

# HOOFSTUK 1

## PROBLEEMSTELLING

### 1.1 MOONTLIKE VERBANDE TUSSEN DIE BEELDENDE KUNSTE EN DIE POËSIE

Sedert die vroegste tye is daar gespekuleer oor die verbande tussen die letterkunde en die beeldende kunste. Die beeldende kunste behels onder andere die volgende: beeldhoukuns, skilderkuns, tekenkuns, grafiese kuns. Simonides (Giovanni, 1950:185) se populêre uiting dat “painting is silent poetry and poetry is speaking picture”, dui op eksplisiete raakpunte tussen die kunsvorme. Plutarchus (Giovanni, 1950:185) erken weer sekere ooreenkomste tussen die digkuns en die beeldende kuns, naamlik op die vlak van die medium en op die wyse van representasie (styl). “Vividness in the imitation” is vir Giovanni (1950:185) een van die raakpunte tussen die poësie en die beeldende kuns.

Poësie en die beeldende kuns is volgens Jonckheere (1990:1) al vanaf die voor-Christelike tydperk in wisselwerking met mekaar. Hy wys daarop dat die digters deur skilders, beeldhouers en kunsambagsmense geïnspireer is en andersom. Goethe is bekend vir sy sketse en skilderye en het by geleentheid gesê dat “Das Auge war vor allem anderen das Organ, womit ich die Welt fasste” (Jonckheere, 1990:1).

Jonckheere noem onder andere skilders soos Goya, Degas en Picasso wat gedig het en digters soos byvoorbeeld W. Blake, Rossetti, F. Dürrenmatt, Lucebert en J. Wolkers wat bekend was vir hulle skilderye en tekeninge. Van Suid-Afrikaanse digters soos onder andere Sheila Cussons, Breyten Breytenbach en Johan van Wyk kan dieselfde gesê word.

Jonckheere meen dat vriendskappe tussen skilders, beeldhouers en letterkundiges ook verantwoordelik is vir wedersydse artistieke stimulering en hy verwys onder andere na Zola en Cézanne; Delacroix en Baudelaire; Picasso en Apollinaire.

Interaksie vind ook plaas tussen talle artistieke bewegings, kringe, tydskrifte en organisasies waarvan letterkundiges en beeldende kunstenaars deel uitgemaak het.

Jonckheere konsentreer origens op een aspek van die interaksie tussen die poësie en die beeldende kuns, naamlik die poëtiese genre wat gewoonlik die beeldgedig genoem word. Van Gorp (1984:34) definieer die beeldgedig as “een gedicht dat geïnspireerd is op een werk uit de plastische kunst ... In heel wat gevallen stellen zij de problematiek van de eigenheid van de poëzie tegenover het plastisch werk”.

Vir die doel van die studie is dit nodig om na aanleiding van die bogenoemde stelling 'n duidelike onderskeid te tref. Anders as Jonckheere wat uitsluitlik op die beeldgedig konsentreer, word daar in hierdie studie gepoog om raakpunte tussen die poësie en die skilderkuns uit te lig binne die raamwerk van die Simbolisme wat as oorkoepelende stylrigting vir die studie gekies word.

Pieterse (1988:254) identifiseer verskillende verbande tussen die digkuns en die skilderkuns. Hy wys op gedigte wat gekenmerk word deur die gebruik van verskillende kleure in beelde en beeldspraak; gedigte wat skilders beskryf; gedigte wat spesifieke skilderye beskryf; gedigte wat oor spesifieke skildertegnieke of -style handel; gedigte waarin enkele verwysings na skilders of skilderye voorkom.

Die volgende gedig van Sheila Cussons (1970:6) illustreer byvoorbeeld van die verbande waarna Pieterse verwys:

#### **Twee Winter-akwarelle van Amsterdam**

I  
Hoe yl is alle vensters, alles van die dag,  
hier, en ver van hier -  
asof deur water kom die nag;  
asof alleen met God, en ek nie hier  
en niemand hier, vloei straat en grag  
en naakte park ineen. Onsigbaar  
dryf die winterson nog hier,  
bewusteloos met blinde pêrel-staar,  
'n drenkeling, 'n ongebore of vergete vuur.

Die gedig illustreer die Pieterse-redenasie van gedigte wat oor spesifieke skilderstyle of -tegnieke handel. 'n Akwarel is 'n deursigtige waterverfskildery of tekening. Woorde soos *yl*, *ver*, *deur water* gesien, *vloei* dui op die skildertegniek wat aangewend word. *Naak* en *onsigbaar* is kontrasterend: 'n blootlegging maar terselfdertyd verdoeseling deur vloeiende, vae kleure. Raakpunte soos dié bevestig verbande tussen die poësie en die beeldende kunste.

Die vraag ontstaan waarom juis skilderkuns en digkuns vergelyk word. Die vraagstuk rondom die verbande tussen die beeldende kuns en die poësie het volgens David Seaman (1981:3) reeds in die vyfde eeu v.C. by Simonides van Keos ontstaan en is deur Aristoteles in sy *Poëtika* verder gevoer. Aristoteles het volgens Seaman (1981:3) die skilderkuns gebruik as voorbeeld om argumente in die digkuns te staaf. Horatius, 'n Romeinse digter (Seaman, 1981:3) het die digkuns en die beeldende kuns as 'n entiteit beskou. Seaman (1981:3) beweer dat sy beroemde uitspraak “ut pictura poesis” (skilderkuns is soos poësie) gedurende die Renaissance deur skilders, digters en beeldhouers gebruik is ter bevestiging van die stelling dat die grondbeginsels vir die een ook vir die ander geld.

In die sestiende eeu het die Italianer Capriano (Seaman, 1981:3) beweer dat “poetry was capable of doing anything the other arts could”. Seaman (1982:4) verwys na die digkuns soos volg: “(It) appears more lovely, than when she dresses herself in the beauties of painting”. Die beeldende kuns, veral die skilderkuns, “is never so transporting as when she emulates the flights, and catches the images of poetry”. Die sintuiglike beleving van die kunste word geformuleer deur Baudelaire in sy sonnet *Correspondances* (Seaman, 1981:5) in vertaalde vorm:

#### Ooreenkomstighede/korrespondensies

Die natuur is 'n tempel waarin lewende suile  
soms verwarde woorde laat hoor  
Die mens gaan daardeur (die natuur) heen deur woude van simbole  
(Hulle) kyk daarna met 'n blik van herkenning

Soos die lang eggo's wat van verre saamval  
in 'n duisternis en 'n voelbare/diepsinnige eenheid  
uitgestrek soos die nag en soos die helderheid van die dag  
die geure, die kleure en die klanke antwoord mekaar

Daar is die geure so vars soos die vel/vlees van kinders  
sagklinkend soos die hobo, groen soos die velde  
En die ander korrup/bederf, sterk ryk en triomfantelik

Hulle het die uitgestrektheid van die oneindige dinge  
soos amber, muskus, die balsemgeur en wierook  
wat die meevoering van die gees en sinne uitsing.  
(Vert. Coetzee G.H.J., 1987:30)

Sourian (Seaman, 1981:5) het 'n studie gedoen wat hy 'n “vergelykende estetika” noem. Hy definieer dit deur te sê dat “comparative aesthetics is the discipline whose

basis is a confrontation between art works and the procedures of the various arts (such as painting, drawing, sculpture, architecture, poetry, dance, music etc). The field of comparative aesthetics then, is like comparative literature, the different arts being like the different languages, striving for parallel artistic effects”.

Vos (1992:241) beskou mimese as “de grootste gemene deler; de analogie was er een tussen de literaire tekst en het schilderij als een weergave van een gebeurtenis, object of idee”. Hy beweer dat die skilderkuns en die digkuns mimetiese middele en funksies deel.

Volgens Rousseau (Laude, 1971:477) is die skilderkuns reeds in die vroegste tye as kommunikasie-middel gebruik: “What the Ancients expressed most forcefully was not expressed in words; but in signs; they showed rather than spoke their feelings.” Rousseau se aanhaling lig ’n baie belangrike raakpunt tussen die beeldende kunste en die digkuns uit, naamlik die kommunikatiewe element. Vir die doel van die studie is dit belangrik om te kyk hoe die digter byvoorbeeld die natuur/landskap in woorde skilder en die skilder die natuur op doek skep. ’n Goeie voorbeeld hiervan is Vincent van Gogh se vlamme landskap en bewende/lewende bome soos in *Pad met sypressse en sterre* (afdruk 1). As komplement vir die skildery Emile Verhaeren se gedig *Die boom*, wat volgens Seaman (1981:8) “the same vitalistic Flemish feeling for life and nature” het. Vry vertaal lees dit soos volg:

Dit ken die geheime van gewelddadige wolke  
En die son wat nors op die horison is.  
Met al sy uitloopsels, met al sy takke  
- ongetemde lippe en verwronge arms -  
Werp dit ’n uitgerekte kreet  
In die toekoms in ...

Vir die doel van die studie is dit belangrik om te besin oor watter tekste, gedigte, skilderwerke met mekaar in verband gebring kan word. Laude (1971:474) meen dat daar wel raakpunte is, naamlik: “The hypothesis establishes, without prejudicing its nature or the very level upon which it rests, a link, indeed a relationship, between two disciplines whose expressions are contemporaneous.” Die kunshistoriese raamwerk vir hierdie studie is die stylrigting van die Simbolisme. Die Simbolisme word breedvoeriger bespreek onder 1.4.

As beeldende kunstenaars van die Simbolisme het die keuse op Paul Gauguin as skilder geval. Marthinus Nijhoff en N.P. van Wyk Louw is die digters wat bestudeer gaan word omdat daar trekke van Simbolisme in hulle poësie aanwesig is.

In die studie word raakpunte geïdentifiseer tussen die beeldende kuns: skilderkuns meer spesifiek, en die digkuns. Volgens Seaman (1981:3) het Leonardo da Vinci sterk standpunt ingeneem teenoor die idee van 'n algemeenheid in die aard van alle kunswerke. Da Vinci daag, volgens Seaman (1981:4), alle digters uit om 'n oorlogstoneel te beskryf: "Your pen will be worn out before you can fully describe what the painter can demonstrate forthwith." Da Vinci erken egter dat "the soul could not be portrayed in painting" (Seaman, 1981:4). Die aanhalings beklemtoon weer eens die feit dat daar ooreenstemmende elemente tussen die beeldende kunste en die digkuns is wat betref die kommunikatiewe elemente in die onderskeie kunsvorme.

Valéry (Seznec, 1971:569) sê dat "if academic tradition and routine did not prevent us from seeing things as they are, and did not insist in classifying the types of mind according to their means of expression instead of grouping them according to what they have to express, a single history of the mind would replace the various histories of art, of literature".

Samevattend is dit duidelik dat daar sekere ooreenstemmende elemente tussen die beeldende kunste en die digkuns is. Raakpunte wat onderskei kan word, is onder andere die kommunikatiewe elemente. Hiermee word verwys na die toeganklikheid van die kunswerk. Poësie is nie altyd toeganklik vir enige leser nie. Kunswerke is dikwels ook slegs toeganklik net vir 'n sekere groep aanskouers.

Die volgende punte van ooreenkoms sal breedvoerig in die studie bespreek word: die struktuurelement, kommunikatiewe element, styl en tegniek, tematiese en estetiese elemente.

## 1.2 'N WERKWYSE

Volgens Laude (1971:483) vereis 'n *ondersoekmetode* om raakpunte tussen die beeldende kuns en die digkuns daar te stel, 'n verfyning en gebruik van gereedskap wat spesiaal vir dié doel geskik is. Die beeldende kuns en die digkuns het elemente wat hulle met mekaar in verband bring en ook in 'n bepaalde kulturele idioom plaas. Die leser/aanskouer is 'n belangrike dekodeerder en identifiseer spesifieke ooreenkomste tussen die kunste. Cameron (1989:6) beweer dat informasie in 'n teks deur die leser verwerk word. Sy (1989:6) wys daarop dat die outeur/skilder die teks só aanbied dat die leser/aanskouer gedwing word om verbande te lê om 'n teks optimaal te begryp.

Die lê van verbande is 'n enkele belangrike metode van ondersoek in die studie. Om die beeldende kuns met die digkuns te vergelyk, is dit nodig dat die leser/toeskouer hom beperk tot 'n spesifieke stylrigting. In die studie word die Simbolisme gebruik as raamwerk waarbinne die vergelykings getref word. *Struktuur* is een van die belangrikste gemene deler-elemente en daar moet 'n seleksie van sekere struktuurelemente gemaak word.

Cameron (1991:24) omskryf *struktuur* met verwysing na die gegewe dat onderlinge komponente in 'n werk 'n groter geheel vorm. Die struktuur van 'n kunswerk, hetsy 'n gedig, skilderwerk of beeldhouwerk, dui volgens Cameron (1991:24) op die ordening van komponente om 'n sekere betekenis te bewerkstellig. Esslin (1976:45) sê dat struktuur "depends on a very delicate balance of a multitude of elements, all of which must contribute to the total pattern".

Die *kommunikatiewe element* van die kunswerke is 'n volgende belangrike terrein van ondersoek. Die struktuur gee aanleiding tot 'n kommunikatiewe wisselwerking tussen kunswerk en leser/aanskouer. Nie alle lesers/aanskouers is in staat tot interpretasie nie. Volgens Cameron (1989:7) moet die wêreldbeeld wat deur die kuns opgeroep word met die ervaringswêreld van die leser/aanskouer verbande hê. 'n Selektiewe keuse van kunswerke is belangrik sodat die leser/aanskouer geaktiveer kan word tot die lê van verbande tussen die kunste.

Laude (1971:486) beweer dat die beeldende kuns en die digkuns refleksies van 'n globale sosiale sfeer is. Dit is belangrik dat die leser/aanskouer die kunswerke/tekste teen dié agtergrond verstaan. Dit is moontlik om te bepaal watter werke tot die Simbolisme hoort. Die *styl* waarin die kunswerke geskep is - in die geval Simbolisme - is dus nog 'n terrein wat ondersoek sal word.

Volgens Ballot (1991:39) is die kunswerk in sy totaliteit eksemplaar van 'n betrokke styl. Ballot (1991:39) beweer verder dat gekose motiewe, bepaalde temas, agterliggende kunsbesef en omstandighedsfaktore - alles medebepalend is ten opsigte van styl.

