

'N ONDERSOEK NA DIE AARD VAN POËSIE, MET VERWYSING NA  
KINDERPOËSIE EN DIE "EENVOUDIGE" POËSIE VAN N P VAN WYK  
LOUW EN D J OPPERMAN

---

Carli Coetzee

'n Skripsie voorgelê aan die Lettere Fakulteit  
Universiteit van Kaapstad  
vir die graad van Magister Artium

Kaapstad 1988

The University of Cape Town has been given  
the right to reproduce this thesis in whole  
or in part. Copyright is held by the author.

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.

'N ONDERSOEK NA DIE AARD VAN POËSIE, MET VERWYSING NA  
KINDERPOËSIE EN DIE "EENVOUDIGE" POËSIE VAN N P VAN WYK  
LOUW EN D J OPPERMAN

COETZEE, Carli, M A, Universiteit van Kaapstad, 1988

Dit is lank reeds 'n aanvaarde feit dat poësie nie 'n spontane uiting van emosie deur middel van ritmiese taal is nie; die aard van poësie skakel juis spontaneïteit uit. Die tradisionele definisie van poësie, naamlik die beskouing daarvan as nie-mimetiese genre teenoor prosa wat mimeties is, is onvoldoende. In stede hiervan kan poësie as genre beskou word in die konteks van die reoriëntasie wat plaasgevind het in literatuur- en taalstudie.

Die moderne literêre teorieë het as doel die omskrywing van literatuur as stelsel, en die konvensies onderliggend daaraan wat betekening moontlik maak. Ook in moderne literatuur word die klem geplaas op die taal- en literatuursisteem, en op die skeppende teenwoordigheid in die teks. Binne hierdie beskouing van literatuur verval die opposisie tussen poësie en prosa tot 'n groot mate. Modernistiese literatuur is 'n selfbewuste gebruik van taal, geskep deur 'n outeur wat kennis het van die onderliggende konvensies.

Hierdie definisie van poësie word getoets aan die hand van kinderpoësie, aangesien die tradisionele beskouing van poësie 'n geskiktheid vir kinders impliseer. Die kind se ontwikkeling word kortliks bespreek en daar word aangedui dat die kind se denkprosesse en beleving van die wêreld poësie onbegrypbaar maak. Die kind se ontwikkeling word bespreek met verwysing na Jean Piaget se genetiese epistemologie en Heinz Rempelin se samevattende beskouing. Die kind beskik nie oor die kennis in verband met die konvensionele aard van literatuur en taal wat benodig word om poësie te begryp nie; nog is kinders in staat om dit aan te leer. Die aard van die konvensies is abstrak, terwyl die kind konkreetheid vereis ten opsigte van die taalgebruik en die inhoud van literatuur.

Ten slotte word verwys na volkspoësie, wat dikwels as primitief en ongevormd beskou word. Die "Klipwerk"-siklus van N P van Wyk Louw en *Komas uit 'n bamboesstok* van D J Opperman word bespreek. Daar word aangetoon dat die vermoë om nostalgies te skryf oor die primitiewe 'n hoë mate van selfbewustheid en taalbewustheid vereis. Die outeur in hierdie verse is selfreflekterend en skep 'n werk wat die konvensies van literatuur uitwys, en terselfdertyd bevraagteken. Poësie is dus in wese 'n konvensionele gebruik van taal, waarvan die selfreflekterende aard spontaneïteit en eenvoud ontken.

### Dankbetuiging

Met dank aan my promotors, Prof Henning Snyman en Dr Lydia Snyman.

Hierdie skripsie is onder andere moontlik gemaak deur finansiële bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing. Die opinies hierin uitgespreek en die gevolgtrekkings waartoe gekom word, is die outeur s'n, en moet nie beskou word as dié van die Raad nie.

## INHOUD

Hoofstuk	Bladsy
1. Inleiding	1
2. Genre-onderskeidings	8
3. Modernisme: die revolusie van die woord	20
4. Modernistiese poësie-kritiek	37
5. Ontwikkelyngspsielkunde	52
6. Die moontlikheid van kinderpoësie	75
7. Volkspoësie	99
8. Gevolgtrekking	135
Bibliografie	142

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

In enige studieveld is klassifikasie een van die maniere om informasie te orden. Ook in literatuurstudie word dit gebruik as strukturerende beginsel vanaf Aristoteles se *Poëtika*, die eerste werk waarin daar gepoog is om 'n generiese klassifikasie van literatuur te maak. Deur die eeue is verskeie opposisies en kategorieë gebruik om literatuur as geheel te verdeel in subklasse, die gebruiklikste waarvan die tweeledige verdeling prosa-poësie is. Deels na aanleiding van Aristoteles se skema is hierdie onderskeid begryp as dié tussen 'n mimetiese werk (prosa) en 'n nie-mimetiese werk (poësie). Selfs 'n moderne teoretikus soos Jonathan Culler gebruik steeds die onderskeid - Culler het in sy *Structuralist poetics* 'n hoofstuk genaamd "Poetics of the novel" en 'n ander genaamd "Poetics of the lyric". Enige verdeling in klasse is natuurlik gradueel van aard, en 'n spektrum van moontlikhede bestaan tussen die twee pole. In die twintigste eeue het die polarisering van literatuur in poësie en prosa egter tot 'n groot mate begin vervaag: ener syds vanweë 'n nuwe beskouing van generiese verdelings, en andersyds vanweë veranderinge in die literêre korpus self.

Daar het naamlik 'n algemene reoriëntasie plaasgevind in die siening van taal, en gevolglik ook die siening van litera-

tuur. Hierdie verskuiwing is grootliks toe te skryf aan die werk van Ferdinand de Saussure, wat taal herdefinieer het as 'n stelsel van tekens. Individuele uitings is volgens Saussure manifestasies van 'n onderliggende sisteem wat aan die gebruikers van die taal bekend is. Die model is toegepas op literatuur as stelsel en 'n wetenskaplike benadering tot literatuur is ontwerp: 'n poëtika wat die konvensies van die onderliggende stelsel sou omskryf. Daar bestaan onsekerheid oor die mate waarin die lede van die Russiese Formalistiese beweging, die eerste van hierdie bewegings, kennis gedra het van Saussure se werk. Wat die Formaliste egter in elk geval gemeen het met Saussure is die poging tot 'n wetenskaplike definisie van die studieveld, in dié geval literatuur.

Binne die nuwe benadering tot literatuur as sisteem is generiese verdelings herdefinieer as, nie 'n absolute klas nie, maar 'n veranderende en relatiewe begrip. Genres word dus in terme van mekaar gedefinieer, en het waarde in terme van die algehele stelsel; die klasse self is minder belangrik as die onderlinge verhoudings. Die status van genre-klassifikasie het verander - dit is erken as een van die vele maniere waarop literatuur as geheel beskou kan word, en die klasse self word gesien as 'n riglyn eerder as 'n norm wat nagevolg moet word. Die omwenteling in linguistiese en literêre teorie was dus deels die oorsaak van die verandering in genre-

beskouing; maar daar was ook 'n omwenteling in literatuur self - 'n interne verandering van die struktuur dus.

Die juiste verhouding tussen literatuur en literêre teorie is altyd moeilik bepaalbaar, maar 'n wedersydse invloed is onvermydelik. Die literatuur van die twintigste eeu het, soos die literêre en linguistiese teorieë, 'n verskuiwing ondergaan. Die vernuwende twintigste-eeuse kunsrigting staan bekend as Modernisme, en die literêre werke het dikwels as tema die werking van taal en die literatuurstelsel self gehad. Die bewuswording van die konvensies onderliggend aan taal en literatuur het gelei tot 'n ondersoek na die twyfelagtige aard van kommunikasie, en die onvermoë van die kunstenaar om deur middel van taal 'n wêreld te skep. Prosaïste het die moontlikheid van *mimesis* deur middel van taal bevraagteken, en in die proses is werke geproduseer wat telkens die konvensionele aard van literêre betekening belig. Prosawerke, wat volgens genre-teorie uitgeken word aan die mimetiese aard van die vertelling, het nie meer 'n herkenbare wêreld uitgebeeld nie, en ook nie lewensgetroue karakters nie. Toenemend het prosa kenmerke begin vertoon wat tevore gereken is as deel van die poëtiese klas: 'n nie-mimetiese taalaanbod, geen herkenbare karakters nie, en 'n onvolledige of gefragmenteerde gebruik van taal.

Modernistiese prosa en poësie, soos dit gedefinieer word in genre-klassifikasie, het oormekaar geskuif. Albei genres of

klasse toon 'n hoë mate van vormbewustheid en refleksie op die sisteem onderliggend aan die uiting; albei het ook 'n onvolledige aanbod van spreker of persoon, 'n sogenaamde depersonalisering. Verder word albei gekenmerk deur 'n bewustelike soeke na betekenis en waarde, of 'n besef dat so 'n soektog moet misluk. In modernistiese literatuur is die ou genre-bakens dus oorskry, en die ooreenkomste tussen die klasse begin belangriker voorkom as die enkele verskille, hoofsaaklik formeel van aard.

Na aanleiding van bogenoemde stellings in verband met genreonderskeidings blyk dit dat poësie as definitiewe klas nie altyd herkenbaar is in moderne literatuur nie. Wat wel duidelik is, is die taalbewuste aard van modernistiese literatuur en literêre teorieë, asook die selfbewuste aard van die spreker of skrywer. 'n Definisie van poësie is dus juis dat dit 'n taalbewuste en selfbewuste medium is. In teenstelling hiermee is die tradisionele beskouing van poësie as uiting van 'n emosie of insig van die digter, deur middel van ritmiese en musikale taal. Hierdie definisie van poësie is 'n nalatenskap van die Romantiek, wat gekenmerk word deur die klem op emosies en die spesiale waarde wat geheg word aan die kindertyd. Kinders word beskou as suiwerder as volwassenes, aangesien kontak met die wêreld die inherente goedheid vernietig. Daar ontstaan dus 'n assosiasie van kinders met suiwerheid en dieper insig, en gevolglik vind

'n identifikasie plaas tussen kinders en poësie. Die definisie van poësie as "the purest expression of the most deeply-felt emotion" (in Coleridge se bekende woorde) word dus in hierdie skripsie gekritiseer, en ten einde dit te doen word kinderpoësie as genre ondersoek.

In hierdie romantiese beskouing van poësie is daar 'n wanopvatting oor die aard van die kind, asook 'n verwante wanopvatting in verband met die aard van poësie. Ten einde te bepaal of poësie binne die kind se verwysingsveld val, word die ontwikkeling van die kind bespreek. Uit die breë veld van die ontwikkelingsielkunde word twee figure geselekteer. Die eerste is Jean Piaget, saam met Sigmund Freud die grondlegger van die studieveld en om hierdie rede nog steeds belangrik. Alhoewel daar reeds baie werk gedoen is wat uitbrei op en verskil van sy werk, word hy nog steeds beskou as een van die hoekstene van die dissipline. Piaget se kognitiewe sielkunde is relevant vir hierdie skripsie aangesien hy die kind se denke in terme van 'n strukturalistiese model beskryf; hierdie beskouing sluit aan by Culler se definisie van literatuur as 'n stelsel van konvensies wat bemeester kan word. Breedvoeriger word die werk van Heinz Rempelin, die Duitse ontwikkelingsielkundige, bespreek. Dié werk is 'n nuttige sintese van onder andere die werk van Piaget en Freud en, alhoewel tot 'n mate 'n arbitrêre keuse, bied Rempelin se werk 'n waardevolle riglyn. Wat vir hierdie

skripsie belangrik is, is nie die mate waarin Remplein vernuwend is nie, maar die bepaling van riglyne waarvolgens die kind se ontwikkeling beskou kan word.

Uit hierdie bespreking word tot die gevolgtrekking gekom dat kinders nie in staat is om poësie te begryp en te ervaar as poësie nie vanweë twee redes. Eerstens is die kind se belewing van die wêreld egosentries en subjektief. Die aard van die spreker in poësie is selfbewus en abstrak, en gevolglik vir die kind nie ontsyferbaar nie. In die tweede plek het die kind weinig begrip van taal (of literatuur) as stelsel: daar bestaan vir die kind 'n simbiotiese verband tussen 'n objek en die naam wat daaraan geheg word. Poëtiese taal, aan die ander kant, is 'n konvensionele en bewustelike gebruik van taal, wat weer eens buite die kind se verwysingsveld val. Kuns as soektog na betekenis of moontlike redding impliseer eweneens 'n selfbewustheid waartoe die kind nie in staat is nie. Hierdie hipotese, naamlik dat poësie as genre buite die belewenisveld van die kind val, word getoets aan die hand van gekose Afrikaanse voorbeelde, en daar word tot die gevolgtrekking gekom dat die werke nie aan albei vereistes tegelyk kan voldoen nie - 'n werk kan nie slaag as poësie en terselfdertyd kinderliteratuur wees volgens 'n soortbepaling daarvan nie.

'n Soort vers wat by uitnemendheid geassosieer word met naïwiteit en kinderlikheid, is die volksvers. Aan die hand

van N P van Wyk Louw se "Klipwerk"-reeks en D J Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* word die foutiewe aard van hierdie aanname belig. Primitiewe verse, of verse met die primitiewe en primordiale as tema, is 'n hoogs-gesofistikeerde gebruik van taal. Hierdie werke dien gevolglik as verdere illustrasie van die hipotese dat poësie nie 'n naïef-emosionele uiting deur middel van musikale taal is nie, maar 'n gebruik van taal wat die konvensies van die literêre sisteem benut en terselfdertyd bevraagteken.

## HOOFSTUK 2

### GENRE-ONDERSKEIDINGS

Die verdeling van literatuur in genres is so oud as die teoretisering oor literatuur. Die eerste Westerse werk wat uitsluitlik aan literatuur gewy is, is Aristoteles se *Poëtika*, en hierdie werk bevat ook die eerste poging tot 'n genre-onderskeid. Die ware objek van Aristoteles se werk is egter nie literatuur nie, maar *mimesis* deur die medium van taal. Hierdie benadering beïnvloed dan ook sy genre-onderskeiding. Die onderskeid drama-liriek-epiek word verkeerdelik aan Aristoteles toegeskryf; in der waarheid is sy verdeling tweeledig van aard: die onderskeid tussen tragedie en komedie. Die twee genres word van mekaar onderskei op grond van die middele, objek en manier van *mimesis* wat in elkeen gebruik word. Kenmerkend van die *Poëtika* is die weglating van liriek - 'n gaping wat verklaar kan word in die lig van Aristoteles se "suiwer" kategorieë, waarin die liriese stem nie sou inpas nie. 'n Belangriker rede is egter dat liriek essensieel nie-mimeties van aard is; en Aristoteles se werk handel oor *mimesis* eerder as oor literatuur.

Ten spyte van bogenoemde tekortkominge het Aristoteles se beskouing van literatuur die basis gevorm van teoretisering tot met die aankoms van die nuwe literêre teorieë van die twintigste eeu. Kenmerkend van die nuwe beskouings van lite-

ratuur (en gevolglik van genres) is die klem wat geplaas word op wetenskaplikheid. Die eerste van hierdie bewegings was die Russiese Formalisme. In die slothoofstuk van Victor Erlich se *Russian Formalism: history - doctrine*, plaas hy die beweging soos volg:

As an organized movement, Formalism was fundamentally a native response to a native challenge. But, as a body of critical thought, it was part and parcel of that trend toward the reexamination of aim and method which during the first quarter of this century became discernible in European literary scholarship.  
(1969 : 274)

Wat hierdie bevraagtekening van doelstelling en metode ingehou het vir literatuurstudie, was om die objek van studie te definieer, dit wil sê om literatuurstudie as 'n "distinct and integrated field of intellectual endeavour" (Erlich 1969 : 172) te sistematiseer. Die objek van studie is gedefinieer as literatuur self, en meer spesifiek nog die *literaturnost'* van 'n werk: dit wat daarvan literatuur maak.

Hierdie reoriëntering wat plaasgevind het in literatuur, word ook aangetref in linguistiek in die werk van die Switser Ferdinand de Saussure (1857-1913). Saussure het die basis van linguistiek (in hierdie stadium 'n suiwer diachroniese beskouing) bevraagteken en in die plek daarvan 'n benadering voorgestel wat taal as 'n stelsel van tekens beskou. Hierdie stelsel kon op 'n bepaalde tyd sinchronies bestudeer word. Saussure het die onderskeid tussen taal as sosiale sisteem (*langue*) en voorbeelde van spesifieke taaluitinge (*parole*) gemaak. Die objek van studie is beskou as

*langue*: 'n kontrak wat bestaan tussen die gebruikers van 'n taal, en wat kommunikasie moontlik maak.

Die reoriënterings wat plaasgevind het in literatuurstudie en in linguistiek, is vergelykbaar met die onderskeid wat Karl Popper tref tussen 'n induktiewe en 'n deduktiewe metode van empiriese wetenskap. Volgens Popper word daar verkeerdelik gemeen dat empiriese wetenskappe induktief is; dit wil sê dat so 'n teorie "passes from *singular statements* (sometimes also called 'particular' statements), such as accounts of the results of observations or experiments, to *universal statements*, such as hypotheses or theories" (1980 : 27). Popper argumenteer dat, ongeag die hoeveelheid data wat versamel word, universele stellings nie gemaak kan word op grond van 'n versameling individuele stellings nie: "no matter how many instances of white swans we may have observed, this does not justify the conclusion that *all swans are white*" (1980 : 27). Die teenstrydigheid van 'n induktiewe metode is dat dit 'n sirkelredenasie tot gevolg het:

For the principle of induction must be a universal statement in its turn. Thus if we try to regard its truth as known from experience, then the very same problems which occasioned its introduction will arise all over again. To justify it, we should have to employ inductive inferences; and to justify these we should have to assume an inductive principle of a higher order, and so on. Thus the attempt to base the principle of induction on experience breaks down, since it must lead to infinite regress. (1980 : 29)

Na analogie hiervan kan die tradisionele generiese onderskeidings (sowel as die negentiende-eeuse taalkunde) beskou word as voorbeelde van 'n induktiewe benadering: 'n bepaal-

de gedig word gereken tot die poëtiese genre vanweë sekere eienskappe wat dit vertoon. Hierdie genre word op sy beurt weer gekenmerk deur vereistes wat in genoemde gedig aangetref word. Genres word dus gemanifesteer in voorbeelde wat die vereistes nakom, en hierdie voorbeelde dien as die "singular statements" waarvan die "universal statements" van die genre afgelei word.

In Oswald Ducrot en Tzvetan Todorov se *Encyclopedic dictionary of the sciences of language* skryf Todorov in verband met generiese onderskeidings:

It is ... evident that if the concept of genre is to have a role in the theory of literary language, we cannot define it on the sole basis of denominations: certain genres have never been named; others have been merged under a single name in spite of differences in their properties. The study of genres must be undertaken on the basis of structural characteristics, not on the basis of names. (1981 : 149)

Die beskouing van genres waarvan hier sprake is, is vergelykbaar met Popper se deduktiewe metode. Die generiese verdelings van literatuur, gemaak volgens die onlogiese induktiewe metode, word vervang met 'n wetenskaplik-gefundeerde benadering tot genres. Die reoriëntering ten opsigte van genre-verdelings is dus deel van 'n algemene neiging na 'n wetenskaplike metode in literatuurstudie. Popper skryf in verband met die deduktiewe metode:

From a new idea, put up tentatively, and not justified in any way - an anticipation, a hypothesis, a theoretical system, or what you will - conclusions are drawn by means of logical deduction. These conclusions are then compared with one another and with relevant statements, so as to find what logical relations ... exist between them. (1980 : 32)

Hierdie gevolgtrekkings wat gemaak word, is nie finaal nie; hulle bestaan ten einde getoets te word, en waarskynlik vervang te word deur nuwe empiriese veralgemenings. Die teoretikus moet gevolglik so ondubbelsinig en duidelik moontlik formuleer, sodat die teorie getoets en moontlik weerlê kan word.

Die moderne literêre en linguistiese teorieë poog tot wetenskaplikheid: wat dit inhou, is die duidelike omskrywing van die metodes wat gebruik word, asook van die studieveld. Die benadering tot generiese verdelings maak deel uit van hierdie omskrywing. In Todorov se woorde, "the study of genres must be undertaken on the basis of structural characteristics, not on the basis of names" (Ducrow en Todorov 1981 : 149). In Todorov se *The fantastic*, 'n strukturele benadering tot fantasie as genre, word die verband tussen genre-studie en poëtika duidelik aangetoon: "When we examine works of literature from the perspective of genre, we engage in a very particular enterprise: we discover a principle operative in a number of texts, rather than what is specific about each of them" (1981 : 3). In Todorov se *Introduction to poetics* word die dubbeldoelige aard van 'n poëtika soos volg gestel:

[O]n the one hand poetics should be a discipline derived from the study of literature, not some other field of knowledge that claims to explain literature, and on the other hand ... the discipline of literary study must not simply assume that its justification and its coherence derive from the works that it studies, that it can be the sum of interpretations of individual literary works. (1981 : ix)

Sowel genre-onderskeidings as 'n algemene poëtika is dus die eksplisietmaking van die kennis en beginsels wat onderliggend is aan die individuele werk - 'n interne teorie van literatuur. Die individuele werk is 'n voorbeeld en illustrasie van die teorie. Daar is egter nog 'n verdere verbintenis tussen genres en 'n strukturalistiese poëtika: die verskillende genres word gedefinieer in terme van mekaar en met verhouding tot mekaar - om te klassifiseer beteken om te vergelyk.

In Robert Scholes se voorwoord tot *The fantastic* skryf hy oor Todorov se metode:

Perhaps the best name, then, for the critical work done by Todorov (or his colleague Genette) is structuralist poetics. The noun dominates. But the adjective alerts us to certain special features. Structuralist poetics is the modern phase of a traditional discipline. To an essentially Aristotelian attitude is added a view of language derived from Ferdinand de Saussure and Roman Jakobson, and a view of literature derived from the Russian Formalists. (1975 : ix)

'n Poëtika het te make met *literaturnost*', met die maniere waarop elke literêre werk taalbewus en konvensie-bewus is. Peter Brooks skryf in verband hiermee in sy inleiding tot Todorov se *Introduction to poetics*:

Discourse about literature is born with literature itself ... Hence an awareness of language is fundamental to the literary act, and even if the writer is not tempted by abstract reflection, literature itself has always had a metaliterary dimension. (1981 : xxi)

Om te skryf oor literatuur as literatuur, is dit nodig om die onderliggende konvensies van die stelsel eksplisiet te maak. Die wetenskaplikheid van so 'n poëtika lê nie

in eksakte resultate nie, maar in die bestudering en formulering van 'n konkrete stelsel onderliggend aan elke individuele kunswerk.

Iemand wat werk in dieselfde tradisie as Todorov is die Amerikaanse strukturalis Jonathan Culler. In sy werk getiteld *Structuralist poetics* word 'n oorsigtelike sintese gegee van die strukturalistiese metode in linguistiek en literatuur. In plaas van 'n immergroeïende interpretatiewe kritiese tradisie, stel Culler voor dat 'n teorie ('n poëtika) ontwerp word wat verduidelik hoe tekste betekenis dra; die individuele teks synde 'n empiriese toetsing van die teorie eerder as 'n doel op sigself. Hierdie poëtika, geskool op die model van Saussure se linguistiek, sal wees "a poetics which strives to define the conditions of meaning" eerder as "a criticism which discovers or assigns meanings" (1975 : viii). Vir Saussure is die objek van studie die *langue*, die onderliggende, gedeelde sisteem. Om 'n teks te lees as literatuur impliseer meer as die kennis van die taalsisteem; dit impliseer ook kennis van die spesifiek-literêre konvensies. (In die bespreking van kinderpoësie sal weer verwys word na die twee afsonderlike vaardighede, naamlik taal en literatuur.) Hierdie konvensies word beskryf as "operations performed by readers" (1975 : 117) (waarvan die outeur ook een is), maar is meer as dit; dit is die basis van elke uiting:

To write a poem or a novel is immediately to engage with a literary tradition or at the very least with a certain idea of the poem or the novel. The activity is made possible by the existence of the genre, which the author can write against, certainly, whose conventions he may attempt to subvert, but which is none the less the context within which his activity takes place ... (1975 : 116)

Die outeur en die leser deel sekere konvensies en verwagtinge in verband met literatuur, en die leesproses word dus gesien as 'n reëlgebonde aktiwiteit waartydens die leser se verwagtinge in verband met literatuur hom/haar in staat stel om sekere, maar nie alle nie, betekenis in te vul. Volgens hierdie opvatting van die leesproses word genres beskryf as "not special varieties of language but sets of expectations which allow sentences of a language to become signs of different kinds in a second-order literary system" (1975 : 129). Dieselfde uiting sal verskillende betekenis hê afhangende van die generiese klas waarbinne die teks geplaas word.

Vir Culler is die paradoks van literatuur (1975 : 134) geleë daarin dat literatuur waardevol is vanweë die afwykings van normale taalgebruik, maar dat die interpretasie- en leesproses 'n gedurige poging is om die vreemdheid te assimileer en verklaar. Hierdie proses word deur Culler naturalisering genoem; die vreemde word genaturaliseer of in 'n struktuur geplaas op die vlak van die bekende. Die eerste stap tot so 'n naturalisering van literatuur is om *écriture* ('n term wat afkomstig is van Roland Barthes se *Le Degré zéro de l'écriture*, en skryf as instelling beteken), 'n generiese en tyds-

gebonde konsep te maak. Die *écriture* van verskillende historiese tydperke verskil van mekaar, en elke *écriture* vereis van die leser sekere dinge. So onderskei Barthes *écriture classique* van voor 1848, waarin daar van die leser verwag word om 'n wêreld te herken, en *écriture moderne* van ná 1848, waarin taal na sigself verwys. Elke *écriture* berus op 'n bepaalde kontrak, of stel konvensies, en hou verband met die verhoudings tussen genres van die tyd. Culler skryf dat "[a] genre, one might say, is a conventional function of language, a particular relation to the world which serves as norm or expectation to guide the reader in his encounter with the text" (1975 : 136). Genres moet gesien word, nie net in hulle historiese posisie nie, maar ook in verhouding tot ander eietydse genres.

Volgens Culler is genres 'n vorm van naturalisering, 'n manier om die teks te plaas ten opsigte van die res van die literêre sisteem en ander sisteme, soos die kulturele sisteem en die sosiaal-gegewe realiteit. Generiese onderskeidings is een van die kontrakte wat bestaan tussen lesers onderling, en wat betekening moontlik maak. Hierdie onderskeidings moet egter nie as absoluut beskou word nie; in Todorov se *The fantastic* skryf hy:

It is anything but an accident if, in studying a genre, we have taken the perspective of poetics. Genre represents, precisely, a structure, a configuration of literary properties, an invention of options. But a work's inclusion within a genre still teaches us nothing as to its meaning. It merely permits us to establish the existence of a certain rule by which the

work in question - and many others as well - are governed. (1975 : 141)

Genre-onderskeidings is strukturalisties in dié sin dat elke genre 'n *langue* vorm waarvan literêre werke gevalle van *parole* is. Maar dit is ook 'n kenmerk van 'n struktuur dat 'n verandering in 'n deel 'n verandering in die geheel veroorsaak, en dat dele mekaar onderling affekteer.

