

DIE DIGTER EN SY MIDDELE : 'n ONDERSOEK NA
DIE VERNUFPOËSIE IN AFRIKAANS

deur

DANIEL JOHANNES HUGO

Proefskrif voorgelê ter vervulling van die vereistes vir
die graad Doctor Litterarum in Afrikaans en Nederlands

Fakulteit van Lettere en Wysbegeerte

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

Promotor : Dr. J.C. Kannemeyer
Mede-promotors : Prof. H.P. van Coller
: Prof. M.G. Scholtz

November 1988

INHOUDSOPGAW

BLADSY

HOOFSTUK 1: DIE TERM VERNUFPOËSIE EN 'n TEORETIESE

ORIËTERING 1

1.1 DIE TERM VERNUFPOËSIE 1

1.2 TEORETIESE ORIËTERING 6

HOOFSTUK 2: DIE VERNUFVERS IN AFRIKAANS EN DIE

VERNUFSTEGNIEKE 22

2.1 DIE VERNUFVERS IN AFRIKAANS 22

2.2 DIE VERNUFSTEGNIEKE 25

2.2.1 TAALTEGNIEKE 25

2.2.2 VERSTEGNIEKE 53

HOOFSTUK 3: DIE VERNUFVERS BY MERWE SCHOLTZ 98

HOOFSTUK 4: DIE VERNUFVERS BY J.C. STEYN 147

BIBLIOGRAFIE 199

OPSOMMING 211

HOOFSTUK 1: DIE TERM VERNUFPOËSIE EN 'n TEORETIESE ORIËNTERING

1.1 DIE TERM VERNUFPOËSIE

Die doel van hierdie proefskrif is om die tipiese verskyningsvorme van die vernufpoësie in Afrikaans na te gaan. Allereers moet die term "vernufpoësie" verklaar word. Die grootste gemene deler van hierdie soort poësie is die intellektuele spel met die versvorm en met die tipografiese, spellings-, fonologiese, morfologiese, sintaktiese, semantiese en etimologiese moontlikhede of skynmoontlikhede van die taal. Die medium word dus in 'n groot mate doel of tema op sigself. J.C. Kannemeyer se omskrywing van J.C. Steyn se poësie (en prosa) kan as uitgangspunt gebruik word vir die indentifisering van hierdie verstipe. Hy praat van "n fenomenologiese spel met die taal" en van "n ondersoek na die sigwaarde van die woord en sy linguistiese assosiasies" (1977:52). Wanneer J.C. Steyn die konkrete uitbuiting van die taal 'n "fenomenologiese" werkwyse noem in sy gedig "Inleiding tot 'n tentatiewe fenomenologiese beskouing" (1975:20), moet dit nie as 'n ernstige en suiwer filosofiese benadering opgevat word nie. In der waarheid dui dit op 'n speelse omgaan met dié begrip, soos wat blyk uit die bygevoegde "tentatiewe" (= eksperimentele) in die titel. Die *Encyclopaedia Britannica* sê van die fenomenologie die volgende: "In the 20th century, Phenomenology is mainly used as the name for a philosophical movement the primary objective of which is the direct investigation and description of

phenomena as consciously experienced, without theories about their causal explanation and as free as possible from unexamined preconceptions and presuppositions" (1982:210). Die oorsprong van hierdie filosofiese rigting berus by die Duitse filosoof Edmund Husserl: "... all those who consider themselves Phenomenologists subscribe ... to his watchword, **Zu den Sachen selbst** ('To the things themselves'), by which they mean the taking of a fresh approach to concretely experienced phenomena, an approach, as free as possible from conceptual presuppositions, and the attempt to describe them as faithfully as possible" (1982:210).

Taalvernuf en spel met die versvorm kom ook in ander tipes poësie voor. By die vernufvers is die voorkoms daarvan egter frekwenter en intensiewer. Die onderskeid tussen vernuf- en ander soorte poësie dui daarom eerder op 'n graadverskil as op 'n wesensverskil. Die kriterium is die mate van konsentrasie op die taal self - hoewel geen vaste skeidslyne getrek kan word nie. Dit is nie die bedoeling van hierdie studie om 'n taksonomie in die natuurwetenskaplike sin van die woord op te stel nie.

As 'n sinoniem vir "vernufpoësie" sou 'n mens die term "geestige poësie" kon gebruik. Die HAT verklaar "geestig" soos volg: "Met vernuf, ratse dinkvermoë, wat van 'n lewendige gees getuig". Ek verkies egter die begrip vernufpoësie bō geestige poësie, aangesien laasgenoemde benaming in die Afrikaanse literêre kritiek al op 'n verwarrende wyse gebruik is. In sy opstel "Geestigheid in die poësie" karakteriseer N.P. van Wyk

Louw die geestige as "die intellektuele vonkeling in die poësie" en stel hy dit gelyk aan die Engelse "poetry of wit" (1972:108-109). "Geestig" in hierdie verband beteken in die eerste plek dít wat afkomstig is van die menslike gees, dit wil sê van sy "denk- en voorstellingsvermoë" (volgens die HAT). Van Wyk Louw brei só op hierdie gedagte uit: "En as 'n mens sou vra: 'Wat sal die soort poësie wees wat teenoor-gesteld is aan die "geestige"?' dan is dit nie in die eerste plek die ernstige nie, maar eerder die poësie van die gevoel, van die 'onvermengde' emosionaliteit ... laat ons sê: Die emosie wat nie deur die 'pale cast of thought' geraak is nie" (1972:109).