Naas styl is die *tematiese element* 'n belangrike terrein van ondersoek in die studie. Die uitbeelding van die vrou in die poësie van N.P. van Wyk Louw het raakpunte met die vrou in Gauguin en Nijhoff se werk. Volgens Forestier (*in* Balakian, 1984:107) is die vrou 'n belangrike beeld in die Simbolisme. Forestier beweer dat "woman is the object of mystical veneration". Sy bly vir sommige skrywers en kunstenaars die tussenganger tussen die man en die Ideaal. Die vrou word simbool van die "ander wêreld".

Forestier (Balakian, 1984:108) wys ook daarop dat die vrou geassosieer word met ondergang, verwoesting en die dood.

Die *estetiese element* word bepaal deur al die voorafgenoemde komponente saam; daarom is die estetiese in die finale instansie vir die doel van die studie geselekteer. Ballot (1991:12) omskryf die estetiese as bestaande uit vorm, idee en inhoud. Hy noem die elemente die inherente of wetmatige komponente van enige kunswerk - hetsy skilderwerk of gedig.

### 1.3 INTERTEKSTUALITEIT

Soos reeds vroeër gesê, dien Simbolisme in hierdie studie as raamwerk om intertekstuele raakpunte en verbande tussen die skilderkuns en die poësie uit te lig. In hierdie verband veronderstel intertekstualiteit (Du Plooy, 1990:5) dat geen teks in isolasie bestaan of geles word nie. In die verhandeling gaan dit uiteindelik om veel meer as die verband tussen *literêre* tekste. Daar word naamlik gekonsentreer op intertekstuele gegewens tussen die beeldende kunste - skilderkuns in besonder - en die digkuns wat almal as tekste beskou kan word.

Du Plooy (1990:6) huldig die siening dat die subjek die vermoë het om intertekste bymekaar te bring, en hulle in verband met 'n bepaalde teks te bring. Die teks kom intertekstueel te staan binne die tekste van die gemeenskap en die geskiedenis. Volgens Du Plooy (1990:6) moet die teks nie as 'n saak of objek gesien word nie, maar as 'n handeling of produktiwiteit. Die teks is dus 'n kritiese of translinguistiese handeling; dit impliseer dat daar oor die grense van die taal beweeg word.

Die teks staan dus nie in isolasie nie en is 'n beweging oor die taalgrense heen wat indirek 'n bydrae lewer tot die estetiese kwaliteite van 'n kunswerk/teks. Du Plooy (1990:6) praat van die dialogiese aard van die teks wat enersyds impliseer 'n dialoog tussen teks en leser en andersyds 'n gesprek in en om die teks is waarin die nietalige tekste kan bydra/meeproduseer tot betekenis.

Simbolisme word vervolgens bespreek.

## 1.4 SIMBOLISME IN DIE DIGKUNS EN SKILDERKUNS

### 1.4.1 Inleiding

Simbolisme word breedvoerig bespreek en gedefinieer omdat dit as raamwerk dien waarbinne verbande tussen die poësie en die skilderkuns geïdentifiseer word.

In dié afdeling word die volgende bespreek:

- Wat is die Simbolisme?
- Ontstaan van die Simbolisme
- Uitstaande kenmerke van die Simbolisme in die skilderkuns en die digkuns.

### 1.4.2 Simbolisme

Shipley (*red.* 1972:405) omskryf die term *Simbolisme* as “the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another”.

Simbolisme as stylvorm ontstaan wanneer die lewe metafoeries uitgebeeld word. Dit is vir Havelaar (1925:113) “geïncarneerde wijsheid”. Simbolisme is in wese ’n wyse van uitbeelding.

Von Delft (1971:5) beweer dat Simbolisme selfstandigheid en eiesoortigheid openbaar. Die Simbolisme het ’n kunswaarde van sy eie, ook as ’n mens dit van die onderliggende samehang waarin dit staan, losmaak.

In ’n poging om die oorsprong van dié omvattende stylrigting te omskryf, maak Wellek (1984:18) gebruik van die konsep van konsentriese sirkels. Die kern verwys na die Paryse groep of skool wat gedurende die laaste twintig jaar van die vorige eeu na vore getree het. Die kleinste sirkel wys op ’n bepaalde neiging in die Franse digkuns en die derde konsentriese sirkel dui op ’n Europese beweging.

Die Simbolisme was dus ’n stylrigting wat hom in Frankryk geopenbaar het en wat sy neerslag ook in ander lande en tale gevind het. Simbolisme manifesteer hom nie net in die letterkunde nie, maar ook in die skilderkuns.

Kenmerkende trekke van die Simbolisme is onder andere ’n ontwyking van die werklikheid en die droom as toevlug.



Die simboliste toon 'n sterk individualistiese aard. Die poësie en die skilderkuns van die simboliste spreek van 'n persoonlike lewensingesteldheid. Dié houding bring mee dat die simboliste 'n afkeer gehad het van tradisie. Hulle probeer in die skilderkuns en in die digkuns anders wees as dié wat hulle vooraf gegaan het. Laasgenoemde hang saam met die feit dat die Simbolisme juis ontstaan het as 'n reaksie teen Naturalisme en Realisme.

Die individualisme lei daartoe dat kunstenaars van die Simbolisme 'n neiging getoon het tot afsondering van die wêreld en 'n geloof dat die kunstenaar ook 'n profeet en uitverkorene is.

Die afsondering wat die simboliste nastreef, lei tot 'n ontvlugting van die werklikheid. Die simbolis keer in homself deur middel van die droom en fantasie. Poësie en skilderkuns in die Simbolisme kommunikeer dus deur middel van suggestie. Ontvlugting van die werklikheid bring mee dat die kunstenaars van die Simbolisme 'n aantrekkingskrag vir die mistisisme toon. Lehmann (1950:50) wys op die anti-rasionele en irrasionele aard daarvan en op die tydloosheid wat daar uitstraal omdat dit vry is van rasonele denke. Hy wys daarop dat die bereiking van 'n staat van tydloosheid deel is van die simbolistiese strewe om onsterflikheid in kuns te bereik.

Die mistikus onttrek homself aan die werklikheid en verkeer in 'n sfeer waar hy na sy eie innerlike stem luister. Daarin bestaan die grootste mate van persoonlike vryheid en hy is in min of meer direkte kommunikasie met sy God. Lehmann sê dat 'n mens hierin die geestelike afgesonderdheid van die simboliste herken. Die prominensie wat hulle aan hulle eie emosies en ervarings verleen én die opvatting dat die kunstenaar 'n profeet is, blyk dus duidelik.

Van der Elst (*In: Steenberg et al., 1992:85*) noem as kerneienskap van die Simbolisme die "Tweewêreldkonsep". Dit behels 'n strewe na 'n "bo-sintuiglike, transendente werklikheid". Dit bring mee dat daar in die poësie en die skilderkuns spanning is tussen "die aardse en die hemelse waar 'n transendente abstrahering van 'n werklikheidservaring plaasvind." Die tweede wêreld manifesteer hom op talle wyses in die poësie en die skilderkuns: onder andere deur die uitbeelding van mitologiese figure en 'n mistieke verering van die vrou.

Die strewe na 'n "ander wêreld" bring 'n volgende belangrike kenmerk van die Simbolisme onder die aandag, naamlik die strewe na skoonheid. Die bron van die skoonheid lê in die eerste plek vir die simbolis in die verbeelding. Die skoonheid stel die kunstenaar

in staat om homself te distansieer van die werklikheid waaruit hy wil ontsnap. Die skep van skoonheid is vir die simboliste die doel van kuns en volgens Van der Elst (1992:87) sal die hoogste kuns dít wees wat die naaste aan die volmaakte skoonheid kan kom.

Teenoor die skoonheid staan die simboliste se bewustheid van die verganklike: die dood. Die bewustheid lei daartoe dat die kunstenaar soms uiting gee aan 'n vrees vir die dood. Die kunstenaar word juis in sy soeke na 'n bo-wêreldse bestaan gekonfronteer met sy eie nietigheid en verganklikheid.

Die konfliktsituasie waarin die kunstenaar hom bevind, lei tot 'n volgende belangrike kenmerk van die Simbolisme, naamlik 'n strewe na 'n verlore jeug- en kindertyd. Van den Berg (1992:153) noem dit die “betowerende paradysbestaan”. Hy noem die kind 'n ongerepte wese wat nog nie ly onder die dualisme van gees en liggaam nie. Dit het weer eens te make met die simbolis se verwerping van en ontvlugting uit die werklikheid.

Reeds is melding gemaak van die simbolis se neiging om deur middel van die droom te ontsnap uit die werklikheid. Na aanleiding hiervan is dit nodig om aandag te gee aan 'n gevolg van die ontsnappingsindroom, naamlik die dekadensie wat 'n uitvloeisel van die Simbolisme is. Die dekadensie is 'n perverse oplewing van die fassinering met die dood. Dit hou hom veral besig met 'n verset teen vooruitgang; geestelik sowel as materialisties.

Die simboliste beskou die tegnologie en die daarmee samehangende positivistiese lewenshouding as 'n bestaan van walglike, vervelende gelykmatigheid. Ontvlugting word gesoek in dronkenskap, anti-sosiale gedragspatrone en 'n dekadente verering van die bose. Die dekadensie vind sy neerslag in die digkuns en in die skilderkuns. In hoofstuk 4 word die dekadensie bespreek waar van toepassing op die tema.

Tot dusver is uitstaande kenmerke genoem wat eie aan die Simbolisme is. In die studie sal gepoog word om deurgaans raakpunte binne die raamwerk van die Simbolisme te ondersoek in die werk van N.P. van Wyk Louw, M. Nijhoff en P. Gauguin.

Beelde wat soms eie is aan Simbolisme sal ook ondersoek word, naamlik blomme, diere, variante van blou, spieëls en ander weerspieëlende objekte, die vrou en mitologiese figure.

## 1.5 SAMEVATTING

Kunstenaars en digters wat simbolistiese trekke in hulle werke openbaar en wat in die loop van die studie breedvoeriger bespreek gaan word, is Paul Gauguin (skilder), N.P. van Wyk Louw (digter) en M. Nijhoff (digter).

Die keuse val op Paul Gauguin as skilder, omdat hy 'n vernuwer en 'n toonaangewende figuur in die skilderkuns was. Denvir (1975:9) haal Gauguin aan: "I find everything poetic, and it is in the dark corners of my heart, which is sometimes mysterious that I perceive poetry." Vir Gauguin was die kunstenaar iemand met 'n innerlike visie.

N.P. van Wyk Louw word ook beskryf deur Opperman (1953:163) as 'n vernuwer en 'n hooffiguur in die poësie. Soos Gauguin huldig hy ook die siening van kunstenaar/god, digter-/god, 'n profeet: iemand met innerlike visie. Die Nederlandse digter M. Nijhoff is die derde keuse vir die studie. Cloete (*In: Van der Elst, 1988:470*) beskryf Nijhoff as 'n "digter van meer as een wêreld" en vergelyk hom met die skilder Rembrandt. Hoewel Nijhoff nie 'n suiwer simbolistiese digter soos A. Roland Holst is nie toon sy werk dikwels raakpunte met die Simbolisme.

Die verloopplan van die studie is soos volg:

- In die tweede hoofstuk word styl en struktuur bespreek.
- Die kommunikatiewe element word van naderby beskou in die derde hoofstuk.
- Die tematiese element word in die vierde hoofstuk bespreek.
- Die estetiese element in die vyfde hoofstuk.
- In hoofstuk ses word 'n samevatting gegee.

# HOOFSTUK 2

## STYL EN STRUKTUUR

### 2.1 INLEIDING

Maatje (1974:59) definieer styl as: "... de besondere relatie tussen iemands taalgebruik enerzijds en de boven-individuele taal waarvan hij zich in dat taalgebruik bedient anderzijds, en wel voorzover die relatie iets zegt over zijn persoonlikheid, 'karakteristiek' voor hem is."

Maatje sê dat besondere stylkenmerke 'n bepaalde stempel op 'n werk afdruk. Styl is medebepalend vir die hele gestalte van die werk. Hy noem egter dat struktuur deel is van styl. Maatje (1974:62) definieer struktuur as "de manier waarop in een literair werk een wereld wordt opgebouwd door middel van taaltkens". Die taaltkens word deur middel van die "woord" betekenisvol, daarom beweer hy dat 'n literêre werk 'n "wereld in woorden" is. Maatje se definisies oor styl en struktuur is ook van toepassing op die skilderkuns. Die letterkunde het as medium die woord, terwyl die skilderkuns verf gebruik. Venturi (1973:174) definieer simbolistiese styl in die skilderkuns as "... (his) manner of achieving abstraction, (his) pure colours, (his) synthetism, (his) decorative line, (his) relative abandoning of the third dimension ..."

In hierdie hoofstuk word daar 'n keuse van struktuurelemente gemaak alvorens na die onderskeie werke van kunstenaars gekyk kan word. Beeldgebruik, die ordening van stof volgens balans, ritme en harmonie en die wyse waarop dit herhalend in die kunswerk voorkom, word ondersoek. Progressie in die skildery en gedig, asook die effektiewe gebruik van kleur en ruimte word nagegaan. Die titel van 'n werk hetsy 'n skildery of 'n gedig, word beskou as 'n belangrike struktuurelement. Die titel is informatief en kwalifiseer 'n kunswerk. Struktuurelemente maak 'n meersinnige aanspraak op die leser/aanskouer se waarnemingsvermoë. Die invloed van kleure wat 'n rol speel in die Simbolisme is belangrik - rooi is byvoorbeeld 'n warmer, lewendiger kleur as blou, wat 'n koeler, kouer indruk laat. 'n Gekrulde lyn het meer ekspressiewe waarde as 'n reguit lyn. 'n Ingewikkelde ritme in een werk is dinamieser/beweegliker as 'n rustige, kalmer ritme in 'n ander werk. Volgens Ballot (1991:13) ervaar die leser/aanskouer die be-

weeglikheidseienskappe van 'n beeld of lyn via 'n visuele, maar ook veral via ons verbeeldingsvermoë wat dit intuïtief aan ons meedeel. Ballot (1991:14) noem die kunstenaar/kunsaanskouer se oog, verbeelding en intuïsie die mens se subjektiewe waarneemingsvermoëns of meetinstrumente. Hy beklemtoon die feit dat of ons nou kunstenaars of kunsaanskouers is, dié estetiese taal tot ons spreek.