In die *Encyclopedic dictionary of the sciences of language* skryf Todorov oor een van die bekendste generiese klasifikasies (een wat Culler ook gebruik), naamlik die opposisie tussen prosa en poësie:

Although this opposition occurs very frequently, it is not very explicit ... [T]he meaning given this opposition cannot be reduced to a single category. Is it a question of the verse-prose alternative, ... or rather of that between *poetry* and *fiction*, that is, on the one hand a discourse that must be read on the literal level as a purely phonic, graphic and semantic configuration and on the other hand a representative (mimetic) discourse that evokes an experimental universe? To this are added prescriptions of verbal style: the emotive, figurative, personal styles predominate in "poetry" whereas "fiction" is often characterized by the predominance of the referential style. It must be added that contemporary literature tends to cast off this opposition, and the contemporary "novel" requires a "poetic" reading, not as a representation of another universe, but as a semantic construction. (1979 : 153)

Dit wil nie impliseer dat moderne literatuur nie generiese onderskeidings vertoon nie; die genre-grense het net verskuif. Volgens Culler is hierdie soort verskynsel "the most decisive evidence about the system of operative conventions" (1975 : 123); die feit dat 'n werk op verskillende tye verskillend geïnterpreteer kan word, en dat werke (soos Joyce

se *Ulysses*) wat eens as onleesbaar beskou is nou geredelik geïnterpreteer kan word, is voldoende bewys dat die stelkonvensies bestaan en verander. Om bewus te wees van die interpretatiewe bewerkinge tot die leser se beskikking, impliseer dat die mees uitdagende en vernuwende werk gelees kan word; al is die kennis dan net 'n hulpmiddel om te kan bepaal hoe en waar die teks weerstand bied (1975 : 129).

In modernistiese literatuur het so 'n verskuiwing plaasgevind. Die definisie van modernistiese prosa het verander, en daarmee saam die hele stelsel. Hierdie verskuiwing van grense moet gesien word teen die agtergrond van die algehele reoriëntasie in die beskouing van taal en literatuur. Die Russiese Formaliste het, soos reeds aangedui is, die poëtisiteit van 'n werk bestudeer: poëtiese taal was nie slegs 'n kenmerk van poësie nie, maar ook van letterkundige werke geskryf in prosa. Die onderskeid tussen prosaïese en poëtiese taal is dus die onderskeid tussen 'n gewone of spreektaal-gebruik van taal enersyds, en 'n letterkundige gebruik van taal, hetsy in poësie of in prosa andersyds. Poëtika het ontstaan as wetenskaplike metode om literatuur, en genres, as sisteem te bestudeer. Culler skryf dat die "ultimate recuperation towards which a structuralist criticism moves [is] to read a text as an exploration of writing, of the problems of articulating a world" (1975 : 260). Die skryf en lees van literatuur impliseer 'n bewustheid van die konvensies onderliggend aan poëtiese taal. Die artikulering hier-

van in poëtika het 'n gepaardgaande ontwikkeling in literatuur gehad: 'n bewuswording van die implisiete verwysing na taal vervat in elke literêre werk.

### HOOFSTUK 3

#### MODERNISME: DIE REVOLUSIE VAN DIE WOORD

Die benoeming van 'n tydperk as modern het slegs betekenis indien die moderniteit gedefinieer word in terme van die voorafgaande. Enige tydperk kan gevolglik as modern beskou word, maar die twintigste eeu is dié tydperk waaraan die benaming steeds gekoppel word. Die moderne wêreld het 'n absolute moderniteit vanweë die ingrypende en fundamentele veranderinge wat plaasgevind het op bykans alle gebiede. Ook op die gebied van kuns en literatuur, en die bestudering van literatuur, het 'n verskuiwing plaasgevind wat kenmerkend modern was. In hoofstuk 2 is verwys na die veranderinge wat poëtika ondergaan het. In hierdie hoofstuk sal Modernisme as literêre verskynsel kortliks bespreek word, ten einde die manifestasies van die reoriëntering in literatuur in verband te bring met dié in poëtika.

In hierdie bespreking sal die verband tussen modernistiese prosa en poësie belig word. Daar sal geargumenteer word dat modernistiese prosa 'n relatief groter verskuiwing ondergaan het as genre as modernistiese poësie, en die implikasies hiervan sal bespreek word. Alhoewel modernistiese poësie dus nie tot so 'n hoë mate as modernistiese prosa van grense verander het nie, het die beskouing van poësie en die teoretisering in verband daarmee ingrypend verander. Dit

is hierin wat Modernisme se belang lê vir poësie; 'n besef van die aard van die genre, en die ontwikkeling van middele om dit te bespreek.

Modernisme as literêre en teoretiese beweging het natuurlik nie skielik ontstaan nie. Dit is 'n gedeeltelike ontwikkeling uit die voorafgaande tradisie, en 'n gedeeltelike reaksie daarop. Hierdie dubbelkantigheid vind dikwels neerslag in modernistiese werke: daar is 'n bewustheid van die oue, maar met 'n nuwe perspektief daarop. Die beweging waaruit Modernisme essensieel ontwikkel het, is dié van Simbolisme, 'n laat verskyningsvorm van die Romantiek. Die twee aspekte van Modernisme wat in hierdie skripsie sentraal staan, was reeds tot 'n mate 'n integrale deel van die simbolistiese tradisie. Hierdie twee aspekte, wat in groter besonderheid bespreek sal word, is eerstens die bewustheid van die individuele emosies, en tweedens die selfbewustheid ten opsigte van die medium. Laasgenoemde vind direk aansluiting by die veranderde siening van taal en die literêre sisteem wat alreeds bespreek is.

Die bewustheid van die individu kan beskou word as 'n tematiese verandering en verruiming. In *Axel's castle*, 'n vroeë en seminale werk oor Modernisme, skryf Edmund Wilson oor Simbolisme: "The arena of literature has been transferred from the universe conceived as an organization, to the individual soul" (1931 : 4). In een van sy vroeë werke, *Le Degré*

*zéro de l'écriture* maak die Franse kritikus en teoretikus Roland Barthes die stelling dat alle literatuur geskryf ná 1848 'n "meditation on and encounter with language" (Culler 1983 : 27) is. Volgens Barthes is literatuur - wat vir hom poësie uitsluit aangesien poësie die werking van taal ophef - "openly reduced to the problematics of language; and indeed that is all it can now be" (Culler 1983 : 82).

Hierdie twee kritici argumenteer uit uiteenlopende standpunte, en met verskillende doelwitte. Maar die punt wat gemaak word is duidelik: die belangrikste eienskappe wat modernistiese literatuur onderskei van die voorafgaande, was reeds in die negentiende eeu aanwesig en aan die ontwikkel. Wat sowel vorm as inhoud aanbetref het hierdie beweging geleidelik ontwikkel totdat dit uiteindelik gekristalliseer het in wat vandag algemeen bekend staan as Modernisme.

### Simbolisme

In die simbolistiese (en romantiese) opvatting van kuns en kunstenaarskap is die oorsprong van Modernisme te vinde. In hierdie bespreking sal nie gepoog word om 'n volledige beeld van Simbolisme te gee nie, maar daar sal gekonsentreer word op die aspekte wat ter sake is vir 'n bespreking van Modernisme. Die rol van die kunstenaar in die Romantiese tradisie was dié van die opstandeling en buitestaander, op soek na 'n nuwe sekerheid onafhanklik van die gemeenskap waarteen gere-

belleer word. Omdat die objektiewe realiteit verwerp is, moes 'n nuwe sekerheid gevind word in die subjektiewe ervaringswêreld van die eie self.

In *The romantic image* noem Frank Kermode drie aspekte of konsepte wat sentraal staan aan die Romantiek, en gevolglik ook Simbolisme. Die eerste is die reeds-genoemde idee van die kunstenaar as vervreemd van die gemeenskap, afgesonder van die daaglikse roetine en aksies. Die tweede het te doen met die uitkoms uit hierdie situasie. Deur middel van die digterlike verbeelding word toegang verkry tot 'n nie-reële wêreld; 'n ruimte wat slegs bereikbaar is deur die bonatuurlike, deur drome en (die belangrikste van alles) deur kuns. Deur middel van die verbeelding word die persoonlike emosies en verhoudinge omvorm tot kuns. Die laaste aspek het te doen met die organiese aard van die digterlike proses: die gedig word beskryf in terme wat ontleen word aan plantkunde en word beskou as 'n organisme met onafhanklike groei en ontwikkeling.

Vir Aristoteles was die doel en die aard van kuns die weergee van die eksterne, reële wêreld. Vir die Simboliste was die doel van kuns die bereiking van 'n bo-reële, subjektiewe werklikheid; en hierdie proses kon plaasvind deur middel van die individuele bewussyn. Die klem van hierdie soort kuns val dus op die persoonlikheid en individualiteit van die kunstenaar-held, wat sy/haar eie geskepte en innerlike wê-

reld probeer uitdruk en weergee deur middel van kuns. Edmund Wilson skryf dat "Symbolism may be defined as an attempt by carefully studied means - a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors - to communicate unique personal feelings" (1931 : 24). Die medium van oordrag is taal, maar gewone taal word ervaar as onvoldoende. Om hierdie onvoldoendenheid te oorbrug word gebruik gemaak van die "complicated association of ideas", naamlik die simbool.

Hierdie gebruik van die simbool stem nie ooreen met die gebruik van tradisionele simbole soos die kruis vir Christus nie, maar bestaan uit 'n vrye en persoonlike assosiasie aan die kant van die kunstenaar. Hy/sy stel 'n verband op tussen normale objekte en 'n bo-natuurlike area, waarna die alledaagse objekte heenwys. Gewone taal is te eksplisiet om uitdrukking te gee aan hierdie idees, en dus word van simbole gebruik gemaak om dit te intimeer. Belangrik hier was die vaagheid en onbeslistheid van die simbool: indien dit duidelik was waarvoor die simbool staan, sou die mistieke element verval. Wilson haal Edgar Alan Poe, die eerste simbolistiese teoretikus, in verband hiermee aan: "I know that indefiniteness is an element of the true music [of poetry] - I mean of the true musical expression ... a suggestive indefiniteness of a vague and therefore spiritual effect" (1931 : 13). Die vaagheid (eerder as om die idee eksplisiet oor te dra) is dus in die eerste plek 'n

eienskap van die simbool: twee dinge word met mekaar in verband gebring vanweë 'n assosiasie van die outeur.

Die volgende belangrike aspek van die vaagheid waarna Poe verwys, is die neiging na musikaliteit in poësie. Simbolistiese poësie het gestreef om die staat van musiek te benader: die suggestiwiteit en evokatiewe vermoë, sowel as die onbeslistheid daarvan. Die neiging na musikaliteit in poësie is een waarna teruggekeer sal word in die bespreking van die belangrikste modernistiese teoretikus, Ezra Pound.

Sowel in die strewe na musikaliteit as die klem op "oopenheid" van interpretasie herken 'n mens die voorgangers van modernistiese idees. Die simbolistiese strewe na 'n bo-aardse, individuele uitbeelding van die werklikheid het gelei tot 'n bepaalde kunsopvatting, waarin onsekerhede deel uitmaak van die aard en definisie, sowel formeel as inhoudelik. Simbolisme as denkskool was nie beperk tot literatuur nie, maar het gepoog om 'n algehele benadering tot die wêreld te wees. Die holistiese aard van die filosofie, en die stof wat gebruik is, het gelei tot 'n gebrek aan direkte verband tussen die wêreld buite en die simbolistiese wêreld-in-die-werk.

Hierin lê waarskynlik die grootste bydrae van die Simboliste, naamlik dat taal nie beskou is slegs as die medium van *mimesis* nie, maar ook die medium waardeur 'n realiteit in die teks geskep kon word. Gewone taal is onvoldoende vir

hierdie taak, maar deur middel van simbole en gapings in die teks, word die poëtiese doel bereik. Hierdie opvatting van kuns het 'n hoë mate van vormbewustheid tot gevolg gehad - 'n neiging wat ten volle ontwikkel is in latere Modernisme.

Aan die een kant het daar dus uit Simbolisme 'n bewustheid van die poëtiese medium gekom, en aan die ander kant 'n veranderde visie van die digterlike taak. Die kunstenaar is beskou as gedeeltelik die middelaar (tussen die leser en die hoër waarheid) en gedeeltelik die middelpunt van die kunswerk. Die emosies en sensasies van die kunstenaar vorm die stof van die kunswerk; sodoende verander nie net die rol van kuns nie, maar ook die rol van die kunstenaar.

Simbolisme kan beskou word as die keerpunt in literatuur; sowel in die literêr-teoretiese beskouing as die aard daarvan. 'n Nuwe benadering tot kuns is moontlik gemaak deur die vormbewustheid van die Simboliste, 'n vormbewustheid wat die resultaat was van die strewe om 'n bo-aardse waarheid deur middel van taal oor te dra. Tussen digkuns en teorie het 'n wisselwerking ontstaan waarna Victor Erlich in sy hoofstuk oor die Russiese Simboliste verwys as simbioties (1969 : 32). In Rusland het die Simboliste die voorbereidingswerk gedoen vir die beweging wat later bekend sou staan as Russiese Formalisme. Sowel in literatuur as in literêre teorie het die Simboliste dus noodsaaklike klemverskuiwings bewerk in die tradisionele opvattinge.

### Modernisme

Tot dusver is daar gekonsentreer op die gelyksoortigheid wat Modernisme het met die voorafgaande tradisie. In 'n poging om die ontwikkelingslyn na te gaan is daar gewys op die groeiende bewustheid van die medium en op die veranderende rol van die individu - sowel as outeur en as bewussyn in die literêre werk. Daar bestaan egter 'n fundamentele breuk tussen dié tradisie en die beweging wat daarop gevolg het. Hierdie breuk gaan terug op die Aristoteliaanse siening van kuns as *mimesis*, nabootsing van die eksterne wêreld.

Die beperkte vermoë van taal is deur die Moderniste anders omskryf as deur die Simboliste, wat dit as wins beskou het: taal is nie meer beskou as 'n medium wat 'n oorgang kan bewerk na 'n hoër werklikheid nie, maar as twyfelagtige medium wat nie in staat is om te verwys na buite-talige realiteit nie. Die wantroue in die medium wat Modernisme kenmerk is 'n aanduiding van 'n breër verbrokkeling van waardes. Nuwe teorieë in verband met die menslike psige en die plek van die individu in 'n veranderende wêreld het gelei tot 'n gevoel dat geen waardes algemeen geldig is nie. Die enigste bereikbare waarheid is beskou as dié van die enkele bewussyn. Die simbolistiese mite van die kunstenaar as geïnspireerde genie het plek gemaak vir die onsekere, twyfelagtige visie van 'n enkeling.

Die heersende gevoel was een van onsekerheid en kompleksiteit, en die veranderinge wat plaasgevind het in kuns reflekteer 'n gevoel van chaos en ontbinding. Malcolm Bradbury skryf in verband hiermee: "It has been urged that Modernism is our inevitable art - as Gertrude Stein put it, the only 'composition' appropriate to the new composition in which we live, the new dispositions of space and time" (1976 : 23). Bradbury sê verder dat die veranderinge wat plaasgevind het, nie "art's freedom" was nie, maar "art's necessity" (1976 : 27). As weerspieëling van die omringende wêreld is Modernisme nie slegs 'n bevraagtekening van die ou waardes nie, maar 'n skeptisisme oor kuns en die potensiële geslaagdheid daarvan.

Byna al die belangrikste Moderniste het ook kritiese werke geskryf - 'n bewys van die sterk bewustheid wat daar was van die medium. Die beweging het sy grootste hoeveelheid kunstenaars opgelewer onder die prosaïste, terwyl daar betreklik min digters was. Sonder om in hierdie stadium 'n verklaring vir hierdie feit te probeer gee, sal Modernisme kortliks bespreek word soos wat dit gemanifesteer is in prosa. Aan die hand hiervan sal 'n voorstel gemaak word in verband met die genre-verskuiwing wat plaasgevind het, en hierdie bespreking sal lei tot 'n poging om die aard van poësie te belig.

Om terug te verwys na die twee kategorieë wat onderskei is in die bespreking van Simbolisme, kan die vernuwing in modernistiese prosa soos volg beskryf word:

- 1) Die rol van die individu het verander. Aan die een kant is daar 'n sterker bewustheid van die individuele psige en emosies, wat as 'n positiewe ontwikkeling gesien kan word. Aan die ander kant, en minder optimisties, lei die konsentrasie op die enkelsigse tot 'n beperkte en ewig-voorlopige beskrywing van die subjektiewe realiteit. So-doende word die persoonlike visie ook 'n manifestasie van vertwyfeling en beperktheid.
- 2) Die middel van kommunikasie is taal, en die krag van die medium word bevraagteken, tesame met die inhoud wat oorgedra word. Die vertwyfeling in verband met die individuele rol vind aansluiting by die vertwyfeling oor die doeltreffendheid van taal as kommunikasiemiddel, en gevolglik ook literatuur.

Vir die Moderniste was daar nie die moontlikheid tot realisme of die simbolistiese bo-realisme nie. Sowel die interpretasie van 'n objektiewe realiteit en die oordrag daarvan is as onseker en twyfelagtig beskou. Geen skeiding kon meer gemaak word tussen voorkoms en realiteit nie; die enkeling se beskouing van realiteit is erken as betreklik en gedeeltelik. Die rol van kuns was nie meer die refleksie van die realiteit nie, maar 'n soeke na 'n realiteit. In die

teoretiese werke van talle van die Moderniste word kuns beskryf in terme van 'n redding of iets wat betekenis kan herwin en uitkoms bied uit die betekenisloosheid van die eeu. Die Russiese Formaliste het die rol van kuns soortgelyk beskryf: deur middel van vreemdmaking (*ostranemie*) moes die alledaagse se betekenis en waarde ontbloot word. Daar is dus 'n sterk bewustheid van iets wat verlore is, en die begeerte om dit te vervang met iets betekenisvol. Maar telkens word hierdie wens gestuit deur die medium en die kunstenaar se beperkte vermoëns.

#### a) Vertwyfeling oor die individu

Met verwysing na modernistiese prosa word dikwels gebruik gemaak van terme soos "depersonalisasie" (Fokkema en Ibsch 1984 : 26) en "dehumanization" (Bradbury en McFarlane 1976 : 26). Hiermee word 'n kontras aangedui met die kuns van die negentiende eeu waarin dikwels 'n verteller aan die woord was en daar gestreef is na die uitbeelding van 'n volledige en realistiese wêreld. Die verteller het 'n ouktoriële posisie ingeneem, en het insig gehad in al die karakters, asook kennis van wat met almal gaan gebeur. Vir die modernistiese skrywer is hierdie realiteitskonvensies en die bevoorregte posisie nie moontlik nie. Die verteller, indien aanwesig, word erken as beperkte, onseker individu met slegs gedeeltelike insig. Die modernistiese verteller is bewus van die voorlopige en hipotetiese aard van die beskouing en

gevolglik bestaan daar twyfel oor die self en oor die skepping.

Aangesien dit as onmoontlik gereken word om 'n volledige wêreld te evokeer, word daar eerder gepoog om die gedagtes en gevoelens van 'n enkele persoon uit te beeld. Die siening wat sodoende weergegee word, word erken as subjektief en beperk. Hierdie kunswerke was gedeeltelik 'n produk van die groeiende belangstelling in sielkunde, veral Freud se droom-sielkunde, wat gelei het tot 'n bewussyn van onbekende magte in die menslike psige wat optrede beïnvloed. Die soort roman wat kenmerkend is van Modernisme is die sogenaamde bewussynstroomroman ("stream of consciousness"). Die term is ontleen aan die werk van die sielkundige William James (broer van Henry). In sy werk *Principles of psychology* (1890) skryf hy oor die realiteit wat subjektief ervaar word deur die bemiddeling van die bewussyn:

A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.  
(Bradbury en McFarlane 1976 : 197)

Wat belangrik is in hierdie soort roman is nie die slotsom of weerspieëling van 'n objektiewe werklikheid nie, maar juis die wisseling van gedagtes en idees. (In beeldende kuns word 'n soortgelyke betreklikheid aangetref in kubisme, waar verskillende indrukke van 'n objek oor mekaar geskuif word en een beeld vorm.)

In die modernistiese romans word gepoog om die gedagtes en sensasies van 'n persoon direk weer te gee (sonder die bemiddeling van 'n ouktoriële stem), en daarom word die term "ontliggaamde" spreker gebruik vir die personasie wat ontstaan sonder objektiewe en eksterne beskrywing. Die realistiese konvensies in verband met karakterbeelding verval, asook dié in verband met 'n karakter se plasing ten opsigte van tyd en ruimte. In heelwat opsigte is die modernistiese roman nie 'n voltooid geheel nie - tyd en plek is geen beperking meer nie en daar word geen aanspraak gemaak op volledigheid nie. Die karakters is nie volledige mense nie, maar konstruksies in die teks. Die kunswerk is 'n fragment wat nie poog om die realiteit te orden en struktureer nie; dit is slegs 'n refleksie op sigself, en op die onvermoë om deur taal te orden. Dit bring 'n mens by die tweede aspek van Modernisme wat onderskei word, naamlik die selfreflekterende aard van modernistiese taal.

#### b) Vertwyfeling oor taal

Vir die skrywers in die realistiese tradisie was taal die medium waardeur die objektiewe wêreld gereflekteer is, en vir die Simboliste was taal die brug na 'n hoër waarheid. Vir albei hierdie groepe was die woord in diens van iets anders gestel, as kommunikasie-middel waarmee iets meegedeel kon word in verband met die wêreld. Vir die Moderniste was die verband tussen die reële wêreld en woordkuns nie so 'n

ooglopende een nie, nog is dit as 'n moontlikheid beskou om deur taal 'n bo-reële werklikheid te bereik.

Soos reeds genoem het die Moderniste getwyfel aan die vermoë van taal om iets mee te deel in verband met die objektiewe wêreld. Die effek hiervan was, tipies aan Modernisme, tweeledig. In die eerste plek was daar 'n algemene wantroue in vorm en tradisie. Dit is gemanifesteer in 'n verwerping van die norme van literatuur, soos genre-onderskeidings. Die meer positiewe kant van hierdie verskuiwing was die klem wat geplaas is op die woord self as iets met 'n eie bestaansreg, en nie net in diens van iets waarna dit verwys nie. 'n Ekstreme voorbeeld van die bevryding van die woord word aangetref in die Russiese Futuristiese poësie. Erlich haal aan uit 'n manifes, "The word as such", waarin gesê is: "We, the Futurist poets, thought more about the word than about the Psyche, mercilessly abused by our predecessors" (1969 : 44).

Alhoewel taal nie in staat is om harmonie in die objektiewe wêreld te skep nie, is dit in staat om 'n interne struktuur te bewerkstellig. Bradbury en McFarlane skryf dat "Modernism is less a style than a search for a style" (1976 : 28); die modernistiese roman neem as boustof nie die gebeure van die realistiese wêreld nie, maar dié van die interne woord-wêreld. Boris Ford skryf in verband met *Finnegan's wake* van James Joyce: "Nothing is real except words" (1961 : 331), en

dit is die hoogtepunt en logiese uiteinde van Modernisme. As tema het talle van die modernistiese romans die skryfproses - die werk handel oor die eie ontstaan. As verwysingsveld dien die ganse literêre tradisie; so gebruik Joyce in sy *Ulysses* die *Odusseia* van Homerus, Dante se *Divina commedia* en Shakespeare se *Hamlet*, onder vele ander verwysings. Die terugryp na ou vorme en werke en die mitologie van 'n vroeër tydperk is nie uit respek nie; dit is 'n poging om aan die moderne werk 'n struktuur te verleen. Uiteindelik dien dit ook as relativering van alles wat vooraf gegaan het: Modernisme is 'n nuwe kyk op die self, maar ook op die geskiedenis wat hierdie self konstitueer. Oor die algemeen het die moderniste 'n wye kennis gehad van die literêre tradisie, en dit ook van lesers vereis. T S Eliot skryf in "Tradition and the individual talent" van 1919:

It [tradition] involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in mind, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. (1975 : 38)

Daar word dus van die skrywer 'n bewustelike kennis van die tradisie vereis, ten einde sy of haar posisie ten opsigte daarvan te besef. Ook hierdie eis is vormbewus en konvensioneel; 'n selfbewuste refleksie op die self en die literêre skepping.

Die modernistiese roman vertoon 'n neiging tot gefragmenteertheid, 'n gebrek aan realistiese karakterbeelding en 'n hoë mate van vormbewustheid. Die vernuwing lê dus in die dinge wat gewoonlik as eienskappe van poësie erken word: die gebrek aan 'n volledig-uitgebeelde wêreld, gebrek aan lewende karakters en 'n bewustheid en omvorming van gewone taal. Hierdie beweging van prosa in die rigting van poësie is die tema van Virginia Woolf se artikel "The narrow bridge of art" (1927). Hierin skryf sy:

Nobody indeed can read much modern literature without being aware that some dissatisfaction, some difficulty, is lying in our way. On all sides writers are attempting what they cannot achieve, are forcing the form they use to contain a meaning which is strange to it. (1966 : 218)

Woolf argumenteer dat hierdie verskuiwing 'n resultaat is van die onvermoë om uiting te gee aan 'n veranderende wêreld. Soos wat die roman talle ander vorms daarin vervat het, sal poësie ook geassimileer word:

It may be possible that prose is going to take over - has, indeed, already taken over - some of the duties which were once discharged by poetry.... And it is possible that there will be among the so-called novels one which we scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. (1966 : 224)

Hierdie nuwe roman, wat in die toekoms voorgestel word, sal nie die feite verstrek in verband met die omgewing van die karakters nie: "It will give, as poetry does, the outline rather than the detail" (1966 : 225). Omdat daar nie aandag geskenk word aan die skepping van 'n realistiese omgewing nie, kan die gevoelens en idees van die karakters in groter

besonderheid uitgebeeld word: "It will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's relations to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude" (1966 : 225). As voorbeeld van 'n roman wat die middele van prosa en poësie vermeng, noem Woolf vir Laurence Sterne se *Tristram Shandy*. Hierdie selfde roman is deur Viktor Sjklovskij "the most typical novel in world literature" (1921 : 57) genoem. Sowel Woolf as Sjklovskij sonder dus 'n roman uit wat heelwat poëtiese eienskappe vertoon, net soos wat modernistiese prosa dit doen, maar *Tristram Shandy* is ook 'n hoogs vormbewuste roman, en om hierdie rede tipies, sowel as modernisties.

Op grond van bogenoemde kan geargumenteer word dat moderne prosa in baie opsigte die toestand benader wat poësie alreeds ingeneem het: dié van 'n vormbewuste gebruik van taal, en die gefragmenteerde aard van die wêreld wat in die werk uitgebeeld word. Die modernistiese literêre teorieë het, in samehang met die prosa, die gebied van poësie begin verken, en sodoende is die aard en die grense van literatuur herdefinieer.

## HOOFSTUK 4

### MODERNISTIESE POËSIE-KRITIEK

Ezra Pound is in 1885 in Idaho, V S A, gebore en het op 23-jarige leeftyd na Londen geëmigreer om die sentrale figuur in die Anglo-Amerikaanse literêre kritiek van die tyd te word. In 'n mede-modernis, T S Eliot, se woorde: "Mr Pound is more responsible for the twentieth century revolution in poetry than is any other individual" (Pound 1954 : xi). Die revolusie wat Pound bewerk het, is tweeledig. Die meer sensasionele aspek is die aandeel wat hy gehad het in die publikasie van die vroegste baanbrekerswerke: James Joyce se *A Portrait of the artist as a young man* (1916) en *Ulysses* (1922), en Eliot se "Prufrock" (1917). Daarbenewens het hy ook Eliot se "The waste land" (1922) verkort met tussen 'n derde en die helfte. Pound se energieke en aktiewe voor-spraak het dus bygedra daartoe dat van die belangrikste modernistiese werke die lig gesien het, in 'n tydperk toe daar baie teenkanting was. Die ander faset van Pound se by-drae tot Modernisme is sy kritiese werk en aandeel in die stigting van twee poëtiese bewegings, naamlik Imagisme en Vorticisme.

