hul en luister
 soos brakke voor die jag -
 ongeduldig, want hul ken die klanke
 maar moet nog op die teken wag.
 Die suurgesig-soprane skep die noot
 met so 'n lekker uithaalslag,
 tuitbek soos 'n trompetbrigade.
 Die orreliste se vet bolletjies
 maak sulke heerlike bultjies en borreltjies
 soos sy heen en weer agter die klawers rol.
 Gemeste Mara vat die fyndraai
 en knyp die oë toe,
 vlag op vlag loop die trillinge
 oor haar keel en die drillinge
 in die spekwalle agter die skof.
 Die dik ou basse beur die borste
 tot barstens toe vol wind,
 die ander bassies trek die kenne
 tot styf teenaan die keel en verbeel
 hul dat húl die kerk laat dawer.
 Die baritone laat hul stemme bewe,
 volbloed hingste,
 wagtend op die groot strawasie.
 Die alte dreun so onderlangs,
 'n bynes vol belofte,
 raak dan al meer geanimeerd,
 en dan uiteindelik grand finale almal saam
 luidrugtig: halleluja, halleluja - onbeskaamd,
 want al die baldadigheid
 geskied plegtig in die naam van die Here.

"Kerkkoor" is op 'n eerste lesing 'n baie vermaaklike gedig,
 en as komiek kom dit goed deur. Die hele voorstelling van
 die koor, deur die oë van 'n kerkganger, is grotesk: die
 soprane is suur met tuitbekke, die orreliste is die ene
 bolletjies en rolletjies, die een sopraan is soos 'n gemes-

te vark, die basse is dik of klein en karikatuuragtig, die baritone is soos hingste, die alte soos 'n bynes, en die koorsang is 'n baldadigheid wat onbeskaamd lasterlik is. Maar hierdie attribute word "disjunk" opgenoem, sonder dat die disjunkte verbindinge (baritone met hingste, alte met bye ...) weer 'n nuwe korrektiewe konjunksie aktiveer. Nêrens egter word die groteske voorstelling van 'n kerkkoor opgeneem in 'n groter geheel nie, nêrens het dit 'n raakpunt met sosiale mistastings nie. Hulle misdryf is om te lyk soos hulle lyk en om dan, in dié toestand, 'n halleluja in die kerk te sing. As karikatuur, as 'n persoonlike "gegriefdheid" oor dié koor en sy singery, as 'n belaglikmaking van 'n bepaalde groep kom dié gedig deur as sarkasme. Trouens, as sarkasme is dit skreeusnaaks en bevoord dit die persoonlike en arbitrêre soort sensasie wat 'n mens by sulke geleenthede dikwels ervaar. Maar dit doen nie wat die satire noodsaaklikerwys mōēt doen nie: "it (satire) must share with its audience commitment to certain intellectual and moral beliefs which validate his (satirist) critique of aberration. Ridicule, which in some cultures may kill and in our own kills symbolically, depends on shared assumptions against which the aberrant stands in naked relief" (Encyclopedia of Poetry and Poetics, bl. 739).

Hierdie normatiewe teenstelling bestaan nie in "Kerkkoor" nie. Daar is wel iets van 'n kontras tussen kleinmenslike ambisie en die onbereikte lofprysing. Die slot van die

gedig bring dan ook die "naam van die Here" by, maar die vraag bly onbeantwoord: namens wie protesteer die spreker, namens homself of die Here? Die gedig lê die klem op die voorkoms van die koorlede. Gee dit aanstoot of vervlak dit die gewydheid van die 'erediens? Is hulle sang 'n sonde voor die Alsiende Oog? Word hulle opregtheid betwyfel, hulle motiewe in twyfel getrek? Is hier 'n religieuse of sosiale euwel ter sprake? Geen van die vrae word op 'n oortuigende wyse beantwoord nie, en die gedig bereik nie die trefhandeling wat in die satire noodsaaklik is nie. Die perlokutiewe effek is dat die leser in die "Kerkkoor" 'n groteske voorstelling sien van 'n groep mense deur die gegriefde oog van 'n bepaalde (maar tog wesenlik onbetrokke) kerkganger wat die sekulêre nie kan rym met die plegtige bedoeling nie. Die gedig word 'n voortreflike spotvers, en lewer bewys van sarkasme as 'n poësie-middel. As die gedig as 'n sarkasme gelees word, pla die absurde aanbod van die mense as plaasdiere nie. Die absurde wil 'n graad van "verspotheid" uitwys, en in enige individu se oë kan sekere dinge absurd wees. As medium tot spot bied die sarkasme heelwat ruimte vir die weergawe van persoonlike afkeure of ontsteltenisse. 'In sy skerpheid doen die sarkasme wel wat van die Elizabethaanse satire verwag is: "... it seemed to follow that 'satyre' should be harsh, coarse, rough:

The Satyre should be like the Porcupine,
That shoots sharp quilles out in each angry line ..."

(Poetry and Poetics, bl. 738).

6.4 DIE PARODIE

Die beroemdste parodie-skrywer in die literêre geskiedenis is die Griek Aristophanes. By uitnemendheid het hy mede-skrywers se werk geparodieer en met hulle stilistiese "hebbelikhede" die draak gesteek.

Die parodie sluit aan by die satire en word heel dikwels as 'n soort satire beskou. Bronne, soos Poetry and Poetics, onderskei ook gewoonlik twee soorte parodie, te wete komiese (of burleske) parodie en literêre (of kritiese) parodie. Die eerste soort is dan referensieel ingestel (d.w.s. op gebeure) en die tweede soort is stilisties van aard. Die referensiële parodie verskil wesenlik glad nie van die satire nie, behalwe dat dit 'n kamma-wêreld in die plek van die gewone stel. 'n Voortreflike voorbeeld is die diere-epos Van den Vos Reinaerde wat die Middeleeuse Staat en Kerk parodieer (lees ook satiriseer) deur 'n hofsitting van Koning Leeu. Uit hierdie voorstelling blyk die korrupsies van hierdie instellings. Van hierdie soort parodie het die Afrikaanse poësie nog nie goeie voorbeelde nie. Sou 'n letterkunde eers' moet ryp word voordat dit die uitputtende humor van die volbloed-parodie kan verdra?

Die stilistiese parodie is 'n nabootsing van 'n skrywer se styl. Alhoewel die parodie normaalweg op swakhede of maniërismes konsentreer, kan dit ook net vermaaklike naskryf wees wat 'n slimigheid van die skrywer en sy taal-

vernuf demonstreer. In die taalaanbod by die parodie is daar nie 'n beduidende breuk tussen die lokutiewe en illokutiewe handeling nie. In 'n hoë mate bedoel die skrywer, semanties gesproke, wat hy sê. Die perlokutiewe vertoon egter 'n baie duidelike breuk met die spraak- en bedoelingshandeling: die parodie wil tref as snaaks, slim, spot, nabootsing. Uiterlik is die parodie "a parasitic art and written at times with malice" (Poetry and Poetics, bl. 600), maar dieselfde bron sê: "... it is as fundamental to literature as is laughter to health".

Die stilistiese parodie gebruik nie opvallend die groteske of die absurde nie. In 'n beperkte sin (die kring van mense met literêre kennis) het dit 'n sosiale funksie. In 'n suiwer nabootsende sin gesien, kan 'n mens die literêre parodie beskou as die kuns van die cliché. D.J. Opperman se "Met Apologie" (Kuns-Mis, bl. 19) staaf hierdie uitgangspunt. Aan die hand van 'n grondteks ("Op 'n Sondagmiddag loop die weduwee Viljee / in swart geklee / met twee kolliehonde langs die see") parodieer hy onder meer die styl van W.E.G. Louw:

Droef kyk my oë
 deur die trane heen,
 soos amandelbloeisels
 deur die eerste reën;
 ek rou oor die duine,
 my bleek hande waai,
 en 'n hond byt sy stert, soos hy draai, soos hy draai ...

Uit Louw se eerste bundel, Die ryke dwaas, is die bekende bloemlesinggedig wat die Opperman-teks inspireer:

Vaalvalk

Wit is die wêreld ,
 van outydse wee,
 en 'n treurige wals
 is die vroemoresee;
 dou oor die duine, geen windjie wat waai,
 net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai ...

(W.E.G. Louw se Versamelde Gedigte,
 bl. 19)

Die uiterlike ooreenkoms spreek vanself. Albei gedigte is langs die see gesitueer, albei het 'n gedrae sintaksis wat 'n onderliggende weemoed of nostalgie suggereer. Die Louw-teks teken 'n vroegoggend-toneel van 'n rustige en een-same seenskap. Met die "treurige" in die derde reël en met die sirkelbewegings van die vaalvalk, tree 'n verlange-element die gedig binne. In sy geheel is "Vaalvalk" 'n stukkie emosie, geprojekteer in 'n natuurbeeld en gekoppel aan die nostalgiese wals van lank verlee. Noukeurig geles kom hierdie gedig nie die mas op nie, en "beteken" dit betreklik min.

Naas die uiterlike faktore steun die parodie-teks veral op hierdie "onsinnige" van "Vaalvalk". Die parodie stel 'n ek-spreker aan die woord (die weduwee). Wat sy te sê het, sê nie veel nie: haar oë is droef, sy rou oor die duine (die wit van die wêreld), haar oë is soos amandel-

bloeisels (vol nuwe lewe na die "bevryding") en soos die vaalvalk, draai een van haar kollies al agter sy stert aan. Die parodie versteur bewustelik sy eie nostalgiese stemming, dit bring 'n anti-klimaks en dit plaas die humor van die teks hoër as die betekenis. Die parodie maak 'n bietjie onsin van die oorspronklike (Louw-)teks, en veral met die herhaling van "soos hy draai" wat direk korrespondeer met "Vaalvalk", word die Louw-vorm as grap voorgestel. "Vaalvalk" leen hom tot die parodie op grond van die onlogiese inhoud; die parodie gebruik die "Vaalvalk"-teks as cliché, of eerder: maak dit tot cliché. Die humor, en die "malice", lê in die uitwys van die semantiese en stilistiese koddighede (leegheid?) van "Vaalvalk".

Die kabaret is nie as sodanig 'n literêre kunsvorm nie, maar sluit tog sterk aan by die parodie. Dit is eintlik 'n uitvoerende kuns, maar steun wel op 'n woordteks. Die eerste Afrikaanse kabaretskrywer, Hennie Aucamp, verwys na kabarettetekste as "ryme vir pop en kabaret" (Die lewe is 'n grenshotel, titelblad). Die kabaret is sterk satiries in sy inhoud, maar sy vorm is in 'n hoë mate soos die parodie. Heel dikwels parodieer die kabaret bekende literêre vorme soos die ballade. Soos die parodie is die kabaret ook cliché-kuns, maar die cliché's van die kabaret berus op bekende spreektaal-cliché's. Uit Aucamp se Grenshotel: "bestel jou chips en drink jou gaar" (bl. 13), "maar jonk of oud sterf eners" (bl. 13), "klee jou in soet gedagtes" (bl. 19), "laat staan sulke dinge laat staan" (bl. 21), "en speel nie met 'n sonde" (bl. 22), "geld is ook nie alles" (bl. 27),

"wat nie doodmaak nie, maak vet" (bl. 29). Die kabaret maak 'n cliché waar, te wete dat alle cliché's waar is. Dit benut die cliché vir satiriese effek, maar ook om die skok van die rampe waarbinne die mens leef, te aksentueer. Daarom dat kabaret gedy in 'n atmosfeer van oorlog, en dat dit hewig konsentreer op die erotiese, die "crucified into sex" van D.H. Lawrence.

6.5 SAMEVATTING: IRONIE, LITOTES, SATIRE, HIPERBOOL, SARKASME, PARODIE

In tabelvorm sou die belangrikste verskilpunte van die ironie-reeks van implikasie-verskynsels ongeveer só lyk:

	Ontkenning van presupposisies	Verhouding tussen taal-aanbod (lokutiewe) en bedoeling (illokutiewe)	Verhouding tussen taal-aanbod en bedoeling teenoor trefhandeling	Roël van die gro-teske en absurde	Spot-element	Sosiale funksie	Estetiese funksie
Ironie	Wisselend: opregtheid en/of relevansie en/of rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod en bedoeling is disjunkt	Trefhandeling van sekondêre belang	Figureer nie; stelwysse subtiel	Figureer nie	Ontmaskering van skyn; blootlê van realiteit	Uitwys van ewewig in die realiteit; spelement
Litotes	Wisselend: opregtheid en/of relevansie en/of rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod verklein; bedoeling vergroot	Trefhandeling van sekondêre belang	Figureer nie; stelwysse subtiel	Figureer nie	Blootlê van realiteit	Uitwys van ewewig in die realiteit
Satire	Rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod en bedoeling klop tot sekere hoogte	Trefhandeling sterk beklemtoon; disjunkt teenoor taal-aanbod	Van groot belang; in diens van groter geheel	Van oorheersende belang	Bespotting van skyn	Nie-esteties; woordspel effens grotesk
Hiperbool	Rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod vergroot; bedoeling verklein	Trefhandeling sterk beklemtoon; disjunkt teenoor taal-aanbod	Van groot belang; in diens van groter geheel	Van toeval-lige waarde	Oordrywing van realiteit	Nie-esteties; taal-aanbod oordryf
Sarkasme	Rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod en bedoeling is disjunkt	Balans tussen bedoeling en trefhandeling	Doel op sigself	Van oorheersende belang	Direkte aanval op ongewenstheide; nie-sosiaal maar persoonlik gerig	Nie-esteties; spot/verkleiner deur antitese
Parodie (Literêre parodie)	Opregtheid, relevansie en rasionaliteit word ontken	Taal-aanbod en bedoeling klop tot sekere hoogte	Trefhandeling en bedoeling in diens van styl-nabootsing; taal-aanbod en bedoeling disjunkt teenoor trefhandeling	Van toevallige waarde	Van oorheersende belang, maar stilisties gerig	Styl spot; sosiale trefkrag beperk	Esteties in literêre ontstaansbron; nie-esteties in spot en hekling

6.6 "VUURBEES": DIE IRONIE EN DIE METAFOR BINNE DIESELFDE GEDIG

Soos die bundel Komas uit 'n bamboesstok stof gebied het vir die verhouding tussen metafoor en simbool, so bied "Vuurbees" uit D.J. Opperman se "beendere-bundel" Dolosse (bl. 9) stof vir die onder'zoek van die saambestaan van metafoor en ironie binne 'een teksgeheel:

Die buffel ken geen metafisika:
hy soek die soetgras
en die kuil,
hy sal die kalf karnuffel,
horings in sy vyand gra,
die koei besnuffel,
teen hael gaan skuil,
maar geen vrae oor môre vra -
die buffel ken geen metafisika.

Alleen die mens
tref in sy swerwe
tussen hede, toekoms en verlede
die spleet tot grotte
van die rede:
hy maak 'n mes,
'n vuur,
skep gode,
dink aan sterf,
prewel gebede
en moet beswerend teen 'n muur
van sy spelonk die buffel verf:

die buffel van die metafisika:
die vuurbees in homself
volg, buig of bars,
enduit sy drif en drome na,
en prikkels van die brein
word piramides, Laaste, Avondmaal,
wiel, chroom,
projektiele, produkte van atoom,
et cetera.

En voor sy besete blik
besef die enkeling
ontsteld
hy sal ook nie terugskrik
vir die alles-uitwissende slagveld -
stukkend lê alreeds
die Parthenon en Hirosjima
in die bese skoonheid van geweld.
Die buffel ken geen metafisika.

Die titel op sigself open sekere moontlikhede vir die interpretasie van die gedig. Dit is 'n kompositum, en met die meerfunksionele produktiwiteit wat met die samestelling gepaard gaan, is daar etlike verbindingsverhoudings tussen die komponente moontlik. Dit is 'n standaard-kompositum bestaande uit 'n s.nw. + s.nw., wesenlik 'n "on-problematiese" vorm. In so 'n verbinding kan daar 'n semantiese wisselwerking tussen die komponente bestaan, maar normaalweg sal die betekenis-klem op die laaste gedeelte val (vgl. W. Kempen se Samestellinge, Afleiding en Woordsoortelike Meerfunksionaliteit in Afrikaans, bl. 85).