Ballot (1991:12) beweer dat struktuur die innerlike, formele, waarneembare eienskappe van 'n kunswerk - gedig, skildery is. Struktuur is die tegniese vormtaalelemente wat Ballot ook “konstituerende of beeldelemente” noem. Tegniese vormtaalelemente behels lyn, kleur, vlak, toonwaarde, ruimte, punt, kol, beweging, lig. Die kreatiewe vorm word dus in sy geheel hieruit opgebou. Ballot se bewerings oor struktuur in die skilderkuns hang baie nou saam met die verwysings na struktuur in die letterkunde by name die digkuns.

Die kuns van die Simbolisme word, soos reeds vroeër gesê, gekenmerk deur 'n sterk individualistiese aard. Die skilderkuns en die poësie word deur 'n persoonlike lewensgesteldheid gekarakteriseer.

Van der Elst (*In*: Steenberg et al., 1992:79) wys daarop dat die simboliste se houding van anti-tradisionaaliteit gelei het tot 'n poging om “anders te wees” as hulle voorgangers. Die simboliste het 'n afkeer gehad van die objektiewe kuns van die Parnassiërs. In dié digkuns is vorm as belangrike komponent van goeie digkuns voorop gestel.

Pierre (1976:13) sê dat die kunswerk moet bestaan uit idees omdat die uiteindelijke doelwit die uitbeelding van idees is. Verder sê hy “... it should be Symbolist because it expresses this idea through forms ...” Simbolisme ag vorm as belangrike element in die kunswerk.

Maatje (1974:54) omskryf vorm in die letterkunde as “... de manier waarop en de volgorde waarin betekeniscomplexen door middel van taaltekens worden aangeboden in een literair werk.” Die uitspraak is ook van toepassing op die kunswerk: “taaltekens” in die letterkunde dui op die woord en in die skilderkuns op die beeld. (Vergelyk Ballot [1991:12] se mening oor vormtaalelemente in die skilderkuns.)

In die hoofstuk word 'n paar struktuurelemente ondersoek wat raakpunte toon met die strewe van die simboliste na 'n eiesoortige en individuele aard in die poësie en die skilderkuns. Struktuurelemente waarna verwys word, is die volgende:

- Titel van die kunswerk.
- Beeldgebruik in die poësie en skilderkuns.

- Ordening van stof.
- Progressie in die werk.

Die kunswerke waarna onderskeidelik in die hoofstuk verwys gaan word, is die werk van Gauguin, Nijhoff en N.P. van Wyk Louw.

## 2.2 DIE TITEL AS STRUKTUURELEMENT

Van der Elst (*In: Steenberg et al., 1992:87*) wys daarop dat die simboliste verantwoordelik is vir vernuwende aspekte wat betref die ontginning van die taal. Nuwe woordwaardes is gebruik om die belewenis van die digter te verwoord.

'n Voorbeeld van taalontginning is Louw se gebruik in die volgende veelseggende titels: *Die swart luiperd*, *Kamer van spieëls*, *Die hond van God*. Van der Elst se bewering kan ook van toepassing gemaak word op die titelgewing van Nijhoff en Gauguin byvoorbeeld: *Satyr en Christofoor* van Nijhoff en *Geel Christus* van Gauguin.

Die titel van die gedig/skildery is 'n belangrike vormgewende strukturelement. Volgens Bekker (1968:8) het die titel 'n identifiserende funksie. Die titel voorspel 'n gedig/skilderwêreld, byvoorbeeld *Die halwe kring* van Van Wyk Louw wat op 'n onvoltooidheid dui. Gauguin se *Visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) suggereer 'n religieuse worsteling en Nijhoff se *Florentijns Jongensportret* situeer die "jongen" waaroor dit gaan in Florence.

Die titel van 'n werk het dus 'n identifiserende funksie. Die wêreld van die gedig/skildery word opgeroep. Volgens Bekker (1968:8) moet die wêreld van die gedig/skildery verstaan word alvorens die titel werklik betekenis dra. Lulofs (s.a.:8) sê dat die funksie van titels die volgende is: "Een titel kan gegevens verskaffen, die in de tekst ontbreken en noodzakelijk zijn voor het begrijpen; het kan ook zijn, dat een titel louter identificerende functie heeft, maar ook kan het gedicht begrijpelijk maken waar de titel naar uitwijst." Onder laasgenoemde kan Nijhoff se gedig *Awater* en Gauguin se *Nooit weer* (afdruk 4) geplaas word. "De vraag, waar deze titel naar uitwijst, kan eerst beantwoord worden vanuit gevormde vorm." (Lulofs, s.a.:8.) Die skildery waarvan die titel *Nooit weer* is, word eers ten volle verstaan deur die aanskouer wanneer die hele skildery besigtig word. Gauguin se titel verwys na Edgar Allan Poe se verhaal *The Raven*, maar die skildery beeld 'n voël uit anders as Poe se "Raven". Die voël hou wag oor die bouse.

In *Awater* van Nijhoff meen Bekker (1968:9) dat die gesig van elkeen, van die al-mens van Elckerlijc herken kan word. *Awater* (Nijhoff), *Die geeste van die dooies hou wag* (Gauguin, afdruk 13) en *Raka* (Van Wyk Louw) is titels wat Bekker (1968:9) 'n "nuut-skepping" noem. Dié titels is kreatief-uniek wanneer 'n mens 'n vergelyking tref met titels soos byvoorbeeld J.F. Cilliers se *Eensaamheid*, *Die vlakke* en Totius se *Die Godsbesluit*.

*Renboot* van Van Wyk Louw en *Herinnering* van Nijhoff is albei titels wat soos Gauguin se *Nooit weer* (afdruk 4) 'n hele handelings- en assosiasieveld daarstel, maar wat by die lees van die gedig en die sien van die skildery werklik beslag kry. Die titel raak betrokke by die konteks en staan nie geïsoleerd nie. 'n Sekere verhouding kom tot stand, volgens Bekker (1968:18) "'n situasie waarmee rekening gehou moet word":

My boot skiet rasend oor die see  
die vrees vlieg soos 'n wit voël mee:  
(Louw, 1981:129)

Moeder, weet je nog hoe vroeger  
Toen ik klein was, wij tezaam  
Iedren nacht een liedje, moeder,  
Zongen voor het raam?  
(Nijhoff, 1970:73)

Die titel word meerduidelik by die lees van die gedig en die waarneming van die skildery. Die titels *Renboot*, *Herinnering* en *Nooit weer* impliseer handeling - maar die handeling word deel van 'n groter ervaringsveld wanneer die gedig en skildery van nader beskou word. Ter illustrasie die volgende eenvoudige tabel:

Renboot	→	jaag	→	see	→	metaforiseer lewe
Herinnering	→	moeder	→	liedjies	→	metaforiseer jeug
Nooit weer	→	voël	→	vrees	→	metaforiseer bese

Uit die titels is dit duidelik dat daar nie slegs 'n wêreld geïdentifiseer word en 'n handelingsveld gestruktureer word nie, maar die titels in beide die gedigte en die skildery kry 'n metaforiese betekenis. *Nooit weer* (afdruk 4) - die voël hou wag oor die bese - die voël word metafoor van die bese in die skildery. *Renboot* word metafoor van die lewe wat verby snel, en wankelrig en onseker is. *Herinnering* word metafoor van die moeder, van 'n veilige jeugherinnering.

Die titel tree ook leemtevuUend op. Sonder die titel *Ignatius bid vir sy Orde* van Van Wyk Louw sou die leser nie kon aflei dat die perspektief in die gedig dié van Ignatius is nie:

laat daar aan ons gepynig word  
maar ons nooit pyn gee of klae  
(Louw, 1981:170)

Die titel *Holland* van Nijhoff (1970:47) plaas die leser by die lees van die gedig in die spesifieke milieu. Anders kon die beskrywing van die landskap enige landskap gewees het, omdat die digter praat van

Boven mijn hoofd hebt gij uw lucht gebreid:  
Een hemel, rijk van zon en wijd van wind -  
Terwijl ik juichend door de ruimten schrijd,  
Of aan uw borst lig als een drinkend kind.

Die titel *Pont D'Iena* (afdruk 5) van die landskapskildery van Gauguin dui op 'n spesifieke plekkie in Frankryk. Sonder die informasie van die titel sal die aanskouer die winterlandskap nie aan 'n spesifieke gebied kan koppel nie.

Bekker (1968:32) beweer dat die goeie titel nie net leemtevuUend is nie, maar dit laat hom ook aktief geld in die struktuur van die gedig. Bekker se opmerkings oor die titel in die gedig is ook van toepassing op die skilderkuns. Die titel *Pont D'Iena* (afdruk 5) kwalifiseer nie net 'n pleknaam nie, maar die rivier en die pont word uitgebeeld. Bekker (1968:32) sê dat "’n naam en die ding wat hy benoem moet inmekaar pas soos ’n swaard in sy skede of ’n skilpad in sy dop". Inhoud, onderwerp en naam moet so vergroeid wees dat dit ’n onwrikbare eenheid vorm.

Ten slotte is dit duidelik dat die titel in die skilderkuns en die poësie veel meer word as net ’n naam. Die titel word ’n onmisbare strukturelement. Die strukturering geskied, volgens Bekker (1968:127) van ’n beginwoordtitel tot die funksie waar die titel ’n sterk integrerende element verteenwoordig, sowel as dié waar die titel hom struktureel op die gedig afdruk, byvoorbeeld *Raka*. In sommige gedigte en skilderye kan die titel ’n regverdiging verskaf soos byvoorbeeld Gauguin se *Van Gogh skilder sonneblomme* (afdruk 6) wát ’n verwysing is na die katastrofiese periode waarin die twee kunstenaars ’n ruk lank saamgebly het. Dit is alombekend dat Van Gogh ten aanskoue van die skildery aan Gauguin gesê het: "It is I, but I gone mad." (Bolton, 1989:26.) Bekker (1968:212) noem ten slotte dat die titel vooruitbepalend kan wees, en vormend is in die poësie en



die skilderkuns, byvoorbeeld *Stad* van N.P. van Wyk Louw (Louw, 1981:29), *Holland* van Nijhoff (Nijhoff, 1970:47) en *Die wit perd* (afdruk 7) van Gauguin.

Teen die agtergrond van voorafgenoemde kan gekonstateer word dat die titel as struktuur-element by Van Wyk Louw, Nijhoff en Gauguin 'n strukturele ooreenkoms toon, byvoorbeeld die titel tree in die gedig en skildery op as 'n leemtevullende komponent, die titel skep 'n handelingsveld en lei tot assosiatiewe en metaforiese konstruksies.

## 2.3 BEELDGEBRUIK IN DIE POËSIE EN DIE SKILDERKUNS

Dit is die taak van die kunstenaar om nuwe raakpunte tussen voorwerpe te ontdek. Die beeld doen 'n beroep op ons sintuie en verbeelding (Grové, 1984:91).

Hierdie stelling van Grové word geïllustreer deur die volgende voorbeelde:

- In *Nagliedjie* word die geliefde gelykgestel met 'n onbereikbare ster

Jy is soos 'n ster vir my:  
ver en stil en rein,  
(Louw, 1981:40)

- In *Die wit perd* van Gauguin (afdruk 7) is die perd beeld van ongereptheid, natuur en skoonheid. Ruimer assosiasies tussen ster en geliefde, perd en skoonheid, wat nuut is, word gemaak.

Van der Elst (*In*: Steenberg et al., 1992:87) sê dat die simboliste 'n vernuwende element in die taalgebruik bewerkstellig het. Die simboliste maak van onkonvensionele simbole en beelde gebruik: so vergelyk Gauguin vrees met 'n voël wat waghou in *Nooit weer* (afdruk 4) en in *Het derde land* deur Nijhoff word die Simbolisme se tweewêreldkonsep uitgebeeld:

Zingend en zonder herinnering  
Ging ik uit het eerste land vandaan, ...  
(Nijhoff, 1970:104)

Die simboliste streef na 'n bo-sintuiglike, transendente werklikheid. In die poësie en die skilderkuns is daar 'n spanning tussen die aardse en die ideale bestaan wat in talle

beelde uiting vind byvoorbeeld in *Herfsnamiddag* van Van Wyk Louw beeld die digter die ideale, bo-sintuiglike bestaan uit as:

Hoog in die silwering  
van die koel sonlig  
flikker 'n oomblik  
die vlerke van duiwe,  
(1981:72)

Verdere raakpunte lê in beelde van afsondering - 'n *Wandelaar*, die stad, aardse en primitiewe en die dood as middel tot ontvlugting.

Forestier (*In*: Balakian, 1984:102-103) meen dat enige ondersoeker van die simbolistiese beeld moet beseef dat die simboliste nie die beeld as verklaring van die idee of versiering van 'n frase beskou nie. Die simboliste het wegbeweeg van 'n "strict comparison characterised by 'like', 'same', 'as', 'thus'" na 'n intuïtiewe en suggestiewe beeldspraak. Hy noem 'n paar beeldsprakelemente wat by herhaling in die Simbolisme voorkom byvoorbeeld blomme, diere, variante van blou, diamante, spieëls, woude, die vrou en mitologiese figure.

Belangrike gevolgtrekkings kan gemaak word, naamlik die beeld doen 'n beroep op ons sintuie en verbeelding. Belangrike skakels soos in bogenoemde tekste wat andersins nie dekodeerbaar was nie, word toeganklik gemaak. Die beeld is 'n medium waardeur 'n bepaalde gesindheid blootgelê word ten opsigte van die wêreld. Die beeld suggereer **emosionele waarde** soos blyk by die lees van Van Wyk Louw se *Nou was sy liggaam* en die sien van die skildery *Nooit weer* (afdruk 4):

Nou was sy liggaam bruin soos grond  
en tot die aarde kon hy gaan  
om tussen die eenvoudige dinge  
meer regop en meer rein te staan.  
(1981:128)

Die liggaam word met grond, die aardse vergelyk. 'n Gesindheid van verheerliking en 'n geloof in die aardse eenvoud word in die gedig openbaar. Die strewe na aardse eenvoud is 'n tipies simbolistiese trek. Die gedig word onder 4.5 bespreek.