Pound het komparatiewe literatuur bestudeer voor sy vertrek na Europa. Sy eerste gepubliseerde kritiese werk was *The spirit of romance: an attempt to define somewhat the charm of the pre-Renaissance literature of Latin Europe* (1910).

In sowel die keuse van titel as die inhoud word die latere Pound geprefigureer: 'n briljantheid en wydbelesenheid, in samehang met 'n (soms te sterk, soos in *Guide to kulchur*) idiosinkratiese beskouing van die geskiedenis en literêre tradisie. In die na-oorlogse jare het Pound se fassinasië met fiskale en ekonomiese sake sterker geword, terwyl hy deurgaans 'n belangstelling getoon het in alles rakende Amerika, sowel as in die literatuur van die Romaanse tale en ook China.

#### Imagisme en Vorticisme

Imagisme is belangrik vanuit twee oogpunte: eerstens die vernuwing wat dit ingehou het vir poësie; en tweedens die feit dat dit as teorie nie beperk was tot een genre nie, maar juis die grense oorskry het. T S Eliot het in "American literature and the American language" in 1953 geskryf dat "the point de repère usually and conveniently taken as the starting-point of modern poetry is the group denominated 'imagists' in London about 1910" (1965 : 24). Alhoewel die beweging klein was (slegs sewe lede) en relatief min gepubliseer het, is dit tog van sentrale belang vir die oorgang tot modernistiese poësie. Volgens Nathan Zach (Bradbury en McFarlane 1976 : 240) was Imagisme as beweging bevat in die jare 1909 tot 1917. Pound self het die beweging omstreeks 1914 verlaat en sy teoretisering en digwerk voortgesit as lid van Wyndham Lewis se Vorticiste. Pound se belangrikste artikels in verband met Imagisme is geskryf nadat die breuk

alreeds plaasgevind het: "Affirmations" in 1915, "A retrospect" in 1918 en "How to read" in 1927. Gevolglik is die artikels nie suiwer imagisties nie, en is dit moeilik om die twee stadia in Pound se werk te onderskei. Die vorticistiese teoretisering van Pound is gevolglik 'n sterker en helderder weergawe van die vroeër imagistiese stellings.

In hierdie skripsie sal 'n gedeeltelik kunsmatige verdeling gemaak word tussen die twee: in die bespreking van Imagisme sal gekonsentreer word op die drie beginsels wat uiteengesit is in 1912, en in die bespreking van Vorticisme sal gepoog word om die verband aan te toon met Lewis se beweging.

In "Marianne Moore and Mina Loy" (1918) definieer Pound Imagisme as "poetry wherein the feelings of painting and sculpture are predominant" (1973 : 394). Imagisme word dus beskou in terme van die beeldende aspek daarvan, en hierdie beelde ontstaan uit gevoelens en emosies. In die latere artikel "Affirmations" poog Pound om die term in retrospek te definieer. Volgens hom het energie, waarvan slegs emosie as voorbeeld genoem word, 'n patroonvorming tot gevolg in die brein. Hierdie patrooneenheid gee dan vorm aan die beeld ("image"), wat soos volg beskryf word:

It is more than an idea. It is a vortex or cluster of fused ideas and is endowed with energy. (1973 : 345)

Die artikel is in vorticistiese metafore geskryf, maar die verband blyk duidelik tussen emosie (as energie) en die

vormende krag van denke, wat dit laat stol tot beeld. In soortgelyke trant skryf Pound in 'n vroeër opstel, "The serious artist":

Poetry is a centaur. The thinking word-arranging, clarifying thought must move and leap with the energizing, sentient, musical faculty ... I suppose that what, in the long run, makes the poet is a sort of persistence of the emotional nature, and, joined with this, a peculiar sort of control.  
(1954 : 52)

Die "image" is dus 'n verhouding tussen die emosie en die intellek, in Pound se woorde "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time" (Jones 1972 : 39).

'n Soortgelyke siening van kuns word gevind in die teoretisering van sowel Eliot as Joyce: kuns word beskou as 'n omsetting van emosies in woorde. Daar sou dus aanvaar kon word dat hierdie 'n algemene siening is van Modernisme, in elk geval die siening wat die Moderniste self gehad het. Vir 'n beweging wat in retrospek gesien is as onemosioneel en klinies-intellektueel lyk dit paradoksaal, maar is in der waarheid nie. Die sleutel hiertoe is die omskrywing van emosies in taal: dit wil sê selfbewus en taalbewus georden. Eliot gebruik die term "objective correlative" om die idee uit te druk:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (1975 : 48)

Joyce gebruik die term "epiphany", wat beskryf word as "a thing of beauty in its most vivid manifestation" (1959 : 143). In 'n opstel oor die Ierse digter James Clarence Mangan, skryf Joyce:

Beauty, the splendour of truth, is a gracious presence when the imagination contemplates intensely the truth of its own being or the visible world, and the spirit which proceeds out of truth and beauty is the holy spirit of joy. These are realities and these alone give and sustain life. (1959 : 83)

Vir al drie het literatuur die taak "to render *emotions* precisely" (Stanford 1983 : 22). Met die beklemtoning van hierdie aspek word aan kuns 'n reddende funksie gegee; 'n soortgelyke beskouing as dié van die vroeë Russiese Formaliste, waarna reeds verwys is in hoofstuk 2.

In die eerste uiteensetting van die Imagiste kry die emosionele faset veel minder aandag. Die vroeë Imagiste was meer gemoeid met vormkwessies en 'n breuk met die voorafgaande tradisie. Die drie beginsels van 1912, opgestel deur Pound, H D (Hilda Doolittle) en Richard Aldington, lui soos volg:

- 1) Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective.
  - 2) To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
  - 3) As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.
- (Pound 1954 : 3)

Opvallend van die drie beginsels is die klem op ekonomie en direktheid. Tesame met die beskrywing van vrye vers in die laaste beginsel, word 'n verwerping van die voorafgaande tradisie aangetoon: 'n revolusie van die woord. Met die direkte hantering van die objek (die "image") is daar 'n reakt-

sie op die sentimentele, liriese hantering van simboliek in die Anglo-Amerikaanse tradisie. Frank Kermode beskryf Imagisme verkeerdelik as 'n "modernized, but essentially traditional, aesthetic of symbolism" (Bradbury en McFarlane 1976 : 228). Die simbolistiese gebruik van die beeld is 'n ongedefinieerde en bo-aardse een; in kontras hiermee is die Imagiste ten gunste van 'n skerp fokus, en toon 'n sterk bewustheid van en verbintenis met die aardse.

Die ekonomie van uitdrukking het saamgegaan met 'n groter kompleksiteit en spanning in die digkuns van die Imagiste. In "The serious artist" maak Pound die onderskeid tussen prosa en poësie op grond van die volgende: "I believe poetry is the more highly energized" (1954 : 49), en in "How to read": "The language of prose is much less highly charged. That is perhaps the only availing distinction between prose and poesy" (1966 : 171). Belangrik is egter dat enige objek kan dien as stof vir poësie; dit is nie die inhoud nie, maar die manier van aanbieding wat die taal imagisties maak. Die onderskeid tussen prosa en poësie is een van graad - die mate waarin die taal gelaai is. Stephen Spender skryf in *The struggle of the modern*:

One reason why imagism remains historically important, despite the slight productions of the imagists, may be that as a method, a *modus operandi*, it demolished a frontier between poetry and prose. For if nothing but the image matters, and form, music, rhythm, rhyme are of secondary importance, then there is no boundary dividing imagist prose and imagist poetry, except perhaps the degree of concentration of the imagery. Imagism finally removes the kind of distinction which people have in mind when they doubt that the psalms or the Book of

Isaiah are poetry. The answer of the imagists is that they are, on account of the images. (1963 : 116)

Volgens Pound kan taal op drie maniere gelaai word, en op grond hiervan onderskei hy die drie soorte poësie. Die eerste soort wat genoem word is *melopoeia*, of poësie van die oor. In "Marianne Moore and Mina Loy" het Pound dit soos volg gedefinieer: "poetry which moves by its music, whether it be a music in the words or an aptitude for, or suggestion of, accompanying music" (1973 : 394). In "How to read" skryf Pound:

[W]e find ... a force tending often to lull, or to distract the reader from the exact sense of the language. It is poetry on the borders of music, and music is perhaps the bridge between consciousness and the unthinking sentient or even un sentient universe. (1966 : 171-2)

Dit is belangrik dat hierdie poësie beskryf word as 'n moontlike brug tussen die bewuste en die onbewuste of onbekende; 'n poging om betekenis en herlewing te vind deur die medium van kuns. In hierdie soort poësie is die musikaliteit soms sterker as die betekenis, en gevolglik is dit onvertaalbaar. Pound noem dat hierdie soort poësie waardeer kan word deur 'n vreemdtalige (en 'n kind?) op die klank alleen. Pound se siening van poësie as musiek verskil van die Simboliste s'n: laasgenoemde was 'n poging om die aard van musiek te probeer naboots, terwyl die musikaliteit vir Pound in die woorde self lê.

*Phanopoeia*, wat in die 1918-artikel imagistiese poësie genoem word, is die soort poësie waarin "the feelings of painting and sculpture are predominant". Hiermee word nie bedoel dat daar in poësie gepoog word om die effek van skilderkuns en beeldhouwerk na te boots nie; in "Dubliners and Mr James Joyce" skryf Pound met iets naby aan veragting oor so 'n poging: "Thus one writer saw a picture by Monet and talked of 'pink pigs blossoming on a hillside', and a later writer talked of 'slate-blue' hair and 'raspberry-coloured flanks'" (1954 : 400). Die gevoelens waarván hier sprake is, het te doen met wat Nathan Zach noem Imagisme se "doctrine of hardness" (Bradbury en McFarlane 1976 : 238). Die poësie was 'n poging om weg te kom van die vroeëre ornamentele poësie deur middel van spesifiekheid en ekonomie van uitdrukking. Soos by die Russiese Formaliste was daar 'n neiging om in die poësie alledaagse spraak te benader en alledaagse dinge te gebruik as stof vir die poësie. Die aard van poësie is beskou as, nie ornamentele en troopryke taal nie, maar taal wat ekonomies en gekonsentreerd gebruik word om een beeld uit te bou.

*Logopoeia* is die laaste vorm van poësie wat genoem word, en dit kom die naaste aan die definisie wat vroeër geheg is aan Modernisme. Pound beskryf hierdie soort poësie as "poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas" (1973 : 394). In "How to read" beskryf Pound hierdie soort poësie

as "the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode" (1966 : 170). Volgens Pound is dit die soort poësie wat T S Eliot skryf.

Om terug te keer na die drie beginsels van 1912: die eerste twee beginsels, naamlik ekonomie van uitdrukking en direkte hantering, was spesifiek imagistiese doelstellings. Die derde beginsel, naamlik die gebruik van vrye vers, is 'n algemene neiging in die poësie van die tyd. Vir Pound was vers *libre* onlosmaaklik verbind aan musikaliteit. In "The tradition" van 1918 skryf hy:

No one is so foolish as to suppose that a musician using "four-four" time is compelled to use always four quarter notes in each bar, or in "seven-eighths" time to use seven eighth notes uniformly in each bar. He may use one 1/2, one 1/4 and one 1/8 rest or any such combination as he may happen to choose or find fitting.

To apply this musical truism to verse is to employ *vers libre*. (1954 : 93)

Pound gaan so ver as om te skryf dat digters wat ongeïnteresseerd is in musiek, swak digters is. Hierdie stelling dui aan dat die musikaliteit wat saamgaan met vrye vers, sentraal staan aan Pound se poëtika. Die kommer wat Pound uitspreek in verband met die misbruik van vrye vers vind weerklank in T S Eliot se stelling dat "[n]o vers is *libre* for the man who wants to do a good job" (Pound 1954 : 421). Pound skryf in sy artikel "Vers *libre* and Arnold Dolmetsch", 'n artikel waarin vrye vers nogmaals vergelyk word met musiek:

It is too late to prevent *vers libre*. But, conceivably, one might improve it, and one might stop at least some of the idiotic and narrow discussion based on an ignorance of music. (1954 : 437)

Pound self het 'n opera geskryf, *The testament of François Villon*, wat in 1926 opgevoer is in Parys, en James Joyce het so 'n goeie stem gehad dat daar gesê is dat hy 'n professionele sanger sou kon word. Belangrik is die klem op dissipline - 'n vormbewuste vereiste van goeie poësie.

In "Reflections on *vers libre*" skryf Eliot dat vrye vers slegs negatief gedefinieer kan word: gebrek aan patroon, gebrek aan rymskema, gebrek aan metrum. Aangesien daar geen definisie voor bestaan nie, kom Eliot tot die gevolgtrekking dat dit inderdaad nie as verskynsel bestaan nie: "we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos" (1975 : 36). Sowel Eliot as Pound beklemtoon dat *vers libre* nie "a battle-cry of freedom" (Eliot 1975 : 32) behoort te wees nie, maar slegs gebruik moet word indien die rol en funksie daarvan vernuwend is. Die verbreking van konvensies vereis 'n kennis van die konvensies, en 'n spesifieke hantering van die inhoud.

Soos wat die Russiese Futuriste gedoen het, word die nuwe vorm, *vers libre*, gesien in samehang met die nuwe inhoud. Die revolusie van die woord wat plaasgevind het, was 'n losmaking van die ou konvensies en vorme - alhoewel nie 'n vryheid nie, soos wat reeds aangedui is. Die ekonomie en klaar-

heid wat Pound voorgestaan het, was vir hom 'n soeke na presiesheid en eerlikheid in kuns. Hierdie drang na eerlikheid in kuns kom ook na vore in die werk van Joyce, by uitnemendheid in *Ulysses*.

Vir Pound was skoonheid in kuns dit waardeur die mens herinner word aan wat waarde het. Oor moraliteit in kuns skryf hy dat "[t]he cult of beauty and the delineation of ugliness are not in mutual opposition" (1954 : 45). Die twee word genoem "the art of cure" en "the art of diagnosis". Die toetssteen van kuns is akkuraatheid - die uitbeelding van konvensioneel mooi en lelike dinge. Die immoraliteit van kuns lê hierin: "Bad art is inaccurate art ... it is art that makes false reports" (1954 : 43).

Soos Imagisme ontwikkel het, het dit nie net poësie ingesluit nie, maar alle woordkuns wat direk, ekonomies en ongetooi was. Die klem was op realiteit (nie noodwendig realisme nie), en 'n bewustheid van die tasbare wêreld. Bell noem dit Pound se "scientific realism" (1981 : 58). In "A retrospect" bring Pound ook die wetenskaplike metafoor in verband met beeldvorming:

Don't be descriptive; remember that the painter can describe a landscape much better than you can, and that he has to know a deal more about it.

Consider the way of the scientist rather than the way of an advertising agent for a new soap. (1954 : 6)

Die metafoor van die digter as wetenskaplike kom uit die vorticistiese tydperk, en dit is gevolglik 'n goeie oorgang tot die bespreking van hierdie beweging.

Vorticisme is 'n Britse vorm van Kubisme voor die Eerste Wêreldoorlog, en die benaming is te danke aan Pound. Die term is 'n afleiding van die woord "vorteks", en dui dus beweging en energie aan. Die wagwoorde van Vorticisme was, in die woorde van Wyndham Lewis, "activity, significance and essential movement" (Arnason 1977 : 538). Die belang van Vorticisme lê daarin dat dit die eerste Britse kunsbeweging was wat aansluiting gevind het by die eksperimentele kuns van Europa.

Die effek wat Vorticisme gehad het op Pound se kunsteorie is nie ingrypend nie; die imagistiese teorie is tot 'n groot mate net herskryf in terme van vorticistiese woordeskat.

Stanford skryf in *Revolution and convention in modern poetry*:

In poetry it [Vorticism] was simply a rephrasing of the image with emphasis on the supposed emotional energy concentrated in and liberated by the image or vortex. It was Imagism set in motion. (1983 : 24)

'n Verdere effek wat Vorticisme gehad het op Pound was die nog sterker klem op musikaliteit. In "The serious artist" het Pound die evolusie van musiek (wat hy definieer as die kommunikasie van 'n idee met 'n gevaardgaande emosie, of die kommunikasie van 'n emosie met 'n gevaardgaande idee), soos volg beskryf:

You begin with the yeowl and the bark and you develop into the dance and into music, and into music with words, and finally into words with music, and finally into words with a vague adumbration of music, words measured, or words in a rhythm that preserves some accurate trait of the emotive impression, or of the sheer character of the fostering or parental emotion. (1954 : 51)

Emosies is die bron van energie en musikaliteit, asook die vormgewende krag; Pound noem emosies "an organizer of form, not merely of visible forms and colours, but also of audible forms" (1973 : 345). Poësie is dan 'n organisasie van woorde getoonset, en die organiserende krag is emosie. Die emosionele aspek is sentraal. Pound beskryf slegte poësie as "verse which pretends to some emotion which did not assist at its parturition" (1973 : 346). Die energie waaruit poësie geskep word, word aan die een kant gebalanseer deur emosie (uitgedruk in vorm en suiwer klank) en aan die ander kant deur die intellek. Daar is reeds verwys na Pound se beskouing van poësie as "centaur".

Pound stel die musikaliteit van poësie as die sentrale eienskap in sy artikel "Vers libre and Arnold Dolmetsch":

Poetry is a composition of words set to music. Most other definitions of it are indefensible, or metaphysical. (1954 : 437)

Hierdie definisie van poësie konsentreer op die "energizing, sentient, musical" aspekte van poësie. Dit beteken egter nie dat die "thinking, word-arranging" aspek ontken word nie; Pound se voorkeur was *melopoeia*, maar selfs by hierdie soort poësie is die beheer besonder sterk - soos reeds aangetoon is in die bespreking van vrye vers.

Pound se alliansie met Vorticisme het aan hom die metafoor verskaf wat sy poëtika die beste plaas in die modernistiese raamwerk, naamlik dié van poësie as wetenskap en die digter as wetenskaplike. Hierin vind Pound se werk aansluiting by dié van die Russiese Formaliste: die klem op die eksperiment en die wetenskaplike bestudering van poësie. Ian F Bell se boek oor Pound word getitel *Critic as scientist: the modernist poetics of Ezra Pound*. Pound se "workmanlike attitude" (1981 : 45) was sy beskouing van kuns as wetenskap. Daar was 'n klem op die noodsaaklikheid van kennis van die voorafgaande, en van gedurige eksperimentering. Bell haal Pound aan uit die redaksionele kolom van "The new freewoman" van 1913:

The difference between science and art is not a difference of method, but of subject matter. Art is the scientific spirit applied to soul, observing, collating, noting. (1981 : 70)

Vir Pound was die funksie van kuns om iets te onthul waarvan die mens onbewus is, en daardeur word betekenis gegee aan die alledaagse. Soos wat die abstrakte wetenskaplike feite in verband met die tasbare, fisiese wêreld ondersoek, ondersoek die kunstenaar die menslike bewussyn, maar natuurlik ook die grense van kuns.

In sy "Preface to some imagist poets 1916" word die doel van die eksakte beeld soos volg omskryf:

[T]he Imagists have the greatest admiration for the past, and humility towards it. But they have been caught in the throes of a new birth. The exterior

world is changing, and with it men's feelings, and every age must express its feelings in its own individual way.... Poetry is the vision in a man's soul which he translates as best he can with the means at his disposal. (Jones 1972 : 138, 140)

In Pound se metafoor van wetenskaplikheid word die teorie van Modernisme en die modernistiese roman bymekaar gebring. Aan die kant van literêre teorie weerspieël Pound se werk die wetenskaplikheid en ondersoek van taal wat ook die Formaliste se kenmerk is. In sy klem op emosies en die reddende funksie van kuns andersyds, vind Pound se werk aansluiting by die bespreking van Modernisme in Hoofstuk 2. Die verbintenis tussen emosie en musikaliteit in die poësie is een waarna teruggekeer word in die bespreking van kinders se ervaring van taal en poësie.

## HOOFSTUK 5

### ONTWIKKELINGSIELKUNDE

In die voorafgaande gedeelte is daar tot die voorlopige gevolgtrekking gekom dat poësie gekenmerk word deur, eers- tens, die selfbewustheid van die medium en, tweedens, die ontliggaamde, gedepersonaliseerde spreker, wat 'n redding of herlewing soek deur middel van die kunswerk. Die vraag wat nou beantwoord moet word, is of die sub-genre, kinderpoësie, kan bestaan. Vir die doel van hierdie studie word uitgegaan van die standpunt dat kinderliteratuur in die eerste plek literatuur moet wees, met ander woorde dat dit moet voldoen aan dieselfde estetiese en literêre norme as werke vir volwassenes. Poësie is egter 'n spesiale gebruik van taal, soos reeds aangedui is, en moet gevolglik afsonderlik beskou word. Die antwoord op die vraag na die moontlikheid van kinderpoësie lê nie alleenlik in die kind se taalvermoë nie, maar in die belewing van sigself en die reële wêreld. Dit is dus nodig om na te gaan hoe die kind haar/sy wêreld ervaar, en hiervoor moet 'n mens gaan na die studieveld van die ontwikkelingsielkunde.

Ten einde 'n volledige beeld van die kind se ontwikkeling te kry, is dit nodig om die kognitiewe, sowel as die emosionele (wat die kind se drange en drifte insluit) progressie in oënskou te neem. Die twee figure wat in hierdie eeu die grootste bydraes gemaak het op die gebied van ontwikkeling-

sielkunde het elkeen op een van die aspekte gekonsentreer. Die eerste figuur is Jean Piaget, wat belangrike werk gelewer het in die dokumentering van kinders se kognitiewe prosesse. Alhoewel Piaget se teorie intussen uitgebrei en ontwikkel is, bly sy benadering nuttig vir hierdie skripsie vanweë sy bestudering van die kind se ontwikkeling in terme van bewerkinge of strukture wat vasgelê word. Dit is belangrik dat die taalsisteen en literêre sisteen behoort tot verskillende vlakke van ontwikkeling; dit is 'n feit wat 'n groot invloed het op die kind se moontlike ervaring van poësie. Die ander figuur is Sigmund Freud, die grondlegger van die psigo-analitiese skool in sielkunde, en die persoon wat die belangrikheid van die kinderjare in die ontwikkeling van die menslike psige beklemtoon het. Alhoewel Freud min werk gedoen het met kinders self as pasiënte, vorm sy teorie in verband met menslike ontwikkeling die basis van sy verdere teoretisering. In hierdie skripsie sal verwys word na die werk van die Duitse ontwikkelingsielkundige, Heinz Rempelin, wat onder andere die werk van Piaget en Freud gebruik, maar dit tot 'n nuttige sintese bring. Alhoewel Rempelin relatief onbekend is aan nie-Duitssprekendes, bied sy werk 'n volledige en nuttige opsomming.

#### Jean Piaget se ontwikkelingsmodel

In enige bespreking van ontwikkelingsielkunde is die naam van Jean Piaget sekerlik onontbeerlik. Vir 'n begrip van Piaget se motivering en denkwysie is dit nodig om sy vroegste

belangstelling te noem. Sy eerste publikasie het gehandel oor die slak, en sy doktorske skripsie oor die slak se aanpassing by sy omgewing. Hierdie belangstelling het gelei tot 'n ondersoek na die probleme in verband met menslike kennis. Piaget wou 'n teorie postuleer in verband met kennis, waarin kennis beskou sou word as 'n funksie van die organisme se groei en ontwikkeling. Die kind was die natuurlike beginpunt van so 'n teorie, en dit het Piaget gelei na die veld van kindersielkunde.

Op hierdie manier was Piaget die stigter van 'n nuwe veld - genetiese epistemologie. Dit sou 'n ondersoek wees na die parallele wat bestaan tussen die intellektuele strukture wat kinders het enersyds, en die ontwikkeling van kennis in sekere wetenskaplike dissiplines andersyds. Bärbel Inhelder, 'n medewerker van Piaget, som dit soos volg op:

M. Piaget, who is a zoologist by training, an epistemologist by vocation and a cognician by method, employs a terminology, as yet not much used in psychology. He expresses himself in terms of structures which by definition are systems of mental operations obeying definite laws of composition such as, for example, the mathematical laws of group and lattice.  
(Tanner en Inhelder 1969 : 75)

Piaget se belangstelling in kinders se denkprosesse is dus 'n middel tot 'n doel, die doel synde die aard en ontwikkeling van menslike kennis in die algemeen.

Vir Piaget is die kind 'n wese wat besig is om te evolueer tot volwassenheid deur middel van 'n strukturerende proses. Die menslike intellektuele struktuur word beskou as bestaan-

de uit 'n stel abstrakte patrone en reëls. Met ouderdom verander hierdie struktuur met betrekking tot abstrahering en die akkurate refleksie van die wêreld. Hierdie veranderende struktuur word beskou in terme van biologiese maturasie, en word gesien as 'n leerproses. In die bespreking van biologiese maturasie word al die breinprosesse gesien as voortsettings van ingebore motoriese prosesse. Die leerproses is die oorsaak van alle verworwe karaktertrekke; die eienskappe van die persoonlikeid word dus gevorm deur die interaksie tussen die wêreld en die strukturende intellek.

Albei hierdie ontwikkelingsprosesse is beperk tot stadia. Op verskillende stadia sal die wêreld verskillend geïnterpreteer en beskou word. Piaget, soos alle ander kindersielkundiges, dring daarop aan dat die ouderdomsverdelings slegs benaderd is; wat wel konstant bly is die volgorde waarin die stadia mekaar opvolg. 'n Stadium word beskou as 'n gestruktureerde geheel, waarin biologiese en ondervindelike prosesse saamhang. Volgens Piaget is hierdie stadia van ontwikkeling "processes of formation leading to structures of equilibrium" (Tanner en Inhelder 1969 : 17). Die stadia word gevolglik gedefinieer in terme van 'n vormingsproses, en 'n voltooide vorm of finale ewililibrium. Die individu streef daarna om die stadium van kognitiewe ewililibrium te behou; wanneer 'n ondervinding opgedoen word wat inkonsekwent is met die struktuur, ontstaan daar spanning. Die individu moet aanpassings maak om die nuwe informasie te akkommodeer. Dit

word gedoen deurdat die intellektuele struktuur verander word ('n verandering in 'n deel veroorsaak 'n verandering in die geheel), sodat 'n nuwe staat van ewilibrum bereik word.

Die aard van die organisme is 'n neiging tot ewilibrum, en dit is die oorsaak van alle ontwikkeling. Kognitiewe prosesse kan dus beskryf word as die resultaat van "organic auto-regulation, reflecting its essential mechanisms and the most highly differentiated organs of this regulation at the core of interactions with the environment" (Piatelli-Palmarini 1980 : 4).