Sowel vuur as bees het naas hulle gewone leksikale waardes ook simboliese waardes. Volgens Ad de Vries se Dictionary of Symbols and Imagery (bl. 187-188) is vuur onder meer simbool van die primêre lewe, die essensie van lewe, mag, reiniging (purifikasie), geestelike opheldering, erotiek (die vorm is manlik, die lig vroulik), vrugbaarheid en dood. Uit eie Suid-Afrikaanse milieu weet ons dat bees 'n heilige dier is in sekere primitiewe (ook sommige Oosterse) religieë, en dat bees die pejoratiewe geyk-metaforiese waarde verkry het van "n onbeskofte mens", die Middelederlandse "dorper". Saamgevat is vuur louterend én apokalipties (vgl. Openbaring 21:8), die bees die heiligheid én die brute drif. In die verhouding tussen die twee komponente lê dus 'n paradoks, maar 'n paradoks wat ook in elke komponent self reeds setel. Albei komponente dra ewe veel klem, en maak van "vuurbees" 'n andersoortige kompo-

situm. Die titel laat dus volledig vermoed dat die gedig die primitiewe (in edele en bedorwe sin) in verhouding gaan bring met die beskaafde (drif teenoor religie en kuns). Die titel sê dus redelik duidelik dat dié teks gaan uitloop op 'n uitwysing van die gespletenheid van mens en maatskappy en gaan deurdring tot die kern van die ironie. Nou is die titel egter op sy eie reeds volkome geïmpliseerd gelees, want 'n vuurbees sou binne 'n normale semantiese aanbod 'n bees van vuur of hoogstens 'n "vurige bees" kon wees. Die oorspronklike betekenismoontlikhede van die samestelling is reeds ontken, hy bedoel anders as wat hy beteken, sy ware presupposisies is vervang met nuwes. Hoe klop dit met 'n vroeëre stelling dat die implikasie slegs deur 'n sin geaktiveer kan word? Maklik genoeg, want nie die woord vuurbees buite konteks is ter sake nie, maar juis die titel vuurbees wat 'n heel besondere verband aangaan met die gedig en dus onskeibaar staan van die volledige taalhandeling waarbinne dit optree. (Terloops, 'n dergelike argument sou kon geld vir die sogenaamde eenwoordsinne.)

Die aard van die samestelling is hiermee beantwoord, maar hoe is dit verder gesteld met titel tot teks? Die eerste strofe begin met 'n eksplisiete stelling: Die buffel ken geen metafisika. Die res van die strofe bevestig dan hierdie gegewe op 'n aweregse manier deur die reeksie fisiese dinge te inventariseer wat die buffel wel ken: kossoek, watersoek, spelerig skermutsel, baklei tot die dood, seks-

drange bevredig, homself beskerm; die buffel vra egter nie vrae oor môre nie, hy ken nie die metafisika van die tydsbegrip nie. Maar so met die eerste reël het vuurbees nou buffel geword, en buffel presupposisioneer hier slegs dierlike drif, en meer "mênslik": onbeskoftheid en ruheid.

Teenoor die buffel staan, in die tweede strofe, die mens: hy ken die tyd (hede, toekoms, verlede), hy kan dink en praat, hy skep (eers 'n mes ter nuttigheid, dan 'n vuur ter verdere nuttigheid, dan gode om van die fisiese uit te beweeg na die metafisiese, dan bring sy metafisika hom te staan voor sy eie fisiese kortstondigheid, en om dít te besweer bid hy en skep hy die kuns). Maar die kuns wat die primitiewe mens teen sy spelonk se rotswand kerf, is die buffel - die buffel van die metafisika. Buffel het nou kuns-objek geword, dus: fisiese buffel het nou metafisiese kwaliteite verkry. Ergo, die buffel is nie meer net buffel nie, maar die buffel en die mens begin gemeenskaplike aanklank vind. Die buffel en mens gaan 'n metaforiese verhouding aan. Weer word 'n stelletjie presupposisies verplaas, weer loop die lokutiewe en die illokutiewe handeling nie meêr nommerpas in mekaar se spoor nie. Maar by die volledige ironie en metafoor is ons nog nie: die onsuiverheid van die menslike paradoks, die konflikte wat die mens se handeling en sy irrasionaliteite bepaal, is nog nie onverbloemd in hulle teenstrydige harmonie uitgewys nie, die eenheid tussen heiligheid en primitiwiteit en die dualiteit van die menslike drif ontbreek nog.

Die derde strofe se aanvangsreël verbind die eerste helfte van die gedig in 'n snelle opvolg met die tweede helfte. Na die dubbelpunt volg, soos in die eerste strofe die geval was met die werklike buffel, die kwaliteite van die mens, dié keer sy kennis van die metafisika. En nou word die titel eenmalig binne die teks self gebruik: "die vuurbees in homself" (= die mens). Die mens is vuurbees, maar vuurbees is reeds verbind met die buffel (dier) wat geen metafisika ken nie, én met die buffel teen die spelonk (die uiting van die metafisiese beswering deur die kuns). Hierdie "vuurbees-cum-buffel"-mens volg sy drif en drome na: in sy beskawing en beskaafdheid skep hy bouwerke, kunswerke, tegnologiese utiliteitsartikels, maar ook skep hy wapentuig. En nou is die kringloop weer terug by die buffel van die eerste strofe wat primêr omsien na sy fisiese behoeftes.

Dan kom die ontsettende slotstrofe, en die mens is weer besete: letterlik beset met die wellus, die paniek, die drif tot vernietiging. Die mens word uit sy groep (primitiewe instink) gelig en as "enkeling" voorgestel: individualisties, verfyn. Maar die enkeling skrik nie terug vir die "alles-uitwissende slagveld" nie. Die bewys van sy beskawing (die Parthenon in ou Athene) lê reeds stukkend, en in die Tweede Wêreldoorlog het hy Hirosjima verwoes met die paddastoel van die atoombom. Die "geweld is mooi", en in dié paradoks trek die ironie saam tot trefpunt, en die perlokutiewe handeling roep die leser

tot self-aanskouing: die mens is goed én boos, primitief én beskaaf, die mens is essensieel buffel (geweldenaar). Nou is die gedig volledig ironies, want in sowel metode as effek bereik dit 'n volkome disjunksie tussen die taal-aanbod en die bedoeling.

Die ironie is sosiaal-gerig in dié sin dat dit tye en beskawings, en die mens in sy ewige tweespalt betrek. Dit is ook esteties-gerig in die handhawing van hierdie ewewig. Binne die kuns-teoretiese lesing van 'n gedig sou die leser die "kuns-buffel" (die een teen die spelonkwand) ook kon interpreteer as die gedig (die woordkuns).

Die slotreël is 'n woordelikse herhaling van die aanvangsreël, maar buffel beteken nie meer buffel soos in die eerste strofe nie, wel mens. Met die oorgang tussen buffel en mens het die metafoor homself ook voltrek. Weer, soos by Komas uit 'n bamboesstok, is die metafoor gebou deur die gebruik van simbole (vuur en bees met al hulle leksikaal-simboliese waardes). Die samehang tussen die ironie en die metafoor in "Vuurbees" berus nie op 'n onderdanigheid van die een teenoor die ander nie, eerder is dit 'n soort vennootskap: die ironie wys die dualiteit en apokaliptiese lotsbestemming van die mens uit, die metafoor verbind die dualistiese kenmerke tot 'n irrasionele werklikheid.

Die gedig het die teenstrydige presupposisies wat leksikaal uit die titel voortgevloei het, vervul. Die kringloop van die dierlike → die menslike → die dierlike, en van die primitiewe → die beskaafde → die primitiewe is voltooi; so ook die kringloop van die oer-buffel tot die "estetiese" buffel tot die geweld-buffel. Die ironie in "Vuurbees" behou die deernis, 'n deernis geïmpliseer in die begrip vir die mens se besetenheid en sy gevangenskap in sy eie aard. Meer eksplisiet kry dié deernis gestalte in 'n ander Dolosse-vers, "Seevelde van bamboes":

Lywe ruk op, knak;
moedelose gebare,
agteroor sak
nat stringe hare:

alle verlangens,
verniet, verniet,
ewig gevange
in getye van verdriet.

6.7 BRONNELYS

- Aucamp, Hennie 1977. Die lewe is 'n grenshotel,
Tafelberg, Kaapstad
- Boerneef 1977. Versamelde Poësie,
Tafelberg, Kaapstad
- Bolinger, D. 1968. Aspects of Language,
Harcourt, Brace & World,
New York/San Francisco/Chicago/Atlanta
- Chamber's Twentieth Century Dictionary 1977.
Chambers, Edinburgh
- Cloete, T.T. 1980. Angelliera,
Tafelberg, Kaapstad
- De Klerk, W.J. 1978. Inleiding tot die Semantiek,
Butterworth, Durban
- De Vries, Ad 1974. Dictionary of Symbols and Imagery,
North-Holland Publishing Co.,
Amsterdam/London
- Die Bybel 1966. Bybelgenootskap van S.A.,
Kaapstad/Johannesburg/Durban
- Fowler, Roger 1973. A Dictionary of modern critical terms,
Routledge & Kegan Paul,
London/Boston
- Kempen, W. 1968. Samestelling, Afleiding en Woordsoortelike
Meerfunksionaliteit in Afrikaans,
Nasou, Kaapstad
- Kempson, R. 1977. Semantic Theory,
Cambridge Univ. Press, Cambridge

- Kierkegaard, S. 1966. Lee M. Capel (vert.) The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates,
Collins, London
- Krige, Uys 1973. 'n Keur uit sy gedigte,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Leipoldt, C. Louis 1973. Vyftig gedigte, saamgestel deur
W.E.G. Louw,
Tafelberg, Kaapstad
- Leroux, Etienne 1976. Magtersfontein, o Magtersfontein!
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1980. Tussengebied,
Perskor, Johannesburg
- Lindenberg, E. 1965. Onsydige toets,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Louw, N.P. van Wyk 1972. Opstelle oor ons ouer digters,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1975. Tristia,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Louw, W.E.G. 1973. Versamelde Gedigte,
Tafelberg, Kaapstad
- Muecke, D.C. 1970. Irony,
Methuen & Co. Ltd., London
- Mulder, H.A. in 1948. Nienaber, P.J. (red.) C. Louis Leipoldt, eensame veelsydige,
Afrikaanse Pers-Boekhandel,
Johannesburg

- Muller, C.F.J. 1973. Vyfhonderd Jaar S.A.Geskiedenis,
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Opperman, D.J. 1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
1970. Edm's. Bpk.,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1981. Kleuterverseboek,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Komas uit 'n bamboesstok,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1964. Kuns-Mis,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Preminger, A. (red.) 1975. Encyclopedia of Poetry and
Poetics,
Macmillan, London
- Steyn, J.C. in 1975. Van Rensburg, F.I.J. (red.)
Die Kunswerk as Taal,
Tafelberg, Kaapstad
- Stockenström, Wilma 1976. Van vergetelheid en van glans,
Human & Rousseau, Kaapstad/
Pretoria
- Van der Merwe, C.N. 1981. Tromboniusdagboekenkaart,
Tafelberg, Kaapstad
- Walters, M.M. 1970. Cabala,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Saturae,
Tafelberg, Kaapstad

Woordeboek van die Afrikaanse Taal, Deel 4 H-I 1961.
red. P.C. Schoonees,
Staatsdrukker, Pretoria

OOK GERAADPLEEG

Bosman, D.B., Van der Merwé, I.W.,
Hiemstra, L.W. 1979. Tweetalige Woordeboek,
Tafelberg, Kaapstad

De Villiers, M., Eksteen, L.,
Smuts, J. s.j. Kernwoordeboek van Afrikaans,
Nasou, Kaapstad

Kannemeyer, J.C. 1979. Kroniek van klip en ster,
Academica, Kaapstad/Pretoria

Koenen, M.J. - Endepols, J. 1956. Verklarend Handwoorden-
boek der Nederlandse Taal,
J.B. Wolters, Groningen

Malan, C. (red.) 1982. Die Oog van die Son,
Academica, Kaapstad/Pretoria/Johan-
nesburg

Quirk, R. et al 1972. A Grammar of Contemporary English,
Longman, London

Scholtz, Merwe (red.) 1980. Leipoldt 100,
Tafelberg, Kaapstad

Snyman, H. 1981. Verkenningvlugte,
Perskor, Johannesburg

Vergilius 1980. Van Wapens en 'n Man,
vert. N.A. Blanckenberg, Boschendal,
Kaapstad

HOOFSTUK 7

"PENWORTEL": IMPLIKASIE EN EVALUERING

7.1 INLEIDING

Laat dit dadelik duidelik wees dat implikasie en die insig in implikasie-verskynsels nie 'n maatstaf is vir die evaluering van 'n literêre teks nie, veel eerder help dit om deur interpretasie van 'n teks ook die literêre waarde daarvan te kan beseef. Die gedagte dat interpretasie reeds 'n deel is van evaluering, is oor jare heen òf heftig ondersteun òf heftig bestry. Soos gewoonlik lê die waarheid, glo ek, tussenin.

Uit die bespreking in hoofstuk 2 ("Geknoopte toue ...") het reeds geblyk dat die aard van 'n gedig belangrike evalueringsbeginsels impliseer, te wete dat 'n gedig uit die werklikheid moet ontstaan, 'n nuwe perspektief op sy ontstaanswerklikheid gee, 'n hegte klank- en taalstruktuur vertoon, moet "sluit" aan sy slot, 'n interne spanning vertoon tussen stof en taal, 'n vorm van geïmpliseerde taal bevat (primêr of sekondêr) en 'n eenheid skep tussen die vorm van die gedig en die semantiek daarvan. Uit die ontledings van die implikasie-verskynsels (hoofstukke 3-6) het ook belangrike evalueringsbeginsels na vore gekom, te wete dat die implikasie(s) binne die gedig hulle eie "wette en wese" vertoon, dat elke implikasie-verskynsel sy eie

taaleise stel, dat die samehang tussen implikasie-verskynsels in die gedig nie lukraak is nie, dat elke gedig die maksimum haal uit sy leksikale materiaal en dat die geïmpliseerde vorme binne die gedig ten volle geïntegreer moet wees met die groter geheel van die gedig.

Uit hierdie beginsels is dit klaar duidelik dat die noukeurige lees en interpretasie van die taalmiddele, en by name van die implikasie-verskynsels, op sigself beduidende evaluerende waarde het. Dit is nie toevallig dat van die noukeurigste "tekslesers" in die Afrikaanse letterkunde 'n stewige brok taalkunde ken nie: Rob Antonissen, Elize Botha, T.T. Cloete, Ina Gräbe, C.J.M. Nienaber, R.H. Pfeiffer, Merwe Scholtz, Ernst van Heerden ... Graag gaan ek akkoord met Hans du Plessis as hy sy sintaktiese ontleding van Ernst van Heerden se "Musiek" sō afsluit: "Dit is die doel van hierdie poging om te probeer aandui dat die sintaktiese analise (lees ook semantiese - H.J.S.) van 'n woordkunswerk tog kan meehelp in die ontleding van die boodskapstruktuur van 'n kunswerk en dat die oorsteek van 'n tradisionele, en hoogs kunsmatige, grens tussen die Taal- en die Letterkunde nie sonder meer sonde hoef te wees nie" (Hulsels van Kristal, bl. 52).

Die implikasie(s) in 'n gedig open nog verdere moontlikhede vir die evaluering, behalwe die bogenoemdes. As deel van die gedig is die implikasie die "nie-uitgesegde" taal, dit wat "flikker om die grense van my duister woorde".

As sodanig is die geïmpliseerde taal meta-taal, of vorm dit die metafisika van die taal. Nog 'n keer dusdanig: as die metafisika (bo-fisiese) van die taal in die gedig hang dit ten nouste saam met die ruimte in die gedig. Hierdie ruimte word, anders as in prosa, nie konkreet vergestalt nie maar leef "opritselend" voor die oog en oor. Die implikasie in die gedig skakel met die "spanningselement", die ewewig tussen skeppingsdrif en die logika van die inherente taalwette. As deel van hierdie abstrakte stryd is die herkenning van die implikasie 'n bydrae tot die magiese attribuut van die gedig. Dit verplig die leser om die woord "tot op die been" te lees, maar om dan weer die gestroopte taalmiddele in die geheel te sien as "stellasies vers". Die implikasie lewer ook afdoende bewys van die samehang tussen vorm en betekenis, veral in die stelselmatige "afskil" van die vorm tot by die semantiese plus-element wat deur die implikasie geskep word. Alleenlik 'n hegte integrasie tussen vorm en betekenis kan die genadelose blootstelling wat die begryp van die implikasie vereis, deurstaan. In al hierdie dinge, in Bybelse terme, is die evaluering die oorwinnaar. Die metafisika van die gedig (ruimte-begrip), die magiese attribuut (die toorkrag of die "toorklip" van die woord in sy primêre betekenis) en die "toets van metodiese interpretasie" stel samevattend die strafste eise aan 'n gedig. "n Beitel moet kan klip breek ..."