Deur die beelding van die vroulike figuur in *Nooit weer* (afdruk 4) die middelpunt van die skildery te maak, beeld Gauguin ang uit. Die vrou is 'n draer van die inboorlinge se geloof en die ang wat heers wanneer dit donker word. (Vergelyk ook die bespreking

van die vrou as tema onder 4.1.) Dit is opvallend hoe die letterkundige verwysing na die beeld van toepassing is in die skilderkuns van Gauguin. Daar gaan deurgaans aan die hand van voorbeelde en afdrucke raakpunte geïllustreer word. Van der Elst (*In: Steenberg et al., 1992:86*) sê dat die soeke na 'n transendente werklikheid en bo-sintuiglike bestaan veral uiting vind in die skep van eie mitiese figure en 'n mistieke verering van die vrou. Die vrou as 'n tipies simbolistiese tema word bespreek in hoofstuk 5.

**Afsondering** blyk uit Nijhoff se *De wandelaar, Sonate*, Gauguin se *Wit perd* en Van Wyk Louw se *Stad*. Die uitbeelding hou verband met die simboliste se strewe na 'n ontsnapping na 'n ivoortoring:

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,  
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,  
Die 'k kleiner zie en als van heel ver-af,  
En die ik niet aanraken kan en hooren.  
(1970:35)

In die gedig *Sonate* (1970:40) skep Nijhoff 'n eenvoudige en aangrypende toneel wat soos bogenoemde gedig afsondering en enkelingskap beklemtoon en waar die objekte die botoon voer ten koste van die subjekte.

Hoor de sonate der clavecimbele!  
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat  
Vlak voor het raam dwaas-lachende de zaal in,  
Waar naast het boek de vlak der was-kaars staat.

Die perd wat Gauguin in *Die wit perd* (afdruk 7) skilder, word meer as 'n perd. Volgens Bolton (1989:54) word dit beeld van mag en vryheid. Hy meen verder dat die karakter van die skilder uitgebeeld word: Gauguin "being the lone wolf - hungry but free" (Bolton, 1989:54). Gauguin dra iets van sy eie persoonlikheid oor in die beeld van die perd: 'n eensame wat in afsondering wil bestaan.

Van Wyk Louw (1981:29) beskryf die stad as:

Troosteloosheid van geel geplooië maskers  
teen swart geteerde strate;  
oë leeg, soos uit 'n ou verlate  
huis die vensters staar.

Die stad word meer as geboue en strate - dit word 'n beeld van eensaamheid, "trooste-loosheid" en "blink yster wat nie sien".

Die essensie van die bogenoemde beelde is aangeraak: 'n onthulling van 'n innerlike lewe vind plaas. Visioene en emosies van die kunstenaar word openbaar. Die beeld is volgens Grové (1980:92) 'n wesenlike element van die poësie - dit is nie bloot 'n verfraaiing en versiering nie. Hierdie siening is ook van toepassing op die skilderkuns soos aangetoon.

Die beelde wat die kunstenaar gebruik, openbaar ook sy besondere visie. Dié visie het by elke afsonderlike kunstenaar 'n eie individuele karakter. Gauguin se visie van die lewe is aards en primitief en vind gestalte in sy skilderwerke. *Die roepstem* (afdruk 8) is 'n goeie voorbeeld van die eenvoud, die primitiewe bestaan wat Gauguin gedurigdeur uitbeeld. Die primitiewe in dié skildery word onder 4.5 bespreek.

Nijhoff huldig 'n visie volgens Bakker (1987:256) van die dood - nie met die oog op ontvlugting van die aardse nie, maar slegs om te rus. *De vervloekte III* (Nijhoff, 1970:57) getuig van 'n doodsverlange. Die dood as onafwendbare gebeurtenis is in dié gedig bespreek onder 4.4:

Nu zie 'k de witte wijdheid van het sterven:  
Sneeuwlandschap van uw rust, waar 'k zal vergaan,  
Zooals een zwerver, eindelijk moe van zwerven,  
Zich zacht uitstrekt om nooit weer op te staan.

Van Wyk Louw egter, gebruik aardse beelde om die ontgogeling van die drinker in die gedig *Ballade van die drinker in sy kroeg* uit te beeld (Louw, 1981:137):

Nou rus ek soos in modder, warm,  
wat in die vlei gestowe word.  
En ek begin verskriklik weet  
hoe helder alles stort.

Van Wyk Louw se visie op 'n bepaalde faset van die lewe, naamlik dié van 'n drinker in 'n kroeg laat assosiasies van die gebondenheid van die mens in die moeras van die lewe.

Die werk van Louw, Nijhoff en Gauguin toon verbande wat betref vernuwende en individualistiese ontginning van beelde. Dit is veral uitbeeldings van 'n strewe na enkelingskap en afsondering wat raakpunte met mekaar toon.

Volgens Grové (1980:94) hang die ontstaan van 'n beeld saam met die digter/skilderse **milieu of agtergrond** waarin hy opgegroeï het of hom bevind. Uit Gauguin se kunswerke straal die eenvoud en primitiewe lewenswyse van die eilande waar hy woon. Gauguin glo in die aardse: *Die wit perd* (vergelyk afdruk 7) beskryf Bolton (1989:54) as “the solitary, wild but pure beast over whom no one has control ...”

Nijhoff beskryf die milieu in *Holland* (1970:47) as “een hemel, rijk van zon en wijd van wind”, terwyl Van Wyk Louw in *Karoo-dorp: someraand* (Louw, 1981:253) ou jeugherinneringe oproep:

Die laat-middag het room geword  
en treine wat ver fluit  
en 'n wit-bont Klaas-ska'wagter  
wat wag-hou op 'n kluit.

Grové (1980:94) noem verskillende vorme van die beeld: veral belangrik is die **duidelik omlynde vergelyking**, byvoorbeeld uit *Ballade van die sterwende man* (1981:125) van Van Wyk Louw lees ons:

Vir al my vlug was U die pyl  
vir al my wasdom U die byl.

en het my soos 'n tak laat stort -  
nou moet daar maar gesterwe word.

Nijhoff skep 'n vervlietende beeld van die lewe waarin ons spelers is in *Tempo di Menuetto* (1970:45):

God heeft ons in een vreemde wereld gezet:  
Wij dansen nog zoals we vroeger deden,  
De ziel danst nog het oude menuet,  
De tijd is zonder doel voorbij gegleden.

Gauguin (Bolton, 1989:54) skryf na aanleiding van die skildery *Die wit perd* (afdruk 7) dat hy soos 'n eensame wolf is: honger, maar vry. Uit bogenoemde drie vergelykings blyk 'n tipiese simbolistiese trek, naamlik kortstondigheid en afsondering.

Elke digter/kunstenaar het 'n voorliefde vir bepaalde simbole; by Van Wyk Louw kry mens veral 'n kuil, water, roos, kelk, die vrou, oerwoud, kraal. Cloete (1963:53)

identifiseer die oerwoud en die kraal as twee teenstellende simbole, respektiewelik van die natuurwêreld en die kultuurkol daarbinne:

... vrugte en peule en soet riet wat hy  
met 'n taai afbeur van die takke gepluk  
het, of mét die bleek wortels uitgeruk;  
maar woorde het hy geen enkele gesê.

Toe het die vroue die geskenke laat lê  
en deur die skemerte die paadjie na die kraal  
gevat, ...  
(Louw, 1981:96)

By Nijhoff vind mens die venster, brug, vrou, moeder, kind, die soldaat. Die vrou word volgens Bakker (1987:257) simbool van aardse genot wat vir die digter onbereikbaar is. In die gedig *De wandelaar* (Nijhoff, 1970:35) skryf die digter:

Kunstenaar uit den tijd der Renaissance,  
Teeken ik 's nachts den glimlach van een vrouw,  
of buig me over een spiegel en beschouw  
Van de eigen oogen het ontzaglijk glanzen.

Gauguin se gunstelingsimbole is weer die vrou, voëls, perd, blom, jakkals. Fezzi (1981:14) beskryf die skildery *Verlore maagdelikheid* (afdruk 10) as 'n verering van die Symbolisme. Die jakkals in die skildery is 'n simbool van seksuele begeertes. Die skildery bestaan uit 'n maagd wie se hart deur die duiwel verower is. Die simbool van maagdelikheid word uitgebeeld in die kuise wyse waarop die voete gekruis is en die blom in die hand gehou word.

**Atmosfeer** in 'n kunswerk word bepaal deur ondersteunende beelde. Van Wyk Louw (1981:124) skryf in *Ballade van die nagtelike ure*:

Ons liefde het uitgeblom  
tussen elfuur en kwart oor twee -  
hier sit ek onder die dagbreek  
half-nugter en verleë.

Opperman (1953:227) sien bogenoemde gedig as 'n uitbeelding van die hele verloop van die hartstog met 'n donker bekoring. In die gedig skep onder andere die volgende beelde atmosfeer: uitgeblom, donker dors, hoë gevaarlike gang, klein verwildering, 'n bose strik, swart stil water.

In *De wandelaar* gebruik Nijhoff (1970:35) die volgende samehangende beelde om 'n gedrae atmosfeer in die gedig te skep: “tussen boeke”, “vloek”, “weelde” en “misère”.

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,  
- Daags tusschen boeke, 's nachts in een cafe -  
vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.  
De wereld heeft haar weelde en haar misère.

'n Goeie voorbeeld van beelde wat saamwerk om 'n bepaalde atmosfeer te skep en betekenis oor te dra, is Gauguin se skildery *Waar kom ons vandaan?* (afdruk 9). Die lewensloop van die menslike bestaan op aarde word uitgebeeld - geboorte tot die dood: 'n slapende baba en 'n ou vrou. In die middel van die skildery pluk 'n jong vrou vrugte - 'n simbool van vrugbaarheid en jeug. Die voël in die skildery simboliseer volgens Boudaille (1964:231) “the uselessness of empty words”. 'n Atmosfeer van rustigheid word deur die herhaling van beelde van die vrou (draer van lewe); die kind (onskuld) en die voël (wysheid) gesuggereer. Die gebruik van skakerings van blou onderskryf die rustige atmosfeer.

In voorafgaande bespreking is simbolistiese trekke wat deur beelde gevestig is, geïdentifiseer. Die belangrikheid van **kleur** as beeld, verdien ook aandag. Van Wyk Louw (Opperman, 1953:172) sê dat: “Beeldspraak is vir die digter soos kleur vir die skilder; alles daarsonder is swart-en-wit tekenings; en dié wat nie sy kleure ken, mors net”.

Volschenk (1970:33) onderskryf die mening van Arthur Schopenhauer wat sê dat kleur sensasie wek. Hy (1970:42) sê verder dat kleur direk tot die siel spreek. Kleur het emosionele drakrag wat tot die waarnemer se gemoed spreek. Reaksie word sodoende gelok. Volgens Volschenk (1970:64) speel kleur in elke kultuur 'n belangrike rol. Tradisioneel staan rooi vir gevaar of die liefde - afhangende van die konteks waarin dit gebruik word. Wit is die simbool van reinheid, maagdelikheid, skoonheid.

Die simboliste het kleur op kenmerkende maniere en in vreemde kontekste gebruik: in *Polonaise* (Nijhoff, 1970:41) word God se gesig as “groene grijs” beskryf. Louw beeld heiligheid in *Demebosse* (Louw, 1981:3) as blou uit en Gauguin gebruik skakerings van blou en pienk in *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13) om 'n gevoel van angs uit te beeld.

Pierre (1976:9) sê dat die simboliste kleur sien as 'n “mysterious centre of thought”. Hy wys ook daarop dat die simboliste kleur aanwend “to reveal conclusions as to the theme undertaken by the painter as to intimate relations of the painter to the theme.”

(Die tematiese word in hoofstuk 4 meer volledig bespreek.) Die simboliste beeld deur intense kleurgebruik die droom- en fantasiewêreld uit. Hy voer aan dat Gauguin se werk verbande toon met die poësie soos dit deur Mallarmé gedefinieer is: “Poetry, which is the human language reduced to its innate rhythm, is the expression of the mysterious sense of existence; it imparts an authenticity to our earthly sojourn and constitutes the one spiritual task.”

Volschenk (1970:37) meen dat kleur in die twintigste eeuse kuns verdiep tot element van subjektiewe betekenis: in die verbeelding van die kunstenaar vind daar ’n wesentlike verandering plaas - hy maak dit iets eie aan homself. Volschenk se siening in verband met kleur in die skilderkuns het raakpunte met die digkuns, wat aan die hand van ’n paar voorbeelde geïllustreer sal word.

In *Nou was sy liggaam* (bespreek onder 2.2) word ’n terugkeer na die aardse uitgebeeld deur middel van effektiewe kleurbeelde byvoorbeeld bruin soos grond, aarde:

Nou was sy liggaam bruin soos grond  
en tot die aarde kon hy gaan  
om tussen eenvoudige dinge  
weer regop en rein te staan:  
(1981:128)

In *Renboot* (Louw, 1981:129) word dood en lewe kontrasterend teenoor mekaar gestel in die kleurbeelde van “swart see en hoë lig”. Volgens Opperman (1953:229) is daar in *Ballade van die bose* (Louw, 1981:132) ’n teenstelling tussen die bose en die goeie. Die gedig word bespreek onder 2.3. Die goeie dui op ontwikkeling en vooruitgang en word gesuggereer deur warm kleure van helderheid, water, wit kiem, suiwer son. Die bose is alles wat ontwikkeling en vooruitgang teëhou. Die bose word gebeeld deur die rooi naelstring, donker, grys-wit groewe:

Ek is in jou  
gevleg, gerank  
soos ’n wortel in  
die donker bank,  
en van voor die daeraad  
se blank begin  
straal ek by albei  
jou oë in.



Gauguin beeld in *Die wit perd* (vergelyk afdruk 7) harmonie uit tussen mens en natuur. Hy skep 'n idille deur middel van pastelkleure. Reeds in die titel is daar melding van kleur, naamlik wit wat vrede in die skildery simboliseer. In *Visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) impliseer wit eenvoud. Die rooi agtergrond beklemtoon die worsteling. Volgens Bolton (1989:23) veroorsaak die rooi agtergrond dat die landskap onwerklik voorkom.