Piaget verdeel menslike ontwikkeling in drie fases. Eerstens is daar die sensories-motoriese fase (0 - 1 1/2 of 2 jaar), tweedens die stadium van voorbereiding op konsepsuele denke (2 - 12 jaar), en laastens die fase van volledige kognitiewe denke, wat ook die finale ewilibrum verteenwoordig. Die verdeling weerspieël die spesifieke aard van die benadering: die ouderdom 2 - 12 jaar, die belangrikste fase vir hierdie skripsie, word onder een hoof bespreek, juis vanweë die feit dat daar konstant verandering plaasvind. Dit is duidelik dat Piaget se model onvoldoende is, maar die aard van die bewerkinge wat aangeleer word is tog nuttig vir hierdie bespreking.

a) Die sensories-motoriese fase

In werke wat handel oor Piaget se teorie word die grootste deel van die bespreking gewoonlik gewy aan hierdie stadium. Die rede hiervoor is waarskynlik die feit dat Piaget die fase verdeel het in ses substadia, hoofsaaklik biologies van aard. Piaget se relatief uitvoerige aandag aan hierdie stadium is verklaarbaar vanuit sy biologies-georiënteerde teorie van kennis, asook die feit dat latere ontwikkeling uit hierdie stadium groei. Die substadia is nie belangrik vir hierdie bespreking nie; wat wel van belang is, is die groeiende begrip wat die kind het van die omgewing en sigself.

Dié begrip is, volgens Piaget, 'n resultaat van die groeiende integrasie wat plaasvind tussen die motoriese skemas en die sensoriese skemas van die kind. Daar is egter nog geen differensiasie tussen die kind en die omgewing nie.

Piaget skryf in sy *The psychology of the child*:

[T]he child's initial universe is entirely centered on his own body and action in an egocentrism as total as it is unconscious (for lack of consciousness of the self). In the course of the first 18 months, however, there occurs a kind of Copernican revolution, or, more simply, a kind of general decentering process whereby the child eventually comes to regard himself as an object among others in a universe that is made up of permanent objects. (1969 : 13)

In hierdie stadium het die kind geen selfbewustheid nie, en word daar geen onderskeid gemaak tussen die interne en die eksterne wêreld nie. Die proses van konstruksie, wat in die volgende fase die sentrale aspek is, het egter reeds begin.

b) Voorbereiding vir konsepsuele denke

Piaget verdeel hierdie middelste stadium in twee dele: die periode van vorming (met pre-operasionele denke) en die periode van ekwilibrasie (met konkreet-operasionele denke). In hierdie stadium word die bewerkinge aangeleer wat essensieel is vir die kind om intellektuele volwassenheid, naamlik die volledig-operasionele denke, te bereik. Hierdie middelste stadium word gekenmerk deur twee ontwikkelings: die ontstaan van simboliese denke, wat kommunikasie moontlik maak, en die verkryging van 'n reëlgebonde denkstelsel.

Tydens die pre-operasionele stadium, wat strek vanaf ongeveer 2 tot 7 jaar, is die kind nie in staat om bewerkings uit te voer nie. Die sosiale belangstelling van die kind verbreed, en sy/hy moet die egosentriese weergawe van die wêreld (die enigste moontlike siening tot op hierdie stadium) in verband begin bring met die reële, objektiewe wêreld. 'n Groeiende begrip van die wêreld lei tot 'n besef van ander vertrekpunte; die kind se volkome egosentriese belewing van die wêreld verdwyn dus en die kind beleef sigself as 'n self wat staan teenoor 'n ander self. In hierdie stadium is daar egter nog geen objektiewe denke nie; die kind se belewing van die wêreld is intuïtief en sy/haar denke simbolies.

Die simboliese denke van die kind word deur Piaget soos volg beskryf: "It consists in the ability to represent something (a signified something : object, event, conceptual scheme etc.) by means of a "signifier" which is differentiated and which serves only a representative purpose: language, mental image, symbolic gesture, and so on" (1969 : 51). Die kind se simboliese denke maak dus kommunikasie moontlik, maar "spoken language does not bring with it a mature rational intelligence: it assists but is distinct from logic" (Boden 1979 : 51). Vir die kind is daar geen onderskeid tussen die Saussuriaanse *signifiant* en *signifié* nie; die kind het geen begrip van die semiotiese verband tussen naam en objek nie. Sy/hy ontdek simbole, maar dié het 'n persoonlike verwysing, en is nie deel van 'n geënkodeerde stelsel nie. Taal is vir die pre-operasionele kind 'n middel tot kommunikasie, maar ook meer: dit is 'n deurdring na die essensie van 'n objek, want vir die kind is die naam en die ding dieselfde (Piaget 1972 : 77).

Die kind gebruik taal en die getallestelsel, maar het geen konsepie van die werking daarvan nie. Ook in die spel en fantasie van die kind van hierdie ouderdom vind die simboliese funksie uiting. Piaget sien die simboliese spel as 'n poging om aan te pas by die wêreld, en 'n manier om nuwe informasie te verwerk (1972 : 57). In die normale kind ontwikkel al hierdie semiotiese denkprosesse gedurende die pre-operasionele fase.

Tydens die konkreet-operasionele stadium ontwikkel die kind se reëlgebonde denkstelsel, maar hierdie denke bly beperk tot die tasbare en konkrete. Die kind beweeg uit die middelpunt van haar/sy ondervindinge en begin sigself sien as deel van 'n geordende en rasionele wêreld. Die konkrete denke laat die kind die wêreld steeds sien in terme van sigbare en tasbare objekte, maar die kapasiteit bestaan om ondervindinge te orden en in verband te bring met die geheel.

In teenstelling met die intuïtiewe benadering van vroeër is die kind nou bewus van verskillende beskouings van 'n saak. Die kind kan haar/sy bestaan struktureer en stelsels van klassifikasie gebruik. Die begrip van konsepte soos tyd, ruimte, hoeveelheid, reekse en klassifikasie verander, en die universum begin begrippe bevat soos kousaliteit en geordende toevalligheid. Die kind verkry 'n gevoel van outonomie, tesame met die groter begrip van die omgewing, en kan verklarings vind vir gebeure. Die oorgang vanaf 'n subjekgesentreerde wêreld na 'n wêreld wat kognitief, sosiaal en moreel is, is tot 'n groot mate voltrek aan die einde van hierdie stadium. Die kind is egter nog nie in staat tot abstrakte denke nie, en Piaget noem byvoorbeeld dat idiome nog onbegrypbaar is (1926 : 129).

c) Kognitiewe denke

Volgens Piaget word die rede op ongeveer 11 jaar vry van die konkrete, maar stabiliseer eers op 14 of 15 jaar in 'n struktuur van reëls en wette. In hierdie stadium ondergaan die denkprosesse 'n verandering wat die tydperk van volwasenheid inlei. Die individu is in staat om te dink en te argumenteer buite die grense van die eie ondervinding; so-doende word die oorgang bewerk na 'n wêreld van idees waarin waarnemings die vertrekpunt word vir verdere denke.

Die kind begin konsepte soos objektiwiteit en relatiwiteit begryp - 'n bewustheid dus van die onsekere aard van die wêreld en die relatiewe waarde van die self ten opsigte van hierdie wêreld. In hierdie stadium word die aard van taal as menslike stelsel ook begryp. Die kind kan afleidings maak deur middel van hipoteses, kan oordele maak deur implikasie en kan 'n eie moraliteit ontwikkel. Piaget neem aan dat, rondom die ouderdom van 14, die mens in staat is tot wetenskaplike denke: 'n vermoë tot abstrakte denke, 'n vermoë om hipotetiese situasies voor te stel, en laastens die vermoë om die reëls en bewerkings te organiseer in strukture. Tydens hierdie laaste stadium sal die persoon dus vir die eerste maal in staat wees om die aard van poëtiese taal te verstaan as selfreflekterend en konvensioneel; asook die aard van die literêre identiteit, synde onpersoonlik en gekonstrueerd.

### Heinz Remplein se ontwikkelingsmodel

In die Engelse literatuur in verband met kinderontwikkeling is daar geen werk wat aan albei aspekte van die kind se ontwikkeling, naamlik die emosionele (wat die drange en drifte insluit), sowel as die kognitiewe, aandag gee nie. Lydia Snyman maak in haar *Die kind se literatuur* gebruik van die Duitse ontwikkelingsielkundige, Heinz Remplein, se werk *Die seelische Entwicklung des Menschen im Kindes- und Jugendalter*. Remplein se werk, wat die teorieë van Freud en Piaget inkorporeer, is 'n bespreking van die kind se ontwikkeling in terme van die oriëntering ten opsigte van die wêreld, die drange en die wil, en laastens die gevoelens. Hierdie benadering sluit die kognitiewe prosesse (waarvan Piaget aandag gee), sowel as die emosionele ontwikkeling (waaroor Freud se teorie handel) in. Dit is nodig om die kind se ervaring van die wêreld te probeer bepaal aangesien poësie nie slegs 'n taalverskynsel is nie, maar van die leser 'n bepaalde bewustheid van taal as struktuur vereis, asook van die self.

Remplein verdeel die kind se ontwikkeling in vier hoof fases. Eerstens is daar die suigelingfase, wat strek vanaf geboorte tot ongeveer 1 1/2 jaar. Tydens hierdie stadium is die kind se taalvermoë beperk, en die stadium kan gevolglik geïgnoreer word vir die doeleindes van hierdie skripsie. Die ander stadia wat Remplein onderskei is die kleinkindfase (1 1/2 -

5 1/2 jaar), die grootkindfase (5 1/2 - 12 jaar) en die jeugfase (vanaf 12 of 13 jaar).

Vir die doeleindes van hierdie bespreking is die klein-kindfase en die grootkindfase van belang, met ander woorde die tydperk vanaf ongeveer 1 1/2 jaar tot 12 jaar. Hierdie tydperk stem ooreen met Piaget se konkreet-operasionele fase, waarin die denkprosesse vasgelê word. Met die uitsondering van die eerste fase, naamlik die mondelinge fase, val al Freud se fases - die anale fase, die falliese fase, die periode van latente seksualiteit en die genitale fase - ook binne die bestek van die bespreking. Die kind van hierdie ouderdom is gevolglik in 'n staat van konstante ontwikkeling en verandering: die siening van die self en van die wêreld is aan die verander op pad na die kind se volwassenheid. Hierdie ontwikkelings het natuurlik ook verreikende gevolge vir die kind se ervaring van taal, en meer spesifiek van poësie. In die besprekings van Remplein se stadia sal aspekte wat hiermee verband hou veral aandag kry.

#### a) Die kleinkindjare

Die kleinkindjare word onderverdeel in die ouderdom van spraakverwerwing, die eerste koppigheidsfase, en die "Ernstspielalter".

(i) Die ouderdom van spraakverwerwing (1 - 2 1/2 jaar):

In hierdie stadium ondergaan die kind 'n belangrike fisiologiese verandering: hy/sy begin regop loop en begin praat. Hierdie twee eienskappe onderskei die mens van die ander diere. Die kind beskou die wêreld nie meer op die verwronge manier van die kruiper nie, en sy/haar taalvermoë stel die kind in staat om denke te formuleer en die wêreld te benoem en sodoende te orden. Hier begin Piaget se proses van ontwikkeling, en Freud se ego-formasie. Die kind word minder afhanklik van ouerlike versorging en die wêreldbeeld begin stabiliseer.

Die kind, vanweë die verhoogde mobiliteit, begin om die omliggende wêreld te verken. Hy/sy kan nou betekenis koppel aan objekte buite die self, en nie net aan die eie drange en behoeftes nie. Die onderskeid tussen 'n innerlike en uiterlike wêreld begin ontstaan, maar is nog nie in hierdie stadium voltrek nie. Die kind is deur gevoel aan die omgewing verbonde en projekteer die eie emosies in objekte om die self. Daar is geen sprake van 'n ek-bewussyn nie, en alle ondervindings en objekte word ervaar deur middel van die egosentriese emosies.

Ook in die ervaring van taal is die kind emosioneel betrokke. Daar bestaan vir hom/haar geen onderskeid tussen woord en saak nie; die naam word beskou as 'n eienskap van die

ding. Alhoewel die kind dus geen begrip het van die referensiële en semiotiese aard van taal nie, ontwikkel daar tog 'n belangrike soort denke, wat Piaget simboliese denke noem. Deur middel van hierdie denkproses word die kind in staat gestel om dinge en sake voor te stel deur middel van simbole en tekens. Die proses is sigbaar in taalverwerwing en simboliese spel. Hierdie denke het niks te make met die aanleer van taal self nie; dit het te make met die intellektuele begrip van taal. Taal is wel 'n manifestasie van die vermoë tot simboliese denke, maar die kind kan woorde gebruik sonder enige begrip van die referensiële aard daarvan. (Hierdie onderskeid is sentraal aan die vraag of kindervoësie moontlik is of nie, en daar sal weer na verwys word.)

Vir die kind het taal 'n spesiale krag: deur dinge te benoem word dit deel van die ervaringswêreld. Die benoeming van dinge is dus deel van die stabilisering van die wêreldbeeld. Remplein wys daarop dat kindertaal 'n gevolg is van die onnoukeurige begrip van die konsepte, die gebrek aan gedagtevermoë en die ongeoefende spraakorgane. Belangrik hier is dus weer eens die onderskeid wat getref word tussen fisiese en intellektuele vermoëns.

Die ander aspek van simboliese denke is die illusiespel of simboliese spel. Dit is die gevolg, enersyds, van die vermoë om iets te gebruik as simbool van iets anders, en andersyds

van die verbintenis wat gemaak word tussen werklikheid en illusie. Hierdie vermenging is die hoofkenmerk van die kind se wêreldbeskouing: daar is geen onderskeid tussen die naam en die ding nie, en ook nie tussen die kind en sy wêreld nie. Die kind het geen ek-bewussyn nie, en alle ondervindinge word geïntegreer deur middel van die gevoelmatige verbintenis met die omgewing.

(ii) Die eerste koppigheidsfase (2 1/2 - 3 1/2 jaar):

In hierdie stadium is die kind se groeiende selfbewussyn sentraal. Tot op hierdie ouderdom was daar geen onderskeid getref tussen die self en die omgewing nie. Die simbiotiese verband wat bestaan tussen die kind en sy/haar omgewing verval nou, en die kind raak bewus van 'n kenbare wêreld. Die eerste stappe tot onafhanklikheid word geneem - in baie opsigte dus 'n tydperk van radikale verandering. Die kind se ek-bewussyn is nie selfreflekerend van aard nie, maar ontstaan as gevolg van praktiese ontdekking van die omgewing. Die kind gebruik vir die eerste maal die persoonlike voor-naamwoord "ek" om na die self te verwys, en kan 'n onderskeid maak tussen "my" en "jou". Weer eens is daar egter 'n diskrepansie tussen die taal en die begrip. Rempelin skryf: "Einen absolut sicheren Schluss auf das Vorhandensein des Ichbewusstseins erlebt also das Wortchen 'ich' nicht" (1967 : 221). Piaget wys ook op die breuk wat bestaan tussen aangeleerde woorde en die begrip daarvan. Dit is een van

die redes waarom die kind se verbale vermoë nie die enigste faktor is vir die bepaling of kinderpoësie bestaan nie.

Saam met die ontwikkelende ek-bewussyn kom ook 'n besef van die eie wil en besitdrang: die kind neig na onafhanklikheid, maar wil sigself ook laat geld. Aan die een kant is daar 'n begeerte om afskeid te neem van die moeder, en aan die ander kant wil die kind haar alleen hê. Die kind leer om sy/haar optrede na willekeur te beheer. Die kind se wil is nie gekoppel aan 'n realiteitsbewussyn nie, maar stel die kind in staat om haar/sy uiterlike optrede te reguleer.

Gedurende hierdie stadium begin 'n nuwe moraliteit ontwikkel wat saamhang met die ontwikkelende ek-bewussyn. Die groeiende bewustheid van die omgewing het egter nie net positiewe gevolge nie; dit lei ook tot 'n gevoel van minderwaardigheid by die kind. In die vorige stadium was die kind simbioties een met die omgewing; nou verkeer hy/sy soms in opposisie daarmee. Belangrik vir hierdie stadium is dat al die veranderinge verband hou met die groeiende selfbewustheid van die kind.

(iii) Die Ernstspielalter (3 1/2 - 5 1/2 jaar):

Gedurende hierdie stadium word die onderskeid tussen die self en die wêreld voltrek. Die kind se wêreldbeeld word versaaklik en meer objektief. Waar die wêreld aanvanklik gevoelmatig ervaar is, word dit nou georden deur middel van

die verstand. Die kind het klaarblyklik nog nie dieselfde begrip van die wêreld as die volwassene nie, maar sekere ordeningsbeginsels (Piaget se konkreet-operasionele denke) begin ontwikkel.

Hierdie ordeningsbeginsels word deur Remplein onderskei as begrip vir eendersheid, tyd en kousaliteit. Die kind begin ooreenkomste tussen dinge waarneem, eerder as om die verskille net aan te voel. Hierdie waarneming is egter nog beperk tot 'n geheelindruk van die objek; eers later ontwikkel die sin vir detail. Die kind kan eenvoudige tyds-onderskeidings maak, soos voor en na, gister en môre. Daar is egter nog geen begrip vir langer tydsgrepe soos maande en jare nie. Die kind raak bewus van die kousale verbintenis tussen dinge, en van die feit dat die wêreld georganiseer is deur middel van objektiewe reëls en wette. Hierdie bewustheid lei tot 'n vraag-vra stadium: vir alles word verklarings gesoek in 'n poging om die wêreld wat tot nou as iets ekstern en vreemd ervaar is, te deurgrond.

Die kind bly egter aan die konkrete verbonde - daar is geen vermoë om te veralgemeen of te abstraheer nie. In hierdie stadium glo die kind byvoorbeeld nog dat volwassenes enigiets kan doen, soos om die reën te stop. Remplein maak melding van die "Märchenalter" - die stadium waartydens die kind 'n begeerte het om die vreemde en bese te besweer deur middel van fantasie en sprokies. Hy noem ook die mag

wat toegeskryf word aan wense en gebede - met ander woorde steeds 'n geloof in die beswerende mag van die woord wat reeds genoem is. In Iona en Peter Opie se *The lore and language of school children* word die rympies en liedjies of inkantasies wat deur Britse skoolkinders oorgedra word aan mekaar onderling, opgeteken. Daar word deur die Opies 'n onderskeid gemaak tussen die gewone kinderrympies (wat deur ouers voorgelees word aan kinders en so bly voortleef), en die rites wat deur die kinders self bewaar word:

These rhymes are more than playthings to children. They seem to be one of their ways of communication with each other. Language is still new to them, and they find difficulty in expressing themselves. When on their own they burst into rhyme, of no recognizable relevancy as a cover in unexpected situations, to pass off an awkward meeting, to fill a silence, to hide a deeply felt emotion, or in a gasp of excitement. And through these quaint ready-made formulas the ridiculousness of life is underlined, the absurdity of the adult world and their teachers proclaimed, danger and death mocked, and the curiosity of language itself is savoured.  
(1959 : 18)

Die rympies word dus gesien enersyds as 'n ontdekking van taal, en andersyds as 'n beswering van 'n vreemde wêreld.

In hierdie stadium, waarin die kind 'n bewustheid van die self ontwikkel, word daar uitgereik na ander. Die kind toon die eerste tekens van altruïsme: daar is 'n begeerte om dinge met ander te deel. Hierdie is ook die stadium van Oedipale konflik, vir Freud dus die voorlaaste ontwikkelingsfase. Die kind het 'n begeerte om na te boots en te

wees soos die volwassenes wat hy/sy ken. 'n Sin vir reëls ontwikkel wat nie eenvoudig gebaseer is op 'n vrees vir straf nie - Freud se ontwikkeling van die superego.

Laastens ontwikkel daar in hierdie stadium die daarstel-  
lingsfunksie: die kind raak bewus van die feit dat 'n mens  
met 'n prent iets kan uitbeeld. 'n Parallele besef vind  
plaas met betrekking tot taal. Remplein noem dat die kind  
egter nie teken soos sy/hy sien nie; daarvoor ontbreek die  
motoriese vaardighede. Nogmaals is dit dus belangrik om die  
verskil te beklemtoon tussen eksterne manifestasies en die  
interne vermoë waaraan dit verbonde is.

#### b) Die grootkindjare

Die grootkindjare word onderverdeel in drie stadia: die  
ouderdom van die eerste "Gestaltwandlung", die middelste  
kinderjare en die later kinderjare.

##### (i) Die eerste "Gestaltwandlung" (5 1/2 - 6 1/2 jaar):

Hierdie is 'n tydperk van konflik en verandering vir die  
kind - sy/hy staan midde-in die oorgang van kleinkind na  
grootkind. Fisies is die kind besig om die grootkindvorm  
aan te neem: die proporsies tussen die liggaam en die kop  
verander. Ook sielkundig is dit 'n tyd van stryd - daar is  
spanning en teenstryd tussen die begeerte om onafhanklik te  
wees, deel van die objektiewe wêreld, teenoor die afhanklike  
en egosentriese belewing van die kleinkind. Dit is gewoon-

lik ook tydens hierdie stadium dat die kind die huis (en moeder) verlaat om skool toe te gaan. Gevolglik is hierdie jare 'n tydperk van tweestryd en disharmonie.

Die kind se optrede getuig van hierdie stryd: die kind is dikwels verveeld en onrustig. Die wêreld van die kleinkind, waarin werklikheid en fantasie verweef was, begin plek maak vir die saaklike en objektiewe wêreld van die grootkind. Die kind tree impulsief en onbeheersd op vanweë die onstabiele aard van die selfbewussyn. Angs en onsekerheid is kenmerkend van hierdie stadium, omdat die wêreld nou totaal apart van die kind se selfbeleving is.

Die kind is in staat om 'n objektiewe standpunt in te neem, alhoewel dit nog naïef van aard is. In hierdie stadium ontwikkel die vermoë tot analitiese denke: die kind het nie meer slegs 'n geheelindruk van objekte nie, maar kan dele van objekte raaksien en detail opmerk. Die analitiese vermoë gaan gepaard met 'n vroeë vorm van abstrakte denke - die konkreet-operasionele denke van Piaget wat begin ontwikkel.

(ii) Die middelste kinderjare (6 1/2 - 9 jaar):

Gedurende hierdie tydperk stabiliseer die veranderinge wat in die vorige stadium begin plaasvind het. Die kind se gevoelmatige beleving van die wêreld het nou volkome plek gemaak vir 'n wêreld georden deur die denke. Ook liggaamlik is die grootkindvorm bereik.

In hierdie stadium is die skeiding tussen illusie en werklikheid volledig, en die twee bestaan naas mekaar. Die wêreld word al meer realisties en die kind het nie meer fantasie nodig as beswering van die vreemde nie. In plaas daarvan om die eie gevoelens op die omgewing te projekteer, kan die kind die objektiewe eienskappe van dinge raaksien. Hierdie wêreldsiening, hoewel realisties, verskil egter steeds van dié van die volwassene. Vir die kind is daar geen sprake van metafisika nie; die wêreld word uiterlik en deur middel van die sintuie beskou.

Die kind se denke is logies-konkreet, dus steeds volgens Piaget se konkrete bewerkings. Sy/hy is egter nou in staat om dinge te onthou en 'n begrip te vorm van tydsverloop. Die kind streef daarna om haar/sy kennis te vergroot, asook die woordeskat. Die versaakliking van die wêreldbeeld en die gebondenheid aan die logies-konkrete denke is die onderskeiende eienskap van hierdie stadium.

(iii) Die later kinderjare (9 - 11/12 jaar):

Gedurende hierdie fase beleef die mens 'n rare tydperk van harmonieuse eenheid tussen liggaam en denke. Die ontwikkelinge wat in die vorige stadia begin is, word voortgesit en verfyn. Die kind se wêreld is nou ten volle realisties en daar is nie meer 'n gevoelsverbintenis tussen kind en wêreld nie. Die kind se denke het tot so 'n mate verfyn dat

sy/hy die wêreld kan begin orden en struktureer - die begin van Piaget se formele bewerkinge.

Die kind se intelligensie en werkvermoë is tot so 'n mate verselfstandig dat hy/sy op 'n positivistiese wyse begin abstraheer en veralgemeen; wat Rempelin na aanleiding van Piaget natuurwetenskaplike denke noem. Die kind is in staat om abstraksies en veralgemenings te behartig wat te doen het met konkrete dinge, maar daar is nog nie 'n begrip vir abstrakte konsepte nie. Die kind is, volgens Rempelin, op twaalfjarige ouderdom in staat om fabels te verstaan vanweë die konkrete aard daarvan.

In hierdie stadium wend die kind sigself na buite - na die objektiewe en aparte wêreld wat daagliks verower word. Die vorm van hierdie wêreld word deur die kind georden, en nuwe informasie word maklik hanteer en in die struktuur ingepas. Die tydperk word gekenmerk deur die eerste vorm van introspeksie: die kind ontwikkel 'n kritiese instelling teenoor die wêreld, maar ook teenoor die self. Daar is 'n realistiese bewustheid van beperkinge en tekortkominge, 'n gevoel wat later ontwikkel tot die vollediger selfbewustheid van die volwassene.

Die kind in hierdie stadium het dus 'n selfbewustheid wat vroeër ontbreek het. Daar is ook 'n beperkte vermoë tot abstrakte denke. In hierdie stadium kan die kind die aard

van taal begin begryp, dit wil sê die semiotiese verband wat bestaan tussen referent en taalteken. Die kind is dus nou vir die eerste maal gereed om poësie te begryp, indien die genre gedefinieer word as selfbewuste en taalbewuste gebruik van taal.

Elke nuwe stadium bevat die ontwikkelinge en veranderinge wat plaasgevind het tydens vorige stadia. Volgens Piaget se model word daar telkens 'n meer gesofistikeerde en meer wetenskaplike struktuur gevorm wat die informasie van vorige stadia daarin vervat. Ontwikkelinge kan dus in 'n latere stadium weer geaktiveer word - dit is dus moontlik vir 'n vorige stadium van ontwikkeling om weer opgeroep te word. Dit is egter belangrik dat 'n denkproses nie benut kan word indien dit nog nie vasgelê is nie, dit wil sê indien die betrokke stadium van ontwikkeling nog nie bereik is nie.

## HOOFSTUK 6

### DIE MOONTLIKHEID VAN KINDERPOËSIE

In haar artikel "Les livres pour les enfants" wys Catherine Bonhomme op die verwante miskonsepsies wat bestaan in verband met kinders en poësie:

Qu'est-ce que la poesie? Qu'est-ce que l'enfance?  
La société greffe sur les deux notions des images  
mythiques. (1973 : 115)

Poësie is dikwels beskryf as 'n uiting van suiwer emosie, 'n opvatting wat 'n nalatenskap is van die Romantiek, by name die filosofie van Jean-Jacques Rousseau. Volgens Rousseau word die mens onskuldig gebore en deur die maatskappy gekorrumpeer; gevolglik is kinders die ideale bestaansvorm van die mens, en die naaste aan 'n hoër waarheid. Kuns word verbind met die uiting van primêre instinkte en die vrye uitdrukking van emosies, en hieruit vloei die beskouing van kinders as natuurlike digters. Sowel kinders as poësie is beskou as spontaan en vry van die bindende en beperkende konvensies van die gemeenskap. Kinders en kuns is ook 'n manier om verlore betekenis terug te vind, en word gesien as 'n moontlike redding.