7.2 "TEODOLIET": IMPLIKASIE EN RUIMTE

Enige vorm van implikasie suggereer 'n sekere ruimtelike aspek: die metafoor lê 'n verband tussen ongelykhede, die metonimia bring assosiasies in die ruimte (en soms in die tyd), die simbool open, met sy referensialiteite, nuwe ruimtes. Om dié rede kan 'n vliegtuig wat land, ingehok word in die klein ruimte van 'n spinnerak wat 'n mot vang, kan die "jas met sy gesig" van 'n lokale ruimte 'n verwarde ruimte maak, kan 'n beitelkje met 'n slag die rots, die aarde, die heelal deurklief. Ook die ironie skep 'n nuwe, sy dit 'n meer abstrakte ruimte. Ernst Lindenberg praat, n.a.v. Tristia, hiervan as "'n 'ironiese ruimte' waardeur hy (d.w.s. die digter - H.J.S.) dit wil verruim om ook die liefde binne te hou; alleen in só 'n ruimte kan die mens bevry word van die verstikkende effek van insluiting binne eie pyn en bitterheid" (Onsydige toets, bl. 71). Dergelike ruimtes word geskep deur die satire, die parodie en die ander meelopers in hierdie groep. Naas die ruimtelike effek van die sekondêre implikasies (metafoor, ironie) het ook die primêre implikasie 'n uitwerking op die ruimte in die gedig. Hierdie uitwerking lei veral daartoe dat die leser die gedig "situeer", byvoorbeeld as "'n gedig oor Stilbaai", "'n gedig oor die dood", "'n klag teen onreg, toegepas op land X", ens. In Breyten Breytenbach se herdigting van sy ouers se "'n brief van hulle vakansie" (Die ysterkoei moet sweet, bl. 28) word die ruimtelike aspek 'n geografiese wisselspel tussen Stilbaai en Parys, tussen

die jeugwêreld van Suid-Afrika teenoor die groot-word en
oud-word in Europa, en tussen die verlede en die hede:

'n brief van hulle vakansie
vir oubaas:

- 1 Noudat ek uitgeswel van lyf is kan ek treur
oor die eelte van my vader, die lugoë van my ma,
die skamel offerande van hulle gebede as hulle my
op die knieë van hul Gij Here God lê;
- 2 noudat ek agter 'n baard kou kan ek huil
as hulle snags my naam fluister met die ruite
donker knippende oë in die wind, oor die visolie
vir my griep, die ingelegde perskes (albertas) op die rak
- 3 In sy sestigste jaar swem my pa in Stilbaai se see
en stap myle ver oor die sand met sy reguit bene
in 'n kortbroek en speel krieket op die duine
en eet alikruikels in die Sea View-losieshuis
- 4 want hys 'n bokser dokter boer
'n kaptein en 'n held 'n indoena tussen grysaards -
En as die reën soos 'n gesluerde bruid oor die see kom
word die lieflinghond (Trixie) lam;
- 5 drie dae veg die veearts en buig dan die knie
en hulle dra die lyk terug na Kafferkuilsrivier
die plaas van hulle jong liefde en plant die saad
'n soenoffer in die diep grond se skoot
- 6 want nou is hulle minnaars
stil bome in die najaar met die wind
strelende drome in die takke
onder komete leeftye lang wêrelde

7 My ooms sterf soos kapok in die son
 hartaanval beroerte kanker en tering
 en my pa word stiller en meer verskriklik
 van dop tot dop

8 Hier waar die harde winters en nat somers
 my lyf ongenaakbaar ski'l, treur ek oor
 die soet hart van my moeder
 my pa se stil en bitter krag

Alhoewel dié "verdigte" brief in strofes ingedeel is, korrespondeer dit in alle ander opsigte met die vrye vers: sonder rym met reekse klank- en beeldskakels. Opperman noem dit "trosvorming van beelde", André P. Brink praat daarvan as 'n "gimnastiek van beelde" (Die poësie van Breyten Breytenbach, Blokboek 15, bl. 6). Die vrye vers bied aan die digter 'n voortreflike geleentheid om beeld en ritme te versoen, en op dié manier 'n ekstra trefwydte aan die ruimtelike referensialiteit te gee.

Die ek wat "uitgeswel van lyf" is in die eerste strofe, word (af-)geskil in die laaste, die weemoed oor die ma en die pa wat in die eerste strofe op die ouderdom van die ouers slaan, word in die laaste strofe die "treur" oor die geestelike afstand wat die volwassenheid teenoor die jeugtyd onverbiddelik ("ongenaakbaar") bring. Die verhouding tussen jeug en ouderdom (kindertyd en afgeslote volwassenheid) vorm die sentrale elegiese gang van hierdie nostalgiese vers.

Die brief van Stilbaai af ruk die jeugjare terug (strofe 2), en hierdie herinneringsvlug word nie net 'n beweging in die tyd nie, maar ook 'n ruimtelike introspeksie. Die jeugtyd setel in Suid-Afrika (meer bepaald Bonnievale en Wellington - sō weet ons uit Breytenbach se poësie), die afskiltyd sit in Parys (met die seisoensverwysings na Europa in die agste strofe). Die ouers se vakansie op Stilbaai bring die eerste wêreld terug, maar word 'n resonans vir die tweede wêreld.

Op sestig is die pa nog baie bedrywig (3de strofe), en hierdie bedrywigheid korreleer met die jong seun se siening van die pa (4de strofe). Die dood van Trixie (nuus in die brief) word gekoppel met die dood van die ooms (7de strofe). Tyd en ruimte loop so stilweg deurmekaar. Trixie word die simbool van die lotsbestemming van alle lewe, en oud-word is die voorspel tot hierdie ongenaakbare gang. Die seisoene (somer in die 3de en 8ste strofe, herfs in die 6de, winter in die 8ste) is 'n eksterne en bekende beeld vir die wisseling van tye. Seisoene beteken egter ook die voortsetting van lewe, en as die hondjie in Stilbaai se Kafferkuilsrivier "begrawe" word, word die dooie dier die "saad" waaruit lewe kom. En lewe ontwikkel uit die water.

Die gegewens oor Stilbaai is feitelik kontroleerbaar. Die gedig werk met 'n bekende werklikheid. Net so feitelik soos die losieshuis en die rivier op Stilbaai is, net so finaal is die gang van lewe, ouderdom en dood. Die wind

is in die 2de strofe beeld van onrus, in die 6de beeld van berusting. Die droefheid in die 8ste strofe is egter rus en onrus: die verskriklikheid om stiller te word "van dop tot dop". Nou is die pa en die ek nie meer afsonderlik identifiseerbaar nie. ' .

Om saam te vat: die ruimte van Stilbaai en Parys word die ruimte waarbinne mense leef en doodgaan, die ouer en die kind staan in 'n ewige inkarnasie-verhouding tot mekaar, die ruimte binne die gedig word die beperkende ruimte waaraan die mens fisiek onderwerp is. Die beelde ondersteun hierdie stelletjie verhoudings. Die vrug (die ui?) wat swel om tot lewe te kom (strofe 1), word weer afgeskil om voedsel te kan wees (strofe 8); die reën wat soos 'n bruid kom, verkondig die huwelik met die dood (strofes 4 en 6); die saad wat groei inisieer, moet sterf voordat dit ontkiem (strofe 5); die ooms wat soos kapok sterf, is beeld van die weerlose en uitgelewerde mens teenoor die son as die krag van lewe en groei; die winters en die somers wat skil, is (meervoudig) die oorwig van plek en tyd teenoor die willose mens. ' .

In die gedig word die enumerasie van feitlikhede en die verskeidenheid van beelde tot 'n samehang gebind. Uit hierdie verhouding tussen nugterheid (nuus per brief) en sentimentaliteit (verlange na die ouers wat 'n nostalgiese oor die jeug word) ontwikkel die elegiese toon van die gedig. Hierdie elegiese styl maak van die gedig 'n treurlied

oor die tydelikheid van bestaan (die kortstondigheid van vakansie). 'n Mens sou seker die gedig ook moraliserend kon lees: die geluk het die weemoed as dubbelganger. Die konkreetheid van die gelokaliseerde ruimte bind hierdie weemoed aan 'n bekende en ervaarbare wêreld, en dié ervaarbare ruimte gee aan die gedig sy algemene geldigheid. Die familie-verband (ouers in die eerste ses strofes), ooms en pa in die 7de strofe en "ek" in die laaste strofe, lokaliseer die betreklikheid van lewe en dood, maar hierdie lokaliteit bring op sy beurt die werklikheid baie naby tuis.

Die ruimte in 'n gedig is nie net die meer presiese en die toepaslike ruimtes nie (Stilbaai/die mens überall), dit is ook die verhouding tussen hier/nou en daar/dan (die deiktiese ruimte), die verhouding van die ek tot sy omgewing, van die ek tot die metafisiese ervaringswêreld en van die ek tot die tyd (die egosentriese ruimte). Hier (en nou) in Parys ervaar die ek die daar (en toe) van sy jeug; die ek staan teenoor Stilbaai in die verlede, teenoor Parys in die hede (omgewing en tyd), die ek staan gekonfronteer met die tyd self, en metafisies is die ek gevang in die dood se spel met die mens.

7.2.1 Deiktiese ruimte

Die begrip "deiksis" het in die taalkunde 'n baie wye verwysingsveld, sō wyd dat dit sowel tyd en plek as persoons- en bywoordelike vorme insluit. Vir die doel van die "deik-

tiese ruimte" van/in die gedig is dit voldoende om die klem te lê op wat John Lyons noem "the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance ..." (Semantics 2, bl. 637). As die ruimte in die gedig 'n alliansie het met die implikasie, en die implikasie voortvloei uit die taalhandeling, dan beduie dektiese ruimte, in navolging van Lyons, ongeveer dat "in die gedig die verhouding tussen mens en ruimte resoneer in die verhouding van die taalmiddele tot die implikasie (veral sekondêre implikasies)". In die praktyk kom dit daarop neer dat die mens en die ruimte waarin hy binne die gedig beweeg 'n soort weerklank vind in die beeld (of verwante implikasies) wat deur die eksakte taalmiddele gekonstrueer word. In "n brief van hulle vakansie" lê hierdie verhouding tussen enersyds die ouer-wordende ek en sy ruimtes (Stilbaai en Europa in geografiese sin, hede en verlede in tydelike sin) en andersyds die beelde van verganklikheid (wind, dood van Trixie, die seisoene, die afskil-beeld). Die ewewig tussen hierdie komponente kan as 'n evaluerende beginsel gêld.

'n Gedig wat al baie ontleed en teen-ontleed is, maar wat 'n uiters ter sake-voorbeeld bied, is N.P. van Wyk Louw se "Karoo-dorp: Someraand" (Tristia, bl. 36):

Die laat-middag het room geword
 en treine wat ver fluit
 en 'n wit-bont klaas-skāwagter
 wat wag-hou op 'n kluit

en rook uit die lokasie rook
 en by die dorpsdam sing
 en mense in tennisbroekies loop
 die koper skemer in

dōēr op die nasionale pad
 loop motortjies onhoorbaar, hoog;
 Oum-Appie-Slagkraal se ou fiets
 kom staan, vanself, moeg, voor die oog:

Tant'-Tolie-met-die-kanker kom
 sit op die bordienhuis se stoep:
 vanaand gaan hoor ons nog hoe sy
 die Here en die uile roep.

Op die eerste lesing af sê die taal in hierdie gedig dat dit gaan oor 'n Karoodorp teen skemertyd in die somer. En wie ook al die Karoo ken, sal weet hoe stil en "room" so 'n loom aand kan wees - veral die sentrale Karoo by byvoorbeeld Beaufort-Wes of Victoria-Wes. (Toevallig weet die leser uit die Tristia-sketsboek dat die gedig na Beaufort-Wes verwys.) Die gedig begin met 'n metaforiese stelling: die laat-middag het room geword, d.w.s. ryp geword, "verdik" soos die somerse atmosfeer teen skemer in die Karoo by uitnemendheid word. Met herhaling van die voegwoord en verbind die digter verdere aspekte van sy "room"-beeld: treine wat fluit, die wit-bont klaas-skāwagter, die rook uit die lokasie, die ongespesifiseerde singery van 'n iemand by die dorpsdam, die mense wat na 'n potjie tennis

huis toe gaan. Die laat-middag het room geword en dit het al hierdie tipiese Karoo-hede geword. Alles vorm deel van die deurlopende metaforiese gedagtegang. Die volledigheid van die Karoo-toneel in die skemeraand sluit al hierdie skemerdinge in.

Die rede vir die sintaktiese onvolledigheid van die eerste groeplike sinne (sonder ook leestekens) lê enersyds in die feit dat dit terugflitse of herinneringsflitse is (sy dit uit Amsterdam of van watter "afstand" die skrywer ook al skryf) en andersyds in die samehang met die vervagende skemeruur wanneer omlynde waarneming opgeneem word in 'n groter ineengevloeiende eenheid. Ook is vir die doel van die metafoor en die gedig gedetailleerde besonderhede nie in hierdie stadium ter sake of gewens nie. Die sintaksis keer terug na 'n gewone patroon by die mense wat in tennisbroekies die skemer inloop. Die mense is nou nog figurante; daarom die klem op die tennisbroekies as deel van die gewone aktiwiteite. En die koper skemer is in direkte aansluiting met die room-beeld: doodgewoon is dit die beste beskrywing vir die kleur van die lig en atmosfeer in 'n somerse vroeëand in die Karoo. Die motortjies is ver; daarom die verkleiningsvorm motortjies, daarom hoog en daarom dōēr - aanduiding van afstand, 'n soort trek-die-oë-op-skrefies-afstand.

In hierdie stadium word die sintaktiese gang van die gedig onderbreek met 'n kommapunt. Die gedig toon duidelik 'n

wending en die geleidelike ontwikkeling van sintaktiese vaagheid tot sintaktiese gewoonheid, sowel as die geleidelike ontwikkeling van figurante (by bv. "by die dorpsdam sing" is daar selfs geen persoons-onderwerp nie) tot spesifieke mense word tot verdere presiesheid gevoer. Oum-Appie-Slagkraal en Tant'-Tolie-met-die-kanker is spesifieke mense. Oum-Appie het elke dag dieselfde roetine: selfs sy ou fiets ken dit al. En Tant'-Tolie doen ook haar daaglikse ding: sy sit op die stoep van die bordienghuis.

In hierdie stadium net 'n kort onderbreking om te wys op die tipiese Karoo-hede wat so onmiskenbaar die Karoo-atmosfeer in hierdie gedig herskep. Afgesien van die "room" en "koper"-kleurverwysings is daar die verwysing na die klaas-skāwagter, die bekende Karoo-voël met sy wit-bont uiterlike (en natuurlik die besliste uitspraak-klem op die skā-gedeelte); daar is die aanhoudende krul-bewegings van rook uit die lokasie (met die duur van die beweging gesuggereer in die opvolg van die substantiviese vorm rook deur die verbale vorm rook); iewers die bekende sing-geluid by die dorpsdam (na alle waarskynlikheid 'n Bruinmens); die gebruiklike potjie tennis na die dag se werk en warmte; die motortjies op die nasionale pad wat soos die treine agtergrond vorm sonder om werklik betrokke te wees; die algemene ou karakters soos Oum-Appie-Slagkraal (oum algemene assimilasië in die omgangstaal van ou oom en die Slagkraal-gedeelte eweneens 'n algemene metode om Oum-Appie ðf

te onderskei van 'n ander Oum-Appie òf om doodgewoon sy werkplek met hom te assosieer); die gebruik van slagkraal as streekvariant vir slagpale en natuurlik die gebruik van bordienghuis wat so eie is aan die Karoo-dorpe soos Tafelberg aan Kaapstad. Waar anders kry 'n mens werklik 'n bordienghuis?