*Die mark* (afdruk 12) toon duidelike invloede van die Egiptiese kuns. Die helder kleure in die skildery simboliseer die skilder se gedurige soeke na 'n Utopia. Die donker, somber kleure in die skildery *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13) suggereer ang en vrees wat die jong vrou ondervind. Die jong vrou is die lewende wese wat in aanraking kom met die gees van die dooies. Bolton (1989:35) sê dat Gauguin deur middel van kleur beelde skep wat ang uitbeeld.

Nijhoff beeld in die *Florentijns Jongensportret* (1970:143) deur middel van kleur die kontras tussen natuur en teennatuur uit: “Olijf-ovaal” in die eerste strofe word gestel teenoor die warm gloed van 'n “houtskoolvuur” in die laaste strofe:

Olijf-ovaal, met van de olijf ook mee de  
steenharde koelte, zijn gelaat; zijn ogen,  
de twee juwelen, in hun dunne bogen  
ver uit elkander glanzend losgesneden.

gij zorgloos zingt, een hand in uw ceintuur,  
dat de ezel zwoegt langs't onbegaande pad  
en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur.

Die bose of die negatiewe word in *Polonaise* (Nijhoff, 1970:41) uitgebeeld in kleure van “verwelkenden bloemen”, “bloedloos licht”, “groene grijns”, “bruinen glans”. Ongewone kleurassosiasies skep 'n surrealistiese atmosfeer in die gedig. 'n Vreemde wêreld van “bloedloos licht” word geskep. Deur middel van ongewone en vreemde kleur- en beeldgebruik skep die simboliste 'n wêreld waarheen die kunstenaar kan wegvlug:

Welkende bloemen in het bloedloos licht,  
Branden nog de lantarens in de straat.  
Boven de huizen grauwte de dageraad.  
Een groene grijns van Gods gruwlijk gezicht.

In *Sonate* (Nijhoff, 1970:40) bespreek onder 4.4 is die “wit gelaat” van die maan beeld van die dood/nag/onsekerheid en word gestel teenoor die “vlam” van die kers wat beeld van warmte/hoop en lewe is:

Hoor de sonate der clavecimbele!  
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat  
Vlak voor het raam dwaas-lachende de zaal in,  
Waar naast het boek de vlam der was-kaars staat.

Na aanleiding van die voorbeelde wat bespreek is, is dit duidelik dat kleur 'n belangrike element is in die beelde wat die simboliste gebruik. Kleure in die poësie en die skilderkuns dra by om 'n verdieping en 'n meerduidigheid in die werk te vestig. Sekere emosionele gewaarwording word by die leser/aanskouer gewek.

Vroeër is reeds verwys na blou as 'n dominante kleur in die Simbolisme. Blou beklemtoon die gevoel van heimwee by Louw terwyl “gele naaktheid” by Nijhoff dood beklemtoon. Die utopiese bestaan waarna Gauguin sy hele lewe lank verlang, word uitgebeeld in skakerings van blou, geel en groen. Wit word interessant deur die kunstenaars ontgin.

Louw (1981:137) suggereer ang, vrees en 'n “reis” deur die onderbewuste deur middel van wit in die spieëlbeeld:

Of het ek iets geskreeu uit my,  
en toe vergeet? - Die spieëls is wit;

en by Nijhoff suggereer wit waansin en ang in *Sonate* (1970:40):

Hoor de sonate de clavecimbele!  
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat  
Vlak voor het raam dwaas-lachende de zaal in,  
Waar naast het boek de vlam der was-kaars staat.

Die kleur *wit* in die *Wit perd* (afdruk 7) beklemtoon vryheid en ongebondenheid. Die prominensie wat wit aan die perd verleen, word herhaal in die wit blom. Gauguin wyk af van die tradisionele simboolgebruik. Tradisionele simbole in die werk van Gauguin kry ander waardes: *wit* in die so pas bespreekte skildery simboliseer nie maagdelikheid en reinheid nie.

Opsommend: Beeldspraak aangewend deur die simboliste lê dinge buite die werklikheid bloot. Beeldspraak wil méér as bloot die eng betekenis van 'n woord suggereer. In die

skilderkuns kry beelde ander betekenis as die konvensionele byvoorbeeld die blomme in die agtergrond van die skildery *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13) word simbool van die voorvadergeeste waarin die Tahitiane glo. In die digkuns word daar na digter verwys as meester, musikus, skilder, profeet, engel. Die simboliste wil so die ou konnotasie wat aan die woord digter geheg word, verruim. Nijhoff laai die woord digter deur middel van beelde soos “De alchemist”, “De eenzame” en “Straatmuzikant” terwyl Louw die digter uitbeeld as ’n meester, ’n rondloper en ’n speelman. Kleur in die kunswerk van die simboliste word op ’n vernuwende wyse gebruik.

## 2.4 ORDENING VAN STOF

Onder 1.2 is verwys na Cameron (1991:24) se siening omtrent struktuur: die ordening van strukturele elemente is van belang om betekenis te bewerkstellig. Die struktuur van ’n kunswerk/gedig berus op ’n delikate balans en ordening van elemente, byvoorbeeld titelgewing, beeldgebruik, ritme, inhoud, idee en vorm.

Die simboliste ag soms die verstaanbaarheid van die teks as minder belangrik en spits hulle eerder toe op die klankwaarde en suggestiwiteit daarvan. Van den Berg (*In: Steenberg et al., 1992:151*) voer aan dat die musikale elemente van die taal en die suggestiewe krag van woorde ontgin word deur die Simboliste om sodoende die gedig los te maak van die werklikheid. Vorm, idee, titel, ritme en beeld moet geïntegreerd saamwerk om ’n afgeronde betekenis en sin aan die kunswerk te gee. Ordening van elemente lei noodwendig tot ’n progressie in die kunswerk.

Feldman (1985:51) sê dat eenheid en ordening ’n baie belangrike beginsel is en dat “the Idea of oneness is deep within us”. Hy beweer dat groot kunswerke soos dié van Leonardo da Vinci en Michelangelo grootse werke is as gevolg van onderlinge eenheid. Daar is heelwat metodes wat deur die kunstenaar aangewend word om eenheid te verkry. Feldman (1985:52) toon aan dat die mees algemene metode ’n “convergence - lines, colors or forms seeking a single centre; and divergence or radiation - lines, colors or forms fanning out from a centre,” is. Moore (1968:23) noem die taal van die beeldende kuns as bestaande uit lyn, kleur en vorm. Feldman (1985:31) praat van lyn, kleur en vorm as die belangrikste komponente van die taal van die skilderkuns. Moore (1968:23) se siening is dat “the underlying order or organization, the echoes and repetitions of forms and colors, the rhythmical interweaving of lines, all these are elements an artist uses to command our attention and arouse our feelings”.

Feldman en Moore se siening aangaande die ordening van elemente in die beeldende kuns kan van toepassing gemaak word op die digkuns. Herhaling is volgens Feldman (1985:52) die mees algemene metode om ordening en eenheid in 'n kunswerk te bewerkstellig. Herhaling van elemente soos ritme, titel, beeld, idee, lyn en kleur het eenheid en ordening tot gevolg nie net in die beeldende kuns nie, maar ook in die poësie. Ordening van elemente lei tot progressie in die skilderkuns en die digkuns. Progressie ontstaan vanuit 'n bepaalde idee/vorm en ontwikkel deur middel van strukturele ordening tot 'n verdieping en meerduidigheid van die oorspronklike idee of vorm.

Volgens Bakker (1987:236) is Nijhoff se gedig *Florentijns jongensportret* (1970:143) 'n uitbeelding van die verhouding tussen kuns en werklikheid. Die wyse waarop die gedig ontwikkel vanuit die idee, kuns teenoor werklikheid, is van belang. Bakker (1987:238) beweer dat die progressie van die gedig gesien moet word teen die historiese agtergrond wat 'n rol speel. In die geval van die bogenoemde gedig is Florence in die vyftiende, sestiende eeu ter sprake. Nijhoff kombineer in die gedig twee kunsvorme, naamlik die skilderkuns en die digkuns.

Reeds die titel van die gedig en die gedetailleerde beskrywing van die jongeling dui daarop dat die gedig geïnspireer is deur 'n portret uit die vyftiende-eeuse Renaissance. Die gedig manifesteer hom as't ware in 'n skildery van woorde: 'n jongeling word uitgebeeld teen 'n natuuragtergrond. Herhaling van "olijf-ovaal" en "olijf" in die eerste strofe dui op die gedempte kleurgebruik van die Renaissance-tydperk. Bakker (1987:245) wys op 'n aantal verskynsels in die gedig wat direk met die skildery te doen het wat as inspirasie gedien het: die jongeling is die middelpunt in die skildery/gedig; herhaling van voornaamwoorde met die jongeling as antesendent: "zijn ogen, zijn haar, zijn oor, zijn mond, zijn meisjesmond, zijn kin". In die sekstet spreek die digter die jongman as "U" aan. Bakker (1987:245) sê dat die oktaaf 'n statiese situasie uitbeeld: 'n jongman as individu kry al die aandag - veral uiterlik en visueel suggererend in besonder word die gesig haarfyn beskryf.

Die digter orden strukturele elemente op dieselfde wyse as die skilder - 'n skoon doek/bladysy: stap vir stap word lyne en detail ingevul en herhaal. Die titel is reeds 'n ordeningselement: die gedig word in 'n bepaalde tydsfeer geplaas. Die beeld van die jong man in die oktaaf lei tot progressie in die sekstet: die rivier en natuur buig voor die jong man. Volgens Bakker (1987:242) dui dit daarop dat die mens uit stof ontstaan: die mens het 'n god geword wat oor die natuur heers. Bakker sê verder dat die vorm van die gedig, naamlik die sonnet en die Renaissance portretkuns 'n modernisering van die klassieke kuns op humanistiese grondslag verteenwoordig. Die oktaaf is 'n presiese

weergawe van die skildery: uitbeelding van 'n jongeling in detail. 'n Noukeurige aanwending en ordening van strukturele elemente, die titel kry betekenis in die gedig, die jongeling as middelpunt van die gedig, herhaling van voornaamwoorde en kleure skep 'n hegte eenheid in die gedig:

Olijf-ovaal, met van de olijf ook mee de  
steenharde koelte, zijn gelaat; zijn ogen,  
de twee juwelen, in hun dunne bogen  
ver uit elkander glanzend losgesneden.

Zijn haar, aanhoudend als door wind bewogen,  
vertrouwt zijn oor iets toe, iets waar beneden  
zijn mond, zijn meisjesmond, om licht; geen tweede  
dauw heeft ooit druiven als zijn kin betogen.  
(Nijhoff, 1970:143)

Herhaling en ontginning van die titel in die gedig *Het lied der dwaze bijen* dra by tot die totale betekenis van die gedig.

Die woord “dwaze” in die gedig *Het lied der dwaze bijen* (Nijhoff, 1970:139) suggereer 'n menslike eienskap, naamlik onverstandig, in stryd met dit wat normaal is. In die titel van die gedig is 'n “lied” ter sprake wat nooit in die gedig weer genoem word nie. Die lied is volgens Bakker (1987:184) die gedig self. Herhaling in die eerste strofe van

Een geur van hoger honing  
verbitterde de bloemen  
een geur van hoger honing  
verdreef ons uit de woning

dui op die musikaliteit van die gedig waarna die digter in die titel verwys as **lied**. Die gedig word onder 4.7 bespreek.

Die hele gedig is gesentreer rondom die avontuur van die bye. Die wêreld van die bye is die wêreld van die woord. Die gedig handel nie alleen oor bye nie, maar konstitueer 'n wêreld van bye - metafories gesien 'n wêreld van woorde. Die volgende bewering van Bakker (1987:199) bevestig voorafgaande interpretasie: “de belevenissen van de bijen zijn de belevenissen van woorden ... zij streven onkeerbaar steeds omhoog, en zijn gedoemd steeds naar de aarde terug te dwerelen”. Die vlug van die bye metaforiseer

die strewe en teleurstellings van die mens. Dié metafoor is dan ook verantwoordelik vir die progressie van 'n tydelike na 'n botydlike betekenis.

Eenheid word in die gedig verkry deur die herhaling van elke beginreël van elke strofe en die herhaling van die beeld van die bye:

Die geur en een zacht zoemen  
in het azuur bevrozen  
die geur en een zacht zoemen,  
een steeds herhaald niet-noemen.

ried ons, ach roekelozen,  
de tuinen op te geven,  
riep ons, ach roekelozen,  
naar raadselige rozen.

'n Effektiewe woordordening in die titel dui daarop dat nie net bye ter sprake is nie. Die gedig verkry 'n meerduidigheid in die beeldgebruik, byvoorbeeld "bloemen" word geassosieer met poësie/letterkunde. Volgens Bakker (1987:186) word "honing" 'n simbool van woorde; "woning" dui op 'n aardse bestaan. Vroeër in die hoofstuk is melding gemaak van die simboliste se strewe om deur middel van beeldspraak meer as die eng betekenis van 'n woord te ontgin. Die simboliste wil verborge analogieë blootlê. Nijhoff heg 'n ander konnotasie aan heuning. Cirlot (1973:150) sê dat heuning tradisioneel gesien word as 'n simbool van wysheid. In die gedig van Nijhoff kan heuning 'n simbool vir die wyse woord word. 'n Herhaling van versreëls het 'n musikale en ritmiese effek in die gedig tot gevolg en sluit aan by die titel om die leser te laat besef dat hier meer ter sprake is as net bye en 'n lied wat gesing word:

Steeds heviger bezweken,  
steeds helderder doorschenen,  
steeds heviger bezweken  
naar het ontwijkend teken,

In die so pas bespreekte gedigte van Nijhoff is daar simbolistiese trekke wat betref die ordening van elemente in die gedig. Klem word gelê op die musikaliteit en ritmiese klanke van die woord. Ritme word beklemtoon en bewerkstellig deur die herhaling van woorde en klanke. Effektiewe woordordening en woordkeuses bring mee dat die digter ander begrippe blootlê agter die konvensionele konnotasies wat aan 'n woord geheg word. Dit is nie net in die poësie van Nijhoff wat die magiese krag van die woord ontgin word nie, maar ook in die poësie van N.P. van Wyk Louw.