In hoofstuk 3 is poësie beskryf as taal wat op 'n hoogs selfbewuste manier gebruik is. Die feit van die ordening van gedagtes deur middel van taal is alreeds in teenstelling met die siening van poësie as emosioneel en primitief. Verdere aandag sal hieraan gegee word in hoofstuk 6, wanneer N P van

Wyk Louw se "Klipwerk" bespreek word. Wat in die huidige hoofstuk bespreek sal word is die mate waarin kinders beskou kan word as natuurlike digters, en of die moontlikheid om poësie te skryf wat binne die belewenisveld van die kind val, hoegenaamd bestaan.

In literatuur oor kinderpoësie kom bogenoemde vooroordele dikwels voor. Dit is hierdie vooroordele wat wanbegrippe in verband met poësie vir kinders veroorsaak. Een voorbeeld hiervan is *Children and books* van Arbuthnot en Sutherland, 'n andersins goeie werk waarin die hoofstuk oor kinderpoësie vol vaaghede en onbewustelike wanopvattinge is. Vir Arbuthnot en Sutherland is die elemente van goeie poësie die gebruik van "strong, vigorous words or evocative, rich words or delicate, precise words" (1972 : 245). Afgesien van die ongedefinieerde aard van die byvoeglike naamwoorde, is daar niks wat die soort taalgebruik wat hier beskryf word spesifiek poëties maak nie.

Die drie toetse waaraan 'n gedig onderwerp word om die geskiktheid daarvan vir kinders te bepaal, is eweneens vaag. Eerstens moet vasgestel word of die gedig "sing[s] with good rhythm, true, unforced rhymes and happy compatibility of sound and subject" (1972 : 246). Tweedens moet woorde gekies word wat ryk is aan sensoriese en konnotatiewe betekenis - 'n haas onmoontlike maatstaf om toe te pas. Laastens moet die gedig nuwe betekenis en ryker sin gee aan alledaagse

gebeurtenisse. Die funksies van poësie word gesien in emosionele Romantiek-terme: "Poetry can bring warmth, reassurance, even laughter; it can stir and arouse or quiet and comfort" (1972 : 33), en in aansluiting hierby: "Small children acquire a love for poetry as naturally as did people of early times" (1972 : 63). In hierdie soort bespreking is daar geen poging tot 'n wetenskaplike definisie van poësie of van die kind se vermoë om dit te begryp nie. Al wat duidelik blyk is die eenvoudige identifikasie wat gemaak word tussen kinders en poësie, met die gemene deler tussen die twee emosionaliteit, primitiwiteit en insig.

Om 'n wetenskaplike definisie van kinderpoësie te bereik, is dit eerstens nodig om poësie as 'n vorm van taalgebruik te bekyk (met ander woorde tot hoe 'n mate taalvaardigheid 'n maatstaf is in die beoordeling van die geskiktheid van poësie), en tweedens om die verskille tussen poësie en gewone taalgebruik te bespreek, en die implikasies hiervan vir die kinderleser of -luisteraar. In hoofstuk 2 is poësie gedefinieer as taal wat doelbewus georden is, met ander woorde wat altyd tot 'n mate 'n selfreflekerende aspek aan het. Dit is dus nie slegs nodig om die kind se taalvermoë te bepaal nie, maar ook om die mate te bepaal waarin die kind in staat is om hierdie gebruik van taal te ervaar.

Vir 'n bespreking in verband met die kind se ervaring van poësie is die verwerwing van taal dus slegs van sekondêre belang. Die debat wat bestaan tussen Piaget se genetiese epistemologie en Chomsky se generatiewe grammatika sentreer om die wyse waarop die kind taal verwerf. Wat vir die kind se ervaring van poësie van belang is, is die manier waarop taal (al is die taalsisteem in hierdie stadium onvolmaak en ongevorm) beskou word. In hoofstuk 3 is daarop gewys dat die kind taal nie in Saussuriaanse terme beskou as 'n arbitrêre stelsel nie, maar dat die naam van 'n objek 'n organiese deel van die objek is, en onskeibaar daarvan. Afgesien van die kind se onvolmaakte gebruik van taal, het die kind ook 'n onvolmaakte begrip van die aard van taal. Dit is die argument van hierdie skripsie dat 'n sodanige siening van taal die begrip van poësie onmoontlik maak: poësie is bewuste taalgebruik, iets wat vir die kind se konkrete denke onverstaanbaar bly.

Die kind het 'n ongenuanseerde en naïewe konsepie van taal: daar is net die primêre oppervlakbetekenis vir die kind se begrip, enigiets anders bly versteek. Dit beteken nie dat kinders onbewus is van die bedoeling of emosionele inhoud van 'n stelling nie; ook nie dat die waarheidskondisie aangetas word nie. Wat dit wel beteken is dat taal wat self-reflekterend gebruik word, buite die belewenisveld van die kind val. Vir 'n begrip van hierdie soort taalgebruik is 'n bewustheid van die taalstelsel noodsaaklik.

Die kind se organiese verbinding van naam met ding hou ook verband met die kinderlike begrip van metaforiek en simboliek. Myra Cohn Livingstone in haar artikel "The child as poet: myth or reality?" (1984 : 310) haal Margaret Meek en May Hill Arbuthnot aan wat skryf dat "[c]hildren are natural poets, singing before they speak, metaphor-making before they prose their way to school". Verwant hieraan is die bespreking van Alfred Baumgärtner in sy *Perspektiven der Jugendlektüre*, waarin hy die vermeende ooreenkomste probeer aantoon tussen Modernisme en kinderliteratuur:

... Beziehungen zwischen moderner Literatur und heutiger Jugendliteratur [sind] durchaus gegeben, und zwar nicht nur thematisch-stoffliche - was nicht viel besagen würde - sondern auch Beziehungen formaler, struktureller, sprachlicher Art.... Die Vorstellung vom ausschliesslich realistischen einsträngig und chronologisch berichtenden, also naiv erzählenden Jugendbuch und vom schlicht-einschichtigen Kindergedicht muss mindestens im Hinblick auf die hier betrachteten Bücher von Philippa Pearce ... korrigiert werden. (1969 : 116)

Waar sowel Meek en Arbuthnot as Baumgärtner fouteer is die volgende: terwyl daar vir die volwassene 'n duidelike skeiding tussen fantasie en werklikheid bestaan, sowel as tussen die terme van die metafoer, is die kind in staat om die reële en die fantastiese met mekaar te versoen en die twee te vermeng sonder duidelike skeidslyn - dit is inderdaad hoe die kind die omgewing ervaar. Vir die volwassene staan die twee dinge in opposisie tot mekaar, en word die oorgang bewustelik bewerkstellig. Vir die kind is die

"fantastiese" nie minder realisties as die res nie; belangrik is dat die bewustelike skeiding ontbreek.

Die kind se metaforisering is gevolglik ook van 'n geheel ander aard as dié van die volwassene. Die verbande wat kinders lê tussen dinge (veral die eie self en die omgewing) is 'n natuurlike uitvloeisel van die organiese wêreldbeeld. Die "simboliese denke" waarvan Piaget melding maak het weinig te doen met die simboliek in literatuur of beeldende kuns; dit is 'n volkome onselfbewuste, onliterêre manier van omgang met die wêreld.

'n Aspek van die kind se ervaring van poësie waaraan nog nie aandag geskenk is nie, is die musikaliteit van poësie. Skrywers oor kinderpoësie wys altyd op die kind se ingebore musikaliteit en genot uit ritme. Hier is dit nodig om vir 'n oomblik terug te keer na Ezra Pound se beskouing in verband met poësie van die oor, naamlik *melopoeia*. Indien daar 'n soort poësie is wat binne die kind se belewenisveld sou val, sou dit hierdie soort wees.

In Pound se reeds-aangehaalde woorde:

[W]e find ... a force tending often to lull, or to distract the reader from the exact sense of the language. It is poetry on the borders of music, and music is perhaps the bridge between consciousness and the unthinking sentient or even un sentient universe. (1966 : 171-2)

Pound beskou hierdie soort poësie dus as 'n brug tussen die bewuste en die onbewuste, 'n bereiking van die primitiewe in

die self. Vir die kind bestaan hierdie onderskeid nie, of in elk geval nie in die sin wat Pound dit bedoel nie. Vir die kind is die bewuste en onbewuste ervaring van taal en die musikaliteit van taal dieselfde ding. Die kind vind plesier in gewone taalgebruik, in woordspeletjies en natuurlik ook in poësie. Maar hierdie aangetrokkenheid is nie "to distract the reader from the exact sense of the language" nie; die reaksie op die musikaliteit van poësie is 'n spontane reaksie op taal in die algemeen. Dit is nie die bewuste klem op die woord wat vir Modernisme op sigself waardevol is nie.

Die ritme en klank is nie al wat van 'n teks poësie maak nie; poësie is 'n spesifieke gebruik van taal, sowel vir volwassenes as vir kinders. Lillian Smith skryf in *The unreluctant years*:

We have to remember that although poem and story are both made of words, the use of them by poet and storyteller is different. A child who is familiar with the everyday words in common speech will readily follow "Cinderella" or "Puss in Boots" from "Once upon a time" to "they lived happily ever after". But when a child listens to poetry he is becoming accustomed to words in an unfamiliar arrangement or order; a use of words that gives him a different kind of pleasure from a story in prose.... (1953 : 99)

Hierdie "unfamiliar arrangement" van poëtiese taal vereis 'n ander houding van die leser. 'n Gedig is 'n kombinasie van wat meegedeel word en wat weerhou word. 'n Spanning ontstaan tussen die taal en die implikasie van die woorde; en om dit op te los is dit nodig vir die leser om 'n bewustheid te hê van die konvensies. In hoofstuk 2 is die revolusie in literêre teorie bespreek: die ontstaan van 'n metode om litera-

tuur te benader as sisteem gebonde aan konvensies wat omskryf word deur middel van 'n poëtika.

In 'n sekere sin is elke gedig 'n raaisel; daar word van die leser verwag om gapings in te vul. Andrew Welsh argumenteer in sy *Roots of lyric* dat die raaisel ("folk riddle" en "kenning") die oorsprong is van wat Pound noem *phanopoeia*; en dat die primitiewe besweringspreuk en inkantasie die oorsprong is van Pound se *melopoeia*. In verband met die raaisel skryf Welsh: "We have, then, riddles in the form of a metaphorical image juxtaposing two objects or actions, riddles in the form of a simple verbal paradox, and riddles in a fuller form that combine elements of image and paradox into a unity" (1978 : 32). Welsh se teorie lui verder dat *logopoeia* (poësie waarin die klank die betekenis reflekteer) ontstaan het uit 'n kombinasie van die ander twee soorte. Hierdie aspek van Welsh se argument val buite die bestek van die bespreking; wat wel van belang is, is die verband wat hy maak tussen raaisels en die werking van die metafoor.

Die raaisel ('n vraag en 'n antwoord) is deel van die kind se ervaring van haar/sy wêreld. Baie dinge is onbekend, en die kind self wil gedurig vrae vra ten einde die omgewing te begryp. Essensieel is egter die antwoord: die kind se konkrete denke vereis die teenwoordigheid van 'n antwoord. Die raaiselers van die kind is dus deels soortgelyk aan volwasse metaforisering - twee terme word met mekaar in

verband gebring, of een ding word beskryf in terme van 'n ander. Die essensiële verskil is dat die een term van die metafoor gewoonlik slegs geïmpliseer word, terwyl dit by die raaisel verstrek word deur middel van die antwoord.

Verder is dit belangrik dat die raaisels konkreet moet wees: nie 'n taalraaisel nie, maar 'n raaisel in verband met die tasbare wêreld. Die moontlikheid tot metaforisering - en gevolglik die moontlikheid tot poësie - is dus teenwoordig by die kind, maar (in Piaget se terminologie) die bewerkinge is nog nie vasgelê nie. Raaisels kan beskou word as voorbereiding op poësie, asook op die dekodeerende houding wat die poësieleser moet inneem. In Paul Hazard se *Books, children and men* skryf hy in verband met kleuterrympies, wat volgens hom "at heart a dash of poetry" het:

[I]f, by an act of impiety, we should try to put these nursery rhymes into prose, we would no longer have anything but ashes left from the fire. The magic quality of cadence, of rhythm, is seen here at its best. If they are not related to prayer through spiritual aspiration, which is its highest form, they recall at least incantation, which is its first form. They are the poetry exactly suited to childhood, picture in rhyme. (1947 : 84)

Raaisels, rymies en woordspeletjies is nog nie poësie nie, maar verskaf die boustof waaruit dit later groei.

Tot dusver was die bespreking hoofsaaklik formeel van aard; oor die taalgebruik en implikasieverskynsels van poëtiese taal. Dit vind aansluiting by die eerste aspek van Modernisme - en van die definisie van poësie wat hier gebruik

word - naamlik die selfbewuste en selfreflekerende gebruik van taal. Daar is geargumenteer dat die kind se belewing van taal konkreet en naief is, en dat metaforiese taalgebruik en simboliek buite die kind se belewenisveld val.

Die taalbewuste aard van poësie is dus alreeds 'n dis-kwalifikasie vir die moontlikheid van kinderpoësie. Die tweede aspek van Modernisme - en van poësie - wat onderskei is, is die selfreflekerende aard van die spreker, of andersins gestel die ontliggaamde aard van die spreker. Volgens Kurt Franz en Bernhard Meier lê die onderskeidende kenmerke van die kindergedig nie net in die beperkte aantal motiewe en temas nie, maar ook

... darin dass der Dichter immer sich selbst ausspricht, sein Lebensgefühl, seine Weltanschauung, der Kinderlieddichter dagegen zum Kind und stellvertretend für das Kind spricht; das zeigt sich besonders in verfassers die Kind selbst sprechen lässt, und den Du- und Ihr-gedichten, in denen er die Kinder direkt anredet, fragt, auffordert.... (1980 : 67)

Die spreker in die kindergedig spreek dikwels die kind aan (dus bewustelik kindergedig), of die digter kies 'n persona wat praat as kind. 'n Persona word dus gekies wat spesifiek nie ontliggaam is nie, maar konkreet. Die spreker hoef nie 'n kind (of selfs 'n mens) te wees nie, maar moet konkreet uitgebeeld word.

Ook ten opsigte van die spreker vereis die kind sluiting. Jonathan Culler beskryf die spreker in 'n gedig as 'n leserskonstruksie. Die leser lei 'n situasie en spreker af

uit die teks ten einde die uiting te naturaliseer. Culler skryf dat "[t]he poetic persona is a construct, a function of the language of the poem, but it none the less fulfills the unifying role of the individual subject, and even poems which make it difficult to construct a persona rely for their effects on the fact that the reader will try to construct an enunciative posture" (1975 : 170). Die doel van poëtika is om die konvensies van literatuur as stelsel eksplisiet te maak; die feit dat lesers 'n persona aflei ten einde die gedig as eenheid te lees, is bewys van die onpersoonlikheid en gekonstrueerde aard van die persona. Die kind is nie in staat om te naturaliseer nie - om dit te kan doen vereis volledig operasionele denke. Die kind vereis informasie wat die spreker kan plaas ten opsigte van die inhoud. Ook hierin voldoen poësie geskryf vir kinders dus nie aan die definisie wat vroeër gestel is nie. Die aard van die kind is ego-sentries en konkreet, terwyl die aard van poësie selfreflekterend en abstrak is.

Aan die hand van bogenoemde kan Afrikaanse voorbeelde bespreek word, en gemeet word aan die maatstawwe wat uiteengesit is vir sowel poësie as kinderliteratuur. Daar sal met ander woorde gekyk word tot hoe 'n mate die voorbeelde geldig is as poësie, en tot hoe 'n mate hulle geskik is vir kinders.

### Rympies en versies

Die eerste voorvorme van poësie waarmee die kind te doen kry, is tradisionele rympies (soos Mother Goose in Engels) en versies, waarvan die inhoud te make het met die kind se bekende wêreld. Die rympies en versies is gewoonlik kort, om aan te pas by die kind se beperkte konsentrasievermoë.

Die temas van die tradisionele rympies sluit aan by die kind se belewenisveld: daar is aksie, 'n groot verskeidenheid karakters en elke rympie het 'n "storie" - dikwels iets humoristies wat met die karakter gebeur. Die moderne versies het dikwels die liggaamsdele as tema - rympies oor die vingers en dele van die gesig veral. Soms word hierdie liggaamsdele gebruik om iets anders voor te stel, soos in "Vingerspeletjie" van Rika Nel.

#### Vingerspeletjie

Hier is my huisie,  
die dakkie lyk so:  
twee skoorsteentjies  
op die dak daarbo,  
een klein venstertjie,  
twee, drie, vier...  
Waar is die deurtjie?  
Die deurtjie is hier!           (Opperman 1982a : 13)

Die doel van die versie is om die kind se wêreldbeeld te verstewig, en veral die middelpunt van hierdie wêreld, naamlik die eie liggaam. Die volwassene is die voorleser van hierdie rympie aan die voorskoolse kind, en help die kind om die nodige bewegings uit te voer. Talle van die versies vereis dan ook die samewerking van die volwassene:

Kielieliedjie

Handjies klap,  
 koekies bak,  
 gaan na die mark,  
 koop 'n stukkie vark;  
 koop 'n stukkie long  
 vir die sieke jong;  
 koop 'n stukkie lint  
 vir die sieke kind.  
 Hier kom die krappie aangekruip  
 en onder die armpie ingeduik!

(Opperman 1982a : 16)

Hier verrig die versies 'n funksie buite die literêre: die band tussen die ouer en die kind word verstewig, en die kind kan ondervindinge opdoen en aktiwiteite uitvoer deur middel van die versies.

Soms is die verteller 'n dier of ding, soos in "Die skêr" van Helena J F Lochner:

Die skêr

My naam is Snipper Snip.  
 Lekker kan ek knip -  
 tou, papier en lap  
 gee ek 'n kwaai hap.

Sonder om te skeur,  
 knip ek middeldeer.  
 Lekker kan ek knip -  
 my naam is Snipper Snip!

(Opperman 1982a : 41)

In hierdie versie is sowel die titel as die beginreël daarop ingestel om die spreker bekend te stel. Die spreker is dus in geen mate ontliggaam nie, 'n noodsaaklikheid vir die kinderleser. Die spreker in die gedig hoef nie 'n kind te wees ten einde die versie geskik te maak vir 'n kind nie; wat wel belangrik is, is die plasing van die spreker ten opsigte van sy omgewing.

Die onegtheid en gebrekkige uitbeelding van die spreker is die hoofrede vir die ongeslaagdheid van talle versies. Byna al die susliedjies in Opperman se *Kleuterverseboek* is sentimenteel en geskryf vanuit die volwassene se perspektief, selfs wanneer die spreker 'n kind is. 'n Voorbeeld hiervan is Mavis de Villiers se "Vroeg gaan slaap":

My mamma sê ek is so stout,  
ek wil nie saans gaan slaap nie.  
Maar dis nog buite lig -  
en ek is glad nie vaak nie.

Ek hoor hoe speel die kindertjies,  
en Kienie hardloop rond  
en ek moet in my bedjie lê  
en slaap - al speel my hond!

Ek hoor hoe praat my ma en pa:  
daar's iemand by die hek!  
My ogies val so stadig toe,  
en voor ek weet...slaap ek! (1982a : 60)

Alhoewel die begin van die gediggie probeer aandui dat die ouer se opinie nie dié van die kind is nie, word dit nie volgehou nie. Die kind voel nie net dat haar ma sê sy is stout nie, maar stem saam daarmee. Hierdie ooreenskuif van perspektiewe veroorsaak dat die stem in die gedig nie dié van 'n kind is nie, maar dié van 'n volwassene wat probeer skryf soos 'n kind. Die moraliserende einde is nie getrou aan die kinderspektief nie, en gevolglik is dit die volwasse spreker wat sigbaar word agter die masker van die kind.

Belangrik in hierdie vroegste vorms van poësie is die klanklaag. Soos reeds genoem, het woorde en klanke 'n magiese

krag vir die kind. Iona en Peter Opie skryf in hulle *The lore and language of school children* dat "[r]hyme seems to appeal to a child as something funny and remarkable in itself, there need be neither wit nor reason to support it" (1959 : 17). Hierdie aangetrokkenheid tot rym en ritme by die kind het egter heelwat wangebruike by die volwasse skrywer tot gevolg. Sommige volwassenes meen dat enige rymdwang en rymelary geregverdig is, omdat kinders nie kan onderskei tussen gemotiveerde en ongemotiveerde rym nie. (Op soortgelyke manier word gemeen dat die mees banale "fantasie" aanklank sal vind by kinders.) Die meeste kinderrympies in Afrikaans gaan mank aan hierdie wanopvatting. Elizabeth van der Merwe se versies word veral hieraan gekenmerk, soos in "Krampliedjie":

Krimpe, krempe, krampe krou...  
 luister wat ek sê:  
 Vandag wil ek tog liewerste  
 'n ander mamma hê,  
 want die krimpe, krempe, krampe  
 wat my ma se melk my gee,  
 laat my ure aanmekaar:  
 "Wa-wêê, wa-wêê-wa", skree. (Opperman 1982a : 21)

Terwyl die laaste reël dalk verklaar kan word as 'n vorm van klanknabootsing, is die woorde in die eerste reël ongemotiveerd, en hulle dra nie by tot die betekenis van die vers nie. Die kind se aangetrokkenheid tot klankspel moet dus nie as 'n verskoning gebruik word vir ongemotiveerde en oorvloedige klanknabootsing en rymelary nie. 'n Gedig (en 'n stuk prosa) waarvan die betekenis onbereikbaar is, maar wat ongeforceerd ritmies en musikaal is, sal waarskynlik aan die

kind meer plesier gee as sulke werke, wat geskryf is uit 'n sentimentele en neerbuigende oogpunt.

Alhoewel versies vir die kind gebonde moet bly aan die konkrete, beteken dit nie dat die aard van taal nie uitgebuit kan word nie. Talle woordspeletjies en snelsêers bestaan wat die kind se genot in klanke en kombinasies aanspreek. In Flooi du Plessis se "Die kraan huil" word die uitdrukking dat 'n kraan huil (vanweë te min olie) geïdentifiseer met 'n kind wat huil. Die druppels wat uit die kraan val is soos die trane van 'n mens, wat waarskynlik huil omdat sy/hy geslaan is:

En hoekom huil die kraan,  
 wie het vir Kraan geslaan?  
 Loop en vra vir Oupa Uil  
 hoekom hierdie kraan so huil.  
 Uil sê: Hoe-hoe, hie-hie, hiepie!  
 Kraantjie huil nie, kraantjie piepie.  
 (Opperman 1982a : 50)

Die Uil se gerusstellende antwoord is dat die kraan nie geslaan is nie - hy is nie besig om te huil nie, maar om te "piepie". Die gediggie maak gebruik van die dubbele betekenis van 'n kraan wat "huil", en verbind die kraan met dinge wat die kind goed ken. Die woordspel en die humor is volkome deel van die kind se ervaringswêreld.

### Die raaisel

Soos reeds genoem is, is die raaisel 'n versvorm wat besonder gepas is vir die kind. Soos by beeldspraak in poësie, word daar by die raaisel 'n verband gelê tussen twee onver-

wante dinge. By poësie is een van die terme versweë, terwyl vir die kind se begrip van die raaisel, albei terme noodsaaklik is.

Die meeste raaisels in Opperman se *Kleuterverseboek* maak gebruik van ongemotiveerde verbindings tussen dinge, en dit doen afbreuk aan die raaisel se letterkundige gehalte:

Ek kap 'n blok in hierdie land,  
Sy spaanders waai in anderland. (1982a : 146)

Die antwoord op hierdie raaisel is "'n brief", maar daar is geen motivering vir hierdie assosiasie nie, en geen manier om die antwoord af te lei nie. In 'n raaisel van Freda Linde lyk die verband duideliker:

Dis groen  
as dit nog gras is  
maar wit  
as dit wei teen die heuwelhang.

En as dit gewas is,  
nog witter  
en sag  
teen die baba se wang.

Wat is dit? (Opperman 1982a : 148)

Die antwoord is natuurlik wol, en is motiveerbaar uit die keuse van 'n weiveld teen 'n heuwel waarop skape wei, en 'n sagte kledingstuk vir 'n baba. (Daar is wel 'n probleem met die logika: die gras word tog nie direk omgesit in wol nie.)

Linde kom in haar *As jy kan fluit op hierdie maat* die naaste aan poësie vir kinders in Afrikaans. Sy gebruik die vindingryke metode van haar gedigtitels die skakel maak wat alles saambind tot geheel. Die antwoord tot die raaisel word dus

verstrek voordat die leser begin, en sodoende word die gedig die raaisel, en kan die een term van die metafoor gevolglik weggelaat word. In twee van Linde se raaiselverse, "Sneeklokkie" (1982 : 7) en "Die riet" (1982 : 19), word 'n plant as spreker gebruik, en word dit in die vers beskryf. In albei gevalle is die kinderleser die implisiete aangesprokene - deels afleibaar uit Eleanor Esmonde-White se illustrasies waarin 'n kind of kinders op die agtergrond figureer, met die plant dominant op die voorgrond. Die plant is in albei gevalle 'n eerste persoonspreker: die titel maak duidelik wie dit is wat praat, en gevolglik is die "ek" konkreet en herkenbaar. Die verse is nie die beskrywing van gepersonifieerde plante nie, nog word die plante simbolies of metafories gebruik om mense aan te dui. Die feit dat 'n niemense objek praat is binne die kind se verwysingsveld interpreteerbaar in terme van 'n "realistiese" lesing; tot 'n sekere mate behou die kind die vermoë om aan eksterne objekte emosies en 'n menslike lewe toe te skryf. Die volwasse leser is bewus van die konvensie dat natuurdinge gebruik word as beelddraer van 'n menslike emosie of toestand. Die kind is egter onbewus van so 'n konvensie en lees die gedig as 'n konkrete uiting gemaak deur die spreker wat aangedui word deur die titel. Die eerste van hierdie verse is "Sneeklokkie", waarin die spreker 'n lentebloom is.

#### Sneeklokkie

Ek dra 'n wit en groen rokkie -  
 ek is 'n winterkind -  
 'n rokkie soos 'n klokkie  
 gespikkel en gepunt.

Ek's eerste op van almal,  
 ek is 'n winterkind -  
 en saam met my kom lente in  
 die laat Julie-wind.

Die sneeklokkie beskryf haarself as "'n winterkind", 'n benaming wat in die eerste plek die identifiksie tussen die spreker en die kind beklemtoon. Alhoewel die spreker nie werklik 'n kind is nie, word die verwysingsveld van die kind hierdeur geëvokeer. Die blom dra letterlik 'n "wit en groen rokkie"; die voorkoms herinner aan dié van 'n meisie met so 'n rokkie aan. Die blom is ook "eerste op van almal" - vir die blom beteken dit om uit die grond op te kom tydens die lente, maar vir die kind is dit interpreteerbaar binne die daaglikse roetine van opstaan en gaan slaap. Die eerste twee reëls van elke strofe is ewe toepaslik op die blom as op 'n meisie; 'n moontlikheid tot beeldvorming bestaan dus hier. Maar dit is belangrik dat hierdie sogenaamde "tweede" lesing nie noodsaaklik is ten einde die vers te begryp of te waardeer nie. Die verband tussen die meisie(s) en die blom word versterk deur die illustrasie, waar sowel die sneeklokkie (die winterkind) as die twee meisies in die winterwind staan.