Van Wyk Louw ontgin egter nêrens in sy opstel die moontlikhede van **ernstige** geestige poësie nie. In sy toepassing van die term op die poësie van A.G. Visser doen hy dit uitsluitlik in die sin van "lagwekkend" of "komies". In die praktyk stel hy dus geestige poësie gelyk aan wat in Engels bekend staan as "light verse".¹⁾ "Light verse" - wat volgens Kingsley Amis

1) Wanneer N.P. van Wyk Louw (1972:133) "light verse" identifiseer met poëtiese onbenulligheid, doen hy die term 'n onreg aan. Ook J.C. Kannemeyer (1977:52-53) gebruik "geestig" in die betekenis van "komies" in sy opstel oor J.C. Steyn. As voorbeeld van gedigte met 'n "geestige inslag" noem hy die limerickreeks "Die taal is gans die volk". Hy erken wel dat die reeks 'n "vernuftige inspan van die woord" vertoon, maar stel dit eksplisiet teenoor ander verse wat dieselfde tema op 'n ernstige ("somerder") wyse behandel.

(1987:xiii) as kenmerk het dat dit "a good natured smile" by die leser wek - kan geestig/vernuftig van aard wees. Die lagwekkende of komiese kan egter ook op ander maniere as deur taal- of versvernuf bewerkstellig word. As 'n vertaling van "light verse" stel ek "speelse poësie" voor (Hugo, 1988:xii). Geestigheid dek 'n omvattender betekenisveld as bloot "komies". Geestige poësie hoef dus nie komies te wees nie, soos sal blyk uit die ontledings van die oorwegend ernstige vernufverse van Merwe Scholtz en J.C. Steyn - speelse poësie is dit daarenteen altyd in 'n mindere of meerdere mate. Kenmerkend van vernufpoësie in al sy gedaantes, dit wil sê in erns en in luim, is die spelelement - en by "light verse" is dit opvallend "speels" of "lugtig". Anders gestel, sou 'n mens kon sê dat ten opsigte van die vernufpoësie onderskei kan word tussen (komiese) speelse poësie en (ernstige) spelpoësie.

'n Omvattende uiteenstetting van die begrip "geestigheid" is te vinde in H.J. Schutte se ongepubliseerde proefskrif **Geestigheid as literêre perspektief**. Schutte het op grond van J. Addison se definisie van "wit" as 'n samespel van "Delight" (genot) en "Surprise" (verrassing) drie vorme van geestigheid onderskei, te wete radikale, gereserveerde en suiwer (2 tipes) geestigheid: "Aan die hand van twee prinsipes, verrassing en genot, het ek, deur te let op die verskillende verhoudinge wat kan bestaan tussen die twee prinsipes, gekom tot die klassifikasie van geestigheid" (1975:100). Dié drie soorte geestigheid sien dan so daar uit: "... in radikale geestigheid werk die verrassingsprinsipe (geheel en al) verdonkerend in op die genotsprinsipes; in gereserveerde geestigheid is die openba-

ring wat gemaak word deur die verrassing, slegs gedeeltelik ontwrigtend, omdat die norm nog voor hande is; in die eerste soort suiwer geestigheid is die genot en verrassing koëksistent met mekaar verenig; terwyl in die tweede soort geestigheid die verrassing só op die genot ingestem word, en andersom, dat dit lei tot 'n toestand van ewewig" (1975:92). Verrassing en genot word dan deur Schutte as **struktuur**-prinsipes voorgestel. In feite is dit suiwer subjektiewe en impressionistiese kriteria, wat op vermeende lesersreaksies berus.²⁾ Met die struktuur van die teks as sodanig het dit weinig te make. Schutte se klassifisering van die geestige hang ten nouste saam met die eties-normatiewe en selfs moralistiese ingesteldheid wat sy studie deursuur.³⁾

In hierdie proefskrif word die kenmerke van die vernufpoësie gesoek by taalverskynsels en verstegnieke - sake wat wel met

2) Sien ook Schutte (1975:71): "In beide gevoelens kan verskillende grade van ervaring veronderstel word. So kan genot wissel van blote plesier tot die hoogste vreugde, terwyl verrassing van ligte verbasing tot die diepste skok kan strek."

3) Vergelyk 'n stelling soos die volgende (Schutte, 1975:512): "... daar is sekere tendense werkzaam in die huidige literêre situasie wat dui op blote moedswilligheid, selfs onverantwoordelikheid, wat die hoogste waardes van die Afrikaner in die besonder en die mensdom in die algemeen in gevaar stel."

die struktuur van die teks te doen het.