Van Rensburg (1964:15) sê dat daar in die gedig *Ballade van die Bose* 'n teenstrydige begrip van God gebeeld word: telkens is Hy die groeipunt in die Skepping: “Gods gang”; “Gods gees”. Andersyds is Hy God die Skepper: “Toe God die aarde ... uit sy hand laat val” (Louw, 1981:132). Die titel dui op die bese wat besing word: God skep iets wat in ewige teenstryd met Hom sal wees.

Van Rensburg (1964:18) wys daarop dat die digter die eerste sewe reëls struktureel op so 'n wyse orden dat dit in 'n epiloog- en proloogposisie is:

Ken jy my nou?  
Het jy die spieël gesien  
en ken jy jou?  
Wanneer jy wil vlug  
uit die stad wat brand  
dan vlug ek saam  
soos 'n vrou aan jou hand.  
(Louw, 1981:132)

Die herhaling van dié reëls aan die begin en in die slot van die gedig vorm 'n refrein en bind die gedig tot hegte eenheid. In die tussenin-strofes volg 'n aantal handelingsituasies wat die “Bose” verder bekend stel.

Die spieël is 'n beeld van openbaarder en onthuller van verborgenhede. Die spieël openbaar, ontbloot en lei tot die vlug weg van die “Bose”. Die vlug is tevergeefs: die “Bose” word uitgebeeld as “'n vrou aan jou hand”. Spieëls, water en glas is bekende simbole binne die Simbolisme omdat dit dui op introspeksie en dit vergestalt 'n ontdekking van die eie innerlike wêreld.

Die “Bose” word in die gedig in verskillende beelde herhaal en skep sodoende 'n eenheid in die gedig. Die “Bose” is deel van die massa, hy praat wat die massa wil hoor:

... en as hul wil waarsku  
en wysheid gee  
dan praat ek reeds  
in die woordklank mee;

Die bese is deel van die “grys-wit groewe van die senuwee”, hy is “soos 'n wortel in die donker bank”, hy is “jou wese se ondergrond”, en hy “trap in jou spoor soos

'n goeie hond". Die bouse is nooit weg te dink nie, dit is 'n integrale bestanddeel van menswees.

Die herhaling van die eerste sewe reëls word aan die einde in ander volgorde weer herhaal. Dit beklemtoon die ewige teenwoordigheid van die "Bose", die nutteloosheid van vlug:

O waar sal jy gaan  
en met watter skip?  
die aarde is branding  
en oral is klip,  
of as jy wil vlug  
uit die stad wat brand,  
dan vlug ek saam  
soos 'n vrou aan jou hand

Ken jy my nou?  
Het jy die spieël gesien,  
en ken jy jou?  
(Louw, 1981:135)

Die "Bose" word geassosieer met sekere kleure wat 'n hegte eenheid in die gedig bewerkstellig: die "Bose" is glansryk, grys-wit, donker, wit kiem, swart klip. Dit is negatiewe kleurassosiasies wat bydra om die teenwoordigheid en bedreiging van die "Bose" te beklemtoon. 'n Hekte struktuur en eenheid word in die gedig geskep deur die herhaling van begin- en slotreëls, kleurassosiasies in die gedig, 'n herhaling van die "Bose" in die gedig en die teenwoordigheid daarvan in die titel. Voorafgenoemde demonstreer 'n progressie, ritme en harmonie in die gedig wat die magiese krag van die woord in die werk van Van Wyk Louw, soos in die werk van Nijhoff bevestig. Die gedig word weer onder 4.6 bespreek.

*Die vier gebede by jaargetye in die Boland* (Louw, 1981:99) is ook 'n goeie voorbeeld van vernuftige struktuurering en ordening van elemente. Cloete (1963:79) wys op die sikliese karakter van die vier sonnette. Die sikliese karakter en die gesamentlike titel bind die vier sonnette (elk met sy eie afsonderlike titel) tot 'n eenheid.

Die titels dui 'n vaste volgorde wat 'n ontwikkeling in die jaargetye en ook in tyd aandui: vroegherfs, winter en eerste sneeu. Volgens Cloete (1963:80) vertel die eerste sonnet *Vroegherfs* (Louw, 1981:88) van iets wat "word":



Die jaar word ryp in goue akkerblare,  
in wingerd wat verbruin, en witter lug  
wat daglank van die nuwe wind en klare  
son deurspoel word; elke blom word vrug ...

Cloete (1963:81) sê dat die “gebedstoon in die eerste sonnet ’n struktuurmoment” in die siklus word. As gebed vra dit iets, maar berei ook voor dat daar later iets sal kom, nóg sal word.

In *Uit hierdie ligte herfs* (Louw, 1981:89) kry dít waarom daar gebid is in Sonnet I vervulling. Volgens Cloete (1963:81) bevind die bidder hom in ’n wêreld waar dinge daeliks ’n vervulling kry. Cloete meen ook dat die bidder en die natuur ’n hegte eenheid vorm:

Uit hierdie ligte en wye herfstyd straal  
’n nuwe, namelose vreug in my  
dat ek verwilderd deur ’n wêreld dwaal  
waar dinge daeliks hul vervulling kry.

Die vervulling word nie voltooi in II nie.

In Sonnet III *Winter* (Louw, 1981:90) gaan die wording voort:

Dis alles ryk en rustig van die swaar  
geheime wasdom wat sy paaie vind  
deur warm aarde na elke skeut en blaar.

Sonnet IV *Eerste sneeu* noem Cloete (1963:85) die kroon in die siklus: “... ten eerste as vervolmaking van die siklus, dus in sy samehang met die vorige drie, maar ten tweede in sy eie, interne ontwikkelingsgang.” Hy wys op die inhoudelike ooreenkomste tussen Sonnette II en IV dat: “aan die einde van die oktaaf van II gesê word dat van die ryk dinge wat in vervulling gaan, besig is om aan te kom, en dat daar dan weer aan die einde van die oktaaf van IV gesê word: ”... want alles het gekom”.

Waarvoor daar in Sonnet I gebid is, het in Sonnet IV gerealiseer: die leegte en gemis is nou gevul sodat dit ’n volheid word:

O hart, sal vreugde hoër gaan, en jy  
nie sterf? Daar kom in my ’n stil vermoede  
dat alle lewe só sy volheid kry  
en heerlik gaan in die rustige dood se hoede,

dat jy sal spoel en breek en uitgestort  
in hierdie wit golf van die vreugde word.

Volgens Cloete (1963:89) is daar 'n "sekere golwing deur die siklus, wat nie streng rekening hou met die grense van elke afsonderlike sonnet nie en juis daardeur die afsonderlike sonnette in 'n groter eenheid saambind." Die natuurgebeure in die vier sonnette is meer as 'n uitbeelding van die menslike ervaring. Dit gaan veral ook oor die natuurlike wat 'n bo-natuurlike karakter kry. Nie net die magiese krag van die woord nie, maar ook die resultaat van fyn ordening dra by om die betekenis in die poësie te laai.

Gauguin, net soos Van Wyk Louw, beeld 'n alledaagse verskynsel uit, maar skep 'n bo-natuurlike illusie deur middel van helder kleurgebruik en die ongewone plasing van die figure op doek. Gauguin herhaal sekere beelde, soos Louw en Nijhoff, om 'n geheel in die skildery te bewerkstellig.

Die titel van Gauguin se werk *Visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) dui daarop dat die skildery hom nie met 'n alledaagse verskynsel besig hou nie. "Visioen" verwys na 'n visie/gesig wat gesien word. Volgens Bolton (1989:22) verteenwoordig die werk nie net die worsteling van Jakob, soos gesien in die geestesooq van die Bretonse vroue in die voorgrond nie, maar ook die skilder se pogings om deur middel van 'n nuwe tegniek sy gewaarwordinge suksesvol oor te dra.

Gauguin beeld 'n worsteling uit, maar word deur Bolton (1989:22) aangehaal waar hy sê dat "to me in this painting the landscape and the struggle exist only in the imagination of these real people and the struggle in this landscape which is not real and which is out of proportion".

Die titel dra by tot die ordening van elemente in die skildery. Daar is deurgaans twee wêrelde in die skildery ter sprake: die realiteit word uitgebeeld in die eenvoud van die Bretonse vroue in die voorgrond. Strakke kleurgebruik, wit en swart, beklemtoon die vroue se aardsheid en ongekunsteldheid. Daarteenoor word die religieuse en die bo-aardse uitgebeeld. Dit word beklemtoon deur 'n rooi agtergrond en die strategiese plasing van die worstelende figure, wat herinner aan Nijhoff se plasing van die figuur in *Florentijns Jongensportret* wat vroeër bespreek is.

Die dualisme in die komposisie en in die gemoed van die skilder word verder beklemtoon deur 'n tak wat diagonaal oor die werk geskilder is. Aan weerskante word die verbeelde werklikheid gestel teenoor die aktuele.

Bolton (1989:22) toon dat daar in die werk klem gelê is op komposisie en vorm om sodoende 'n eenheid te skep. Die titel dien as struktuurelement in die werk. Kleure word deurgaans herhaal: wit in die kappies, swart en rooi agtergrond. Die plasing van figure en lyne veroorsaak 'n dualisme wat reeds in die titel aanwesig is en verder in die skildery versterk word. Die ordening van genoemde elemente het 'n progressie tot gevolg: die oog word gelei vanaf die voorgrond wat 'n uitbeelding van aardse eenvoud en die alledaagse is, na die agtergrond wat 'n uitbeelding van die religieuse en die bo-natuurlike is.

*Waar kom ons vandaan? Wie is ons? Waarheen gaan ons?* (afdruk 9) is een van Gauguin se belangrikste werke. Die titel is weer eens 'n belangrike struktuurelement in die werk. Gauguin (Bolton, 1989:48) verduidelik die titel soos volg: "Where are we going? An old woman nearing death. An exotic stupid bird. What are we? Daily existence. The man of instinct wonder what al this means. Where do we come from? The brook. A child. Communal life." Die titel word in elkeen van hierdie beelde in die skildery herhaal. Dit is 'n uitbeelding van die fases van die menslike bestaan op aarde.

Kleure word deurgaans herhaal: naakfigure in helder oranje, die agtergrond is wisselend blou en groen. 'n Herhaling van figure het ritme en harmonie tot gevolg. Die oog word gelei vanaf een figuur na die volgende en dit het 'n progressie in die werk tot gevolg vanaf lewe (die jong kind) na uiteindelijke dood (die ou vrou). Die skildery is fresko-agtig en Bolton (1989:49) suggereer dat dit "both an origin and an end which continues beyond the painting itself" is. Strukturele ordening in die skildery word verkry deur die herhaling van die titel, herhaling van figure en kleure en progressie in die werk. Die tema in die skildery word bespreek in hoofstuk 4.

## 2.5 SAMEVATTING

Na aanleiding van die besprekings van die kunswerke is daar raakpunte tussen die wyses waarop die digters en die skilder struktuurelemente orden in 'n kunswerk/gedig om sodoende ritme, harmonie en eenheid te bewerkstellig. Herhaling is deurgaans 'n belangrike ordeningslement wat lei tot progressie, ritme en eenheid in die onderskeie bespreekte werke.

In perspektief gesien is daar simbolistiese trekke in die werk van Nijhoff, Gauguin en Van Wyk Louw. Die konsep van die twee wêrelde wat eie aan die Simbolisme is, figureer sterk in die werke van veral Gauguin en Van Wyk Louw. Gemeet aan die

simboliste se siening het die genoemde kunstenaars se twee wêrelde 'n eie aard. Gauguin se konsep van die twee wêrelde figureer in sy soeke na 'n primitiewe idilliese bestaan teenoor 'n dreigende Europese kolonialisasie. By Van Wyk Louw is die konsep van die twee wêrelde gekonkretiseer in die Bese wat resoneer met die aardse bestaan en die goddelike wat heenwys na die bo-aardse.

Al drie die kunstenaars sien die digter/kunstenaar as uitverkore profeet. Die profeetskap van hierdie kunstenaars manifesteer in hulle ordening en beelding.

Tipiese simbolistiese beeldspraak kom voor in die werk van Nijhoff en Van Wyk Louw soos byvoorbeeld vertes, kimme, horisonne, spieëls of water wat weerkaats. In Gauguin se werk is daar beelde van diere, blomme en water. Blou is 'n dominante kleur by Gauguin en Van Wyk Louw, terwyl kleure soos groen en geel in die werk van Nijhoff voorkom.

Nog 'n belangrike kenmerk van die simboliste wat by al drie die kunstenaars voorkom, is 'n neiging tot mistisisme. Die kunstenaar kommunikeer met God. By Gauguin is die mistisisme te vind in 'n kommunikasie met primitiewe afgodsbeelde en gelowe.

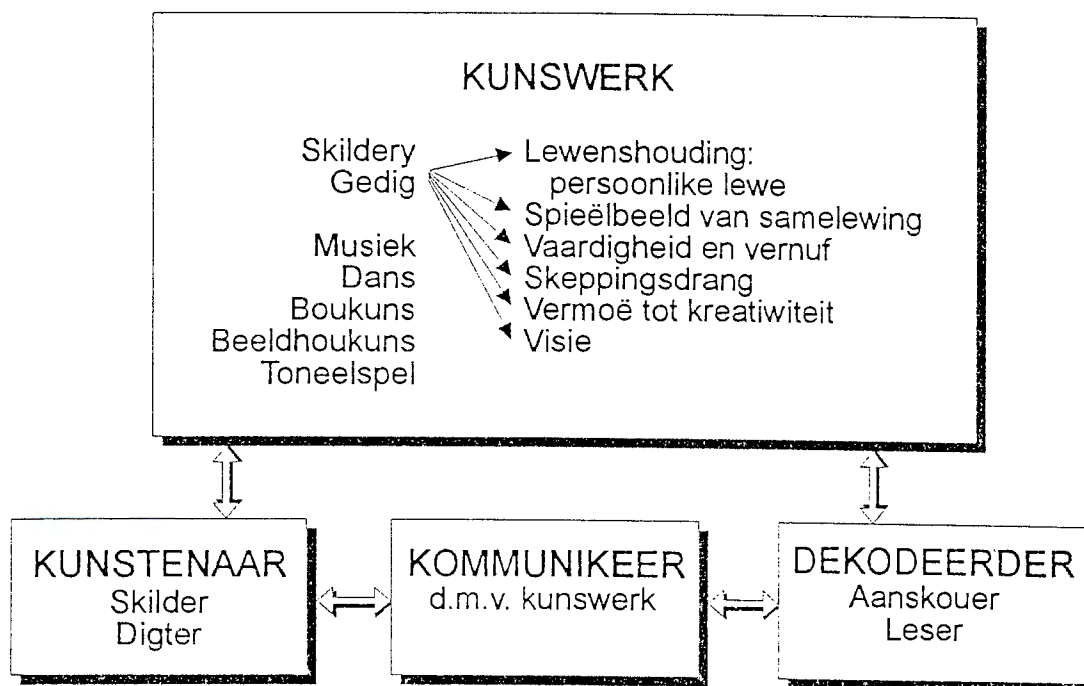
Die mistisisme as deel van die kommunikatiewe element word in hoofstuk 3 bespreek.