Tot hiertoe het die taalmiddele in die gedig twee aspekte duidelik beklemtoon: t.w. beeld van 'n Karoo-dorp in die skemeraand, en die metaforiese vorm waarin dit aangebied word.

Belangrik is die gebruik van die dubbelpunt na die woord oog (algemene vorm op die platteland vir kroeg) en weer na stoep. Dié dubbelpunte dui 'n besliste graad van verdieping aan in die ontwikkeling van die inhoud. Die vaagheid van die skemertoneel gaan oor tot 'n gepresiseerde verwysing na twee definitiewe mense. Die dubbelpunte bring enersyds 'n duidelike spanning en dui andersyds ewe duidelike oorgange aan: Oum-Appie na Tant'-Tolie na die slotsin:

vanaand gaan hoor ons nog hoe sy
die Here en die uile roep.

Tant'-Tolie-met-die-kanker word taalkundig op dieselfde manier benoem as Oum-Appie-Slagkraal en die onmiddellike interpretasie wil dui op iets soos Tant'-Tolie wat gedurig vir almal wat wil luister vertel dat sy kanker het. Tog

is kanker 'n ernstiger saak as om elke aand die kroeg te besoek. Kanker het ook die direkte konnotasie met 'n doedelike siekte, oftewel die tydelikheid van die mens se bestaan. (Miskien kan bordienhuis ook gelees word in die ruimer verband van 'n woonplek wat maar net 'n tydelike verblyf bied.) By Tant'-Tolie is daar dan nog iets van die mens-in-konflik. Hierdie waarneming word gesterk deur die oorgang na die slotsin. Hiervolgens gaan ons (alle mense?) hoor hoe Tant'-Tolie die Here en die uile roep (Here: die religieuse, uile: die magiese?).

In metaforiese vorm word die atmosfeer van 'n Karoo-dorp in 'n somerse skemeraand herskep. Hierdie atmosfeer word gedeeltelik geskep deur die gebruik van woorde en die verwys na sake intens gemoeid met die Karoo, en gedeeltelik deur die sentrale beeld van die middag wat room geword het: ryk en ryp. Die beeld word verder gevoer met die verwysing na koper skemer en met die konsentrasie op ou mense (toevallig manlik en vroulik). Vanuit 'n aanvanklike vaagheid kristalliseer twee definitiewe persoonlikhede: die een gaan sy daaglikse roetine-gang, die ander is eerder die mens in die oerspanning van lewe en dood, geloof en bygeloof. En in hierdie tweede mens sluit die metafoor: ook die Karoo-dorp is gewone lewe, en gewone lewe is die mens in sy roetine en sy innerlike tweespalt.

Nou kom puntjie by paaltjie. Die ruimte in die gedig is die Karoo-dorp, die persone is Oum-Appie, Tant'-Tolie,

ons en mense (die inwoners); persone en ruimte word tot eenheid gewef deur die gestolde skemeraand (tydsbegrip) waarin al die inwoners "beveilig (word) (deur) die oomblik (wat) blywend heers" (Merwe Scholtz in Die teken as teiken, bl. 16). Die skemeraand met alles wat dit inhou, is deel van die beeld, in dié gedig 'n volgehoue metafoor. In hierdie volledige ewewig tussen mens/ruimte en taal/beeld lê die deiktiese ruimte, en 'n bepalende faktor vir die suksesvolle bestaan van die gedig. Die titel maak nou nuwe sin: die koppelteken in die Karoo-dorp bind twee ruimtes, t.w. Karoo en 'n bepaalde dorp in 'n hiponimiese verhouding (feitlik 'n inperkende proses); die dubbelpunt tussen die Karoo-dorp en die someraand skei die ruimte en die tyd, maar ook word dit draer van 'n oorgang tussen die twee komponente (Karoo-dorp is die ruimte met sy mense, someraand is die beelddraer wat die metafoor konstitueer).

7.2.2 Ego-sentriese ruimte

Die persoon of mens in die gedig kan 'n ek-spreker wees. Ook die digter is in ieder geval 'n spreker. J.C. Kanne-meyer (Die stem in die literêre kunswerk, bl. 14) onderskei vier kategorieë van sprekers in die gedig: "die suiwer liriese spreker wat soms in 'n naïewe, soms in 'n direkter toon praat, soms sy eie verwikkeldheid in die gedig aanbied; die vertellende stem wat in die moderne 'epiese' gedig al hoe meer wegswaai van die suiwer vertelling en die aksent op ander aspekte laat val; die spreker

wat binne sy gedig as eksegeet sy beelde verklaar; en die stem wat binne die vers 'n bepaalde karakter aanneem en selfs die normale taal en spraak wysig om by sy karakter aan te pas". Wie ook al die spreker, die gedig word nog steeds geskep deur die digter. Of die digter dan as 'n ek-personasie of as een of ander dramatiese spreker optree, die ruimtelike verhouding behels naas die deiktiese die ego-sentriese. Anders gestel, die spreker (of digter) beleef sy ervaringswêreld vanuit 'n ego-sentriese gerigtheid. Dat die digter in sy nimmereindigende vereenselwigings een oomblik die wildedagga rook en die volgende oomblik die groot hosannas sing, dat hy nou "die kuise Josef" is en straks "met 'n ewe groot noodsaak die wellustige vrou van Potifar", maak hieraan geen verskil nie omdat elke gedig in sy eie grense sluit. Binne daardie begrensing is die gedig ego-sentriese gekleur: geografies, metafisies, temporeel. Soos by die deiktiese ruimte is die ewewig die maatstaf - die ego (van die spreker/die digter via die spreker) maak nie primêr mededeling oor die geografiese ruimte nie maar verwerk dit tot deel van die self, die ego praat nie oor die metafisiese ruimte (die heelal/God/die ewigheid) nie maar die gediġ dra die bo-fisiese konnotasie in homself, die ego manipuleer nie die tyd nie maar word deur die tyd (en tydsvorme) gedra. Kortom: die ego staan nie tussen sy ruimte en sy gedig en tussen sy gedig en sy leser nie, maar tog word die gedig ten volle vanuit die ego se belewenisveld tot stand gebring. Om hierdie ego-sentriese denklyn en die "gestolde betekenis" in "tril-

lende ewewig" te hou, glo ek is die veeleisendste taak van die digter naas die balans tussen die skeppingsdrif en die taal self. As hierdie delikate ewewig bereik word, kan die digter met reg opmerk wat Ernst van Heerden skryf oor sy eie ervaring by die lees van kritiese beskouings oor sy werk: "... ek kan net aanvullend byvoeg dat wat hulle (d.w.s. die kritici - H.J.S.) so vernuftig raaksien en ontleed, vir my ook openbarend word: dat wat by my intuïsie en die onbewuste woordrealisering van 'n ervaring was, die buitestaander in sinryke patrone kan rangskik en uitlê" (Digterlike Diagnose, bl. 14-15).

As voorbeeld van die ego-sentriese instelling teenoor die geografiese ruimte, volg hier Boerneef se "Van al my land se Tafelberge" (Palissandryne, bl. 14):

1 Van al my land se Tafelberge
 2 is daar vir my maar twee
 3 dis die Tafelberg by Boplaas
 4 en sy Ouboet by die see
 5 by Boplaas se berg was ek 'n kind
 6 met 'n kind se huil en lag
 7 by sy Ouboet word ek rebelserig oud
 8 met 'n ou man se dink en wag
 9 die begin op die Plaas was waterpasreg
 10 maar hoe rym jy die ouderdom weg
 11 met 'n ou man se pieker en wag

Die ek-spreker kyk as ou man terug na die jeugdae, in 'n mate soos die ek-spreker in "n brief van hulle vakansie". In "Van al my land se Tafelberge" koppel die spreker sy jeug aan die Tafelberg op Boplaas, sy ouderdom met die

Tafelberg in Kaapstad. Tussen die twee opvallend geografiese ruimtes lê 'n leeftyd. Tafelberg-Boplaas en Tafelberg-Kaapstad word elkeen 'n simbool: die waterpas-jeug met sy huil en sy lag, en die rebelserige ouderdom met sy pieker en wag onderskeidelik.

Die spreker (die digter?) se betrokkenheid is van 'n persoonlike aard in hierdie gedig, maar saam met die persoonlike (wat dit sekerlik nie hoef te wees en ook nie is buite ek-spreker-gedigte nie) is die ego-sentriese instelling van belang. Die antonieme-paar "jeug en ouderdom" word waargeneem uit die ego-sentriese benadering van die spreker - vir hom is oud 'n rebelsheid én 'n wag vir doodgaan; die jeug is romanties gekleur maar nie sonder die "huil" nie.

Hierdie emosionele register word gekoppel aan die simboolwaardes van die twee Tafelberge. Terselfdertyd wys die Tafelberge ook twee ruimtes uit, albei geografies konsipieerbaar. Maar die woord (eienaam) Tafelberg is meervoudig, en dit is eenders vir die Boplaas- en die Kaapstadberge. Met die meervoudigheid en met die homonieme vorm word Tafelberg nr. 1 en Tafelberg 2 (ook maar twee van al die Tafelberge) in 'n gelykmakende verhouding geplaas. Die verskil tussen die twee is gradueel, dit duur maar die Bybelse sewentig jaar! Albei berge is deel van een land. Plek en tyd, soos deur die ek (ego) ervaar, vorm 'n sluitstuk in die geografiese ruimte, en die geografiese ruimte

kry sy semantiese lê in die gedig deur die simboolfunksies wat daaraan geheg word.

Die belangrike vraag is: hoe word die geografiese ruimte (soos deur die ego ervaar) poëtiese gestalte gegee binne die gedig se strukturele samehange? Sintakties vorm reëls 1 en 2 'n eenheid ('n sin), so ook reëls 3 en 4, reëls 5 en 6, en reëls 7 en 8; dus vier tweereëlige sinne, wat onderling met mekaar skakel deur die rympatroon: reëls 2 en 4 en reëls 6 en 8 rym. Reël 9 bring 'n sintaktiese wending. Die ek-vertelling van die eerste ag reëls word nou 'n stellingname, en in reëls 10 en 11 ontwikkel dit tot 'n retoriese vraag. Ook die rympatroon toon 'n wending. **Reël 9 rym met reël 10 en die half-kruisrym** van die eerste ag reëls word nou paarrym. Reël 11 herstel die kruisrym deurdat dit weer rym met reëls 6 en 8. Die ontwikkeling binne die sintaksis (soos ook weerspieël deur die rympatroon), beklemtoon die ingehoktheid wat die ouderdom bring. Die aarde is 'n vangkraal ..., die ouderdom "skil ongenaakbaar", "Tant'-Tolie-met-die-kanker kom sit op die bordienghuis se stoep" ...

Die sintaksis en die geografiese ruimte klop: ook die twee (eendersnamige) Tafelberge demonstreer die ingehoktheid wat die spreker met die ouderdom assosieer. In 'n kringloop beweeg die ruimte, soos die tyd. Nie van een punt tot 'n volgende nie, maar in 'n siklus word die menslike lot binne plek en tyd voltooi. Maar nou is die geo-

grafiese ruimte nie net meer "geografies" nie, dit het reeds metafisies begin word.

Nie alle gedigte omlin die geografiese ruimte so skerp soos die Boerneef-, Breytenbach- en Van Wyk Louw-voorbeelde wat ek so pas bespreek het nie. Dit is trouens nie binne alle poëtiese kontekste moontlik nie. Die geografiese ruimte is egter nooit heeltemal afwesig nie - iewers moet die ek hom bevind. Wat wel van evaluerende belang is, is dat die geografiese ruimte, soos die deiktiese ruimte, sal uitbeweeg tot by 'n metafisiese ruimte. Anders gestel: die geografiese ruimte moet naas sy lokaliseringseffek ook 'n "implikasie-vlak" vertoon. In die implikasie sit reeds vanself die metafisiese. Van terloopse belang is dat die skerper omlining van die geografiese ruimte in 'n gedig die uitwerking het dat die betrokke gedig 'n soort verhoogde aktualiteit verkry. Vir die leser word die graad van betrokkenheid geïntensiveer en dit is asof so 'n gedig 'n besonder nou kontak behou met die werklikheid. Dit is daarom van geen geringe belang nie dat die gedigte van Van Wyk Louw, Opperman, Boerneef en Breytenbach geografies gëdetailleer verwys.

Op 'n ander manier as die vorige "ruimte"-voorbeelde verkry N.P. van Wyk Louw se "Fragmente van die tweede lewe" sy metafisiese ruimte-verwysing. Nog steeds ego-sentries in sy benaderingswyse, maar al meer word die ek die algemene mens. Uit die "Fragmente" 'n fragment (Die halwe kring, bl. 48-49):

'n Vreemde land het hy nou ingegaan
 van stilte waar geen stem of klank
 meer is in die wind, die bome staan
 in die leë skittering van die dag en rank
 uit dooie aarde in die dooie lug ...
 so was die dae van sy smart - maar hoog
 bo die klein smart die blanke vlug
 van yl-gewaaide wolke deur hul boog,
 en nag nā nag staar skoon, afgrondelik,
 verlate sterre op verlatenheid
 waar elkeen smartvol en afsonderlik
 sy eie blinde weg onwetend, wyd
 in donkere eenselwigheid moet gaan.
 Die wêreld was tot spel van kom en keer
 in eindelose wenteling ontdaan;
 en in sy hart was geen verlange meer.

Hierdie gedig begin met die volgende reëls: "En toe 't
 oōr hom die eensaamheid gekom - / soos tussen lae rotse
 by die strand / waar seegras eers onrustig om en om / be-
 weeg". Die onmiddellike presupposisies is dat dié gedig
 oor die eensaamheid van die mens gaan handel, en dat dit
 - soos die titel ook te kenne gee - die fragmentariese
 aard van die lewe gaan belig. Die ego-sentriese sit in
 die belewenis van emosies wat 'n mens (en ook 'n digter)
 nie in iemand anders kan be'leef nie. Geografies is die
 aanbod natuur-gerig. Dié natuurwerklikheid is die see
 met sy lae rotse, sy seegras, sy "gladde water" en sy
 "stuwing".

'n Verdere lesing van die gedig bevestig dié voorveronder-
 stellings. Die emosie van eensaamheid word uitgebou as

die donker "drang uit verste dieptes", as die verlies van liefde en skoonheid, die verlies van trou en vriendskap, die aankoms in "n vreemde land" (die aangehaalde fragment), die ervaring van smart, die deel-word van die wêreld se "eindelose wenteling", die verlossing uit die wond wat seermaak, die aanvaarding van die "speel en vloei van dood en wisseling". Hierdie opsommende indeks van die gedig in sy geheel toon dat die latere "Die hond van God" reeds hier voorberei is: as 't ware die "stasies van die skrik", die inkeer in die self, die weet van die "innerlike kring van afgesonderdheid".

Die geografiese ruimte (die eerste vlak van die ego-sentriese ruimte) word deels opgevang in die see-beeld. Wat aanvanklik 'n toneel langs die see is, word geleidelik die spel van die dood "in al sy gedaantes". Eers is die see die klotsende water met sy rotse - 'n geografiese milieu waarbinne die eensame (alleen) strandwandelaar/seekyker gesitueer kan word. Daarna word dit buite-geografies aangedui as die "hoë vloed van eensaamheid", m.a.w. die see word in sy rustelose gety 'n simbool van die eensame gang van hom wat gaan op die "hoër, kouer paaie". Uiteindelik word hierdie spoeling van die see die simbool van die wisseling tussen lewe en dood.

Die see is egter nie al geografiese ruimte in die gedig nie. Die seisoenswisselinge tree vroeg aan (2de snit), en in die aanhaling kom die vreemde "land" met sy stil

wind, bome, wolke en sterre. In die laaste snit (fragment) van die gedig is dit weer blom-beelde wat opgeneem word in die "speel en vloei van dood en wisseling". Tesaam word dit dus natuur-binne-natuur: die see is die oorkoepelende geografiese ruimte, die seisoene/bome/wind/sterre vorm 'n hiërargie van natuurdinge binne die reëlmaat van die skeppingsbeginsel. Die see is die reëlmaat waarbinne die skepping homself konkreet aan die mens toon. Ook vorm die see, die land (met sy bome, seisoene) en die sterre 'n komplementêre geheel wat die orde van die skepping daarstel. Dié orde dui op enkelingskap, op ritme ('n aandster en 'n môrester wat nooit ontmoet nie), op die geslotenheid van elke ding in eie reg (boom is boom, ster is ster, see is see). Maar elke afsonderlike ding is "bo ruimte en buite tyd tot silwre stand / van fyn-gewebde straal en draad verbind". In hierdie orde-cum-orde is die mens 'n enkel stippel, en in hierdie enkelingskap lê die eensaamheid - die ruimte is nou metafisies.