1.2 TEORETIESE ORIËNTERING

Die vernufpoësie hang ten nouste saam met onder meer linguistiese verskynsels. Oor die verhouding tussen letterkunde (poëtika) en taalkunde het die Russies-Amerikaanse linguïst Roman Jakobson baanbrekende werk verrig. In sy opstel "Linguistics and poetics" (Maxwell-Mahon, 1979:258 - 286)⁴⁾ sê hy dat die poëtika in die eerste instansie te make het met die vraag: Wat maak 'n verbale boodskap 'n kunswerk? Die hoofopgawe vir die poëtika is die bepaling van spesifieke onderskeidingskenmerke (*differentia specifica*) van die verbale kuns met betrekking tot die ander kunsvorme en met betrekking tot ander soorte verbalegedrag. Die poëtika het dus, volgens Jakobson, te make met vraagstukke van verbale struktuur, en omdat die linguistiek die oorkoepelende wetenskap van verbale strukture is, moet die letterkunde beskou word as 'n integrale deel van die linguistiek. Dit is 'n ekstreme standpuntinname waarvan die onhoudbaarheid in hierdie studie sal blyk. Die *differentia specifica* van die poëtika is nie net op die terrein van die taal te vinde nie, maar ook op die gebied van die verstegniek. Die poësie manifesteer hom dus nie uitsluitlik as 'n verbale struktuur nie; dit het ook 'n

4) 'n Fragment (die eerste gedeelte) verskyn in Nederlandse vertaling in Bronzwaer (1977:96 - 105). In Afrikaans is daar die samevatting van Pienaar (1980 en 1981).

tektoniese of versvormlike struktuur.

Volgens Jakobson vertoon elke taalgebeurtenis die volgende konstituerende **faktore**: die SENDER stuur 'n BOODSKAP na 'n ONTVANGER. Om effektief te kan wees, moet die boodskap die volgende hê:

- i) 'n KONTEKS waarna verwys word en wat begryplik is vir die ontvanger,
- ii) 'n KODE wat volledig of ten minste gedeeltelik gemeenskaplik is aan die sender en die ontvanger en
- iii) 'n KONTAK, die fisiese kanaal waarlangs die boodskap oorgedra word.

Aan elkeen van hierdie ses faktore kan 'n spesifieke **funksie** van taal gekoppel word. 'n Gerigtheid op die konteks van 'n boodskap dui op die VERWYSENDE funksie van taal. Hierdie denotatiewe of kognitiewe funksie is die vernaamste doel van talle boodskappe. Geen verbale kommunikasie-daad vervul egter slegs één funksie nie. Die verbale struktuur van 'n boodskap hang wel primêr af van die oorheersende funksie - terwyl die ander funksies hulle in sekondêre posisies bevind. 'n Mens tref dus altyd 'n hiërargiese ordening van die verskillende funksies aan.

Die ander funksies is die volgende. By die sender hoort die EMOTIEWE funksie van taal wat die spreker se gesindheid ten opsigte van dit wat hy sê (die boodskap), openbaar. Die suiwer emotiewe laag in die taal word verteenwoordig deur tussenwerp-

sels en uitroepe of bepaalde aanwendings van klem (byvoorbeeld die emfatiese verlenging van lettergrepe). Oriëntasie op die ontvanger lei tot die KONATIEWE funksie van taal en vind sy suiwerste grammatikale uitdrukking in die vokatief (aanspreekvorm) en die imperatief (bevelsvorm). Die tradisionele taalmodel was beperk tot hierdie drie funksies - die emotiewe, konatiewe en verwysende - en tot die drie eksponente van hierdie model, naamlik die eerste persoon van die sender, die tweede persoon van die ontvanger en die "derde persoon" (iemand of iets waaroor gepraat word).

Sommige boodskappe dien in die eerste plek daartoe om kommunikasie tot stand te bring, voort te sit, te beëindig, om te kontroleer of die kanale nog oop is ("Hallo, hoor jy my?") of om die aandag van die gespreksgenoot te trek. Hierdie gerigtheid op die kontak-element behels die FATIESE funksie. Elke keer wanneer die sender en/of ontvanger genoodsaak is om na te gaan of hulle mekaar verstaan (soos wanneer die betekenisinhoud van 'n onbekende woord verduidelik moet word), is die taalgebruik gekonsentreer op die kode en vervul dit 'n META-TAAL funksie.