# HOOFSTUK 3

## DIE KOMMUNIKATIEWE ELEMENT

### 3.1 INLEIDING

In die hoofstuk word die kommunikatiewe wisselwerking tussen kunstenaar, kunswerk en leser ondersoek binne die raamwerk van die Simbolisme as stylrigting. Die ondersoek kan deur middel van die volgende skets duideliker gestel word.



De Vlaminck (*In: Denvir, 1975:8*) gee die volgende beskrywing van die aard van die kommunikatiewe element in die kuns met die woorde: "Painting was an abscess which drained off all evil in me. Without a gift for painting I would have gone to the bad. What I could have achieved in a social context only by throwing a bomb, which would

have led me to the guillotine, I have tried to express in art, in painting, by using pure colours straight from the tube. Thus I have been able to use my destructive instincts in order to recreate a sensitive, living and free world.”

Enige vorm van kommunikasie/ekspressie vind deur middel van 'n medium/middel plaas. Taal is steeds die mees algemene middel. Deur die eeue het ander menslike aktiwiteite, byvoorbeeld toneelspel, dans, musiek, boukuns, beeldende kuns kragtige media geword.

Volschenk (1971:64) beweer dat daar reeds in 1859 geformuleer is dat alle kuns “taal” is. Volgens hom is die kuns een van dié tale, as taal is dit 'n uitdrukkingsmiddel: 'n middel tot mededeling.

'n Kunswerk, hetsy beeldhouwerk, digkuns, skilderkuns, pottebakkerie, is 'n refleksie van die kunstenaar se persepsie en lewensbeskouing. Kunstenaars beeld onderwerpe soos die liefde, mense, dood, en God om 'n paar te noem, verskillend uit. Elke aanskouer/leser interpreteer en kommunikeer 'n boodskap verskillend. Volgens Moore (1968:13) selekteer die oog wat hy graag wil sien. Valery (*In: Moore, 1968:14*) meen dat “to see is to forget the name of the thing one sees”.

Read (1968:38) beweer dat “a work of art moves us ...”. Die kunswerk kommunikeer deur sekere emosies by die aanskouer te laat posvat. Volgens Read (1968:39) is “art the economy of feeling; it is emotion cultivating good form”.

Die kuns wil naboots, representeer - nie net in die beeldende kuns nie, maar ook dans, musiek, drama. Kunswerke is 'n refleksie/spieëlbeeld van die wêreld waarin ons leef. Feldman (1985:5) beweer dat die mimetiese aard van kuns gebaseer is op die mens se oeroue drang om na te boots. Hy sê dat “we are symbol-making, symbol-using creatures”.

Van der Elst (*In: Steenberg et al., 1992:84*) beweer dat die simboliste juis nie wil representeer en naboots nie. Die simbolistiese digter trek hom terug in sy eie wêreld: “daar vind 'n verinnerliking plaas”. Van der Elst konstateer verder dat die konsekwensie van die strewe na individualiteit en afsondering veroorsaak dat die simboliste werk lewer wat “duister” is. Die Simbolisme kommunikeer slegs met 'n ingeligte groep mense.

Die kunswerk kommunikeer 'n **vaardigheid en vernuf** van die kunstenaar. Volgens Feldman (1985:8): “there seems to be a deep human need to hear or see things done well.” Vernuf, vaardigheid impliseer harde werk, talent. Feldman (1985:9) beskou vaardig-

heid en vernuf as “the possession of a quality of mind or personality that leads to the production of excellent works of art”.

Kunswerke - pottbakkerswerk, skilderwerk, beeldhoukuns, digkuns - kommunikeer die mens se **skeppingsdrang**. Reeds in die Steentydperk is objekte uit klip en been gebeitel om bese geeste te verdryf en siekes te genees. Die kunstenaar kommunikeer deur sy werk ’n innerlike visie of “primitive human power - imagination” (Volschenk, 1971:72). Deur die kunswerk word ’n gevoelskennis, ’n invoeling en ’n aanvoeling gekommunikeer. Volgens Volschenk (1971:72) is dit “’n intuïtiewe belewenis waaraan hy ritmies lewende ekspressie en selfstandige vormgedaante kan gee”. In die kunsskeppende handeling kommunikeer die kunstenaar sy vermoë tot abstrakte denke, oorspronklikheid, lewensinsig en ervaringskennis.

Die kunstenaar verkondig deur middel van sy werk ook ’n **tydsgewrig en lewensmilieu**. Volgens Volschenk (1970:72) sal die kunstenaar hom geredelik bevind “onder die inwerking van die huidige tydsgees en die daarmee gepaardgaande omgewingsfaktore”. Die kunstenaar demonstreer ’n kennis van lewenswaardes en ’n ontwikkelde sin vir seleksie van essensiële elemente wat aan sy kunswerk ’n eenheid en selfstandige bestaan moet gee. Die hele persoonlikheid van die kunstenaar as mens word betrek in die kunswerk.

Kunstenaars van die Simbolisme sonder hulle af van die samelewing. Die simbolistiese kunswerk was “duister” en het net tot ’n sekere “uitverkore groep” gespreek. Die simboliste wou deur afsondering kommunikasie met die gewone “man” so moeilik as moontlik maak. Olivier (*In: Steenberg et al., 1992:21*) wys op die ambivalensie van die simboolstruktuur. Die simbool word gegewe wat verwys na ’n onomlynbare “ander werklikheid”.

In hulle poging tot afsondering, individualisme en duisterheid kommunikeer die kunstenaars van die Simbolisme tog ironies genoeg ’n sekere lewenshouding en ingesteldheid. Die simboliste verkondig ’n ontwyking van die werklikheid en ’n toevlug tot die droom. Kunstenaars van die Simbolisme beeld die soeke na afsondering en ’n verheffing van die kunstenaar as ’n profeet, ’n heilige met ’n besondere roeping.

Die wil om te skep blyk uit hulle kunswerke. Worringer (*In: Volschenk, 1970:74*) sê dat “when we look upon the history of art no longer as a mere history of artistic ability, but as a history of artistic will, it gains a significance in the general history of mankind”. Degenaar (1989:90) beweer dat die kommunikatiewe element in die kuns

te doen het met “die kompleksiteit van ons gevoelslewe, ons wilsbesluite en ons vermoë om betekenis aan sake toe te skrywe”. Die kunswerk “praat” deur middel van verskeie mediums: in die musiek is dit note; skilderkuns: lyn, vorm, kleur; digkuns: woorde.

Nijhoff, Louw en Gauguin verkondig deur hulle werke elkeen ’n sekere ingesteldheid teenoor die lewe. Hulle werke weerspieël ’n tydsgewrig en lewensmilieu. Simbolistiese trekke is kenbaar in die wyse waarop die drie kunstenaars omgaan met die interpreteerders van hulle kuns.

### **3.2 DIE KOMMUNIKATIEWE IN DIE WERK VAN NIJHOFF, LOUW EN GAUGUIN**

*Het klimop* (Nijhoff, 1970:138) is ’n gedig wat op persoonlike ervarings van die digter berus. Die gedig is ’n herinnering aan ’n kindertyd. Die digter roep sy jeug-kinderwêreld op. Die digter kommunikeer sy diepste wese, gewaarwording deur middel van die kind-moederbeeld, ’n herdenking aan sy jeug. Bakker (1987:157) beweer dat dit een van die kenmerke van die poësie van Nijhoff is - die bewuswording van ’n mistieke verbondenheid met sy onvervreembare oorsprong: kind, moeder, aarde, lewe.

Nijhoff poog om die werklikheid om hom te ontvlug deur die oproep van ’n “ander wêreld”: hy onthou sy jeug en kinderdae. Kunstenaars van die Simbolisme sonder hulself af en ontvlug in die droom of skep ’n “ander werklikheid”. Die vrouefiguur in *De moeder de vrouw* word simbool van hierdie “ander werklikheid” omdat sy herinneringe aan ’n gelukkige jeug by die digter oproep en hy homself kan verloor in die droom.

#### **De moeder de vrouw**

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.  
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden  
die elkaar vroeger schenen te vermijden,  
worden weer bureu. Een minuut of tien  
dat ik daar lag, in ’t gras, mijn thee gedronken,  
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd -  
laat mij daar midden uit de oneindigheid  
een stem vernemen dat mijn oren klonken.



Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer  
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.  
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.  
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.  
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.  
(Nijhoff, 1970:148)

Die moederfiguur hou direk verband met 'n gelukkige jeug, terwyl die vrou met sy eie, ongelukkige aardse bestaan in verband gebring word. Dié uitbeelding van die vrou is 'n simbolistiese kenmerk: die beeld van die vrou kommunikeer in Nijhoff se gedig herinneringe aan 'n gelukkige jeug.

Nijhoff het geglo in die kreatiwiteit van die moderne digter en ook die digter se vermoë om die wêreld deur kuns meer aanvaarbaar te maak deur die skep van 'n "ander wêreld".

Volgens Bakker (1987:11) openbaar die digter 'n dualisme in sy digterlike natuur. 'n Dualisme wat sy ontstaan te danke het aan die gelyktydige aanwesigheid van "een mystisch verlangen naar ontleding en gestalteloosheid" en van 'n "innerlijke drift vooral van een sterke sensualiteit ... (en) de tweespalt tussen geest en vlees" (Bakker, 1987:11). Bakker (1987:13) wys daarop dat die lewe vir Nijhoff 'n angswekkende, wesenlike harde mag is - elkeen van sy gedigte is 'n vlug na die wêreld van waansin, droom, verbeelding, ekstase en selfs die dood. Laasgenoemde is tipies simbolistiese trekke. Waansin en lewensmoegheid dui op dekadensie en in die gedig *Ad infinitum* beskryf Nijhoff angs en 'n gevoel van waansin:

Diep in het bos huil een wolvin die baart,  
en mijn stamvader die de deur inkwam  
verheft wat hij als welp het nest uitnam  
en nu een kind is, blank en onbehaard.  
(1970:147)

Die dualisme wat Nijhoff in sy poësie openbaar het raakpunte met die simboliste se tweewêreldkonsep. Die simboliste streef na 'n bo-sintuiglike, transendente werklikheid. Die simbolis ontsnap uit die werklikheid deur middel van waansin, die droom en 'n beheptheid met die dood. Ten opsigte van laasgenoemde toon Nijhoff se poësie verbande met die Symbolisme.

Volgens Cloete (1988:461) toon Nijhoff 'n fyn aanvoeling van die gewone werklikheid van die lewe en daarmee saam 'n gevoel van die gewone taalgebruik, soos in die gedig *Het tuinfeest*:

Wij, aan't dessert, eenzelvige rebellen,  
Ontveinzen 't in ons mijmerend gedicht,  
Om niet, nu 't uur eind'lijk naar weemoed zwicht,  
Elkanders kort geluk teleur te stellen.

(1970:118)

Nijhoff verwerp die “ek” in die poësie. In sy poësie gaan dit oor die ander mens se gevoelens en gewaarwordinge.

In die gedig *Clown* (Nijhoff, 1970:51) skryf die digter:

Met blouw-papieren pijlen op mijn wangen  
En op mijn hoofd een gele ster geplakt,  
Blijf ik, terwijl een aap mijn handen pakt,  
Onderste-boven aan een rekstok hangen.

(1970:51)

*Clown* beeld 'n hartseer stemming - die siel van die nar word met vernuf en vaardigheid deur die digter blootgelê. *Clown* weerspieël 'n lewensmoegheid en pessimisme deur middel van kleurvolle beeldgebruik: “blouw-papieren pijlen” en “op mijn hoofd een gele ster geplakt”.

As digter het hy vanuit die werklikheid 'n uitsig op die ewige. Hy beeld die ewige uit in *Het derde land*:

Zingend en zonder herinnering  
Ging ik uit het eerste land vandaan,  
Zingend en zonder herinnering

Ben ik het tweede land ingegaan,  
O God, ik wist niet waarheen ik ging  
Toen ik dit land ben ingegaan.

(Nijhoff, 1970:104)

Die digter beweeg in die gedig op twee vlakke: vanuit die realiteit gaan hy 'n vreemde land binne. Hy beleef vreugde wanneer hy die werklikheid verlaat. Die digter wil “zonder herinnering” weg gaan. Tipiese kenmerke van simboliste is veral verwysings na wegvlug in herinneringe, vreemde horisonne en lande en 'n afsondering van die

samelewing. Die digter kommunikeer 'n soeke na 'n idilliese bestaan. Hy openbaar 'n lewensmilieu: gelukkige jeugherinneringe, herinnering aan 'n moeder.

Anders as Nijhoff openbaar Louw 'n vitalisme wat hy vind in die liggaam van die vrou en die aardse. Opperman (1953:183) beskryf N.P. van Wyk Louw se gedigte in die bundel *Alleenspraak* as “iets rewolusionêrs in Afrikaans”. Die wyse waarop die digter die vrou se liggaam beskryf, is nuut en anders. In die gedig *Ek het jou lief* skryf die digter:

Ek het jou lief net om die blanke lede  
wat swel van wellus soos die druif van sap,  
die ligrooi bloeisels van jou jonge borste,  
die terging van die lente in jou stap.  
(Louw, 1981:18)

Deur *Nou was sy liggaam* beeld die digter die wonder van die liggaam en 'n terugkeer na die aardse:

Nou was sy liggaam bruin soos grond  
en tot die aarde kon hy gaan  
om tussen die eenvoudige dinge  
weer regop en weer rein te staan.  
(Louw, 1981:12)

In *Opdrag* bespreek onder 4.7 beeld Louw die kunstenaar se vaardighede, sy skeppende en kreatiewe vermoëns, maar ook die afsondering wat die digter beleef omdat hy gaan “waar hoër, kouer paaie lê ...”:

Jy was my jeug, jy het gegee  
ál wat ek ken van vreugde en leed;  
en nou bly van ons volheid nog  
net stiltes wat geen woorde weet.