Die metafisiese ruimte word behoorlik gekondisioneer. Dit ontstaan deur die geografiese ruimte, maar die woord referer nie meer net die "sienlike" aarde nie maar impliseer die bo-fisiese. Louw skep sy metafisiese ruimte veral deur die volledigheid van sy natuursiening: see, sterre, land. Wat ek hiermee bedoel, is dat hy die see-beeld inbou binne 'n groot natuurkonteks, dit binne hierdie konteks weer afsonder uit die geheel maar met die behoud van die orde (raamwerk) waarin dit pas. Die see is deel van 'n

skepping waar water en land van mekaar geskei is op die dag, maar dit word in eie reg 'n simbool van ewigdurende beweging. Geïsoleer van die res van die orde is dit een-saam/enkeld, en as sodanig word dit simbool van een-saamheid. Eensaamheid word geken op verskillende vlakke, maar "sluit" in die dood, die voltooiing van die "halwe kring".

Binne hierdie groter natuurverband word die land "vreemd", d.w.s. die eensame mens sterf sy vertroude omgewing af net soos die vertroude omgewing hom afgesterf en eensaam gemaak het (verlies van liefde, trou, vriendskap). In die vreemde land word alles in en aan die natuur beelde van enkelhede (eensaamheid). Die somtotaal is dat die natuur 'n metafisiese referensialiteit verkry, en alles beklemtoon die eensaamheid van die "hy" in die gedig. Die mens, soos elke ding in die natuur, gaan "sy eie blinde weg ... in donkere eenselwigheid".

In die aangehaalde fragment word verwys na enkel dinge wat bo ruimte (d.w.s. fisiese ruimte) en "buite tyd" bestaan. Ook die "buite tyd" beduie iets metafisies, maar dit beteken nie "los van die tyd" nie. Net soos elke gedig gebonde is aan die geografiese en deiktiese ruimtes, net so is dit onmoontlik vir enigiets, ook 'n gedig, om buite die tyd te bestaan. Die mees "gevorderde" vlak waaraan die ego-sentriese ruimte in 'n gedig kenbaar is, is juis die tydservaring. Onder die tydsbegrip in die gedig word twee

dinge begryp, te wete die "tense" (tydsvorm) en die "time" (tyd van gebeurde).

John Lyons (Semantics 2, bl. 809), koppel deiksis, tyd en modaliteit as hy skryf "... there is no reason, in principle, why language, even if it has tense, should grammaticalize deictic temporal reference in terms of the traditional tripartite system; and that most languages that have tense treat the distinction of past and non-past as being of greater importance than the distinction of present and non-present or future and non-future". Hierdie afwyking van die tradisionele indeling van verlede, hede en toekoms hang ten nouste saam met die ego-sentriese aard van die tydruimte. Ook impliseer Lyons se stelling dat die tydsvorme (presens, imperfektum, perfektum) nie noodwendig 'n direkte korrelasie toon met die tyd-van-gebeurenie. Die Afrikaanse situasie met sy gebrek aan 'n formele tydsvorm-sisteem is hiervan voldoende bewys.

In sy volledige uiteensetting oor tydsvorme en tydsaanduiding in Afrikaans (Die grammatika van tyd en modaliteit) skryf Meyer de Villiers met verwysing na die drieledige tydsisteem ("traditional tripartite system"): "Ons kan dit 'n 'egosentriese' of fatiese tydservaring noem, want die 'ego' of 'ek' is die sentrum en die uitgangspunt, die 'nou' is die tyd wanneer die spreker ('ek') praat" (bl. 14). Diagrammies stel hy die tydskaal sō voor: "verlede (toe) ←— teenwoordige (nou) ←— toekomende (dan)". In sy keuse

van toe, nou en dan verbind De Villiers ook tyd en deik-
sis. Sy glyskaal beduie dat die verlede wegbeweeg van
die ego, terwyl die toekomstige naderbeweeg aan dieselfde
ego.

Binne die ruimtelike aspek van 'n gedig is die tydserva-
ring van die ek of die spreker 'n fokuspunt. Die geogra-
fiese ruimte bepaal die spreker se verhouding tot sy om-
gewing ('n soort habitat), die metafisiese ruimte gee aan
die spreker se ervaring 'n wyer geldende momentum, die
deiktiese ruimte bring mens en beeld in 'n bindende verhou-
ding, en die ego se belewenis (of beskouing) van die tyd
word die skakelpunt tussen die persoon se ervarings en die
kosmiese gang waarin stilstand slegs kuns-matig (d.w.s.
via die kuns) gesimuleer kan word. So probeer Plinius die
Jongere, op versoek van Tacitus, om in twee briewe "die
herinneringe aan die uitbarsting van Vesuvius vir die na-
geslag te bewaar" (C.J.M. Nienaber oor D.J. Opperman se
"Dennebol", Oor Literatuur 1, bl. 78). Opperman, die toe-
ris, besoek die gestolde stad Pompeji, begraaft onder die
lawa en weer opgegraaf vir die nakomelinge. In sigself
is die oop-stel van die gestolde stuk lewe 'n Komas-gegewe:
sterf om te leef, ewig te leef en nooit meer te leef nie,
of in Ernst van Heerden se terme te leef deur die "dooie
saad van die poësie". In sy bespreking van Dolosse, die
bundel waaruit "Dennebol" soos ook "Vuurbees" gehaal is,
sê A.P. Grové van dié groot apokaliptiese gebeurtenis van
'n stad wat stol onder brandende "asreën": "Nêrens is die

geskiedenis van die mensheid in essensie by ons sō met 'n enkele greep in patroon geruk nie" (Dolosgooier van die woord, bl. 160). Spesifiek die tydspatrone dra grootliks by om dié greep te bewerkstellig:

Dennebol

- 1 Waar is die bose stad gekrap uit die ashoop?—
 ons glasdakbus glip toetelend na die hotel,
 en toe ons stram uitklim en na die hekke loop,
 haak knapsekêrels aan ons vas en steek en kwel:
 Wil ons dié kaart? dié boek? die pornofoto's koop?
 "Sie julle padgee!" baklei die gids ... begin vertel:
 "Dáár is Vesuvius, die verknotte keël" ...
 - Toe, uit my jongmansjare, stuif 'n jeugtoneel:

- 2 My vader het so pas 'n skildery voltooi:
 'n Steenkoolmyn ontplof, die mense vlug, die bol
 swart as en vlam wat dit die lug instrooi,
 is 'n fontein of 'n verkoolde kiepersol!
 Ek sê: "Gesog!" Hy: "Skepper én skepping. Mooi!"
 Ons stry, en soos 'n seun hou ek moedswillig vol,
 toe hy met oë na die skildery soms skeef,
 die brief van Plinius oor Pompeji aan my voorlees:

- 3 "Ja, ek onthou nog duidelik die dood van Oom.
 Dié middag, van die olie en die sonlê klam,
 wek Moeder hom en wys beangs die rook en stoom
 bokant Vesuvius wat uitspuit tot die stam
 en skurwe takke van 'n platkopdenneboom
 vol as en klippe in die kruin en stukke vlam.
 Toe ruk hy van Misenum met die volle vloot
 na die smal kus waar mense wegvlug van die dood.

- 4 Die denneboom se boonste takke sproei uiteen
met groen vlammeaalde wat die rook deurprik;
toe sintel uit kerspitte van die kruin meteens
op dobberende dak en dek van elke skip
die skilferende stuifmeelpoeier van puimsteen
en geskubde dennebolle brandende klip.
Oom - asmaties - dikteer waarnemings op sy boot,
toe val hy skielik van die swaweldampe dood" ...
- 5 "En verder?" "Goed, Tacitus, ek sal die ramp beskryf.
Die huise tril, die see krul in homself terug.
Ons hardloop, maar Moeder, oud en swaar van lyf,
wou sit en sterf, sodat ek onbelas kon vlug.
'Nee, kom!' Ek vat haar aan die dik boarm styf.
Sy verwyf die ouderdom en vet, sy snak na lug.
'Die voete op die paaie sal ons tog doodtrap.'
Ek moes deur 'n lupineveld maar stadig met haar stap.
- 6 'n Gehyg en hoes, gesoek na water ... sluk en gorrel;
die perde en die wingerde omheen word wit
onder die asreën wat vanuit die berg opborrel -
ons moes soos hoenders die stof kort-kort van ons skud
toe druis die warm eiers van lapilli-korrels
oor kop en skouers. Party skreeu en ander bid.
Agter die klippereën en rook verdwyn die son
- 'n dreunende duister het oor alles neergekom.
- 7 Is dit die oopskeur van die nag der nagte
wat nou die ganse mensdom én die gode tref?
'n Geroep na kinders en bemindes, 'n sagte
gekerf en gesnik, en liedere word aangehef.
Maar, wil jy glo, dit troos my nogal die gedagte
dat ek tesaam met almal én die aarde sterf!
Toe 'n flou lig eindelijk deur die wolke stoot,
staan alles in die wit dons van die dood."

- 8 Dis of die gids se stem jou kyk-en-dink verstoer.
 Agter dié glas: brood, dobbelstene, falli, vrug,
 skaapskêr en beuel, 'n swanger vrou lê krom vooroor
 op elmoë en gesig, soos sy die dood ontvlug;
 'n waghond met halsband om sy nek versmoor,
 happend na asem, pote rukkend in die lug ...
 Deur die murasies krûip die tor en die toeris
 en vlug die bruingspikkelde groen akkedis.
- 9 Was dit net so 'n middag? ... Onder prampuntgranate
 lê 'n stuk of ses happerig geskeerde skaap,
 twee wit osse trek 'n waentjie deur klipstrate,
 matrose drink en dobbel, die waghond krultong-gaap,
 mans stry oor die verkiesing en die kandidate,
 terwyl die slawe in kombuise wortel skraap.
 Sý kyk hoe swaeltjies vlieg, en moeg van werk en wellus
 gaan die swanger vrou 'n rukkie in haar kamer rus ...
- 10 "Dit was 'n hawestad," hoor ek die gids bedui.
 "Venus en Bacchus bepaal die speelgoed en altaar.
 Kyk dié lantern: 'n fallus waaraan klokkies lui,
 dié sater op die bok, hoe dat die kunstenaar
 telkens met verf, legwerk of marmer, elke bui
 van hartstog soek, soos die maniere om te paar.
 Ja, manstaf is die maatstaf - dis die wet van ouds.
 Lees hier: 'Hy is meer werd as sy gewig in goud'".
- 11 Het die een of ander wetsgetroue, swartbaard-Jood
 vol afsku vir Bacchus, vol verontwaardiging
 oor die roekelose kulti van die kloot en skoot ...
 of van Christus 'n vroeë Romeinse volgeling
 (deur Paulus in Rome?), wat die heidendiens verstoot
 en weet dat Hy verlossend 'n ander maatstaf bring,
 met voorgevoelens van dié naderende uur
 "Sodoma, Gomora" gekrap teen hierdie muur?

- 12 Nou sal die oë van die waghond ewig staar,
 grondwaarts, terwyl sy pote stuiptrek teen die lug,
 dié sater, bok, dié mans en vrouens ewig paar,
 dié swanger vrou probeer om van die dood te vlug;
 haar kind bly in sy groei nou ewig ongebaar,
 die werksman het gaan eet, keer van sy huis nooit terug,
 en die seun sal deur die eeue almal wakker raas
 soos hy ewig oefen om 'n beuel te blaas.
- 13 Hoe lank sal hierdie spel vir ons voortduur
 voordat 'n aar bars, atome stoel uit die atol?
 Ons stap hotelwaarts, bewus van daardie vuur
 wat deur verslingerde stuifmeel en dennebol
 meteens binne 'n apokaliptiese uur
 'n waghond, swanger vrou, 'n hele stad kan stol.
- 14 Ek gee aan hom wat rus nou in die doderyk,
 volkome wat die kiepersol betref, gelyk.

In sy reeds aangehaalde ontleding van die gedig, wys C.J.M. Nienaber daarop dat daar 'n progressiewe verband bestaan tussen die stad (as boosheid), die stadsattribute, die onheilsmagte, die onheilsattribute (as en klip), die tydsordening en die kunsprobleem (Oor literatuur 1, bl. 70-76). Ten slotte bevind Nienaber dat "Dennebol" opgebou word tot 'n meerduidiger waarheid as waartoe die briewe (dié van Plinius) in staat was, "naamlik dié van 'n tragedie wat deur die eeue heen voortduur, naas die geldigheid van 'n beeldspraak deur die eeue heen" (bl. 79). Besonder belangrik, lyk my, is die verband wat Nienaber sien tussen die tragedie (die handelingsvlak) en die beeldspraak (die beeldende of kunsskeppende vlak). J.C. Kannemeyer stel ongeveer dieselfde gegewe op 'n meer eksplisiete manier:

"... die geweldige ramp word (deur) Plinius se verslag tot kunswerk verhef, die aktualiteitsvernouende gebeurtenis word in 'n wyer perspektief gesien, dit word terselfdertyd in die kunswerk tot ewigheid 'gestol'" (Die stem in die literêre kunswerk, bl. 45).

Uit wat Nienaber, Grové en Kannemeyer te sê het, is dit duidelik dat "Dennebol" uiteindelik by die kunswerk as "gestolde betekenis" uitkom. In Opperman se ontwikkeling van hierdie tematiek speel die ego-sentriese en deiktiese ruimtes geen geringe rol nie. Die spreker(s) in die gedig is 'n ek-toeris, 'n gids en Plinius. Die ek (die toeris, soos die reisiger in Komas uit 'n bamboesstok) praat deur die mede-sprekers. In hierdie samespraak is die toeris die waarnemer ("oog-wit getuie") wat hom met die hede én die verlede, met die goed én die boosheid, en met die gids én Plinius versoen. In hierdie vereenselwigingsproses word die toeris die digter, die kuns-skepper wat 'n waghond, 'n swanger vrou, 'n stad laat stol. Die gids is die kommersiële verkoper van die geskiedenis, van 'n tragedie - as 't ware die kolporteur; Plinius is die briefskrywer, die scriba wat verslag doen van die ramp en die troos dat "almal én die aarde sterf".

Geografies beweeg hierdie "totale spreker" tussen die Vesuvius van die hede en die Vesuvius met sy rampspoedige uitbarsting van die verlede. Tussenin beweeg die spreker na die verlede van sy jeug waar sy pa hom probeer oortuig

dat sy (die pa se) skildery van 'n mynontploffing wat as 'n kiepersol (of dennebol) voorgestel word, dood én groei sinvol kombineer. Aan die slot van die gedig tree hierdie jeugruimte (Natal) weer aan. In 'n direkte samehang met die geografiese ruimte'(s) beweeg die tyd: hede, verlede, voorverlede, verre voorverlede, voorverlede, hede, verlede wissel in reëlmaat mekaar af. Telkens ervaar die kollektiewe spreker die tyd ego-sentries, is hyself in een of ander gestalte by die "nou" van die tydspunt. Vandaar kom die feitlik volgehoue presens (hoofsaaklik die historiese presens) wat nie alleen die dramatiese gang van die gedig intensiveer en die styl soepel hou nie, maar wat ook die tydruimtelike betrokkenheid van die spreker benadruk.

Aangesien die spreker dus telkemale ego-sentries die gebeure ervaar, skuif die vlakke van die tyd oormekaar, en soos die grense tussen die "past" en "non-past" oorvleuel, word die tye opgeneem in die groter gang van die metafisiese ruimte wat bo die sigbare tyd sigself voltrek. Daarom stol die lewe en die gedig in die twaalfde strofe tot 'n tydlose toestand, word dit geldig "vir alle tye". Nie tydloos in 'n a-temporele sin nie (dit kan die taal nooit wees nie), maar los van die beperkende grense wat vir die aardse mens dag en nag, maand en jaar, lewe en dood sinjaleer. Die gestolde lewe is uiteindelik net moontlik in die kunswerk, ook die gedig. Pompeji is per slot van sake nou ook net 'n museum.