Die rokkie van die blom lyk soos 'n klokkie, wat natuurlik letterlik waar is. In die tweede plek het 'n klokkie die assosiasie van delikaatheid, asook musikaliteit. In die Julie-wind beweeg die blom, en die beweging sowel as die voorkoms herinner aan dié van 'n klokkie. Die klokkie lui as

't ware die lente in: saam met die eerste sneeklokkies van die seisoen kom ook die verwagting van lente. Die beskrywing wat die klokke van haarself gee word konkreet aangebied - die voorkoms is akkuraat gereflekteer, asook die beweging. Binne hierdie lesing van die gedig slaag dit volkome as beskrywing van die komende lente; dit is nie essensieel dat die leser die parallel tussen die meisies en die blomme raaksien nie.

Vir die volwasse leser blyk die verband duidelik, en word dit ondersteun deur die verwysing na lente - dikwels simbolies van jeug en onskuld in kuns. Hierdie verband word in die vers slegs geïnsinueer, en dra by tot die betekenis sonder dat dit die enigste moontlike lesing van die vers is. Die titel is inderdaad 'n akkurate refleksie van die inhoud en betekenis: die vers slaag as beskrywing van 'n blom op konkrete en onmetaforiese vlak. Alhoewel die blom beskryf word as 'n meisie en 'n kind genoem word, bly die gegewe getrou aan die aard van die blom; daar is geen breuk tussen die taalaanbod en die implikasies daarvan nie. Dieselfde geld vir die ander vers van Linde wat genoem is, naamlik "Die riet".

#### Die riet

My blare dek my sierlikheid;  
 hul spuit grasgroen uit elke las  
 tot die son hul uitdroog soos papiere  
 en ek hard is en volwas.

Ek roer net as die wind my streel  
 en praat net as die wind praat;  
 maar jy kan ook 'n deuntjie op my speel  
 as jy kan fluit op hierdie maat.

In hierdie vers word die spreker weer eens aangedui deur die titel, en praat self. Die leser word direk aangespreek en ook uitgenooi om deel te neem en saam met die riet musiek te maak. Dit is waarskynlik 'n jong riet wat praat, omdat die blare nog "grasgroen" is. Die blare bedek die "sierlikheid" van die riet, dit wil sê die stengel. Die stengel is sierlik omdat dit jonk en groen is, maar ook omdat musiek daaruit gemaak kan word deur die wind en deur die leser. Die riet is roerloos totdat iemand of iets daaraan raak: wanneer die wind daarvoor "streel", kan dit "praat". Die geluid waarvan hier sprake is, is die gesuis van die wind deur die riete - 'n gesprek of gesamentlike musiek.

Die ander moontlike manier waarop die riet se "sierlikheid" tot uiting kan kom is indien die leser 'n rietfluit daarvan maak en daarop speel. Die riet het iets of iemand anders nodig ten einde musiek te kan voortbring. Nie enigeen kan dit doen nie; slegs "as jy kan fluit op hierdie maat", met ander woorde indien die riet se sierlikheid van onder die blare ont-dek word. Die illustrasie toon 'n seun wat die riet se geheime sierlikheid gevind het, en nou musiek daaruit maak. Die riet, soos die sneuklokkie, praat soos 'n mens, maar is nie 'n gepersonifieerde objek nie. Die riet groei ook nie tot beeld of simbool van die mens nie; dit bly 'n plant wat nie alleen kan musiek maak nie.

In die eerste strofe word 'n toekomsvooruitsig van die riet gestel, naamlik dat dit deur die son uitgedroog word totdat dit "hard en volwas" is. Hierdie gegewens is feitelik akkuraat, maar vir die volwasse leser sou dit 'n aanduiding kon wees dat die riet draer is van sekere waardes. Die musikale vermoëns van die riet sou dit in verband kon bring met die kunstenaar se taak, en die noodsaak om deur die omgewing "gestreel" te word. Maar hierdie lesing van die gedig berus op die assosiasies wat die volwasse leser, met kennis van literêre konvensies, kan bybring. Daarsonder slaag die gedig egter steeds as konkrete beskrywing van 'n riet wat roerloos is totdat iemand of iets dit roer. Linde kry dit reg om in hierdie twee verse die moontlikheid tot beeldvorming daar te stel. Die leser kan die verbintenis maak, maar die gedig berus nie op die beeld nie. Die kinder-leser, met gebrekkige kennis van die literêre en poëtiese konvensies is in staat om die gedig te interpreteer en te waardeer vanweë die konkrete uitbeelding van die spreker, sowel as die onmetaforiese aard van die taal. Vir die jong leser is Linde se deuntjie speelbaar: haar beeld is versigtig uitgekies en voldoende geëksegeer, 'n metafoer in wording.

#### Ballades en verhalende verse

Die vorm en die inhoud van die ballade vind aansluiting by die ouer kind se verwysingsveld - daar vind aksie plaas, en die aksie word meegedeel deur middel van taal waarin rym en

herhaling voorkom. Gedigte wat nie spesifiek vir kinders geskryf is nie kan ook gelees en geniet word, soos A G Visser se "Die ruiter van Skimmelperdpan" en "Makoemazaan". "Makoemazaan" (1981 : 114) is die naam van "die waterman" wat in die rivier woon. In die eerste strofe van die gedig word die omgewing beskryf:

Onder in die koele stroom,  
By die groene wilkerboom  
Langs die waterbaan,  
Waar die wilkers staan en droom,  
Op die middag lou en loom  
Woon Makoemazaan.

Die middag is "lou en loom", en die "wilkers staan en droom" - 'n aanduiding dat hier 'n moontlikheid van 'n droom- of fantasiewêreld bestaan. "Net die kinders onder tien / Kan die waterman ooit sien", 'n verdere leidraad dat Makoemazaan 'n fantasiekarakter is. Sy klere word beskryf as groen en geel, wat aansluit by die onderwaterse bestaan, maar die "pouveer" dui aan dat daar iets verrassend en ongewoon is aan sy voorkoms. Makoemazaan neem dromende kinders "na sy huis" onder die water en wys die geheime van die waterwêreld aan hulle.

Nooit is daar iets dreigend aan die figuur nie: "As hy kinders streel en soen / Word hulle nie eers bang". Die moeder se optrede lyk dus oordrewe wanneer sy kermend op en neer loop en sê: "Nooit sien ek my kinders weer". Die vallende traan van die moeder "[b]reek die towerkrag" van Moekamazaan en die kinders keer terug uit die droomwêreld.

Die betowering van Makoemazaan bly egter by hulle:

Hoor hul iemand saggies roep...  
In die maanlig op die stoep...  
Dis Makoemazaan!

Sowel "Makoemazaan" as "Die ruiter van Skimmelperdpan" bevat elemente van die onverklaarbare en onnatuurlike; hierdie soort vaaghede is deel van die kind se ervaring van die wêreld. Dit is poëtiese "vaaghede", die gapings in die teks, wat poësie vir die kind onbereikbaar maak.

\*

In bloemlesings vir kinders word volksverse en volksliedjies dikwels ingesluit. Hierin word 'n wanbegrip aangetoon van wat geskik is vir kinderlesers, maar ook van die aard van volksverse. Die inhoud van die verse is dikwels primordiaal of irrasioneel, en hierdie aspekte word verkeerdelik beskou as eie aan die kind se verwysingsveld. In hoofstuk 7 sal die aard van hierdie "eenvoudige" poësie bespreek word, en daar sal aangetoon word waarom hierdie verse besonder ongeskik is vir kinders.

HOOFSTUK 7VOLKspoësie

Met die verskyning van "Klipwerk" as deel van N P van Wyk Louw se *Nuwe verse* in 1954 is dit deur Antonissen beskryf as "Kleurlingrympies" en "embrionale of elementêre poësie" (1955b : 275-6). A P Grové het in 1958 'n resensie geskryf oor die "rympies" vol "argelose primitiwiteit", "speelsheid" en "deurskynendheid" (1958 : 288). Die aanvanklike beskouings van die gedigreeks was dat dit die optekening was van volksverse - liedjies en rympies wat die digter onthou het sedert sy kinderdae en grotendeels net so opgeteken het.

Met hierdie opvatting het 'n mens 'n verbinding tussen jeug of kinderdae en primitiwiteit wat so dikwels gemaak word. Louw se eie uitlatings oor volkspoësie is in skerp kontras met hierdie romantiese siening van onskuld: "Die anonieme volk kan alles doen wat 'n groep kan doen, maar niks van die dinge waarvoor 'n individu noodsaaklik is nie - en 'skep' is nou maar een van dié dinge" (1970 : 96). Die volk kan "sif" en "aanvoel", maar dit is die enkeling (selfbewuste en taalbewuste digter) wat die "pre-literêre poësie" van die volk kan omvorm en struktureer tot iets meer. Die algemene volk is nie bewus genoeg om te kan skep nie. Dit is nie onbelangrik dat "Klipwerk" ontstaan het tydens Louw se Europese verblyf en as veertigjarige man nie - in tyd en

ruimte verwyder van die wêreld wat hy wou herskep en bestendig.

Die groot debat wat gesentreer het rondom "Klipwerk" was of die werk 'n eenheid vorm of nie. Die werk het talle herhalende motiewe (die kleure, die seksuele verwysings, die plantegroei en volkstaal), en die omgewing waarin dit afspeel is konstant 'n landelike een. Louw self het oor "Klipwerk" gesê dat die gedigreeks as 'n geheel beskou word, en nie in los fragmente in bloemlesings opgeneem moet word nie (1970 : 38). Die lesers, volgens Culler se beskouing van die leesproses, poog om 'n geheel te konstrueer wanneer gekonfronteer met 'n fragmentariese teks. C J M Nienaber en Merwe Scholtz beskou die gedig wel as eenheid, en dit vanweë die situering van die spreker in die hede. Hierdie aanname sal later verder bespreek word, maar van belang hier is die res van Scholtz se argument:

Dat die perspektief van waaruit die gemis aan 'n geliefde telkens geherformuleer word dié van die hede is, daarmee is ek dit met Nienaber eens. Maar dit wil nie sê dat daar in hierdie verse nie afstand in die tyd afgelê word nie, dat daar geen progressie is nie.  
(1975 : 109)

Scholtz argumenteer dat die gedig gelees kan word as 'n "storie", "so elementêr-universeel ... dat dit 'n ieder en 'n elk raak" (1975 : 110). Volgens hom word hierdie storie (die verhaal van twee geliefdes wat mekaar vind) vertel by monde van 'n verskeidenheid sprekers wat elk deel het aan wat Nienaber noem die "voortdurende herformulering van 'n gemis" (in Scholtz 1975 : 108). Dit is inderdaad so dat

die gedig die herformulering van 'n gemis is, maar indien 'n mens die gemis probeer benoem en name aan die karakters probeer gee, verval die interpretasie in 'n doellose speurtog.

F I J van Rensburg skryf in sy artikel "Van Wyk Louw en die volkspoësie": "As dit 'n enkele gedig is, dan beteken dit dat daar op die een of ander manier 'n 'loop' daardeur moet wees, 'n ontwikkeling, 'n verhaal, 'n intrige, of hoe ons ook al die opvolgingsbeginsel wil noem" (1975 : 74). In dieselfde artikel noem Van Rensburg die drie maniere waarop die moderne digter die volksvers kan gebruik. Eerstens kan bestaande verse opgeteken word, soos aanvanklik beweer is dat Louw gedoen het. Tweedens kan die digter na-dig, 'n moontlikheid wat dikwels lei tot sentimentalisering en idealisering. (Hierdie na-digting hou verband met die ongeslaagdheid van soveel werke vir kinders: die onvermoë om die geromantiseerde en volwasse siening van die kind agter te laat.) Die laaste moontlikheid is dat die digter sigself verloor in die "gees van die poësie" (1975 : 69). Van Rensburg merk op dat geen gesofistikeerde digter inderdaad kan terugkeer en identifiseer met 'n vroeër ontwikkelingsstadium van poësie nie; en hierin lê die onderskeid tussen "Klipwerk" en sogenaamde primitiewe poësie.

Wat kritici doen in die (blykbaar onnodige) soektog na 'n eenheid in "Klipwerk" is om die gedigreeks te lees as dokument: as optekening van bestaande volksversies en -rympies, en as akkurate refleksie van 'n gemeenskap.

"Klipwerk" is geen storie of dokument nie, en die "voortdurende herformulering van 'n gemis" waaroor Nienaber en Scholtz dit het, is die gemis wat die digter (selfbewuste en taalbewuste enkeling) voel. Dit is nie primitiewe of embrionale poësie nie, dit is juis poësie wat handel oor die nostalgie na oerdinge en vergange primitiwiteit en ongevormdheid. Om die verse te lees as "jeugherinnering en dus heimweevertolker" (Antonissen 1955b : 276) is slegs 'n halwe waarheid. Waarna hier heimwee uitgedruk word is veel meer as die persoonlike, outobiografiese jeug.

In *Rondom eie werk* skryf Louw oor "Klipwerk": "eintlik sien ek daardie reeks as iets taamlik sentraals in my werk - selfs in my lewe: dit is immers die wêreld van my jeug gesien byna veertig jaar later deur die oë van 'n ouer wordende man" (1970 : 44). Louw ontken dat "Klipwerk" eenvoudig die sentimentele verlange na 'n kindewêreld is; dit is geskryf in 1950 "in 'n Europa waar die nátrillings van 'n Wêreldoorlog nog hewig genoeg was om sober mense hul ewewig te laat verloor" (1970 : 39). Die digter self het getwyfel oor sy nasionale en persoonlike identiteit, en in 'n wêreld waarin alle sekerhede skipbreuk gely het, was daar 'n begeerte om "dié stuk van ons wêreld wat

[hy] die intiemste geken het" (1970 : 41), te bestendig in poësie.

"Klipwerk" is dus 'n elegie, 'n nostalgiese herskepping van die wêreld wat verby is. Wanneer Louw skryf: "Ek wou dié ou wêreld hêrskep in woorde" (1970 : 42), is dit veel meer as die omgewing van sy Sutherlandse jeug; dit is die modernistiese skrywer se hunkering na sekerheid en onskuld, na die metafisiese oerstadium. In *Opstelle oor ons ouer digters* skryf Louw oor C Louis Leipoldt dat vir hom was "sy digterskap uiting van die kind wat nog altyd in hom geleef het, met sy kinderlike bevreemding en verwondering, ... een lang klag oor die verdwyn van die kindheid en die verarming van die digter se lewe daardeur" (1972 : 57). Hierdie verarming is egter slegs oënskynlik; wanneer in Leipoldt se gedigte sprake is van geluk wat gesien word as "verbonde met die herinnering van die kinderjare en die gevoel dat dit tóe sterker en heerliker was" (1972 : 63), is hierdie net nog 'n manifestasie van Leipoldt se liefde vir die vreemde en eksotiese, die ewig-onbereikbare.

In Henning Snyman se *Mirakel en muse* onderskei Snyman die literêr-semantiese konsep "ruimte" wat volgens hom "nie net die meer presiese en toepaslike ruimtes [is] nie ..., [maar] 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 ego-sentriese ruimte)" (1983 : 201). In die geval van "Klipwerk" is die deiktiese ruimte in die eerste plek die Sutherlandse omgewing, maar reeds uit die titel en die openingskoeplet is dit duidelik dat hierdie ruimte na meer heenwys. Snyman haal John Lyons se definisie van deiktiese ruimte aan soos wat dit suiwer semanties gebruik word; volgens Lyons is dit "the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatio-temporal context created and sustained by the act of utterance" (1983 : 201-2). Die meeste van die besprekings van "Klipwerk" handel net oor die eerste gedeelte van Lyons se definisie, naamlik om 'n epiese gang te vind in die gedig, en karakters te identifiseer. Wat sentraal staan aan die interpretasie van "Klipwerk" (en enige gedig) is die "spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance", en dit moet deur die taal aangedui word, en deur die leser afgelei word.

Die eerste twee reëls van die gedig skep 'n ruimte, maar die gedeeltelike of gefragmenteerde aard van hierdie ruimte dui alreeds op iets meer as net die konkrete:

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

Die teks open met die onvolledige sin: "dat" lei 'n bysin in, en die "en" van die volgende reël verbind die twee reëls met mekaar as samegestelde bysin van 'n weggelate hoofsin. Die koeplet is al geïnterpreteer as 'n kontrastering van

natuur en kultuur; Snyman skryf dat die teks impliseer "dat hier 'n progressie in die natuur voorgestel word wat ge- kenmerk word deur 'n dodelike reëlmaat en dat hierdie pro- gressie '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" (1983 : 10). 'n Eenvoudiger voorstel kan gemaak word, naamlik dat die eenheidsbeginsel van die koeplet die volgende is: dat albei sensasies onbe- wuste herinnerings is - soortgelyk aan dié wat ervaar word deur die hoofkarakter in Marcel Proust se *A la recherche du temps perdu* wanneer 'n stukkie sponskoek, of *madeleine*, in tisane gedoop word. Deur hierdie twee sensasies aan die begin van die reeks te plaas, word die ruimte (herinneringe aan 'n kindertyd) geskep; maar terselfdertyd word aangedui, deur die fragmentariese aard van die herinnering, dat die beeld veel meer inhou as die outobiografiese en persoonlike herinneringsvers. Sentraal aan hierdie idee is Snyman se konsep van 'n ego-sentriese spreker, wat (naas deiktiese ruimte) die tweede aspek is van die ruimtelike verhouding.

Die spreker in 'n gedig (waarby Snyman noem dat die digter inbegryp is as skeppende teenwoordigheid agter die uiting) "beleef sy ervaringswêreld vanuit 'n ego-sentriese gerigt- heid" (1983 : 206). Binne die grense van elke gedig is die gedig 'n uiting van die digter se (beperkte) belewenisveld: geografies, metafisies en temporeel. In die "Klipwerk"- siklus - soos ook in D J Opperman se *Komas uit 'n bamboes-*

stok, waarna later verwys sal word - word verskillende sprekende figure gebruik om 'n ruimte te skep, maar die ego-sentriese instelling bly deurgaans die "voortdurende herformulering van 'n gemis", in Nienaber se reeds-aangehaalde woorde.

Uit Louw se *Rondom eie werk* weet die leser dat die gedigreeks geskryf is tydens 'n Europese verblyf, en dat die geografiese verwysings verband hou met die Sutherlandse omgewing. Maar die ego-sentriese instelling is nie slegs dié van 'n kontras tussen Europa en Suid-Afrika, of na-oorlogse Parys en die Sutherland van die spreker se kinderdae nie. Die verlange is ook meer as dié van 'n mislukte liefde of verlore vaderland. In die woorde

ek dra die blou steen in my hand  
hy vat my hart na anderland

is die hunkering na iets metafisies uitgedruk, eerder as iets deel van die alledaagse teleurstellings. Die "anderland" is vir die digter natuurlik Suid-Afrika en Sutherland, wat draer word van waardes soos jeug en onskuld (of voor-skuld), dit wil sê 'n temporele lesing wat strek tot buite die grense van die wêreld wat uitgebeeld word in die teks. Maar die verlange na 'n persoonlike jeug kan ook herformuleer word as 'n verlange na die wêreld voor die "skipbreuk van alle sekerheid" - die voor-modernistiese wêreld; maar ook die pre-literêre en voorlogiese.

Die onsentimentele, of in Louw se woorde "pre-sentimentele" (1970 : 50) wêreld kan slegs verwoord word indien die digter tot 'n uiters hoë mate bewus is - van sigself en van die medium waardeur dit uitgedruk word. En hierin lê die ware eenheid van "Klipwerk": nie in die storie of die "elementêr-universele" nie, maar in die skeppende bewussyn daaragter. Louw skryf dat daar 'n aspek van die gedig is wat "eerder iets oorkoepelends as net bindend" (1970 : 46) is:

[D]ie beslissing om geen woord en geen gedagte, geen beeld, in te sluit wat nie in daardie wêreld bekend was en gebruik sou geword het nie; geen verwysing na iets wat buite hom lê nie. Dus nie alleen die konkreetheid, die elementêre, die primitiewe van daardie lewe nie; ook niks wat buitekant dié wêreld uit wys nie. (1970 : 46)

En dit, volgens Louw, is die sleutel tot die gedig. Daar is 'n skeppende en strukturerende teenwoordigheid wat die "ou wêreld", wat "genadeloos vergeet word" (1970 : 52), wil herskep. Die ego-sentriese ervaring van die wêreld is dus die bindende faktor wat die gedigreeks tot eenheid bring. Die ego-sentriese spreker verlang terug na 'n vorige tydperk: 'n biografiese ruimte, wat uitgebou word tot histories-temporele ruimte, en uiteindelik metafisiese ruimte.

En daarom is "Klipwerk" geen dokument of optekening van die spesifieke jeug nie, maar 'n "herinnering aan die feit dat die Afrikaner in hierdie land eens 'n eie kultuur besit het, wat binne sy aantoonbare beperkings en met sy opvallende gebreke nogtans 'n heel eie skepping was, gekenmerk deur egtheid en vitaliteit" (Schoeman 1986 : 187-8). In 'n Paryse

kafee aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog kon Louw die woordwêreld skep wat draer was van veel meer as 'n sentimentele hunkering na sy eie jeugwêreld. Schoeman skryf in sy boek oor Sutherland:

Wat Van Wyk Louw betref, het hy uit sy herinnerings aan 'n gelukkige jeug en sy innige maar wesenlik onvolledige kennis van die streek 'n selektiewe en geïdealiseerde wêreld opgebou, wat weliswaar op die werklikheid berus, maar ... bo hierdie basis uitstyg om 'n eie, selfstandige identiteit te verkry en sodoende kuns te word. (1986 : 188)

'n Verlange na die primitiewe, die voor-talige, word uitgedruk deur middel van taal. En hierin lê "Klipwerk" se oënskynlike paradoks. Wat kritici mislees is dat hierdie nie primitiewe verse is nie, maar eerder 'n nostalgie na die primitiewe en die ongevormde: vir Louw die geskiedenis van die plattelandse Afrikaner, geïdentifiseer met sy eie jeug. Die woordwêreld wat sodoende ontstaan is nie 'n dokument of optekening nie; dit is die digterlike transformasie en skepping van 'n voor-ironiese verbygegane wêreld. Vir die volwassene, en veral die (modernistiese) digter is hierdie vir altyd verlore; hy/sy is selfbewus en taalbewus en moet leer "ironies lewe", want die een-voudige bestaan is verlore.

Telkens word in die gedigreeks verwys na iets wat verlore is, maar tog behoue bly op 'n manier:

die esel staan met sy gat teen die wind  
 ai, hoe het ek my hart gebind  
 lank verloor en nooit gevind  
 maar ek bly haar wel-gesind

onder in die vlei staan 'n botterblom  
 lank verwag en nooit gekom  
 swaar is die berg en die hart is dom  
 hy vir haar en sy vir hom (1981 : 189)

In hierdie gedig weerspieël die natuurdinge wat genoem word die gevoelens van die spreker. Die esel "staan met sy gat in die wind", 'n aanduiding dat die weer verander het. Die keuse van 'n esel is ook 'n aanduiding van die spreker se gemoedstoestand: 'n esel is 'n dier wat beskou word as onnosel, en die spreker se hart is "dom". Onder in die vlei is daar iets wat die spreker waarskynlik graag sou wou bereik, naamlik die botterblom, maar die "swaar" berg keer hom. Die berg is moeilik om oor te steek; die swaarheid daarvan lê nie soseer in die grootte daarvan as in die spreker se onvermoë om die geliefde terug te vind nie. Hier is dus 'n aanduiding dat die berg nie 'n fisiese berg is nie, maar iets wat die man (wat die esel kies om homself voor te stel) skei van sy geliefde (wat deur die botterblom voorgestel word). Die hart is nou "dom" omdat die liefde onbeantwoord is. Die hart was "gebind" aan die geliefde, maar nou is dit iemand anders wat haar liefde kry: "ek" word vervang met "hy". Die skynbaar realistiese natuurbeskrywing is dus gekies vanweë die weerspieëling van die hartseer liefdesverhaal daarin. Wanneer daar nou geskryf word dat iets "lank verloor" is, maar "nooit gevind" nie, is dit duidelik dat hierdie iets die geliefde is. Iets wat nooit besit was nie, kon ook nie verloor word nie, maar in die konteks van die gedig is dit duidelik dat hierdie inkonsekwentheid met mekaar versoenbaar is. Die oplossing van hierdie onlogiese

verband is te vinde in die ego-sentriese spreker, en die nostalgiese verlange waarvan die stellings manifestasies is. Snyman (1987 : 54) wys daarop dat nostalgie nie noodwendig romantiek hoef in te sluit nie, aangesien nostalgie 'n irrasionaliteit inbegryp - die paradokse wat hierbo aange-  
toon is, maar ook die reeds-genoemde paradoks van primitiwiteit as tema van poësie. Spesifiek verwys Snyman na *nostalgie de la boue*, of letterlik vertaal nostalgie na modder of slym. Snyman onderskei vier dinge wat normaalweg met nostalgie geassosieer word: eerstens 'n kontras tussen die hede en die verlede; tweedens 'n gewaande romantiese verlede; derdens 'n ego-sentriese ordening van sake (en herinneringe); en laastens 'n terugreik na 'n primitiewe toestand, gewoonlik verteenwoordig deur 'n jeugherinnering (1987 : 55).

Die derde punt wat Snyman onderskei is wesenlik 'n soort *recherche du temps perdu*: 'n ordening van die verlede (en gevolglik die hede) deur middel van herinneringe, en natuurlik ook deur die kunswerk. Die primêre toestand waarna nostalgies verlang word, is 'n ego-sentriese skepping: 'n verlange na 'n staat wat gedeeltelik beleef is en wat onthou word, en gedeeltelik verbeel word. Die ego-sentriese spreker verwoord vanuit 'n beskaafde hede 'n verlange na 'n voorbeskaafde verlede, en hierin lê die irrasionaliteit van nostalgie vir Snyman:

Dit lyk na 'n opvallende paradoks: die nostalgie is sowel primitief as beskaaf. Dit is egter 'n oënskynlike paradoks, want die primitiwiteit slaan op 'n feitlik voor-bewussynstoestand, op 'n soort vroeë wêreld, selfs op 'n primordiale bestaan. Die beskaafdheid op sy beurt setel in 'n vorm van ordening uit die baaiërd, maar 'n orde wat ook weer bevraagteken kan word deur die soek na die fundamentele binne die *nostalgie de la boue*.  
(1987 : 56)

Die begeerte of hunkering na 'n primordiale staat bevraagteken dus die beskaafdheid van die hede; maar die vermoë om die hunkering uit te druk, diskwalifiseer die ego-sentriese spreker daarvan om dit terug te vind.

En hierin lê alreeds die onmoontlikheid van 'n primitiewe kuns: om bewus te wees dat iets verlore is, diskwalifiseer die persoon om dit weer te kan vind. Die kind is nie bewus van haar of sy onskuld nie; bewussyn is inderdaad wat onskuld vernietig. Poësie met oerdinge as tema sal gevolglik van die mees selfbewuste en taalbewuste poësie wees. Wat Modernisme kenmerk is juis hierdie bewustheid van 'n verlies en die wete dat dit onherwinbaar is. Wat "Klipwerk" onderskei van 'n neutrale dokument van 'n bepaalde plek en tyd, is ook wat dit onderskei van literatuur vir kinders: die ironiese en nostalgiese siening van 'n ego-sentriese en selfbewuste spreker.