Toe moes ek nuwe woorde vind  
vol swaar vermoede, as gebed  
vir een wat driftig nog die jeug  
en skoonheid om te leef, wou red;-  
neem dié vir jou; maar ek wat gaan  
waar hoër, kouer paaie lê,  
vir weinig troos en geen gebed  
en min, maar suiwer woorde hê.  
(Louw, 1981:49)

Van Wyk Louw het volgens Opperman (1953:196) erkenning in sy poësie gegee aan die “anti-intellektualisme, die verheerliking van die skeppende krag en die intuïsie bo die logiese denke”. Die digter\kunstenaar besit skeppende krag. Hy is ’n profeet wat deur middel van “min, maar suiwer woorde” ander wêreld kan oproep. In *Vrees* blyk ’n **paniese angs**:

God, hierdie angs, hierdie angs,  
dít kan nie U uiterste openbaring wees:  
hierdie verwarring van my oë,  
hierdie wit-ogige vrees;

dat ek vrees nie die breek van my liggaam,  
maar ín my U geweldige beure;  
hoe sal U my weerstand breek,  
hoe slaat U en slaat u op my deure -

tot ek terugkrimp soos die see se water  
voor U in my grote nood:  
U styg, o God, tot my lippe  
met die soutsmaak van U dood.  
(Louw, 1981:53)

Weerloosheid van die mens voor God se mag blyk uit die gedig. Sy angs sal hom laat “terugkrimp soos die see se water”.

Van Wyk Louw se gedigte is ’n spieëlbeeld van die wêreld waarin hy leef. In bogenoemde gedig word die nietigheid van die mens uitgebeeld, terwyl *Karoo-dorp: someraand* ’n alledaagse plattelandse bestaan uitbeeld. Die alledaagse bestaan is nou verweef met jonkwees: “mense in tennisbroekies” en die dood: “Tant’ Tolie-met-die-kanker”. Die digter skep twee ruimtes: ’n idilliese bestaan : “laat-middag het room geword” en “mense in tennisbroekies loop die skemer in”; en die werklikheid waar siekte, moegheid en die dood deel van ’n alledaagse bestaan is: “vanaand gaan hoor ons nog hoe sy / die Here en die uile roep”.

In *Karoo-dorp: someraand* beskryf die digter ’n skemeraand op ’n Karoodorp. Hierdie beskrywing wek wisselende emosies:

Die laat-middag het room geword  
en treine wat ver fluit  
en ’n wit-bont klaas-skáwagter  
wat wag-hou op ’n kluit

en rook uit die lokasie rook  
en by die dorpsdam sing  
en mense in tennisbroekies loop  
die koper skemer in

dóer op die nasionale pad  
loop motortjies onhoorbaar, hoog;  
Oum-Appie-Slagkraal se ou fiets  
kom staan, vanself, moeg, voor die oog:

Tant'-Tolie-met-die-kanker kom  
sit op die bordienhuis se stoep:  
vanaand gaan hoor ons nog hoe sy  
die Here en die uile roep.  
(Louw, 1981:253)

In die bundel *Tristia* is daar sprake van twee ruimtes waarom die gedigte sentreer, naamlik die Europese en die Suid-Afrikaanse. Die Europese ruimte oorheers in die gedigte en die Suid-Afrikaanse ruimte word volgens Van Vuuren (1989:9) “as skraal aan kultuur, arm, dor” voorgestel. Vergelyk in die gedig *H. Petrus* die tweede strofe:

My land, my dor, verlate land:  
iets wens olywe groei in jou:  
dat alles klein, Latyns, gaan word  
en kalk-wit kerkies bou.  
(Louw, 1981:235)

In *Renboot* soos bespreek onder 2.2 beeld die digter die bose uit: “iets donkers gryp-gryp onderaan” en die goeie (godsdien, skoonheid, geregtigheid). Tussen die twee voer die digter 'n stryd:

My boot skiet rasend oor die see,  
die vrees vlieg soos 'n wit voël mee:

moet hy nie sink as hy gaan staan?  
(iets donkers gryp-gryp onderaan).

My vaart is wankel ewewig  
tussen swart see en hoë lig.  
(Louw, 1981:129)

Uit die gedig blyk die digter se afsondering van die wêreld - net soos in *Opdrag* is hy hier ook vasgevang tussen “swart see en hoë lig”. Die vrees wat die digter gedurigdeur voel, word uitgebeeld as ’n “wit voël” en in *Paniese angs* is die vrees ’n “wit-ogige” ding. Angs en vrees word op ’n heel nuwe wyse in *Ballade van die drinker in sy kroeg* beskryf. Louw beeld deurgaans ’n lewenshouding uit wat gesetel is in die drifte van die lewe: angs, liefde, verwarring.

*Ballade van die drinker in sy kroeg* bevat verskillende soorte vernuwings wat Van Wyk Louw in die Afrikaanse poësie bring. Dié vernuwings wat Van Wyk Louw in die poësie bring, beklemtoon die digter se skeppingsdrang, innerlike visie en ’n oorspronklikheid van lewensinsig. Volgens Opperman (1953:232) is dit ’n hele sprong in die Afrikaanse poësie om te praat van kroeg, bier, nikkel, pentagram - “en so dat dit middel en nie doel, ernstig en nie komies in die vers is nie”. Verder is die gedig ’n eerste voorbeeld van die dieptesielkunde in die Afrikaanse poësie: “’n stadige spel van dissosiasie onder invloed van drank en spieëls waar die drinker uit sy ego verskillende alter-ego’s sien losskuif: die dronk man se patos, sy selfbejammering, sy angste, dramatiek (mes!), agterdog, vertrouwe tot dat hy weet ‘hoe helder alles stort’” (Opperman, 1953:232). Dekadente trekke kom voor in die beskrywing van die dronk man en die waansin en agterdog wat hy voel as “oë loer” en “angste” hom omsingel:

Ek sit vas in die glans gevang  
van nikkel, glas en staal  
en sien die lig wat deur die bier  
en my gewebde vingers straal.  
(Louw, 1981:137)

Die digter kommunikeer deur die gedig ’n sekere persepsie en lewensbeskouing. Opperman (1953:232) beweer dat dié gedig van Van Wyk Louw “erg persoonlik” is. Die “laaste kamer van stilte” weerspieël iets van die persoonlikheid van die digter wat gestroop is van attribute:

Nou rus ek soos in modder, warm  
wat in die vlei gestowe word.  
En ek begin verskriklik weet  
hoe helder alles stort.  
(Louw, 1981:138)

Louw kommunikeer deur middel van vernuwende beeldgebruik: “nikkel, glas en staal”; hy “teken” ’n “pentagram met bitter bier”; angste, waansin en onsekerheid. Hy verken

die wêreld van die onderbewuste en ontsnap sodoende aan die realiteit wat vir hom 'n "wit-ogige" vrees word.

Net soos wat Louw en Nijhoff deur middel van goeie beeldgebruik 'n sekere persoonlike lewenshouding weerspieël en sodoende vernuwende trekke in die poësie bring, was Paul Gauguin 'n vernuwer in die skilderkuns. Hy wou ook soos Louw 'n persoonlike visie kommunikeer deur middel van sy skilderye. Volgens Bolton (1989:10) skryf Gauguin aan Schuffenecker dat hy verlief is op die Bretonse eilande: "I find there the savage, the primitive. When my clogs ring out on the granite soil I hear the dull, muted, powerful tone which I seek in my painting." By Gauguin, net soos by Louw, veral in laasgenoemde se bundel *Die halwe kring*, kommunikeer die skilder iets van die primitiewe, die konflik tussen die liggaamlike en die gees. *Die roepstem* (afdruk 8) beeld die Marquesas-eilande uit soos Gauguin dit in sy geestesoog gesien het: "I want to suggest an exuberant and wild nature and a tropical sun which sets on fire everything around it." In teenstelling met Gauguin se idilliese siening van die eilande was die dreigende verval van 'n paradys wat lankal was.

Venturi (1973:156) sê dat Gauguin intense wroeging beleef het tussen die "sensual violence of the savage and the intellectual order of civilized man ..." Hy beweer dat Gauguin dit onmoontlik gevind het om sy persoonlike lewe van sy kuns te skei. Venturi (1973:156) sê dat "it is difficult to rid oneself of the suspicion that he often confused his art with his thirst for savage and independent life, with his desire to impress upon the world his disgust for civilization".

Gauguin se werk weerspieël sy kreatiewe vermoëns. Hy het hom toegespits op 'n nuwe interpretasie van die natuur. Gauguin wou in sy skilderkuns 'n metode kommunikeer wat tegniek ondergeskik maak aan die idee. Bolton (1989:12) meen dat Gauguin 'n visuele gedig wou skep deur die simboliese gebruik van lyn en kleur. Die skildery *'n Visioen na 'n diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) is die eerste produk van die idees wat Gauguin wou kommunikeer. Die skildery is nie net 'n verteenwoordiging van Jakob se worsteling nie, maar dit verteenwoordig ook die stryd om nuwe idees in die skilderkuns weer te gee.

'n Simbolistiese trek by Gauguin is die individualisme van sy simbole. Hy verduidelik die persoonlike aard van sy simbole deur Puvis de Chavannes as voorbeeld te gebruik. De Chavannes verduidelik 'n idee van 'n skildery - hy skilder dit nie ... "He is a Greek, while I am a savage" (Bolton, 1989:48). Puvis noem 'n skildery *Reinheid* ... hy skilder 'n maagd met 'n wit lelie in haar hand - 'n voor die handliggende simbool.

Gauguin daarenteen skilder 'n skildery met die titel *Reinheid*, maar dan skilder hy 'n landskap met helder water ... “unsoiled by the hand of man ... there is a world of difference between Puvis and me.” (Bolton, 1989:48.)

Die Simbolisme in Gauguin se werke het eie aan die Simbolisme meer persoonlik geword en sy werk is soos by Louw as “duister” gesien. *Waar kom ons vandaan?* (afdruk 9) is 'n goeie voorbeeld van Gauguin se persoonlike Simbolisme en 'n visie en lewensbeskouing wat hy aan die aanskouer kommunikeer. Die skildery is 'n uitbeelding van die verskillende fases van die menslike bestaan. In die agtergrond is daar 'n afgodsbeeld wat Gauguin beskryf as “nature dominates the primitive soul; it is the consolation of our suffering, full of the vague and the incomprehensible in the presence of our origin and our future” (Bolton, 1989:49). 'n Eienaardige voël rond volgens Gauguin die skilderwerk af; “an inferior being contrasted with an intelligent one, which is the answer sought in the title”.

Gauguin kommunikeer die wil van die kunstenaar om te skep. Vir hom is die skilder 'n heroïese figuur met 'n visie. Sy innoverende en kreatiewe oorspronklikheid was 'n belangrike invloed in die ontwikkeling van die twintigste-eeuse kuns. Hy was onder die eerste kunstenaars wat die naturalistiese tradisie - slegs 'n uitbeelding van die eksterne wêreld - teengestaan het, en hom beywer het vir “the mysterious centre of thought, man's inner response to nature” (Bolton, 1989:15). Hy beskryf die innerlike en uiterlike kwaliteite in die werk *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13) as “the musical part: undulating horizontal lines, harmonics of orange and blue brought together by yellows ... The literary part: the spirit of a living soul united with the spirit of the dead. Day and Night.” Gauguin skep 'n werk wat harmonies is met mistieke assosiasies. Die seleksie van essensiële elemente - blomme in die agtergrond, figuur wat angs uitstraal, kleurgebruik - skep eenheid in die kunswerk.

Die kunstenaar gebruik veral skakerings van blou, wat 'n tipies simbolistiese kleur is, om angs uit te beeld. Die blomme in die agtergrond is deel van die droom wat die figuur ervaar, daarom het die kunstenaar hulle as vuurvonke uitgebeeld. Die inboorlinge glo dat vuurvonke in die nag geeste is wat dwaal en uit die dood uit opstaan.

### 3.3 SAMEVATTING

Die kommunikatiewe elemente in die skilderkuns en digkuns toon na aanleiding van voorafgenoemde bespreekte werke raakpunte met mekaar asook raakpunte met die Sim-



bolisme. Die skilder en die digter kommunikeer sekere vaardighede, vernuf, 'n ruimheid van gees, kreatiewe vermoëns en 'n persoonlike lewensbeskouing en beleving.

Raakpunte met die Simbolisme is veral verwysings na 'n ander werklikheid, ontsnapping deur middel van die droom, die skeep van 'n idille of selfs ontvlugting deur middel van dronkenskap. Louw, Gauguin en Nijhoff kommunikeer die simboliste se soeke na afsondering en die verheffing van die kunstenaar as profeet. Die simboliste se aanspraak op individualisme en anti-tradisionalisme vind in die drie kunstenaars se werke ook 'n neerslag: Louw beskryf die liggaam van die vrou soos geen ander Dertiger nie; Gauguin gebruik kleur, lyn en vlak op 'n innoverende en individualistiese wyse in die skilderkuns; Nijhoff is digter van meer as een wêreld, hy dink en leef "in andermans gevoel" (*In: Van der Elst, 1988:462*).

Die skildery en gedig is 'n refleksie/spieëlbeeld van 'n wêreld waarin die kunstenaar leef. Dit is ook 'n kommunikasiemiddel wat 'n spesifieke tydsgewrig weerspieël.

Dit kunstenaar/digter se persepsie en lewensbeskouing, asook die wil om te skeep, word uitgebeeld. Emosies en gewaarwordinge word deur middel van die gedig/skildery by die aanskouer/leser gewek.

In die volgende hoofstuk word tema in die poësie/skilderkuns bespreek.