Die tydsfokus herlei ook die klem tot die beeld, in hoofsaak 'n metafoor en simbole met onderliggend die ironie, in Annette Snyman se woorde, dat uit "dieselfde onveredelde formule" daar gevorm word "die mengsel waaruit dood en lewe saam ontplof" (Klein Rondreis, bl. 23). Die deurlopende metafoor is die "verkoolde kiepersol, die dennebol" van as en vlam. Dié metafoor word stelselmatig versterk deur 'n reeks simbole wat veral die erotiek en die ondergang aandui. Die erotiek simboliseer wellus en nuwe lewe, die ondergang simboliseer die dood. Nie net die dood in die sin van die tydelikheid van fisieke lewe nie, maar ook die dood deur die apokaliptiese vuur. Die stel simbole "sluit" in die dennebol-metafoor, en die dennebol op sigself word 'n falliese simbool. Aan die slot van die gedig word die dennebol en die kiepersol metafories verbind, en in dié verbintenis sit die kunslaag wat gemotiveer word deur die gesprek van die seun met sy skilder-vader. Uiteindelik word dennebol (en/of kiepersol) die gestolde maar ewige lewe van die kunswerk, hetsy gedig of skildery. In hierdie ewigheid oorheers die apokaliptiese beginsel, gedra binne die gedig deur die reeks ondergang-simbole, of "onheilsattribute" soos Niehaber dit noem.

Uit die geografiese ruimte ontstaan die tydruimte; uit die tydruimte volg die metafisiese ruimte (die apokalips); uit die metafisiese ruimte volg die deiktiese ruimte (die samehang tussen mens en beeld deur die taalvorme/tydsvorme). Die resultaat: alleen die gedig (as kunswerk) kan tydloos

bestaan, maar ook die gedig word bedreig deur die "tweede dood" waarvan dit steeds verslag moet doen.

Skematies kan 'n mens die samehang tussen die ruimtelike fasette van "Dennebol" soos volg saamvat:

Strofe	Geografiese ruimte	Beeld	Tydsvorm	Tyd	Deiktiese ruimte	Metafisiese ruimte
1	hedendaagse Vesuvius	stad-simbool van bose	presens	verlede; dramaties gestileer	toeris en gids// stad (bose)	nog nie ter sake nie
2	jeugwêreld van toeris (die ek)	ontploffende kiepersol (skilderyvoorstelling)	perfektum → historiese presens	voorverlede (dramaties)	toeris (ek) as seun saam met sy pa // skildery (kunswerk)	skeppingsbeginsel word gesuggereer
3	Vesuvius deur die oë van Plinius	platkopdenneboom (stel ontploffing van die vuurspuwende berg voor)	historiese presens, maar op 'n tweede vlak, d.w.s. as deel van die direkte rede van die briëfskrywer	verre voorverlede	Plinius // Vesuvius	beginsel van die apokalips
4	verwoestingstoneel rondom die ontploffende berg	denneboom met takke → dennebolle (metafoor wat 'n sintese is tussen skepping en ondergang)	historiese presens op die tweede vlak	verre voorverlede, maar in 'n progressie teenoor 3	Plinius as verteller (verslaggewer) // apokalips	ver-beelding van die apokalips, d.w.s. skepping deur die kuns (die brief, die gedig)
5	historiese Vesuvius en die mense in die ramp	see wat kruel (simbool van stolling)	historiese presens → presens (direkte rede) → modale verlede	verre voorverlede, maar in nog verdere progressie	Plinius as verteller // mede-karakters	die mens gevang in die ondergang, die apokalips
6	historiese Vesuvius in sy verwoesting ('n voorstelling van die hel)	asreën, eiers, klippeëreën (metafoore vir verwoesting en ont-knemende lewe)	historiese presens plus modale verlede plus perfek (tye vloei deureen)	verre voorverlede, maar tyd word modaal gehanteer	Plinius as waarnemer // verwoesting en angs	die apokalips word die hel binne die menslike lot
7	historiese Vesuvius ná die ramp	wit dons (die bedekkende dood)	historiese presens (aktualiteit word beklemtoon)	verre voorverlede, maar deur die aktualiteit meer algemeen meengelykend	Plinius as mens // die dood en die aarde (lewe)	die apokalips is in samehang met die lewe

Strofe	Geografiese ruimte	Beeld	Tydsvorm	Tyd	Deiktiese ruimte	Metafisiese ruimte
8	hedendaagse Vesuvius; 'n gestolde stad	erotiese simbole	historiese presens	voorverlede, met rekonstruerende flitse uit die verre voorverlede	toeris (oftewel Plinius, oftewel gids) of die ek // 'n gestolde stad	die apokalipties is geldig vir alle eeue
9	herskepte Vesuvius in voorverlede	ver-beelding van realiteit (die naskepping)	imperfektum → historiese presens	verre voorverlede uit 'n nuwe vertellersperspektief	toeris as verteller // gestolde, tog nuwe lewe	apokalipties en lewe gaan 'n eenheid aan
10	gerestoureerde Vesuvius	erotiese simbole, by name die fallus as groei- en wellus-simbool	imperfektum vir direkte rede, historiese presens en presens	hede en verre voorverlede (tye word oorbrug)	gids (cum toeris cum Plinius) // gestolde stad	die lewe is sinoniem met die erotiek
11	herlewende Vesuvius (verteller gids)	simbole van ondergang en redding	perfektum in vraag-vorm	retoriese vraag (onbeantwoorde vraag verbind alle verlede tye, hede en toekomstende)	ek/ego (toeris, gids, Plinius) // simbole van ondergang (die soeke na 'n antwoord)	in die mens leef die boosheid; die Sodomiese ondergang sit in die self
12	'n gestolde stad in 'n ewigheid	gestolde stad (beeld van 'n gevange bestaan)	toekomstige tyd en presens	tydloos	gestolde mense // kosmiese lewe	die apokalipties is die stolling en die lewe
13	oral in die hede	verwoesting- en dennebolmetafore gaan sintese aan	toekomstige tyd, presens, modale tyd	hede en toekomstende	die ek as digter en as mens // die ewige apokalipties	die apokalipties is die enigste realiteit
14	lewe en doderyk	kiepersol as metafoor vir die kunswerk	presens	tydloos	die digter // die magte van die dood	die gedig besweer die apokalipties, maar is self ook 'n apokalipties

Uit die skematiese opsomming spreek vanself (a) die samehang tussen die ruimtelike fasette binne die gedig, (b) die integrasie van die beeld(e) met die ruimte, en (c) die ontwikkeling van die geografiese ruimte deur die tyd (en tydsvorme) tot die deiktiese en metafisiese ruimtes. Hierdie samehange vorm op hulle beurt 'n belangrike evaluerende beginsel vir 'n gedig met die tyd as 'n fokus-punt.

7.3 "TOORKLIP": IMPLIKASIE EN PRIMÊRE WOORDBETEKENIS

Soos in hoofstuk 2 aangedui, lê die rol van die implikasie binne 'n gedig op die vlak van die "spanning", die "magiese attribuut" van die "nooit-gehoorde" dinge. In sy eie aard is die blote feit van geïmpliseerde taal gekoppel met die "toorklip" van 'n gedig. In die verfyning van die implikasie tot 'n geslypte taalmiddel, word die digter se hantering hiervan 'n toets en uitdaging vir sy kuns. 'n Gedig sonder enige implikasie(s) sou as gedig nie moontlik wees nie. Die blote bestaan of voorkoms van implikasie(s) in die gedig sou op sigself ook nie die geslaagdheid van die gedig verseker nie. Soos met ander taalmiddele is dit die geïntegreerdheid van die afsonderlike middele met die volledigheid van die gedig, en die maksimale benutting van elke middel wat die gedig doeltreffend maak. Die blote feit van implikasie het ook 'n relatiewe belangrikheid. Die "touch of magic" ontstaan uit die perfekte ewewig, die ritme en die harmonie, waarin taalmiddele, inhoud en per-

spektief tot 'n ondeurdringbare samesyn gekomponeer word. In hierdie samehang speel die implikasie geen geringe rol nie.

In sy reeks Random eie werk-praatjies het N.P. van Wyk Louw dit onder meer teen letterkundiges wat òf te veel òf te een-sydig aan 'n gedig interpreteer. Juis na aanleiding van "Grense" met sy "duister woorde wat flikker om die grense" (lees ook òm die grense), spreek hy 'n vermanende en openbarende woord: "Vir die werklike verstaners (nie die 'ken-ners' nie) moet ek byvoeg: 'n vers kan meer as een impli-kasie hê - nie betekenis nie" (Van Wyk Louw se eie kursivering; Random eie werk, bl. 15). Hierby waarsku Van Wyk Louw in 'n later praatjie (bl. 75): "... ons (moet) weer leer om primêre verklarings te soek, om die gedig te be-luister vir wat hy op die éérste vlak sê". Dus: "... ek (wil) alleen smee: 'Lees tog óók die primêre betekenis!'" (bl. 77). Dié uitsprake kom van een van die twee voorste digters in Afrikaans, en dra daarom reeds 'n groot gewig.

Implikasie en primêre woordbetekenis gaan inderdaad hand aan hand. Die primêre woordbetekenis is immers die ver-trekpunt vir enige implikasie. Eers as die leser van hier-die betekenis (die enigste be-tekenis of die oorspronklike referensie) vir homself rekenskap gegee het, kan hy die implikasie(s) begin rāāklees, d.w.s. die implikasies wat oopgemaak word deur die sin(ne) waarin die woorde staan. Hierdie primêre betekenis is, soos De Saussure reeds aan-

getoon het, arbitrêr verbind met die klankvorm. Buite hierdie klankvorm kan die betekenis egter ook nie bestaan of funksioneer nie. Ergo: die klank van die betekenis moet saam met die betekenis gehoor word. Daarom moet 'n gedig se slot sluit en oopmaak (vergelyk hfst. 2), daarom "klink" 'n goeie gedig selfs voor hy "blink".

Juis omdat die implikasie nuwe lees-moontlikhede open, beklemtoon dié verskynsel die primêre betekenis van 'n woord, en van 'n gedig. Dit verplig nie alleen die leser om die primêre betekenis grondig te lees nie, maar dit maak van die leser 'n aktiewe deelnemer aan die gedig - hy "voltooi" as 't ware die gedig deur die ontginning van die implikatiewe moontlikhede wat die gedig in sy volledige samehange hom bied. In hierdie vryheid van die leser stel die implikasie weer sy eie dissiplinêre eise, soos ek probeer aantoon het in hoofstukke 1, en 3 tot 6.

By die lees van 'n gedig beweeg die leser op 'n reeks vlakke: allereers hoor hy die klank (vormvlak), daarna begryp hy die primêre betekenis (vormingsvlak), dan lê hy die verbande tussen woorde (verhoudingsvlak), daarna volg die verbande wat in die gedig as geheel bestaan (betekeniskon-tak en -verwysings), en ten slotte interpreteer hy die geheel met sy implikasies (interpretasie-vlak). In die ervaring van hierdie vlakke word die leser gelei deur die taalmiddele, maar dit berus by hom om die implikasies te kan uitwys. Naas psigologiese en emosionele faktore is

die doeltreffendheid waarmee die taalmiddele gekonstrueer is, die belangrikste enkele bydraer om die implikatiewe potensiaal van die gedig tot sy beste interpreteerbaar te maak. Aan die grond hiervan lê die digter se vermoë, en die leser se insig, om die primêre betekenis van 'n woord te kan hanteer.

J. Culler haal Emile Benveniste aan: "... the relations between elements of the same level are distributional; those between elements of different levels are integrative" (Structuralist Poetics, bl. 12). Dêur Benveniste formuleer hy dan die vorm van 'n eenheid ("unit") in 'n gedig "as its composition in terms of lower-level constituents" en die betekenis ("sens or meaning") "as its capacity to integrate a unit of a higher level" (bl. 12-13). Binne hierdie uitgangspunt slaag die taal-in-die-gedig as dit kan deurbreek van vorm tot implikasie, maar met 'n belangrike voorbehoud: "the meaning of a detail is its contribution to a larger pattern" (bl. 13).

In soverre as wat die strukturalistiese benadering dié ondersoek in verband met implikasie raak, gaan dit om die feit dat binne die strukturele vormgewing van die gedig die implikasie "gekonstitueer" en "gekondisioneer" moet word. Die primêre betekenis is die logiese vertrekpunt, die samehang binne die geheel is, vir die gedig as afgeslote vorm, die normale eindpunt. Maar soos Boerneef stuitig skryf: "Tussen die katel se koppenent / ennie

katel se voetenent / daar lê die begin / en daar lê die einde / die begin vannie ding / ennie end van die ding" (Versamelde Poësie, bl. 126). Hierdie tussenin-ding is die implikasie, en die implikasie word geskep deur die progressie van "vorm tot interpretasie". Kortom: die implikasie vereis begrip van die primêre betekenis, en die kundige saamvoeg van primêre betekenis se skep weer die moontlikhede tot implikasie.

Dit lê buite die opset van hierdie studie om die moderne kritiese denkskole (Strukturalisme, Semiotiek, Resepsie-estetika, "New Criticism" en andere) te betrek. Al hierdie denkrigtings werk aan modelle vir die evaluering van die literêre teks; 'n studie oor implikasie wil bloot riglyne gee vir die interpretasie van die taal in die teks (spesifiek 'n gedig). Hierdie studie deel egter met al hierdie kritiese werk die soeke na 'n motiveerbare lesing van 'n teks, 'n metode om deel te hê aan die "reis met die klein skip / geslote agter glas":

Digter

Ek is gevang
 en met die stryd
 êrens in die ewigheid
 op 'n Ceylon verban

waar al my drange
 na 'n verlore vaderland
 my dag na dag geëiland
 hou met horisonne en verlange,

en in die geel gloed van die kers
snags deur die smal poort
van die wonder elke woord
laat skik tot klein stellasies vers

wat groei tot boeg en mas
en takelwerk - en die uiteindelijke
reis met die klein skip
geslote agter glas.

(D.J. Opperman: Negester oor Ninevé, bl. 28)

Die titel van hierdie gedig gee aan die ek-spreker 'n deiktiese posisie: die digter as skepper is aan die woord. Sy posisie is vergelykbaar met 'n krygsgevangene uit die Tweede Vryheidsoorlog (1899-1902) wat verban is na (n) Ceylon, en hierdie gevangene vergestalt sy verlange deur die bou van 'n skippie in 'n bottel. Met hierdie skippie kan hy die verbeelde reis na sy vaderland onderneem. Die allegoriese metaforiek lê voor die hand; so ook die simboolwaardes van skip en eiland. As gedig oor die digkuns bewoord dit die digter se ballingskap, en sy drif om uit hierdie ballingskap bevry te word. Ook bewoord dit sy "onvermoë" om ooit die werklike reis te onderneem, en beklemtoon dit sy eintlike ballingskap, dié tot die poësie.

Naas hierdie opvallende implikasies, is "Digter" ook 'n gedig oor die primêre betekenis, dit wil sê oor die "magic", die magiese attribuut, van die poësie. Deels lê hierdie aspek in die tematiek van die gedig, deels lê dit in die gebruik van die vorm "wonder", die skeepsbeeld en die vorm "groei".

Die geografiese ruimte van die gedig is 'n Ceylon, 'n afgeleë eiland; metafisies dui hierdie eiland op 'n ewigheid; in die deiktiese ruimte is die ek op die eiland vasgevang, in 'n verlange na die vaderland, en in beeldvorm is hierdie verlange te vervul in 'die skippie agter glas, oftewel die gedig. Maar die gedig gee vir die ek (die digter) slegs 'n uitvlug in die "stellasies vers", in die woord. Die woord is plaasvervanger vir die werklikheid, maar nie die werklikheid self nie. Die ek voer steeds sy stryd teen sy drange en sy horisonne (sy beperkings én vergesigte).

Ook hier is die digter die reisende figuur, maar die reis vind slegs plaas in die woord, in die "stellasies vers". Voor die digter kan reis, moet hy die skip bou. "Digter" handel oor hierdie primêre handeling, die bou-proses van die skip. Die skip word gebou deur boeg, mas en takelwerk; die gedig deur die woord, die sin en implikasie. Die skip bevry die balling uit sy verlange; die gedig herinner die digter aan sy horisonne. Die digter is egter nie die finale skepper van die gedig soos die gevangene die bouer is van die skippie nie - hy "laat skik" die woorde tot stellasies, maar die stellasies is nog nie die skip (die gedig) nie; hy verlaat hom op die "wonder" (die mirakel) om die skip te laat reis (die inwerking van die muse).