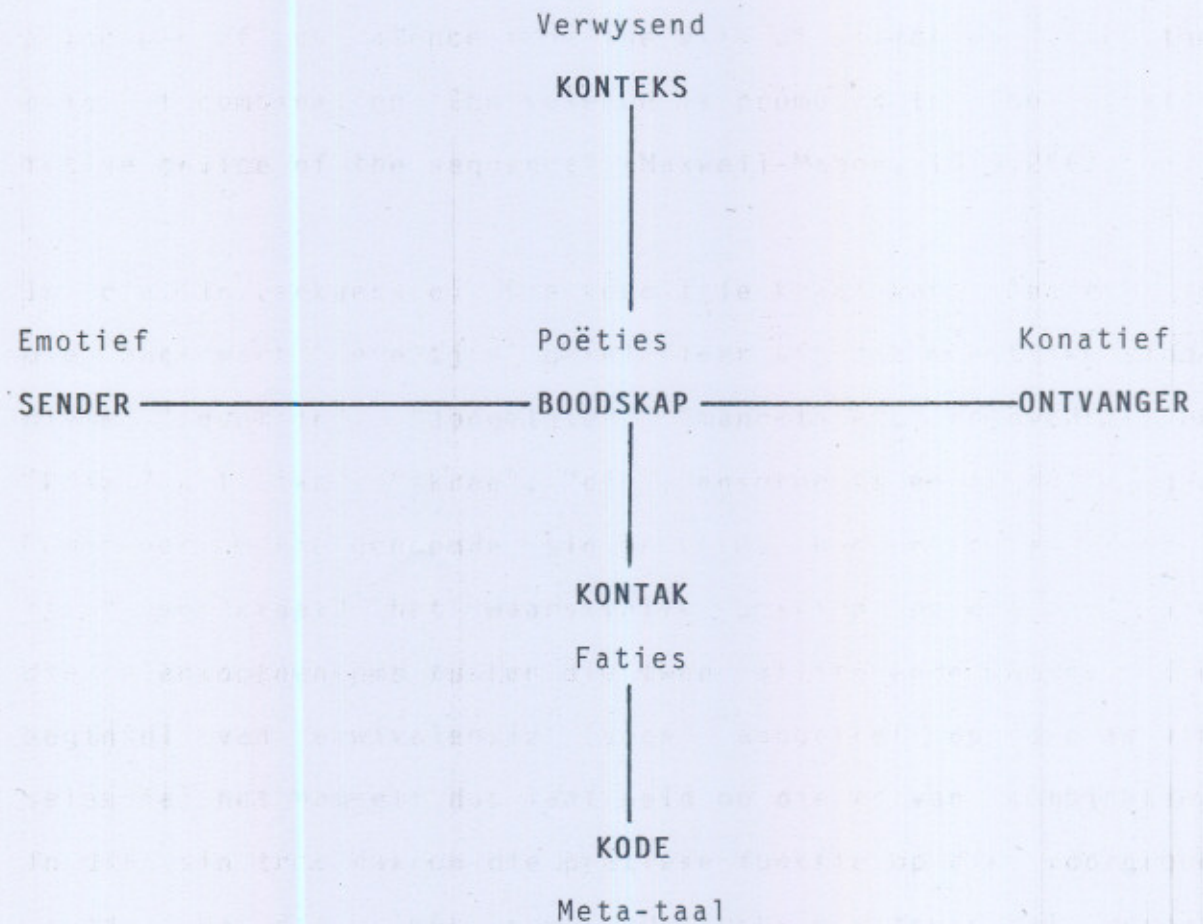
Aan al die faktore wat by verbale kommunikasie betrokke is, is nou 'n funksie toegeken, behalwe aan die boodskap self. Aandag vir die boodskap as boodskap, dit wil sê vir die vorm daarvan, is die POËTIESE funksie van taal. Die poëtiese funksie versterk die basiese digotomie tussen teken en objek, deurdat dit die tasbaarheid ("palpability") van die taaltekens beklemtoon - 'n beklemtoning van die "sigwaarde van die woord"

(Kannemeyer). Mukarovský praat in dié verband van "the maximum foregrounding of the utterance" (Culler, 1975:56). A.D. Pienaar verduidelik die werking van dié funksie soos volg: "Waarom het die spreuk 'veg vir volk en vaderland' in die taal geyk geraak, eerder as 'stry vir nasie en land'? Volgens Jakobson sou dit die onbewuste en onverantwoorde keuse vir 'n meer poëtiese vorm wees. Die alliterasie trek die verskillende begrippe in die stelling saam, sodat daar selfs 'n betekenis-verbinding tussen hulle ontstaan, en die jambiese versmaat gee 'n gestruktureerdheid daaraan, sodat 'n 'klankfiguur' ontstaan ..." (1980:12). Poësie (woordkuns) en die poëtiese funksie van taal mag egter nie heeltemal met mekaar geïdentifiseer word nie: "Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification. Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent" (Maxwell-Mahon, 1975:264). Advertensierimpies, politieke slagspreuke en ander vorms van taalgebruik met 'n poëtiese funksie is dus nie vanself poësie nie, aangesien ander funksies (byvoorbeeld die oorredende, konatiewe funksie in 'n reklamespreuk) die poëtiese funksie oorheers. Om te bepaal watter funksie in 'n taaluiting domineer, moet onvermydelik die bedoeling/intensie van die boodskap en die konteks waarin dit voorkom, in ag geneem word.

Die onderskeiding van verskillende poëtiese genres impliseer 'n wisselende rangskikking (hiërargie) van die ander taal-

funsies, naas die dominante poëtiese funksie. Epiese poësie, met sy gerigtheid op die derde persoon, is nou verbonde met die verwysende funksie; liriese poësie, gerig op die eerste persoon, dra duidelik swaar aan die emotiewe funksie; en aanspreekpoësie, poësie van die tweede persoon, is belaaï met die konatiewe funksie.