D J Opperman se laaste bundel, *Komas uit 'n bamboesstok*, het die sub-titel "'n Volksboek". Alhoewel niemand hierdie werk sou beskryf as "embrionale of elementêre poësie" nie, is

dit om dieselfde rede as Louw se "Klipwerk" volkspoësie. In hierdie verband is Opperman se artikel "Kuns is boos" van belang, waar hy skryf oor die kreatiewe proses:

Al begin en werk die kunstenaar dus met die boosheid, sal hy hoe groter kunstenaar hy is of word, des te meer van homself afskeid neem en dan ten spyte van homself en die boosheid eindelik by die wesenlike kom waar hy *elke verskynsel in sy eie reg en goddelikheid sien*. En toevallig dien hy op hierdie manier sy eie volk die beste. (1975 : 154-5)

Volgens Opperman is die funksie van die volksdigter dan dit: om die ganse volk uit te beeld in sy poësie. In *Komas uit 'n bamboesstok* word hierdie uitbeelding van die volk beskou as 'n adamiese skepping van dinge vir die eerste maal. 'n Ander groot volksdigter, Walt Whitman, het dieselfde begeerte gehad, naamlik om sy land (demokratiese Amerika) uit te beeld, en terselfdertyd te skep in sy poësie. In 'n artikel uit 1888 (33 jaar nadat *Leaves of grass* vir die eerste maal verskyn het), "A backward glance o'er travel'd roads", skryf hy:

*Leaves of grass* (I cannot too often reiterate) has mainly been the outcropping of my own emotional and other personal nature - an attempt from first to last to put a *Person*, a human being (myself in the latter half of the nineteenth century, in America) freely, fully and truly on record. (1975 : 583)

Wat sowel Opperman as Whitman doen is om 'n volk te verteenwoordig deur middel van 'n enkeling, die selfbewuste digter. *Komas uit 'n bamboesstok* is 'n volksboek omdat dit die volk uitbeeld, maar dit het ook die ander kwaliteite van volkspoësie, naamlik die teruggryp na die primitiewe en irrasionele.

Opperman het self 'n uitspraak gelewer in hierdie verband, weer eens in "Kuns is boos":

Die kunstenaar besef dat die werksaamhede, opvattinge, gewetes en gebiede van die mens en die kunstenaar verwant maar verskillend is. In 'n elementêre stadium sal die twee feitlik een wees en natuurlik en spontaan tot uiting kom. Maar in 'n gevorderde stadium van ontwikkeling is die mens en die kunstenaar bewus, uiters bewus van mekaar en staan hulle dikwels juis vyandig en gespanne teenoor mekaar. (1975 : 146)

In Opperman se werk is daar klaarblyklik sprake van die "gevorderde stadium van ontwikkeling", waarin daar bewus-telik geskep word. In *Komas uit 'n bamboesstok* word 'n ontwikkeling beskryf vanaf 'n elementêre stadium tot 'n meer gevorderde stadium; en 'n verslag van hierdie evolusie word opgestel aan die einde van die proses. Die outobiografiese siekte en herstel van die mens Opperman word metafories verbind met die skeppende aktiwiteit van die kunstenaar, waartydens daar telkens gedevolueer word na 'n meer elementêre stadium van ontwikkeling. Die verslag is dus enersyds dié van die fisieke devolusie en herstel, en andersyds van die skeppingsproses. Vir Opperman word die *nostalgie de la boue* deel van die skeppingsbeginsel in die algemeen - 'n noodsaaklike aspek is die afdaal, maar ewe belangrik die terugkeer. Die dubbele aard van die reis verseker 'n bewus-telike ordening van die onbewustelike of voorbewustelike ervaring. In "Gesponste Lei", een van die sogenaamde kindergedigte in die bundel word die eerste stappe in die terugreis beskryf.

Gesponste Lei

i ou  
 pipi  
 ri meri

5 ik sok kos  
 1 2 3  
 a is fir aap  
 hy kou aan i raap

10 Tarra  
 rara boem di ry  
 tant kaatji  
 haar dogtertji  
 i vaal haar  
 krullekop

15 in di skeurtji  
 sit meneertji  
 kriek en kriek

bok bok  
 waarom staan  
 my stokki styf → ①

20 sakka pakka  
 ik dink  
 ik kan

Oupa het 'n fark gery (1979 : 94)

Die titel van die gedig verwys na die uitdrukking "a clean slate", wat 'n nuwe begin beteken. Daar is inderdaad sprake van 'n nuwe begin in die gedig - die taalgebruik is kinderlik eenvoudig, en die spreker leer lees en tel en haal aan uit kinderrympies. Dit wil dus voorkom asof die nuwe begin dié is van 'n kind wat leer praat en tel. Sentraal aan die interpretasie van die gedig is egter dat die lei skoongespons is; daar was tevore iets op geskryf wat nou afgewas is. Die lei het reeds in 'n vorige gedig voorgekom, naamlik in "Penwortel" (1979 : 16). Daarin word beskryf hoe die Oupa boodskappe van die dodes ontvang het, wat dan op die lei

neergeskryf is deur middel van tekens. Die spreker (kleinseun) het die lei skoon gespons, maar "ewig woon sy woorde tussen ons". Die woorde van die Oupa is onsterflik, al word dit ook afgewas van die lei. Tussen die skrywende Oupa en die kleinseun ontstaan dus 'n identifikasie wat dui op meer as net die familieverband: albei is draers van 'n boodskap uit die doderyk, en albei gee dit weer deur "tekens" op 'n lei te maak. Hierdie tekens is in die eerste plek taal, maar is ook 'n direkte verwysing na die grafiese tekens wat in reël 19 voorkom. Die Oupa se *Herinneringe* handel oor die "eerste dinge", soos "Gesponste Lei" ook. In laasgenoemde gaan dit oor die eerste dinge wat 'n kind leer, sowel as die begin van taal vir 'n volk, en vir die mens in die algemeen.

"Gesponste Lei" lyk op die eerste vlak na 'n gedig wat gebruik maak van kindertaal en verwysings na kindergedigte het. Die woordkeuse kan beskou word as kindertaal, maar die belang van die woorde strek verby die oppervlakkige lesing. In die eerste strofe word die woorde en uitspraak van die kind nageboots - die woord "pipi" synde 'n kinderwoord vir urineer. Die verwysing na urine is egter nie 'n onskuldige en ondeurdagte een nie: in "Seremonie van die Naelstring" (1979 : 132) word *Komas uit 'n bamboesstok* beskryf as 'n "[p]rojek" om "[d]ie invloed van die blaas op die beskawing" na te vors. Die reise van die ryswyn is trouens veroorsaak deur lewerversaking as gevolg van die misbruik van drank: die "ou" was nie meer in staat om sy blaas te beheer nie,

en dit het gelei tot die algemene degenerasie waarvan die gebruik van kindertaal 'n aanduiding is. Vir die kind is die beheer oor die blaas 'n bewys van groeiende selfstandigheid en in "Gesponste Lei" vind dié groeiproses 'n parallel in die aanleer van taal en die getalstelsel. In "Oupa se Medisynekis" (1979 : 20) word verwys na 'n medisyne "ipipi-kura": vermoedelik 'n volksetimologiese vorm van ipekakuana, 'n Brasiliaanse wortelplant bekend vir die emetiese kwaliteite daarvan. Die woord dui dus ook die verbintenis aan tussen die "pipi" en die siekte, wat 'n suiwering of skoonsponsing is.

In die tweede strofe word die "eerste dinge" van die mens uitgebeeld: die begeerte na kos en die aanleer van skryf en tel. Reël 4 bevat 'n palindroom "sok kos", wat die bewustelike aard van die taaltekens weerspieël en beklemtoon. Die eerste drie syfers word opgenoem, asook die eerste letter van die alfabet - daar word dus begin by die begin. Die feit dat a "fir aap" is, is nie onbelangrik nie: 'n aap is onkundig (soos die bobbejaan in "My Vrou die Koop 'n Bobbejaan" (1979 : 91)), en waarskynlik is dit ook 'n verwysing na "Boggom en Voertsek" (1979 : 67). Verder is dit van belang, veral in die lig van "Frenologie", dat die mens evolueer het uit die aap-spesie. Die eerste woord wat geleer word beskryf die toestand van die leerling wat weer soos 'n kind die eerste dinge moet leer. Die raap waaraan gekou word kan moontlik 'n terugverwysing wees na die medisinale

wortels; maar dit is ook 'n verwysing na 'n gedig uit 'n vroeër werk van D J Opperman, *Dolosse*, naamlik "Sondag van 'n kind", waar die rape reinheid en onskuld simboliseer. Die funksie van die verwysing is om die verbintenis te maak met 'n ander "kinder"-gedig van Opperman. Die taalgebruik in die eerste sewe reëls is soortgelyk aan kindertaal, maar die "eerste dinge" waaroor daar op die lei geskryf word is meer as net die fisiologiese begin van 'n nuwe lewe. Die taalgebruik herinner ook aan die Afrikaanse patriotdigters. In "Wegwyser" (1979 : 12) word hierdie "Boertjiis fan die Dal" se raad aangehaal: "Spel en Skryf altyd sos jy Praat!". Daar word in hierdie bundel telkens verwysings gemaak na die geskiedenis van die Afrikaanse taal: die "Voorschrift aan Clercken" (1979 : 9) word in Nederlands geskryf en die "Boertjiis fan die Dal" se raad word in sommige gedigte gevolg. Verder is daar talle verwysings na die digter se literêre voorgangers; die mees opvallende synde in "Lampe langs die Pad" (1979 : 83) en "Vreters van die Bossie" (1979 : 56). Die ontwikkeling wat opgeteken word is met ander woorde nie net dié van die "fetus tot professor" nie, maar ook van die taal en literatuur van die volk. In die "Oxen of the Sun"-gedeelte van Joyce se *Ulysses* word die ontwikkeling van 'n fetus beskryf in terme van die ontwikkeling van die Engelse literatuur vanaf die tyd voor Chaucer tot die hede. In *Komas uit 'n bamboesstok* word die hergeboorte van Glaukus ook weerspieël in die verslag van die ontwikkeling van die Afrikaanse taal en literatuur. Daar is deurgaans 'n verband

tussen die fisiologiese geboorte en die skepping van 'n gedig deur middel van taal - 'n verbintenis wat in "Gesponste Lei" duidelik blyk.

Die verwysings na kinderverse, soos in reël 8, het die doel om die verbintenis te maak tussen die skepping van 'n gedig en die kind se ontwikkelingsstadia. Maar dit is ook 'n bewustelike letterkundige verwysing wat die literêre tradisie ter sake bring, en 'n wyer lesing as die bloot fisiologiese moontlik maak. Die woord "[t]arra" is die eerste woord van die kinderrympie in verband met die oupa wat van 'n vark afval en weer opklim, maar dit is ook die kinderwoord vir "tot siens". Soos wat elke nuwe ontwikkelingsstadium binnegegaan word, word daar telkens afskeid geneem van die vorige stadium. "[T]ant kaatji" kan 'n letterkundige verwysing wees na die praatsieke vrou "Kaatjie Kekkelbek", maar "langnekkatjie" is ook 'n naam vir 'n drankbottel, en dus die rede vir die regressie. "[T]ant kaatji haar dogtertji" is interpreteerbaar op twee maniere: dit is òf tant kaatji se dogtertjie, òf tant kaatji se geslagsdele - waarna soms deur kinders verwys word as die "dogtertjie" of "seuntjie", met ander woorde die onderskeidende kenmerk. Albei moontlikhede is egter grammatikaal afwykend - die normale woordgebruik sou wees "tant kaatji se dogtertji". Dit mag moontlik weer 'n verwysing wees na 'n vroeë vorm van Afrikaans, maar dien ook as paronomasie vir die hare op 'n mens se liggaam. Die

"vaal haar / krullekop" is die dogtertjie, maar ook 'n verwysing na die pubiese hare van 'n vrou.

Die seksuele moontlikheid word gestaaf deur reëls 14 en 15 - die "meneertji" synde dan die manlike ekwivalent van die "dogtertji". Die taalgebruik mag herinner aan dié van 'n kind, maar die inhoud het te doen met volwasse seksualiteit. Die gedig kan nie op die vlak van kindertaal geles word nie, aangesien die literêre en taalverwysings funksioneer op 'n vlak wat onbereikbaar is vir die kind se konkrete denke. Die verwysing na die kriek beklemtoon hierdie teenwoordigheid van "kodes" weer eens: die kriek is tradisioneel simbool van die digter of wyse ou man, en in hierdie bundel is dit verteenwoordiger van die enkeling-kunstenaar. Die eerste verwysing na die kriek kom voor in "Reisende Dorpe" (1979 : 28) waar dit "in 'n vuurhoutdosie / agter spelde-tralies" gevange is. In "Uit: Die Dagboek van 'n Seun" (1979 : 32) identifiseer die seun homself met die kriek aangesien hy ook moet stilbly in verband met sy twyfel oor godsdiens omdat hy Boermatriek moet aflê. Hierdie kriek in "Gesponste Lei" is dus in bundelverband 'n verteenwoordiger van die digter se taak. Deur die "kriek en kriek" (parallel van die dogtertjie en meneertjie) in dieselfde strofe te plaas as die verwysings na seksualiteit, en 'n paar krieke in stede van een te gebruik, word die verband gelê tussen fisiologiese en artistieke skepping. Hierdie verbintenis plaas dan ook die "kind" in hierdie gedig in 'n ander perspektief:

die stem is dié van iemand wat geskep is deur die woord en hêrskep is deur die fisiese oorlewing van die koma.

In reëls 17 tot 19 word die seksuele verwysings uitgebrei. Die bok is waarskynlik 'n ou man, maar die bok is ook tradisioneel simbool van wellustigheid. Die herhaling van die woord laat dit lyk na 'n kinderspeletjie, maar hier weer eens nie gebruik as referent van die speletjie nie, maar as verwysing na iets buite die kind se belewenisveld. In reël 19 word 'n diagram geteken van die seksuele aksie: 'n pyl as simbool van manlikheid, maar ook om die rigting van beweging aan te dui; en die simmetries-verdeelde sirkel om die vroulike geslagsdele voor te stel. Soos die Oupa van "Penwortel" druk hierdie skrywer ook die onsêbare uit deur middel van tekens. Die "stokki" word deurgaans in die bundel gebruik om die manlike geslagsorgaan aan te dui. Die verbintenis met die titel is duidelik: die bamboesstok is gebruik om papies in te smokkel na die Weste, en het dus ook te doene met voortplanting.

Die "sakka pakka" is 'n verwysing na die treintjie in die kindergediggie wat dink dat hy teen die heuwel sal kan uitkom. Dit kan moontlik gelees word as parallel van 'n ou man wat dink dat hy nog steeds sy seksualiteit kan beoefen; maar in die bundel is daar ook verwysings na 'n ander trein, naamlik Oom Loko. Oom Lokomotief was die skuilnaam van die

redakteur van die *Patriot*, mondstuk van die G R A. Dit is agtereenvolgens gebruik deur C P Hoogenhout, J W van der Rijst, M L Rousseau en D F du Toit, met wie dit gewoonlik geassosieer word. Die naam is oorgedra van een redakteur na die volgende, en nou word dit ook gebruik deur die volksdigter D J Opperman. Net soos hulle dink hy ook dat hy kan skryf in die volkstaal. In die slotreël word verwys na die Oupa van "Penwortel", en die ondervinding van die Oupa is 'n parallel vir wat met die "ik" gebeur het in "Gesponste Lei". Die Oupa het "'n fark gery"; die leser weet dat die res van die versie vertel hoe die oupa afgeval het en weer opgeklim het alhoewel hy seergekry het. Die "ik" het afgeval in die oermoeras in, maar is besig om weer op te klim; daarom leer hy lees en skryf - hy is dus 'n reïnkarnasie van die Oupa. Nadat hy afgeval het klim hy weer op om alles "bifokaal" te sien. In "Dirk der Duisende" besef Dirk "hy moet óók skryf / soos sy Grootjie" (1979 : 35): sy Oupa was "getuie van bedienings uit die dood" en dit was waaroor hy geskryf het. So ook moet Dirk leer skryf en spel sodat hy 'n verslag kan opstel van sy reis en terugkeer uit die tussenstreek.

Uit bogenoemde behoort dit duidelik te wees dat die ontwikkeling waarvan hier sprake is nie dié is van 'n werklike kind tot volwassene nie; dit is die terugkeer van iemand na die "eerste dinge" in verband met die menslike bestaan. Die nostalgie na oerdinge word in die bundel uitgedruk deur die

afdaal in die koma, 'n onbekende streek wat eienskappe deel met die mens se oerbestaan. Die bundel word beskryf as die "reisbeskrywinge en aantekeninge" van ene Marco Polo, teruggekeer ná lewerversaking. In hierdie reis is daar 'n teleskopering van die mens D J Opperman se siekte as gevolg van lewerversaking, en die Italiaanse reisiger Marco Polo se reis na die Ooste. Beide het ondervinding opgedoen van ongekarte streke; maar belangriker is dat elkeen teruggekeer het om die ondervindinge bewustelik te orden en beskryf. Saam met D J Opperman en Marco Polo word die tweerigtingreis deur talle mede-reisigers onderneem, elkeen synde op die een of ander manier 'n alter ego van die kunstenaar op sy nimmereindigende reis.

Een van hierdie figure is die mitologiese visserman, Glaukus. Vir die doel van hierdie bespreking sal die ander reisende figure nie betrek word nie, aangesien die ter saaklike aspek van die werk juis die metamorfose is wat Glaukus ondergaan. Glaukus se verhaal word opgeteken gevind in Ovidius se *Metamorfose*, en hy word gekies as mede-reisiger vanweë die transformasie wat hy ondergaan het nadat hy van 'n wonderkruid geëet het. Hy is verander in 'n watergod, en het sy sterflike menslikheid afgelê. Hierdie metamorfose word in "Vreeters van die Bossie" beskryf: die gevolg van die vreet van die bossie is dat "alle menswees en gewete uitgewis" word. In die eerste plek is dit natuurlik akkuraat volgens die Ovidius-gegewe, maar die weerklanke van "Kuns is boos"

is duidelik. Tydens die skeppingsproses neem die skrywer "van homself afskeid", en vereenselwig hom met elke verskynsel wat uitgebeeld word. 'n Ander aspek van "Kuns is boos" is ook hier ter sprake, naamlik die motivering vir die skeppingsaksie. Opperman haal Tennyson aan wat skryf:

But, for the unquiet heart and brain,  
A use in measured language lies;  
The sad mechanic exercise,  
The dull narcotics, numbing pain. (1975 : 146)

Kuns is narkose of bedwelming vir die digters wat "volle vreters van dié bossie" is; dit maak die onderwaterse wêreld bereikbaar, en inderdaad onontbeerlik. In "Vreters van die Bossie" sink Glaukus "onder die waterlyn": 'n fisiese vergestaltung van die *nostalgie de la boue*, 'n terugkeer na die "ewige paaiwaters" wat die oerbegin van lewe en digkuns is.

Glaukus is dus in die eerste plek vergestaltung van die skeppersfiguur wat sy aardse lewe opoffer ten einde "die vreugde van die laterale lyn" te ondervind. Maar indien die reis hier opgehou het, sou die verslag ongeskryf gebly het. Wat nodig is vir skepping om te kan plaasvind, is die teenoorgestelde metamorfose - in die woorde van Opperman in "Kuns is boos": die mens en die kunstenaar moet "vyandig en gespanne" teenoor mekaar staan.

Anders as die mitologiese Glaukus, verlaat hierdie Glaukus weer die oerwater, en saam met hom word die hele wêreld vir die eerste maal gebore. Adamies kom alles tot stand deur middel van die ego-sentriese spreker se blik. In "Glaukus

Klim uit die Water" (1979 : 88) word hierdie omgekeerde transformasie beskryf.

Hy skud die skubbe en die druppels af  
en lig hom teen 'n vin  
dié vaste wêreld in.

Hierdie "vaste wêreld" kontrasteer met die vloeiende en onbepaalde waterwêreld; dit is die wêreld van die bewussyn waar die ondervindinge geartikuleer word. Hy was die "slym van die eerste waters" af, water wat die fisiese geboorte uit die baarmoeder konnoteer, maar belangriker hier die paaiwater of eerste water. Die geboorte is nie dié van 'n kind vir die eerste maal nie, maar dié van die digter (wat met ander woorde nie die verwysingsveld en ervarings van die kind deel nie). Wanneer Glaukus om hom rondkyk sien hy hoe dat

... óp foon kom foon  
duif óp duif  
boek óp boek  
skoelapper  
uit 'n gister sit

Hierdie dinge word nie vir die eerste maal naief beskou nie, maar word gesien asof vir die eerste keer deur die oog van die kunstenaar. Die Glaukus-figuur

... moet die name van die minerale leer,  
van angeliere, voëls -  
alles neem en tel  
en deur die noem besit ...

Die wêreld word saam met hom gebore, maar ontstaan ook deur hom: die blik en die benoeming van die ego-sentriese spreker bring die wêreld tot geboorte. Die funksie van die volksdigter is om 'n "katalogus" op te stel: die wêreld wat

geskep word deur die naamgewing is dié een wat die volksdigter sien en benoem.

Die reis eindig waar 'n verslag opgestel word van sowel die onder- as bowaterse tog. Die reis word beskryf:

... ek was 'n jaar afwesig, sewe maande fetus,  
vyf maande om te ontwikkel van fetus tot professor.  
(1979 : 133)

Die belangrike aspek hier is dat die reis beskryf is deur die professor. Indien die reis nie voltooi is nie, sou die skepping ongedaan gebly het. Vandaar die stelling dat alles "bifokaal" gesien word: vir die eerste maal as herbore Adam, maar vir die tweede maal deur die oë van die bewustelike skrywer wat die verslag opstel. Tydens die reis is afgedaal na die "ewige paaiwaters" ter wille van die digkuns, maar die teenoorgestelde reis was ewe belangrik, en essensieel vir die digproses. In "Glaukus Klim uit die Water" word die terugkeer beskryf:

Klim in 'n groot wit bad,  
was af die slym,  
dep met 'n handdoek droog,  
trap versigtig,  
o altyd so versigtig  
vir die gly,  
vir die terugglip tot vis,  
tot jakopeweroog.

Vanweë die reis en die proe aan "boekette van oerbronne" (1979 : 137) is die digter in staat om te skep en dinge vir die eerste maal te benoem. Maar die reis na die onbekende landstreek laat "dié vaste wêreld", wat maar net 'n relatiewe vastigheid het, wankel en onseker lyk. Die "terugglip tot vis" bly altyd 'n moontlikheid, en die ego-sentriese

spreker kan nie verseker wees dat hy nou vir altyd bowaters sal woon nie. Daar is volgens Opperman immers altyd 'n spanning tussen die mens en die kunstenaar. Die reis in hierdie bundel word beskryf as 'n reis na "daardie tussenstreek / waarvan ons geleerdes terugskrik en tog so weinig weet" (1979 : 133) enersyds, en Marco Polo se reis na die Ooste andersyds. Hierdie twee reise het albei plaasgevind binne die liggaam van D J Opperman, en veral binne die brein, tydens die siekte en herstel. In "Frenologie" (uit die Tweede Rol) word die lokus van die reis aangedui: 'n ontdekkingstog word onderneem deur 'n grot, maar die naam van die gedig is nie "Paleontologie" nie, maar "Frenologie".

#### Frenologie

Ons klouter in hol skulpruimtes  
 van 'n rots aan liane en kleeftoue  
 waar dassiepis op klippe stol  
 en kransswaels op hul eiers broei;  
 deur gange van fossiele en skelette; fluit  
 deur werwelbeentjies; hoor die eggo's  
 van ons oumas en grootvaders tussen kranse  
 en gesels om die vuurtjie saans oor gister  
 en eergisters, tot ons teruglê op sponserige  
 vlermuismis in dieper kussings van die slaap  
 terwyl Jung en Darwin deur breintrillings  
 van die aardekop die nette senuwees saamsleep,  
 en ons in mislierte tussen beenholtes iets vermoed  
 uit 'n warmte wat onder vingertoppe  
 deur die hare vervat van knop na knop.

(1979 : 34)

Die titel verwys na die teorie, ontwerp deur Franz Joseph Gall (1758-1828), waardeur gepoog is om 'n persoon se karakter en talente te bepaal deur middel van 'n ondersoek van die skedel. Op die titelblad van die bundel word 'n frenologie-skets van D J Opperman gegee met die woorde:

DIT IS DIE BEELD WAT DIE GESIN BEWAAR  
 VAN MARCO POLO, DEUR GOD UITGESPAAR,  
 NA HY IN STORMS GELOOI IS TOT DIE DOOD  
 DEUR WATER, VUUR EN HONGERSNOOD.

Die beeld wat die gesin (en die volk) bewaar, is hierdie kop; dit is egter ook die reisverslag wat deur hierdie kop ingelei word, en wat in die kop plaasgevind het. In "Tot Siens!" (1979 : 137) kondig die spreker aan dat hy uit Marco Polo se kop drink, en hierin proe aan "boekette van oerbronne". Marco Polo/D J Opperman se kop en brein is die oerbron wat ondersoek is - die reis is die reis deur die eie bewussyn en verstand om die oerbron te probeer bereik in die self. Die ruimte waarin daar rondgeklouter word is in die eerste plek die grot. Tradisioneel word grotte geassosieer met 'n verborge iets, en ook met die onbewuste, veral in die sielkundige benadering van Carl Gustav Jung - wat in die gedig genoem word. Verder dui die titel aan dat die grot waarskynlik die skedel is van D J Opperman, waarin daar gesoek word na die oerbron: 'n direkte voorstelling van die *nostalgie de la boue*. In hierdie gedig begin die bewuswording van die moontlikheid om hierdie tussenstreek te ondersoek: daar is net 'n vermoede van iets wat later ten volle bekend sal word.

In die gedig word verwys na "ons", maar die referent blyk nie duidelik nie. Dit is waarskynlik 'n groep mense wat die volk (vir wie die volksboek geskryf is) verteenwoordig. Anders as in "Gesponste Lei" word hier nie net die taal en literatuur van 'n bepaalde volk ondersoek nie, maar daar

word verder teruggegaan tot by die ontstaan van die menslike ras. Reeds in die eerste twee reëls dui die woordkeuse op 'n devoluerende gang: daar word geklouter aan "liane en kleeftoue". Die werkwoord kan moontlik in verband gebring word met die latere verwysings na die aap of die bobbejaan waarin die mens devoluerend verander. Die omgewing wat beskryf word is soortgelyk aan dié in "Swart luiperd" van N P van Wyk Louw (1981 : 149), waarin 'n man ook afdaal na 'n meer primitiewe staat. In hierdie omgewing "stol" die dassiepis: dit is asof alle dinge hier vasgevang word in die klip en versteen sodat dit deel word van die kliplandskap van die verlede. Die kransswaels sit en broei op hulle eiers - 'n belofte van nuwe geboorte word hierdeur aangedui. In hierdie stadium is daar nog net vae aanduidings van die verandering wat gaan plaasvind. In 'n gedig uit die Epiloog, "Trekswaeltjies" (1979 : 136), word gesê "die inspeksie is voltooi" en die swaels kan begin nesmaak. In "Frenologie" het die siklus van broei en trek nog net begin; hierdie swaels sal later aktief raak en wegtrek, net soos wat die spreker 'n verhuising sal ondergaan. Nou "broei" hierdie moontlikheid egter nog net - die geboorte en trek sal later volg.