Die wonder gebeur per woord ("elke woord"), en dit gebeur deur die "smal poort" (die bottelnek, ook weer die yl woord wat deur sin en implikasie skip in die bottel moet word). Die "moeisame" woord word weer gevang agter die glas: skip is hy nou, reis reis hy, maar steeds is die woord woord. Die gedig is die gestolde stad onder lawa, dit is die draad in die gleuf met sy spirale dans, dit is die skip wat buite die oseaan vaar.

Soos die skippie letterlik stukkie vir stukkie deur die smal poort groei, so groei ook die gedig van woord tot woord. Die "groei" word voltooi in die skip, so die gedig in die interpretasie daarvan. Net soos die voltooide skippie geslote vaar, so reis die gedig in die ervaring van elke leser wat dié reis meemaak. Leser en digter "takel" saam: die digter takel die woord tot gedig, die leser takel die gedig tot woord en daarna terug tot gedig. Die bindende element is die primêre betekenis wat gemeenskaplike terrein is vir albei.

'n Interessante newe-effek van die samehang tussen implikasie en primêre betekenis, is dat hierdie verhouding 'n gedig se "klassifiseerbaarheid" bepaal. Wat ek hiermee bedoel, is dat 'n gedig 'n tematiese geskakeerdheid kan vertoon wat dui op 'n ruimer implikasie-vermoë. "Digter" impliseer deur metafoor en simbool die verhouding tussen 'n krygsgevangene wat 'n skippie bou en 'n digter wat 'n gedig skep. Tematies sou hierdie gedig kon inpas onder "gedigte

oor die digkuns, krygsgevanges, die woord, die kuns-skepping". 'n Gedig soos "Dennebol" sou kon inpas onder temas soos "die tyd, die digkuns, die moraliteit van letterkunde, motiewe van ondergang en verlossing, die etiek, die kom en gaan van beskawings, gestolde bestaan" en nog meer. Dit wil nie sê dat tematiese skakerings 'n toets word vir die sukses van 'n bepaalde gedig nie, maar dit sê wel dat 'n gedig waarvan die primêre betekenis deur implikasie 'n ruimer referensialiteit verkry het, kans het op 'n grootheid wat die meer beperkte vers ontsê word.

Die implikasie dui daarop dat fragmente van die taal gebruik word om 'n groter geheel op te roep. In die implikasie is die verhouding tussen taalaanbod en taalinterpretasie vergelykbaar met die wêreld-van-die-gedig teenoor die volle werklikheid waaruit dit ontstaan. In dié sin is die gedig 'n nā-skryf van God se Skepping:

Ex Unguine Leonem

1 Ek kan nie opsom: nie 'n lewe, 'n gesprek,
 2 'n tydperk of 'n eeu.
 3 Die klou dui al die dier aan, is gesê -
 4 maar is nog nie die leeu.

5 Ek vind op hierdie aarde soms 'n volte ...
 6 my brein die kry die waan
 7 dat ek, omdat ek altyd sirkel sien,
 8 die sfeer-self kan verstaan.

9 Wat ek van mense of van God wil meen,
 10 word in my dofheid dof.
 11 Iets staan in sterre-en-helderte geskryf;
 12 en ek skryf nā in stof.

(N.P. van Wyk Louw, Tristia, bl. 12)

Hierdie agterna-skepping in die gedig impliseer die erkenning van God se Skepping en die digter se beskeidenheid teenoor die "sterre-en-helderte". Alhoewel die gedig ruimtelik en temporeel vanuit die ego (of ego-sentries) ont- en bestaan, vertoon dit ook die "beskeidenheid" van die digter teenoor sy stof. Trouens, hierdie "beskeidenheid" kan as 'n baie sterk evaluerende beginsel beskou word. Met "beskeidenheid" in dié sin word nie gedui op enige persoonlike karakteristiek van die digter nie, wel op sy instelling (via die gedig) teenoor die oneindige werklikheid waarmee hy gekonfronteer staan. Hierdie beskeidenheid word egter nie eksplisiet in die gedig benoem nie, maar leef implisiet in die erkenning van die "astrale magte". Dit bring mee dat die gedig nie in die eerste plek mededeling(s) word van die digter nie, maar dat dit vereenselwiging van die digter met sy stof voorstel; ook bring dit mee dat die gedig nie 'n middel word in diens van 'n saak nie, maar dat die gedig elke ding teken in eie reg. Periandros van Korinthe, in 'n monoloog waarin hy onder meer die digter Arioon in sy afwesigheid aanspreek, merk op: "Ja, Arioon, die mens is oor die algemeen beperk. / Jy moet my dus maar weer verlaat, suiwer gaan swerf / en in jou suiwerheid 'n bietjie buitelandse roem verwerf! / Moenie so baie bieg hoe jy jou stryd teen God besleg, / teken eerder elke ding van God volkome in sy eie reg" (Periandros van Korinthe van D.J. Opperman, bl. 62). En die "knolskrywer" in Etienne Leroux se Na'va merk op oor sy skryfkuns: "... alle ontploffings van die gees is al-

reeds saamgevat in die geheimsinnige naam van God, YHVH, waar elke letter tydloos die rebelsheid sowel as die goddelike aard van die mens in 'n psigiese patroon aandui, die angswekkende kontraste waarmee ons in ons menswees gepla is en wat ons van dag tot 'dag herlei tot die simptome van ons tyd; ... die oorkoepelende waarheid kan nie deur 'n knolskrywer saamgevat word as selfs groot skrywers slegs 'n aspek van die malaise kan aandui terwyl hulle met die menslike hubris dit waag om soos 'n Aap van God, of soos iemand soos Demosthenes de Goede, die ewige waarheid te stotter. Sal ek my maar berus in die mufheid van my vermoë tot sintese, dokter, en in die toekoms my eerder bepaal by 'n enkele weergawe van die angs van menswees, met die hoop dat ek (...) miskien 'n vonk van die ewigheid sal vang?" (Na'va, bl. 129). En dan kom Van Wyk Louw se "Ars Poetica" nog hierby: "sōdat en ōpdat ons in woorde, wat / maar klank en teken is, / in nā-geskape skeppinge / die skepping van die god / dēūr-dink, dēūr-praat " (Tristia, bl. 35).

Die geslaagde gedig, roman of watter letterkunde ook, sal 'n nederigheid teenoor die skepping en skeppingsbeginsels impliseer, ook 'n nederigheid vertoon teenoor en vanuit die primêre (oer-)betekenis van die taal waarin die kunstwerk sy medium vind. Sonder hierdie nederigheid ontstaan geen ware kuns nie.

"Ex unguine leonem" handel oor die beskeidenheid in die gedig. Oor die titel is daar 'n mate van onsekerheid. As die unguine dui op klou (ungui), is die vorm taalkundig onaanneemlik; as die vorm dubbelsinnig wil wees, dan dui dit ook op lies/lende wat nie heeltemal klop met die teks nie. 'n Aanneemliker verklaring lyk vir my om die unguine te lees as die ablatief van unguin wat, o.m. uit Vergilius se werk, beteken 'n "fatty substance" (vgl. Cassell's New Latin-English, English-Latin Dictionary). Lees 'n mens dit saam met leonem as 'n akkusatief en jy postuleer die werkwoord in die kriptiese titel, is die resultaat: uit die volheid (vind ek) die leeu; of: uit die (olierige) volheid die leeu. So 'n lesing pas in by die gedig in sy geheel, want die gedig loop in sirkels: van 'n geheel tot 'n deel, terug tot 'n geheel.

Die leeu word simbolies onder meer geassosieer met "mag" en met die "goddelike". In die Egiptiese mitologieë is die klou van die leeu die aanduiding van hierdie "goddelike gesag", en is die klou as 'n offer gebring aan die groter gesag van die gode. (Vergelyk Ad de Vries se Dictionary of Symbols and Imagery, bl. 300-302.)

Nou val "Ex unguine leonem" in patroon. Die digter is die ek-spreker. Hy staan teenoor die hele universum waaruit sy poësie woord toe moet kom. Die opsomming, die oorkoepelende waarheid van Leroux, dié kan die digter nie. Hy kan die tydsgrense herken ('n lewe, 'n eeu ...) maar die

geheel is buite die vermoë van die "doloswoord". In ou Egiptiese tye was die klou die metonimia vir die goddelike geheel, maar, soos die gedig, is dit nie die geheel nie. Ergo: die klou is nog nie die leeu nie, die leeu is ook maar simbool van 'n 'groter mag, daarom: "uit die volheid" herken die digter net die leeu, en die gedig is weer net die klou. In hierdie omwisselbare hiërargie verkry die titel 'n belangrike rol wat deur die 2de strofe verder versterk word.

Die begrip van volte is blote waan vir die digter - dit laat hom glo dat hy die geheel ervaar, dat hy die "sfeer" (die ewigheid) verstaan. Die korrektief (in die laaste strofe) is dat van hierdie volte, hierdie sirkel, hy slegs 'n "dofheid" verneem teenoor die helderte van die sterre. Sy kuns is 'n nā-skryf, in stof.

Die sirkels in die gedig begin by die titel wat praat van 'n volledigheid met daaruit 'n deel (leeu) wat 'n volledigheid simuleer; die eerste twee reëls bely die digter se onmag teen die tyd, d.w.s. sy onmag om 'n geheel te hanteer; die derde en vierde reëls verklein die spektrum verder deur na die gedig as die "klou" te verwys en die kleinheid van die gedig te aksentueer; reël 5 keer terug na die (gewaande) begrip van die geheel, reël 6 bring die korrektief dat dit "waan" is; reëls 7 en 8 herstel die geheel, die voltooide kring van tyd en ruimte; reëls 9 en 10 verklein selfs die fragmentariese begrip van die digter en ontsê

hom die "helderheid" wat die sterre-hemel kenmerk; reëls 11 en 12 herstel vlugtig die sfeer, maar bring 'n nog verdere verkleining van die digter en sy skepping deur dit tot stof en tot nā-skepping te beperk. In die stof lê die verganklikheid (stof is jy en tot stof keer jy terug), maar ook is dit die beginpunt vir sel-vormende groei, vir skepping. Deur alles is die oorheersende implikasie: die gedig (uit 'n ek-perspektief) vind geen voltooiing in die ek nie, maar moet alles teken in eie selfstandigheid en in die lig van 'n goddelikheid. Wat D.J. Opperman oor Van Wyk Louw se werk skryf, is nie net waar van "Ex unguine leonem" en Louw se oeuvre nie, dit is waar van alle ware letterkunde: "Soos alle groot kuns is sy poësie godsdienstig deur die beskeie tas tussen twee onbekendes: die grootheid van die heelal en die geslotenheid van die menslike onderbewussyn, en deur die besete wil om die slopende magte van die chaos te beheer" (Wiggelstok, bl. 63).

7.4 "PENWORTEL": SLOT

'n Penwortel is die diep wortel wat die plant/boom anker in die grond. Dit verbind die ondergrond met die lug, die voeding en die water met die son. Die "penwortel" is ook die wortel van 'n pen ('n skryfpen). In sy eerste en primêre betekenis is die penwortel aanduiding van groei, op 'n tweede vlak word dit 'n aanduiding van die "takelwerk" van 'n gedig, 'n stolling. Die groei is die ewige mirakel, die stolling tot gedig die werking van die muse. Hoe

"penwortel" ook gelees word, dit "gaan om eerste dinge":

Penwortel

- 1 Dit gaan hier net om eerste dinge,
begin my vader sy Herinneringe:
Moeder het vertel - ek was nog jonk -
Oupa ly aan kanker van die tong.
- 2 In sy geselskap word ek daagliks groot
as getuie van bedienings uit die dood:
hoe hy, omdat hy nie kan praat,
met griffel op 'n lei moes tekens maak.
- 3 Toe onse kos nie meer kon binnekom,
het sy oorle moeder hom -
toe daar reeds strepies was van bloed -
met melk en brood van Anderkant gevoed.
- 4 Moeder het sy woorde uitgespel
en sy drie susters dit herhaal, indelibel.
Ek mog ook soms sy lei skoon spons,
maar ewig woon sy woorde tussen ons.
- 5 Hy het geskryf oor daardie Stad van Goud,
oor Dorings en die Kruis van Doringhout.
By sy begrafnis - selfs van oorkant die rivier,
het almal saamgesing, ook die populier.

(Komas uit 'n bamboesstok, bl. 16)

Die eerste dinge waarvan die eerste reël praat, is die familieverbande tussen kleinseun (die eerste persoonspreker), die vader en die oupa (drie geslagte wat die inkarnasie van lewe voorstel); dit is ook die eerste dinge van lewe en dood (die natuurlike pole waarbinne die mens bestaan). Deur die dubbelsinnigheid van die titel word die eerste dinge ook die eerste dinge oor die digkuns/skryf-

kuns. Die oupa skryf - op 'n lei, die vader skryf - sy herinneringe (in die gedig gekursiveer om die titel van 'n boek aan te dui), die kleinseun (ek) skryf - 'n gedig, 'n bundel, 'n volksboek. Al wat nie onderhewig is aan die eerste dinge nie, 'is die woord(e) wat "ewig woon". Die eerste dinge gaan verby, so leer ons uit die Bybel, maar die "vonk van die ewigheid" woon in die nā-skepping. Die lewensbeginsel wat die ewigheid onderskryf, is dié van inkarnasie. Elke keer herleef die mens in die kind.

"Penwortel" bring hierdie twee ewigheidsbeginsels bymekaar: die groei in/van die natuur, die stolling daarvan in die geskrewe woord. In hierdie woord bly die nostalgiese behoue (die eerste strofe) en word alle dinge "geannekseer" (2de strofe).

Deel van hierdie "eerste dinge" is die implikasie. In "Penwortel" bevat die tweekantigheid van die titel reeds 'n dubbele presupposisie wat deur die teks bewaarheid word. Die gedig handel oor die oupa, maar oupa en vader en seun word een. Dié drie word komplementêr aangevul deur die drie susters wat die woord "onuitwisbaar" bewaar deur die herhaling. Die drie susters word die muses wat die mirakel van kuns-lewe in onkeerbare reëlmaat ewiglik voortsit.

Met die wisseling van sprekers in die gedig (die vader, die oupa, die seun dēūr hulle) word die digter weer eens geïmpliseer as die figuur van vereenselwiging. Die temas

waaroor die oupa (en die digter) skryf, word gegee in die vyfde strofe: die Stad van Goud (stad as simbool van boosheid en aardsheid; in die "Vigiti Magna" die nostalgiese soeke), Dorings (erotiese simbool), die Kruis van Doringhout (religieuse simbool). By die begrafnis van die oupa (die mens) het ook die "populiere" saamgesing. Die populier impliseer die vox populi (stem van die massa in die volksboek Komas); die lier en die lied het sinonieme kwaliteite; en die populier dui simbolies ook nog op die boom wat staan by die poort van die hel, ook die boom wat wonderwerke kan laat plaasvind (De Vries se Simboleboek, bl. 371/2).

Alles saam laat "Penwortel" dan lees as 'n gedig oor die eerste dinge van die digkuns: die pre-sentimentele werklikheid, siekte en dood as die lot van die mens, die nostalgie oor die verlede, die gebruik van tekens (2de strofe) om die werklikheid in woorde te klee, die werking van die muse, die tematiek van die aardse, die erotiese en die religieuse, die deel-wees van die digter van 'n volk / 'n massa maar met behoud van die enkelingskap (laaste strofe), die hantering van die simboel (geïmpliseerde taal), en die beswering van die tydelikheid deur die wonder van die woord wat "ewig woon".

'n Studie oor die implikasie voer op sy eie manier die poësieleser terug tot by penwortels. Saam met 'n Glaukus wat terugkeer uit sy vis-bestaan, ervaar die noukeurige

leser by die lees van 'n gedig dat om hom "uit die eerste water / 'n wêreld nat en skoon (staan)". En saam met Opperman se reisiger moet die leser in elke gedig die taal ont-dek:

Ek moet die name
van die minerale leer,
van angeliere, voëls -
alles noem en tel
en deur die noem besit:
dit annekseer,
my vlag laat wapper,
proklameer
en met kaart en transport
die aarde se katalogus
aan hierdie grens as pionier opstel
en my oortuig dat ek bo-waters woon.