Die sestal taalfaktore wat aangetref word by die kommunikasiegebeure met hulle onderskeie funksies kan soos volg geskematiseer word:



In die terme van Jakobson sou 'n mens kon sê dat die poëtiese funksie van taalgebruik in vernufpoësie in 'n nog groter mate

oorheers as in "normale" poësie, waar ook die verwysende, emotiewe, konatiewe, fatiese en meta-taalfunksies 'n belangriker rol speel. Dit is egter alleen 'n kwessie van graadverskil.

Alle verbale gedrag vertoon, volgens die strukturalistiese siening, twee fundamentele maniere van rangskikking, te wete seleksie en kombinasie. Die seleksie geskied op grond van ekwivalensie (gelykheid/ongelykheid, sinonimie/antonimie) en die kombinasie op grond van die opbou van 'n sekwensie. Die poëtiese funksie van taal vat Jakobson hiervolgens saam in die volgende stelreël: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence" (Maxwell-Mahon, 1979:266).

In die sin (sekwensie) "Die kêreltjie kraai van plesier" is die onderwerp "kêreltjie" geselekteer uit die moontlike sinonieme "seuntjie", "jongetjie", "mannetjie", ensovoorts en "kraai" uit "lag", "skree", "gil", ensovoorts en is hulle gekombineer om die genoemde sin te vorm. Die keuse van kêreltjie en "kraai" het waarskynlik geskied op die basis van die klankooreenkoms tussen die twee alliterende woorde. Die beginsel van ekwivalensie (soos aangetref op die as van seleksie) het homself dus laat geld op die as van kombinasie. In dié sin tree daarom die poëtiese funksie op die voorgrond (sonder dat die primêr verwysende funksie uitgeskakel word). Die deurwerking van die ekwivalensieverskynsel (in dié geval klankgelykheid) verhoog die effêktiwiteit of impressiwiteit van die betekenisoordrag, aangesien die alliterasie van die

eksplosiewe k-klank die semantiese inhoud van die woord "kraai" ondersteun op 'n klanknabootsende wyse.⁵⁾ Verder is "kraai" 'n metafoor wat die beginsel van die gelyksoortigheid van poëtiese taalgebruik onderstreep. Die geluid wat 'n haan maak, word gelykgestel aan dié van 'n seuntjie, sonder dat die woord sy oorspronklike semantiese waarde verloor. Die betekenis "haan se geluid" bly dus werkzaam, terwyl dit die saak "seuntjie se geluid" benoem.⁶⁾ In 'n mededeling wat bloot gerig was op die oordrag van kognitiewe informasie - wanneer die referensiële funksie dus oorheers - sou 'n arbitrêre seleksie uit die beskikbare sinonieme die boodskap ewe goed kon oordra, byvoorbeeld "Die seuntjie gil van plesier".

By veral die vernufpoësie word die beginsel van ekwivalensie

5) Vergelyk Van Luxemburg (1983:249): "Door de foregrounding van de uitdrukking valt het accent op die wijze van uitdrukking zelf en daarmee ook op de semantische implicaties ervan."

6) Vergelyk Hawkes (1977:77): "Metaphor, to apply Saussure's concepts, is generally 'associative' in character and exploits language's 'vertical' relations, where metonymy is generally 'syntagmatic' in character, and exploits language's 'horizontal' relations." Die metafoor werk dus met die prosedure van gelyktydige saambestaan ('n kenmerk van die paradigmadiese as) en metonimia, daarenteen, met die prosedure van vervangende naasmekaastelling ('n kenmerk van die sintagmatiese as).

dikwels verby die grense van wat grammatikaal moontlik is, gevoer. Mukarovský noem hierdie afwykende of ongrammatikale konstruksies as een van die metodes (naas normale ekwivalensie) waarop vooropstelling ("foregrounding") van die uitdrukking bewerkstellig word (Van Luxemburg, 1983:27). Nog meer as in ander soorte poësie skep die vernufpoësie sy eie "taal". Taaltekens kry in die poësie nuwe, abnormale en selfstandige waardes. A.D. Pienaar verduidelik dit só: "'Vorm' en 'inhoud' kan nie meer geskei word nie - elkeen verloor sy selfstandige waarde en wen aan die ander een. Daarom kan 'n mens nie die 'inhoud' van 'n gedig in 'n ander 'vorm' weergee sonder dat die gedig aan inhoud verloor nie. Klank en betekenis begin ineenvloei. 'Words similar in sound are drawn together in meaning', sê Jakobson ... Weens hierdie versteuring van die alledaagse taal se onderskeid tussen vorm/inhoud of klank/betekenis verkry 'n gedig die karakter van 'n eie tekensisteem" (1981:10). By die vernufpoësie gebeur dit in 'n nog groter mate.

Vernufpoësie plaas die digterlike middele in skerper reliëf as ander vorme van poësie en kan daarom lei tot 'n beter begrip van die poëtiese funksie van taalgebruik. Terence Hawkes vat hierdie funksie so saam: "For it is the distinctive essence of the aesthetic use of language, seen thus functionally and in relation to the totality of human communication, that it is self-conscious; concerned above all to draw attention to its own nature, its own sound-patterns, diction, syntax etc. and not to refer primarily to some 'reality' beyond itself ... Verbal art, seen thus, is not referential in mode, and does

not function as a transparent 'window' through which the reader encounters the poem's or the novel's 'subject'. Its mode is auto-referential; it is its own subject" (Hawkes, 1977:86).