Daar word in hierdie grot beweeg deur "gange van fossiele en skelette", al dieper in die grot in. Fossiele is die simbool van iets wat vasgevang is tussen lewe en dood, tussen die oomblik en die ewigheid. Die fossiele bied 'n moontlikheid

om die gestolde verlede te kan bereik; op dieselfde manier sal die voltooide reisbeskrywing 'n fossilering van die ondervinding wees. In "Ex Libris + Ex Libris" (1979 : 124) word verwys na die ontwerp op die voorblad van *Dolosse*, asook dié van D J Opperman se boekplaat. Die fossiel-ontwerp word genoem "die rotsmusiek van die hiëroglief", wat die verbintenis maak tussen musiek of kuns en fossiele. Beide is tekens wat 'n gebeurtenis of ondervinding vir die nageslag bewaar. Die "skelette" is die oorblyfsels van gestorwe diere, maar waarskynlik ook van mense - die "oumas en grootvaders" van die spreker. Wat van belang is, is dat sowel oerdiere as voorouers die herkoms van die spreker verteenwoordig. Die stamboom word nie net nagespeur sover as wat dit die menslike voorsate aangaan nie, maar terug tot by die oerbegyn van die mens. Die skelet van 'n dier is ook die essensie daarvan, oftewel die "eerste dinge". Die ontdekkers "fluit / deur werwelbeentjies": daar word musiek gemaak uit die dooie, soos wat die dogters in "Loergate" (1979 : 128) die werwelblok van die prehistoriese walvis teen die muur ophang. Daar word geskep uit die vergange dinge; in die woorde van die Oupa in sy *Herinneringe*: "Dit gaan hier net om eerste dinge" (1979 : 16). Die antwoord op hierdie fluit is die "eggo's / van ons oumas en grootvaders": nie net die landskap se verlede nie, maar ook die persoonlike verlede is sigbaar in die grot. Die voorouers bied 'n weerklank vir die eietydse lied; daar word telkens geskep en gedig oor die eerste dinge.

Die eggo's word gehoor tussen "kranse", 'n aanduiding dat die terrein waarskynlik gevaarlik is. Die vae gevoel van dreigende onheil word versterk deur die vuur wat aangesteek word om die donker te verdryf. Vuur is egter ook, in die alchemistiese proses, die agent van transmutasie - oral in die omgewing is daar aanduidings van 'n naderende verandering. Grotte word gewoonlik gebruik om Hades voor te stel, 'n verdere aanduiding dat hierdie ondergrondse reis nie slegs fisies is nie, maar ook geestelik.

Die gesprek handel oor "gister en eergisters" - oor die maklik-bereikbare persoonlike verlede, en die voorverlede wat strek verby die voorouers tot by die oerontstaan van die mens. Daar word teruggelê op "sponserige / vlermuismis", wat aandui dat die bouse en primitiewe alreeds meer bekend en aanvaarbaar word. Die gebruik van die woord "spons" lê ook 'n verband tussen hierdie gedig en "Gesponste Lei". Daar is dinge in hierdie grot wat gaan veroorsaak dat die lei skoongespons word en dat die tekens daarop uitgewis word. Hierin lê die antwoord tot die aantreklikheid en terselfdertyd ook die bedreiging wat die grot inhou. Die transformasie wat moontlik hier kan plaasvind, sal 'n degeneratiewe een wees. Die spons kan moontlik ook 'n verwysing wees na die tekstuur van die brein, waarin daar telkens dieper binnegedring word. Hierdeur word ook beklemtoon

dat die regressiewe reis intern plaasvind - die grot is die skedel en die brein wat ondersoek word.

Die verwysings na Jung en Darwin beklemtoon hierdie dubbele aard van die reis: terug in die geskiedenis van die spesie, en terug in die psige van die self. Darwin se evolusie-teorie handel oor die mens se ontwikkeling uit primêre wesens. Hierdie ontwikkeling is moontlik gemaak deurdat slegs die mees geskikte lede van 'n spesie bly voortbestaan, en daar sodoende gedurig aangepas word by die omgewing. Die rigting van hierdie proses word in *Komas* omgekeer, soos dikwels ook in Ovidius se *Metamorfose*. In "Ovidius Praat Mooi met Rooi-aas op Franskraal" (1979 : 106) word verwys na *Metamorfose*, waarin mense telkens transformeer tot "'n boom, 'n vis, / 'n blom, 'n vlerk se slag". Glaukus se verandering het hom onsterflik gemaak, maar hom ook verdoem om ewig onderwater te woon. In "Frenologie" word die eerste aanduidings gegee dat so 'n tog moontlik onderneem kan word, deur die eie brein te deurreis. Saam met Darwin word Jung genoem, en hiermee word die konsep van 'n kollektiewe onbewuste bygebring. In "Frenologie" word die volk se herkoms ondersoek en die enkeling dien as verkenner in diens van die groep. Die persoonlike onbewuste word, soos die grot in die gedig, deur die spreker binnegedring. In Jungiaanse beskrywings van die psige word die metafoor van 'n grot dikwels gebruik: iets verborge wat slegs met groot moeite bereik en gepenetreer kan word.

Die kop of skedel waarin hierdie brein is, is die "aardekop". Daar is dus 'n verband tussen die "aardkloot" waarvan die katalogus opgestel word, en die kop waarvan die frenologie-skets verskyn. Die aarde word verken en gekatalogiseer, maar die verkenning vind ook plaas in die brein wat op die skets verskyn. Die mure van die grot (waarin oorblyfsels van 'n vorige tydperk is) is "beenholtes", dit wil sê die skedel van die persoon. Die vermoede dat daar 'n onderaardse, prehistoriese lewe in die grot is, word 'n frenologiese ondersoek van die skedel ten einde die aard van die brein daarin te bepaal. 'n Vermoede van die bestaan van die "tussenstreek" begin posvat, maar dit word gesien deur "misslierte": die uitwerpsels van vlermuise, maar ook 'n newel wat in hierdie stadium nog die visie belemmer.

Die woorde "tussen beelholtes iets vermoed" kan op twee maniere geles word. Dit kan beteken dat die vermoede in die brein begin vorm aanneem, met ander woorde dat die brein die moontlikheid tot metamorfose begin besef. Dit kan egter ook beteken dat die vermoede ontstaan dat daar iets tussen die beenholtes is waarvan die bestaan tot dusver nie besef is nie. Albei interpretasies is hier ter sake. Die brein is sowel die middel waardeur verken word as die gebied wat verken word. Onder die vingertoppe word die skedel gevoel volgens die metode van die frenoloog, en hier versprei 'n

"warmte". Die implikasie is dat nuwe knoppe besig is om te vorm - die eerste aanduidings van die komende transformasie. Hierdie is die knoppe wat in "Glaukus Klim uit die Water" (1979 : 88) weer terugverander tot arms en bene.

In die laaste paar reëls kan ook 'n seksuele verwysing bespeur word. Tussen die beenholtes (waar die geslagsorgane is) word "iets vermoed", 'n bewuswording van die moontlikheid tot seksuele omgang, wat dan kan lei tot fisiologiese skepping. Seksualiteit is ook een van die "eerste dinge", en daarom deel van die oerdinge wat ondersoek word. Maar die verwysing beklemtoon verder die familieverband wat bestaan tussen die voorouers en die spreker. In hierdie gedig is die voorgeslagte egter nie net die menslike "oumas en grootvaders" nie, maar ook die wesens waaruit die mens evoluerend ontwikkel het.

Die reis wat hier begin is, is primêr 'n reis deur die eie onbewuste; deur die "tussenstreek" wat in elke mens se brein bestaan, maar ongekaart bly. Die bundel is die verslag van die afdaal tot primêre wese, en die terugkeer tot mens. Op geen stadium is daar sprake van 'n naïewe kinderlikheid nie; die oervorm wat bereik word strek verby die fisiologiese "eerste dinge" van 'n kind na die volk se taal en herkoms, asook die ontwikkeling van die mens uit voortalige en voorbewuste wese. In hierdie bundel word die ongekaarte streke van die brein deursoek deur middel van die brein;

en 'n verslag word opgestel in verband met die primitiewe oerbestaan van die mens - maar geskryf in hoogs gesofistikeerde en beskaafde taal deur 'n uiters selfbewuste en taalbewuste skrywer.

## HOOFSTUK 8

### GEVOLGTREKKING

Dit is lank reeds 'n aanvaarde feit dat poësie nie die spontane uiting van emosie deur middel van ritmiese en musikale taal is nie, maar die doel van hierdie skripsie is om te bewys dat spontaneïteit inderdaad onmoontlik is in die skryf van poësie. Daar is bevind dat poësie 'n konvensionele en taalbewuste genre is - sodanig so dat enige poëtiese taalgebruik 'n mate van verwysing na taal en literatuur inhou. In die bespreking van "Klipwerk" en *Komas uit 'n bamboesstok* is aangetoon dat die aard van poësie die moontlikheid tot spontaneïteit en primitiwiteit uitskakel; in poësie kan 'n nostalgiese verlange na die ongevormde en primitiewe uitgedruk word, maar die uitdrukking self is tot 'n hoë mate bewustelik - van sowel die konvensies onderliggend aan taal en literatuur as van die sprekende persoonlikheid daaragter.

Die konvensies onderliggend aan die literêre stelsel is bestempel as die teiken van die moderne literêre teorieë: hierdie teorieë word gekenmerk deur 'n poging om die studieveld, naamlik literatuur, te omskryf; en individuele tekste word beskou as voorbeelde van hoe die sisteem betekening moontlik maak. Sommige van hierdie teorieë, soos dié van die Russiese Formaliste, stel die teks voorop; ander beklemtoon

die rol van die leser, soos resepsie-estetika; terwyl strukturalisme die klem plaas op die gedeelde konvensies wat sowel outeur as leser in staat stel om te enkodeer en dekodeer. Die literêre teorieë, soos Saussure se linguistiese benadering gedoen het, beskou dus 'n abstrakte stel reëls en bewerkinge as die teiken van literatuurstudie. Ten einde 'n genre te definieer, moet verwys word na hierdie onderliggende stelsel of poëtika wat teoreties-gesproke bestaan op 'n bepaalde tydstop.

Hierdie onderliggende stel konvensies is tydsgebonde - elke tydperk het bepaalde konvensies, wat verander soos die literêre korpus verander - en is relasioneel van aard, dit wil sê kategorieë en elemente verkry betekenis en waarde in terme van mekaar en in terme van die sisteem. Die definisie van poësie as nie-mimetiese uiting van 'n emosie deur middel van ritmiese en musikale taal staan in opposisie tot prosa as mimetiese uiting waardeur 'n herkenbare werklikheid opgebou word; 'n opposisie wat in modernistiese literatuur tot 'n hoë mate verval.

Poësie en prosa kan nie meer as opposisionele terme beskou word nie; wat die twee van mekaar geskei het is nou oorskadu deur wat gedeel word: sowel poësie as prosa kan beskou word (in modernistiese terme) as konvensie-gebonde gebruik van taal. Die tema van talle modernistiese werke is die eie skepping, waarin die konvensie van literêre betekening

uitgewys en bevroagteken word; en die eie skepper - 'n selfbewuste en selfreflekerende individu - wat die beperkinge van die konvensies bedink en beskryf. Modernistiese literatuur vorm 'n herkenbare groep tekste, maar die interne verdelings van tradisionele, voor-twintigste eeuse literatuur, het tot 'n hoë mate verdwyn. Hierdie skripsie is gevolglik nie 'n poging om 'n kunsmatige skeiding te bewerk tussen prosa en poësie nie; poësie word beskryf as deel van die algemene reoriëntasie in literatuur en literêre teorie, naamlik die bewuswording van konvensies onderliggend aan elke individuele uiting.

Ten einde hierdie hipotese te toets, word die sub-genre kinderpoësie betrek. Die tradisionele opvatting van poësie tot die negentiende eeu, te wete dat dit "the purest expression of the most deeply felt emotion" is, het die genre by uitnemendheid geskik vir kinders laat voorkom. In hierdie skripsie word beweer dat die aard van poësie - 'n konvensionele en selfbewuste gebruik van taal - die genre buite die kind se moontlike ervaringswêreld plaas. Die kind se moontlike belewing van poësie het nie alleenlik te doen met die kind se taalvermoë en taalverwerwing nie: in die eerste plek is dit moeilik om sodanige vermoë te toets, en in die tweede plek is poësie 'n spesiale gebruik van taal; 'n gebruik wat gebaseer is op ander konvensies as dié wat gewone kommunikasie moontlik maak.

Die doel van die ondersoek na die kind se ontwikkeling was om vas te stel of die kind die konvensionele aard van poësie kan begryp. Die model wat Jean Piaget ontwerp het om die kind se kognitiewe ontwikkeling te beskryf, is in hierdie verband bespreek. Die middelste fase van Piaget se teorie is veral van belang: die tydperk van voorbereiding op konsepsuele denke, wat strek vanaf ouderdom 2 tot 12. Tydens dié fase ondergaan die kind se denke konstante evoluering; die doel van die bespreking was om vas te stel of die literêre stelsel een van die konvensiegebonde bewerkinge is wat die kind in hierdie tydperk kan aanleer.

Die kind is in staat om bewerkinge uit te voer ten einde die omgewing te struktureer, maar dié bewerkinge is beperk tot tasbare en konkrete sake. Taal en die getalstelsel kan bemeester word aangesien die konsepte gekoppel is aan eksterne objekte, maar poëtika - die struktuur van konvensies onderliggend aan die individuele gedig - is 'n abstrakte stelsel wat van die leser vereis om die konvensies te herken en daarvolgens bewerkinge uit te voer ten einde die uiting te naturaliseer. Poësie vertoon altyd tot 'n mate 'n selfreflekterende aspek - die vervorming van normale taalreëls en -konvensies, sodat die gedig bereël word deur spesifiek-literêre konvensies. Die spreker of skrywer is bewustelik besig om taal te orden ten einde 'n poëtiese uiting te maak, en deur middel van taal 'n ruimte te skep

waarin 'n ego-sentriese spreker gesitueer word. Die twee hoofkonvensies onderliggend aan modernistiese literatuur is benoem as die selfreflekterende aard van die spreker of skrywer, en die bewustelike gebruik van taal wat gewone kommunikatiewe reëls verbreek.

Ten opsigte van albei hierdie eienskappe van poësie vereis die kind konkreetheid: eerstens omdat die kind nie die abstrakte konsepte kan naturaliseer of dekodeer nie, met ander woorde omdat die aard van die stel bewerkinge buite die kind se vermoë is. Tweedens is die spesifieke aard van die verskynsels vir die kind onbekend en onkenbaar. Die kind ervaar taal naief; dit wil sê nie as arbitrêre en relativistiese stelsel nie, maar as simbioties verbind met die omgewing waarna dit eenlynig verwys vir die kind. Om hierdie rede is afwykings van normale taalgebruik - of 'n modernistiese klem op die woord - vir die kind onontsyferbaar. Die kind kan nie kennis hê in verband met die konvensies nie, aangesien die konvensionele aard van taal in sy primêre, kommunikatiewe funksie nog nie begryp word nie. Die aard van die spreker in poësie (en modernistiese literatuur) is ontliggaam, en die konvensies onderliggend aan die literêre sisteem maak dit vir die leser moontlik om 'n ego-sentriese spreker te konstrueer wat die gedig as eenheid bind. Die kind beleef die wêreld deur middel van die self en met die self as middelpunt en subjektiewe filter van alle gebeure. Die selfbewustheid waartoe die kind in staat is, is onkri-

ties en self-gesentreerd; gevolglik val die aard van die spreker, sowel as die manier waarop die sprekende teenwoordigheid uitgebeeld word, buite die vermoë van die kinderlike denke.

Die slotsom waartoe gekom is uit bogenoemde, is dat die kind nie beskik oor kennis in verband met die konvensionele sisteem onderliggend aan literêre betekening nie; maar belangriker, dat die kind genoemde konvensies ook nie kan bemeester nie, vanweë die abstrakte aard daarvan. Die aard van poësie - en van modernistiese literatuur in die algemeen - is sodanig dat dit onmoontlik is om te voldoen aan die vereistes van kinderliteratuur. Die kind se ervaring van sigself en van taal is naief; die selfbewuste aard van die genre benodig 'n konvensie-bewuste leser; konvensies waaroor die kind geen kennis kan hê nie.

Die gevolgtrekking dat kinderpoësie 'n onmoontlikheid is, lei tot die volgende vraag: wat is die verskil tussen kinderverse en volkspoësie? As voorbeeld is N P van Wyk Louw se "Klipwerk"-siklus bespreek, wat dikwels deur kritici beskryf is as primitief en elementêr, met ander woorde naby aan die belewenis van die kind. Daar is in die skripsie aangevoer dat hierdie kritici die gedigreëks probeer naturaliseer as kindervers met 'n herkenbare storielyn en vertellende karakters wat uiting gee aan emosies. In so 'n interpretasie van die gedig word aanvaar dat volkspoësie 'n voorliterêre

vorm is - iets wat Louw self ten sterkste betwis. Poësie soos "Klipwerk" en *Komas uit 'n bamboesstok*, waarin oerdinge as temas gebruik word, is bewustelike uitinge van *nostalgie de la boue*: 'n nostalgie wat slegs gevoel kan word en slegs geverbaliseer kan word deur 'n persoon wat bewustelik die oerslym en -modder agtergelaat het.

In hierdie opsig is Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* 'n unieke voorbeeld, aangesien die spreker afdaal na die "paaiwaters", maar dan ook weer ontwikkel van "fetus na professor" om verslag te lewer van die reis. Die dubbele reis (na onder en weer na bo) is 'n eksplisiete voorbeeld van wat die digter (taalbewuste en selfbewuste individu) telkens doen wanneer 'n gedig gemaak word. Essensieel is die feit dat die verslag geskryf word deur die professor wat bo-waters woon; sonder die terugreis sou die verslag ongeskryf bly. Daar is 'n bewustheid dat iets (in hierdie geval die oerstaat van die koma) agtergelaat is; en hierdie bewustheid van 'n ordening is die sameloper van die bewustheid van poësie as konvensionele stelsel. Die kind is onbewus of nie-bewus, terwyl die modernistiese digter volkome bewus is (van die self en van taal), en daarom nie primitief en ongevorm kan skryf of leef nie.

BIBLIOGRAFIE

ABBADIE-CLERC, Christiane e a

1973 *Les Livres pour les enfants* (Parys : Les Editions Ouvrières)

ANTONISSEN, Rob

1955a *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*  
(Kaapstad : Nasionale Boekhandel)

1955b "Tussenstand", in Nienaber, P J 1966 : 269-279

ARBUTHNOT, May Hill en Zena Sutherland

1972 *Children and books*, vierde uitgawe (Glenview :  
Scotte, Foresman)

ARISTOTELES, Horatius en Longinus

1965 *Classical literary criticism*, vertaal deur T S  
Dorsch (Harmondsworth : Penguin)

ARNASON, H H

1977 *A history of modern art* (Londen : Thames and Hudson)

BAL, Mieke (red)

1981 *Literaire genres en hun gebruik* (Muiderberg : Dirk  
Coutinho)

BAMBERGER, Richard

1965 *Jugendlektüre* (Wenen : Verlag für Jugend und Volk)

BAUER-VAN WEICHEM, Ria en Peter Krassenburg

1978 *Kinder- en jeugdliteratuur* (IJmuiden : Vermande  
Zonen)

BAUMGÄRTNER, Alfred Clemens

1969 *Perspektiven der Jugendlektüre* (Weinheim/Basel :  
Beltz Verlag)

BELL, Ian F

1981 *Critic as scientist : the modernist poetics of Ezra  
Pound* (Londen/New York : Methuen)

BODEN, Margaret A

1979 *Piaget* (Londen : Fontana)

BONHOMME, Catherine

1973 "Rencontres avec la poésie", in Abbadie-Clerc 1973 :  
115-131

BRADBURY, Malcolm en James McFarlane (reds)

1976 *Modernism 1890-1930* (Harmondsworth : Penguin)

CHADWICK, Charles

1971 *Symbolism* (Londen/New York : Methuen)

CULLER, Jonathan

1975 *Structuralist poetics* (Londen : Routledge and Kegan  
Paul)

1983 *Barthes* (Glasgow : Fontana)

DAVIE, Donald

1975 *Pound* (Glasgow : Fontana)

DRESDEN, S

1980 *Symbolisme* (Amsterdam : Wetenschappelijke  
Uitgeverij)

DUCROT, Oswald en Tzvetan Todorov

1981 *Encyclopedic dictionary of the sciences of language,*  
vertaal deur Catherine Porter (Oxford : Blackwell)

ELIOT, T S

- 1932 *Selected essays* (Londen : Faber and Faber)  
 1953 *Selected prose*, geredigeer deur John Hayward  
 (Harmondsworth : Penguin)  
 1975 *Selected prose of T S Eliot*, geredigeer deur Frank  
 Kermode (Londen : Faber and Faber)

ERLICH, Victor

- 1969 *Russian Formalism : history - doctrine*, derde  
 uitgawe (New Haven/Londen : Yale University Press)

FOKKEMA, D W en Elrud Kunne-Ibsch

- 1977 *Theories of literature in the twentieth century*  
 (Londen : Hurst)

FOKKEMA, D W en Elrud Ibsch

- 1984 *Het Modernisme in de Europese letterkunde*  
 (Amsterdam : Uitgeverij de Arbeiderspers)

FORD, Boris (red)

- 1961 *The modern age* (Harmondsworth : Penguin)

FRANZ, Kurt en Bernhard Meier

- 1980 *Was Kinder alles lesen* (München : Franz Ehrenwirth)

FREUD, Sigmund

- 1935 *A general introduction to psycho-analysis*, vertaal  
 deur Joan Riviere (New York : Liveright)  
 1962 *Two short accounts of psycho-analysis*, vertaal  
 deur James Strachey (Harmondsworth : Penguin)

GROVÉ, A P

- 1958 "Resensie", in Nienaber, P J 1966 : 287-294  
 1978 *Dagsoom* (Kaapstad : Tafelberg)

HAZARD, Paul

1947 *Books, children and men*, vertaal deur Marguerite Mitchell (Boston : The Horn Book)

JONES, Peter (red)

1972 *Imagist poetry* (Harmondsworth : Penguin)

JOYCE, James

1959 *Critical writings* (Londen : Faber and Faber)

KERMODE, Frank

1957 *Romantic image* (Londen : Routledge and Kegan Paul)

LEMON, Lee T en Marion J Reis (reds)

1965 *Russian Formalist criticism: four essays* (Lincoln : University of Nebraska Press)

LINDE, Freda

1982 *As jy kan fluit op hierdie maat* (Kaapstad : John Malherbe)

LIVINGSTONE, Myra Cohn .

1984 "The child as poet: myth or reality?" in *Horn Book Magazine* Junie 1984 : 307-315

LOUW, N P van Wyk

1958a *'n Wêreld deur glas* (Kaapstad : Tafelberg)

1958b *Swaarte- en ligpunte* (Kaapstad : Tafelberg)

1970 *Rondom eie werk* (Kaapstad : Tafelberg)

1972 *Opstelle oor ons ouer digters* (Kaapstad : Human en Rousseau)

1981 *Versamelde gedigte* (Kaapstad : Human en Rousseau en Tafelberg)

NIENABER, C J M

1956 "Klipwerk - sluierwerk", in Nienaber, P J 1966 :  
281-287

1974 *Oor literatuur 1* (Pretoria/Kaapstad : Academica)

NIENABER, P J (red)

1966 *Beeld van 'n digter* (Kaapstad : Nasionale  
Boekhandel)

OPIE, Iona en Peter

1959 *The lore and language of school children* (Londen :  
Oxford University Press)

OPPERMAN, D J

1975 *Wiggelstok*, tweede uitgawe (Kaapstad : Tafelberg)

1974 *Naaldekoker* (Kaapstad : Tafelberg)

1979 *Komas uit 'n bamboesstok* (Kaapstad : Tafelberg)

OPPERMAN, D J (samesteller)

1982a *Kleuterverseboek*, tweede uitgawe (Kaapstad :  
Tafelberg)

1982b *Kinderverseboek*, tweede uitgawe (Kaapstad :  
Tafelberg)

PIAGET, Jean

1926 *The language and thought of the child*, vertaal deur  
Marjorie Warden (New York/Londen : Routledge and  
Kegan Paul)

1972 *The child's conception of the world*, vertaal deur  
Joan en Andrew Tomlinson (Frogmore : Granada)

PIAGET, Jean en Bärbel Inhelder

1969 *The psychology of the child*, vertaal deur Helen Weaver (New York : Basic Books)

PIATELLI-PALMARINI, Massimo (red).

1980 *Language and learning: the debate between Jean Piaget and Noam Chomsky* (Londen : Routledge and Kegan Paul)

POPPER, Karl

1980 *The logic of scientific discovery*, tweede uitgawe (Londen : Hutchinson)

POUND, Ezra

1954 *Literary essays*, geredigeer deur T S Eliot (Londen : Faber and Faber)

1966 *Polite essays* (New York : Books for Libraries)

1973 *Selected prose 1909-1965*, geredigeer deur William Cookson (Londen : Faber and Faber)

PREMINGER, Alex (red)

1974 *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (Londen : Macmillan)

REMPLEIN, Heinz

1967 *Die seelische Entwicklung des Menschen im Kindes- und Jugendalter* (München/Basel : Ernst Reinhard Verlag)

SCHOEMAN, Karel

1986 *Die wêreld van die digter* (Kaapstad : Human en Rousseau)

SCHOLTZ, Merwe

1954 "Twee groot digters aan die woord", in *Nienaber*,  
P J 1966 : 279-281

1975 *Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle*  
(Kaapstad : Tafelberg)

SJKLOVSKIJ, Victor

1921 "Sterne's *Tristram Shandy*: stylistic commentary",  
in *Lemon en Reis* 1965 : 25-57

SMITH, Lillian

1953 *The unreluctant years* (Chicago : American Library  
Association)

SNYMAN, Henning

1981 *Verkenningsvlugte* (Kaapstad/Johannesburg : Perskor)

1983 *Mirakel en muse* (Kaapstad/Johannesburg : Perskor)

1987 *Teodoliet* (Kaapstad : Dias)

SNYMAN, Lydia

1983 *Die kind se literatuur* (Durbanville :  
Die Kinderpers)

SPENDER, Stephen

1963 *The struggle of the modern* (Londen : Hamish  
Hamilton)

1975 *Eliot* (Glasgow : Fontana)

STANFORD, Donald E

1983 *Revolution and convention in modern poetry* (Londen/  
Toronto : Associated University Presses)

TODOROV, Tzvetan

1975 *The fantastic*, vertaal deur Richard Howard (New York : Cornell University Press)

1981 *Introduction to poetics*, vertaal deur Richard Howard (Brighton : The Harvester Press)

VAN RENSBURG, F I J

1975 *Swewende ewewig* (Kaapstad : Tafelberg)

VISSER, A G

1981 *Versamelde gedigte* (Kaapstad : Tafelberg)

WELSH, Andrew

1978 *Roots of the lyric: primitive poetry and modern poetics* (Princeton : Princeton University Press)

WHITMAN, WALT

1986 *The complete poems* (Harmondsworth : Penguin)

WILSON, Edmund

1931 *Axel's castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930* (New York/Londen : Charles Scribner's Sons)

WOOLF, Virginia

1966 *Collected essays Volume 2* (Londen : Hogarth)

ZACH, Nathan

1976 "Imagism and Vorticism", in Bradbury en McFarlane  
1976 : 228-242