(Komas uit 'n bamboesstok, bl. 89)

7.5 BRONNELYS

- Boerneef 1964. Palissandryne,
Tafelberg, Kaapstad
1977. Versamelde Poësie,
Tafelberg, Kaapstad
- Breytenbach, Breyten 1964. Die ysterkoei moet sweet,
Perskor, Johannesburg
- Brink, André P. 1973. Die poësie van Breyten Breytenbach,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Cassell's New Latin-English and English-Latin Dictionary
s.j. Simpson, D.P. (red.),
Cassell's, London
- Culler, J. 1975. Structuralist Poetics,
Routledge & Kegan Paul, London/Henley
- De Villiers, M. 1968. Die grammatika van tyd en modaliteit,
A.A.Balkema, Kaapstad
- De Vries, Ad 1974. Dictionary of Symbols and Imagery,
North-Holland, Amsterdam/London
- Du Plessis, Hans 1981. in Coetzee, A.J. (red.):
Hulsels van Kristal,
Tafelberg, Kaapstad
- Grové, A.P. (red.) 1974. Dolosgooier van die woord,
Tafelberg, Kaapstad
- Kannemeyer, J.C. 1965. Die stem in die literêre kunswerk,
Nasou, Kaapstad

- Leroux, Etienne 1972. Na'va,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Lindenberg, E. 1965. Onsydige toets,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Louw, N.P. van Wyk 1967. Die halwe kring,
Tafelberg, Kaapstad
1970. Rondom eie werk,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Tristia,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Lyons, J. 1977. Semantics 2,
Cambridge University Press,
London/New York/Melbourne
- Nienaber, C.J.M. 1974. Oor literatuur 1,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1977. Oor literatuur 2,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Opperman, D.J. 1975. Dolosse,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Komag uit 'n bamboesstok,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1976. Negester oor Ninevé,
Tafelberg, Kaapstad
1978. Periandros van Korinthe,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Wiggelstok,
Tafelberg, Kaapstad

- Scholtz, Merwe 1978. Die teken as teiken,
Tafelberg, Kaapstad
- Snyman, Annette 1981. Klein Rondreis,
Boschendal, Kaapstad
- Snyman H. 1974. "Oor taal en motiewe in 'Karoo-dorp: So-
meraand'",
Standpunte 114
- Van Heerden, Ernst 1977. Digterlike Diagnose,
Tafelberg, Kaapstad
- OOK GERAADPLEEG
- Aucamp, Hennie 1978. Kort voor lank,
Tafelberg, Kaapstad
- Brink, André P. 1969. Aspekte van die nuwe prosa,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Eaton, Trevor (red.) 1978. Essays in Literary Semantics,
Julius Groos Verlag, Heidelberg
- Epstein, E.L. 1978. Language and Style,
Methuen & Co. Ltd., London
- Garzilli, Enrico 1972. Circles without Center,
Harvard University Press,
Cambridge/Massachusetts
- Lindenberg, E. 1972. Taalkundige literêre teorie en kritiek,
Universiteit van die Witwatersrand,
Johannesburg
- Snyman, Henning "Toorklip van die Woord", ongepubliseerde
radioprogramme uitgesaai deur die SAUK
van Jan. tot Des. 1982

SAMEGESTELDE BRONNELYS

- Antal, L. 1964. Content, Meaning, and Understanding,
Mouton, Den Haag
- Appel, R. e.a. 1976. Socio-linguïstiek,
Het Spectrum, Utrecht
- Aucamp, Hennie 1978. Kort voor lank,
Tafelberg, Kaapstad
1977. Die lewe is 'n grenshotel,
Tafelberg, Kaapstad
- Austin, J.L. 1962. How to do things with words,
Clarendon, Oxford
- Bekker, Pirow 1970. Die titel in die poësie,
Tafelberg, Kaapstad
- Belcher, R.K. 1969. Grondslae van die sonnetvorm,
HAUM, Kaapstad
- Blackburn, S. (red.) 1975. Meaning, Reference and Necessity,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Bloomfield, L. 1933. Language,
Holt, e.a., London
- Blum, Peter 1971. Steenbok tot Poolsee,
Tafelberg, Kaapstad
- Boerneef 1964. Palissandryne,
Tafelberg, Kaapstad

- Boerneef 1977. Versamelde Poësie,
Tafelberg, Kaapstad
- Bolinger, D. 1968. Aspects of Language,
Harcourt & Brace,
New York/San Francisco/Chicago/Atlanta
- Bosman, D.B. et al 1979. Tweetalige Woordeboek,
Tafelberg, Kaapstad
- Botha, R.P. 1978. Generatiewe Taalondersoek,
HAUM, Kaapstad
- Breytenbach, Breyten 1967. Die huis van die Dowe,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1964. Die ysterkoei moet sweet,
Perskor, Johannesburg
- Brink, André P. 1969. Aspekte van die nuwe prosa,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1973. Die poësie van Breyten Breytenbach
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Brooks, C. 1947. The Well-Wrought Urn,
Harcourt and Brace, New York
- Bulpin, T.V. 1978. Illustrated Guide to Southern Africa,
Reader's Digest, Kaapstad
- Cassell's New Latin-English and English-Latin Dictionary
s.j. D.P. Simpson (red.), Cassell's, London
- Chamber's Twentieth Century Dictionary
1977. T. & A. Constable, Edinburgh

- Ching, M.K.L. 1980. Linguistic Perspectives on Literature,
et al Routledge & Kegan Paul, London
- Cirlot, J.E. 1971. A Dictionary of Symbols,
Routledge & Kegan Paul, London
- Cloete, T.T. 1980. Angelliera,
Tafelberg, Kaapstad
1979. "Gedigte uit 'Klipwerk' van N.P. van Wyk
Louw", Tydskrif vir Geesteswetenskappe,
Des. 1979
- Coetzee, A.J. (red.) 1981. Hulsels van Kristal,
Tafelberg, Kaapstad
- Culler, J. 1977. Structuralist Poetics,
Routledge & Kegan Paul, London
- De Klerk, W.J. 1978. Inleiding tot die Semantiek,
Butterworth, Durban
- De Villiers, D.W. 1982. Vuur by Sheila Cussons,
Ongepubliseerde M.A.-verhandeling,
Universiteit van Stellenbosch
- De Villiers, Meyer 1968. Die grammatika van tyd en modaliteit,
A.A. Balkema, Kaapstad
1975. Die Semantiek van Afrikaans,
HAUM, Kaapstad
- De Villiers, M. e.a. s.j. *Kernwoordeboek van Afrikaans,
Nasou, Kaapstad
- De Vries, Ad 1974. Dictionary of Symbols and Imagery,
North-Holland Publishing Co.,
Amsterdam/London

- Die Bybel 1966. Bybelgenootskap van S.A.,
Kaapstad/Johannesburg/Durban
- Droste, F.G. 1965. Grondbeginselen van de Nederlandse
Grammatika,
Van Goor Zonen, Den Haag
- Eaton, Tevor (red.) 1978. Essays in Literary Semantics,
Julius Groos Verlag, Heidelberg
- Epstein, E.L. 1978. Language and Style,
Methuen & Co. Ltd., London
- Eybers, Elisabeth 1978. Voetpad van Verkenning,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Fowler, Roger 1973. A Dictionary of modern critical terms,
Routledge & Kegan Paul, London/Boston
- Garzilli, Enrico 1972. Circles without Center,
Harvard Univ. Press, Cambridge/Massa-
chusetts
- Grové, A.P. 1978. Dagsoom,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Komas uit 'n bamboesstok, Blokboek 34,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1977. Woord en Wonder,
Nasou, Kaapstad
- Grové, A.P. (red.) 1974. D.J. Opperman - Dolosgooier
van die woord, Tafelberg, Kaapstad
- Hudson, R.A. 1980. Sociolinguistics,
Cambridge Univ. Press, Cambridge

- Hugo, D.J. 1981. "n Literêre boa: Die 'Brandaan'-siklus van D.J. Opperman", Standpunte 154
- Jonker, Ingrid 1965. Versamelde Werke,
Perskor, Johannesburg
- Kannemeyer, J.C. 1965. Die stem in die literêre Kunswerk,
Nasou, Kaapstad
1978. Geskiedenis van die Afrikaanse
Literatuur I,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1979. Kroniek van klip en ster,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Kempen, W. 1968. Samestelling, Afleiding en Woordsoortelike
Meerfunksionaliteit in Afrikaans,
Nasou, Kaapstad
- Kempson, Ruth 1977. Semantic Theory,
Cambridge University Press, Cambridge
- Kierkegaard, S. 1966. Lee M. Capel (vert.) The Concept of
Irony, with Constant Reference to
Socrates,
Collins, London
- Koenen, M.J. - Endepols, J., 1956. Verklarend Handwoordenboek
der Nederlandse Taal,
J.B. Wolters, Groningen
- Krige, Uys 1973. 'n Keur uit sy gedigte,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Krog, Antjie 1973. Dogter van Jefta,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria

- Leipoldt, C.Louis 1973. Vyftig gedigte, saamgestel deur
W.E.G. Louw,
Tafelberg, Kaapstad
- Leroux, Etienne 1976. Magersfontein, o Magersfontein!
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1972. Na'va,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1980. Tussengebied,
Perskor, Johannesburg
- Lindenberg, E. 1965. Onsydige toets,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1979. "Oor reise - in die vers en in die vlees",
Standpunte 142
1972. Taalkundige literêre teorie en kritiek,
Univ. van die Witwatersrand, Johannes-
burg
- Lindenberg, E. 1965. Dietse Studies,
e.a. (red.) Academica, Kaapstad/Pretoria
- Louw, N.P. van Wyk 1977. Deurskouende Verband,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1979. Nuwe Verse,
Tafelberg, Kaapstad
1972. Opstelle oor ons ouer digters,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1970. Rondom eie werk,
Tafelberg, Kaapstad

- Louw, N.P. van Wyk 1958. Swaarte- en Ligpunte,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Tristia,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
- Louw, N.P. van Wyk en Lindenberg E. 1978. Treknet,
Academica, Kaap-
stad/Pretoria
- Louw, W.E.G. 1973. Versamelde Gedigte,
Tafelberg, Kaapstad
- Lyons, John 1968. Introduction to theoretical linguistics,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
1978. Semantics 1,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
1977. Semantics 2,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- Malan, C. (red.) 1982. Die Oog van die Son,
Academica, Kaapstad/Pretoria/Johan-
nesburg
- Moncrieff, A.R.H. s.j. Classic Myth and Legend,
Gresham, London
- Muecke, D.C. 1970. Irony,
Methuen & Co. Ltd., London
- Muller, C.F.J. 1973. Vyfhonderd Jaar S.A. Geskiedenis,
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Nienaber, C.J.M. 1974. Oor literatuur 1,
Academica, Kaapstad/Pretoria

- Nienaber, C.J.M. 1977. Oor literatuur 2,
Academica, Kaapstad/Pretoria
- Nienaber-Luitingh, M. en Nienaber, C.J.M. 1977. Woordkuns,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Nienaber, P.J. (red.) 1948. C. Louis Leipoldt, eensame veelsydige,
Afrikaanse Pers, Johannesburg
- Opperman, D.J. 1979. Blom en Baaierd,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Dolosse, Tafelberg, Kaapstad
1970. Edms. Bpk.,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1978. Engel uit die Klip,
Tafelberg, Kaapstad
1974. Joernaal van Jorik,
Tafelberg, Kaapstad
1981. Kleuterverseboek, Tafelberg, Kaapstad
1979. Komas uit 'n bamboesstok,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1964. Kuns-Mis,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria
1976. Negester oor Ninevé,
Tafelberg, Kaapstad
1956. Periandros van Korinthe,
Tafelberg, Kaapstad
1975. Wiggelstok, Tafelberg, Kaapstad
- Ortony, A. (red.) 1979. Metaphor and Thought,
Cambridge Univ. Press, Cambridge

- Ponelis, F.A. 1979. Afrikaanse Sintaksis,
J.L. van Schaik, Pretoria
- Preminger, A. (red.) 1975. Princeton Encyclopedia of Poetry
and Poetics,
Macmillan, London
- Quirk, R. et al 1972. A Grammar of Contemporary English,
Longman, London
- Raidt, E.H. s.j. Afrikaans en sy Europese Verlede,
Nasou, Kaapstad
- Reichling, A. 1967. Het Woord,
Tjeenk Willink, Zwolle
1965. Verzamelde Studies,
Tjeenk Willink, Zwolle
- Richards, I.A. 1936. The Philosophy of Rhetoric,
Oxford Univ. Press, London
- Sangiro (A.A. Pienaar) 1933. "Koors" in Nuwe Afrikaanse
Kortverhale (saam met
J. van Bruggen en Leon Maré),
De Bussy, Pretoria
- Scholtz, Merwe 1975. Herout van die Afrikaanse Poësie
en ander Opstelle,
Tafelberg, Kaapstad
1978. Die teken as teiken,
Tafelberg, Kaapstad
- Scholtz, Merwe 1980. Leipoldt 100,
(red.)
Tafelberg, Kaapstad
1974. Woord en Wederwoord,
Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria

- Scholtz, Merwe 1978. Die Paddas van Aristophanes,
(vert.) Perskor, Johannesburg
- Searle, J.R. 1969. Speech Acts,
Cambridge Univ. Press, Cambridge
- ShIPLEY, Joseph T. 1969. Dictionary of World Literature,
(red.) Littlefield, Adams & Co., Totowa,
New Jersey
- Smith, Barbara Hernstein 1974. Poetic Closure,
Univ. of Chicago Press,
Chicago
- Snyman, Annette 1981. Klein Rondreis,
Boschendal, Kaapstad
- Snyman, Henning 1978. Junior Verseboek,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1974. "Oor taal en motiewe in 'Karoo-dorp:
Someraand'", Standpunte 114
1978. Senior Verseboek,
Academica, Kaapstad/Pretoria
1981. Verkenningvlugte,
Perskor, Johannesburg
- Snyman, Henning 1978. Uit Vier Windstreke,
(red.) Nasou, Kaapstad
- Snyman, Henning 1982. "Toorklip van die Woord", 'n reeks
(samesteller) ongepubliseerde poësieprogramme
vir die SAUK
- Spangenberg, D.F. 1980. Peilings van die poësie,
Academica, Kaapstad/Pretoria

- Spies, Lina 1981. Weefsel en Web,
Ongepubliseerde D.Litt.-verhandeling,
Univ. van Pretoria
- Steyn, J.C. 1975. Die grammatika van liefhê,
Tafelberg, Kaapstad
- Stockenström, Wilma 1976. Van vergetelheid en van glans,
Human & Rousseau, Kaapstad/
Pretoria
- Strydom, Leon 1976. Oor die Eenheid van die Digbundel,
Academica, Pretoria/Kaapstad
- Ullmann, S. 1957. The principles of Semantics,
Oxford, London
- Van den Vos Reinaerde 1959. In Van alle tijden (red.
L.M. van Dis),
J.B. Wolters, Groningen
- Van der Merwe, C.N. 1981. Tromboniusdagboekenkaart,
Tafelberg, Kaapstad
- Van Heerden, Ernst 1976. Die Ysterwoud,
Tafelberg, Kaapstad
1977. Digterlike Diagnose,
Tafelberg, Kaapstad
- Van Heerden, Ernst 1966. Smal Swaard en Blink,
e.a. (samesteller) Academica, Kaapstad/Pretoria
- Van Rensburg, F.I.J. 1975. Die kunswerk as taal,
(red.) Tafelberg, Kaapstad
- Vergilius 1980. Van Wapens en 'n Man, vert. A.A. Blanckenberg,
Boschendal, Kaapstad

- Verster, J.R. 1975. Die Metafoor,
P.J. de Villiers, Bloemfontein
- Walters, M.M. 1970. Cabala,
Tafelberg, Kaapstad
1979. Saturae,
Tafelberg, Kaapstad
- Warren, Austin en Wellek, René 1961. Theory of Literature,
Jonathan Cape, London
- Watermeyer, G.A. 1964. Sekel en Simbaal,
Tafelberg, Kaapstad
- Woordeboek van die Afrikaanse Taal, Deel 4 H-I
1961. red. P.C. Schoonees, Staatsdrukker, Pretoria