Die vernufpoëtiese tegnieke op die taalterrein kan met die algemene term **woordspel** benoem word. In sy artikel "De linguïstiese grondslagen van het woordspel" (Hoogteijling, 1968:76 - 86) wys H. Schultink daarop dat woordspel berus op die verskynsel dat in taal aan formele identiteit semantiese verskille verbonde is. Woordspel -kan hom voordoen in woorddele (morfeme), woordgroepe en sinne.

Klankspel kom voor wanneer taalgebruikers opsetlik gebruik maak van die feit dat in taal aan semantiese verskil ook formele ooreenkoms (identiteit) gebonde kan wees. (Benede die morfeemvlak kan klankgelykvormigheid nooit met semantiese verskil verbonde wees nie, aangesien tussen die individuele spraakklanke en die semantiese aspek van taalgebruik slegs dié indirekte relasie bestaan dat foneme betekenisloos bydra tot die bou van betekenisdraende taaleenhede.) Klankspel behels alliterasie, assonansie, eindrym, nuutskeppinge en palindrome (= woorde, frases of sinne wat van agter na voor gelees dieselfde lesing oplewer, byvoorbeeld "lepel"). By klankspel kan formele identiteit wel voorkom (soos by palindrome), maar dit is nie aan semantiese verskil verbonde nie. Tussen die rymwoorde "water" / "kater" bestaan 'n formele ooreenkoms en 'n semantiese verskil. Wesenlik is dit 'n verbinding van die ooreenkomstige maar nie-identieke klankvorme w-a-t-e-r en

k-a-t-e-r met die nie-identieke betekenis "water" en "kater". (Aan die formeel identieke foneme a-t-e-r I en a-t-e-r II is geen semantiese differensiasie of ooreenkoms gebonde nie, aangesien hulle benede die morfeemvlak funksioneer.) By klankspel is die semantiese verskil aan formele ooreenkoms maar nie aan formele identiteit nie gebonde. Daarenteen is vir die woordspel juis die verbinding van semantiese verskil aan formele identiteit essensieel.

Die omvang van die formele identiteit gee aanleiding tot vier verskillende soorte woordspel, te wete woorddeelspeling, woordspeling, woordgroepspeling en sin-speling. Schultink bespreek vervolgens elke soort afsonderlik. Ten opsigte van die **woordspeling** het 'n mens onmiddellik te doen met die vraag omtrent woordidentiteit: berus die aan formele gelykheid gebonde semantiese differensiasie

- i) op verskillende woorde, of
- ii) op een en dieselfde woord?

In die eerste geval gaan dit om homonieme en homofone. (Schultink plaas homofone in hierdie kategorie op grond van sy definisie: "Onder 'homofone' verstaan we niet-identieke, gelijkvormige woorden die - anders dan 'homoniemen' - niet tot één zelfde woordklasse behoren" (Hoogteijling, 1968:78). In hierdie studie gebruik ek die term homofonie egter om gelykluidende maar verskillend gespelde woorde aan te dui, aangesien dit in die vernufpoësie dikwels om die sigwaarde - teenoor die klankwaarde - van 'n woord gaan. My gebruik van die

term homonimie word ook nie beperk tot woorde wat tot dieselfde woordsoort of woordklas behoort nie.)⁷⁾ In die tweede geval - waar die betekenis van 'n enkele woord wat na uiteenlopende sake verwys, ter sprake is - word nie in die eerste plek na die metaforiese gebruik (dit wil sê die disjunkte betekenistoepassing) verwys nie. Dit gaan hier eerder om die verskynsel polisemie (= die beweeglikheid van woordbetekenis).

By **woorddeelspelinge** word die met semantiese differensiasie gepaardgaande formele identiteit tussen dele van verskillende woorde of tussen 'n woorddeel en 'n woord opsetlik deur taalgebruikers uitgebuit. Dié spel kan plaasvind sowel by betekenisdraende woorddele (= morfeme) as by nie-betekenisdraende woorddele (= foneme). In die laasgenoemde geval word 'n woorddeel sonder enige eie semantiese aspek opsetlik geopponeer aan 'n gelykvormige woorddeel of woord wat wel betekenis het. (In hierdie studie sal ek voortaan na hierdie verskynsel as "pseudo-morfologiese verkapping" verwys.) Die vir woordspel

7) In sy gedig "Inleiding tot 'n tentatiewe fenomenologiese beskouing" volg J.C. Steyn (1975:20) klaarblyklik Schultink (en Reichling, 1969:44) se klankgebonde definisie van homonimie:

is die saam-ene ekkie op my eentjie
wat gans en al homoniem is van eendjie?

Volgens my definisie is "eentjie" en "eendjie" homofone, vanweë die verskil ten opsigte van die spelling.

kenmerkende semantiese differensiasie berus in só 'n geval dus nie op dié van betekenisaspek I teenoor betekenisaspek II nie, maar op die opposisie tussen wel- en nie-betekenisdraend.

By **woordgroepspele** lê die spel heel dikwels opgesluit in die letterlike toepassing van (figuurlike) vaste uitdrukkings. Nog 'n moontlikheid doen hom voor in die vorm van sintaktiese homonimie. Wanneer binne gelykvormige woordkombinasies die elemente van daardie kombinasies, dit wil sê die woorde, op uiteenlopende wyse op mekaar betrek word, word van sintaktiese homonimie gepraat. Dit geld ook vir **sin-spele**.

Schultink onderskei verder tussen **herhalingswoordspel** en **dubbelsinnige** of **ambigue woordspel**. In die eersgenoemde geval word die taalbousel (woorddeel, woord, woordgroep of sin) noodsaaklikerwys herhaal, soos in die volgende homonieme woordspel:

Van alle zagen, die wij ooit zagen zagen,
zagen wij nooit zagen zó zagen, als onze zagen zagen.

Kenmerkend van die ambigue woordspel is dat die meerduidigheid deur die konteks en/of situasie bewerkstellig word. In herhalingswoordspel ontstaan 'n spanning tussen die uiteenlopende, geaktualiseerde semantiese aspekte van twee of meer gebruikte identieke taalbousels, terwyl in ambigue woordspel 'n gelyksoortige spanning binne één gebruikte taalbousel voorkom. Met betrekking tot die ambigue woordspel haal Schultink die volgende uitspraak van C.F. Hockett aan: "A perfect pun

involves semantic and grammatical ambiguity in the face of absolute phonemic identity, with both interpretations sensible in the context in which it occurs" (Hoogteijling, 1968:85).

Al hierdie tegnieke pas in die strukturalistiese raamwerk wat in hierdie hoofstuk aan die bod gekom het. Die Nederlandse kritikus Paul Claes het in 'n studie van die woordspel in die poësie van Hugo Claus 'n handige skema ontwerp waarin al die "stijlfigure die op klankooreenkomst tussen woorde gebaseerd zijn", gekategoriseer kan word (1984:49 - 63). Hy gaan uit van die klassifikasie wat Tzvetan Todorov opgestel het van woordspelige verskynsels. Todorov se klassifikasie berus op twee kriteria, naamlik die opposisie tussen identiteit en gelyksoortigheid van die betekenisvorm (die klank of skrifbeeld), en die opposisie tussen enkel- en meervoudige verskynings in die taalketting. Claes wys daarop dat hierdie indeling ooreenkom met die twee taalasse wat sedert Ferdinand de Saussure in die taalsisteem onderskei word. Die eerste opposisie van Todorov het met die vertikale of paradigmatische as te make en die tweede met die horisontale of sintagmatiese.

Die paradigmatische as van die taal word deur relasies van gelykheid of ekwivalensie bepaal. In plaas van die begrippe "identiek" en "gelyksoortig" gebruik Claes "homoniem" (= gelykluidend) en "paroniem" (= min of meer gelykluidend). Om terminologiese verwarring te voorkom behou ek Todorov se benamings vir die paradigmatische opposisiepaar.

Op die sintagmatiese as word elemente wat uit die paradigmatiese as geselekteer is, gekombineer. Die horisontale as van die taal word dus deur relasies van sekvensie of kontiguiteit (= opeenvolging in tyd en ruimte) bepaal. Dit is moontlik dat elemente uit verskillende paradigmatiese asse gelyktydig (simultaan) op die sintagmatiese as verskyn, in plaas van, soos wat normaal is, agtereenvolgend (suksessief). Dit is wat Todorov bedoel met die opposisie enkel- en meervoudige verskyning in die taalketting.

Aan die hand van hierdie opposisiepare in die twee taalasse identifiseer Claes vier hoofkategorieë woordspel, te wete klankspeling, woordspeling, klankkruising en woordkruising. Skematies sien dit daar só uit:

		<u>SINTAGMATIES</u>	
		SUKSESSIEF	SIMULTAAN
<u>PARADIGMATIES</u>	GELYKSOORTIG	Klankspeling	Klankkruising
	IDENTIEK	Woordspeling	woordkruising

In hierdie skema is die betekenis van die term **woordspeling** spesifieker as die oorkoepelende term "woordspel". Woordspeling ontstaan deur die eksplisiete naasmekaarplasing van gelykluidende, maar in betekenis verskillende woorde, dit wil

sê herhaalde homonieme en homofone. **Klankspeling** ontstaan deur die eksplisiete naasmekaarplasing van byna gelykluidende woorde, dit wil sê rym.

By die klank- en woordkruising wys die element "-kruising" daarop dat in hierdie geval twee of meer paradigmatische asse gekruis word. **Klankkruising** ontstaan deur die gelyktydige oproep van byna gelykluidende woorde, dit wil sê kontaminasie (wat dikwels 'n neologisme tot gevolg het) en anagram. **Woordkruising** ontstaan deur die gelyktydige oproep van twee gelykluidende woorde, dit wil sê poliseme, homonieme, homofone, betekenisverletterliking en volksetimologie (waaronder ook verkeerde woordsplitsing of "pseudo-morfologiese verkapping"). Claes se kategorie "woordspeling" korreleer dus met Schultink se onderskeiding **herhalingswoordspel** en sy "woordkruising" met **ambigue woordspel**.

Soms word vernufpoësie voorgestel as serebrale digkuns met 'n geringe emosionele lading of ten minste met 'n indirekter emosionele werking (Jakobson se emotiewe funksie) as in die geval van "spontane", liriese gedigte.⁸⁾ Barend J. Toerien lewer in 'n netjiese kwatryn implisiete kommentaar op die

8) Sien byvoorbeeld T.T. Cloete se aanvanklike oordeel oor J.C. Steyn se **Die grammatika van liefhê**: "... van 'emotional effect' het dit weinig" (1976:92) - in die herdruk van hierdie artikel in Cloete (1980:260) is hierdie opmerking egter geskrap.

oënskynlike gebrek aan emosionele impak van die vernufvers.
Dit is die eerste gedig in die reeks "Gesprekke met my hand"
(1983:39):

Waar was ons tog nie alles oral nie, my hand.
Die sagste, diep geheimnisse is jou bekend;
geheime nisse, nessies lief, is jy mee bevriend.
Hy antwoord: Gevoel reik baie verder as verstand.

Dié kwatryn kan sekerlik as 'n vernufvers kwalifiseer op grond van die woordspel "geheimnisse" - "gêheime nisse" ('n soort skyn-etimologie) en "nisse" - "nessies" ('n doebllette-spel). Maar die spreker se tentoongestelde rasionele taalvernuf is volgens die slotreël ontoereikend om (die hand se) gevoel te begryp en te verwoord. Ironies genoeg is die hand se antwoord nie van polisemiese slimmigheid ontdaan nie, omdat die woord "gevoel" dubbelsinnig is en sowel "emosie" ('n geestelike gewaarwording) as "tassin" of "liggaamlike gewaarwording" kan beteken. In die hand se gebruik van dié woord gaan die fisiese en psigiese 'n alliansie aan teen die rasionele. Tog loënstraf die vernuf waarmee die hand sy woord doen die inhoud van sy stelling. Vir sover 'n mens hierdie gedig as 'n poëtikale uitspraak oor die vernufvers kan lees, wil dit dus sê dat "gevoelspoësie" nie sonder die rasionele element kan bestaan nie en andersom dat "verstandverse" nie noodwendig van gevoel (liggaamlik en geestelik) ontbloot hoef te wees nie. (Let in dié verband op die identifikasie tussen die spreker en die hand: hulle deel dieselfde ervarings.)

HOOFSTUK 2: DIE VERNUFVERS IN AFRIKAANS EN DIE VERNUFSTEGNIEKE

2.1 DIE VERNUFVERS IN AFRIKAANS

Vernufpoësie is uiteraard nie uniek aan Afrikaans nie. In 'n bespreking van J.C. Steyn se *Die grammatika van liefhê* wys T.T. Cloete daarop dat hierdie tipe vers teruggaan op 'n ou tradisie "... wat gemoeid is met iets wesenliks in die poësie, die taal se uiterste verskerpte bewustheid van homself in die literatuur" (1980:261). Dit is 'n tradisie wat onder meer aansluit by die sewentiende-eeuse digkuns van die Nederlander Constantijn Huygens en die Engelsman John Donne, saam met die ander "metaphysical poets" (Cowly, Herbert, Vaughan). In H. Schultink se reeds genoemde artikel oor die woordspel maak hy dikwels gebruik van voorbeelde uit die poësie van Huygens. Selfs die skynbaar spontaan-assosiatiewe poësie van die Nederlandse Vyftigers (met wie Breyten Breytenbach se verse 'n verwantskap toon)¹⁾ kan as vernufpoësie beskou word. Na die ontleding van enkele Lucebert-gedigte kom C.W. van de Watering tot die gevolgtrekking dat die belangrikste kenmerk van dié "eksperimentele verse" polisemie en ambiguïteit (dit wil sê leksikale en sintaktiese homonimie) is: "De opzettelijkheid

1) Sien J.C. Kannemeyer (1983:465): "Onder die invloed van Rimbaud, Eluard, die Nederlandse Vijftigers en die Suid-Amerikaanse digters skryf Breytenbach 'n vrye vers ..."

die vermoed moet worden achter een zo frequent, bijna systematisch gebruik van polysemie en ambiguïteit, lijkt strijdig met 'het lyrisch/poëtische' in die algemeen, en met de spontaneïteit die aan COBRA als bakermat van de experimentele dichters wordt toegeschreven, in het bijzonder" (1979:134).

Vernufpoësie is die eerste keer as sodanig in Afrikaans gesin-jaleer met die verskyning in 1955 van Peter Blum se verrassende en vernuwende debuut, **Steenbok tot poolsee**, opgevolg deur **Enklaves van die lig** in 1958. J.C. Kannemeyer karakteriseer die verstegniese vernuwing wat Blum bring soos volg: "In teenstelling tot Opperman ... laat vaar Blum die laaggedig ter wille van die uitbuiting van die sigwaarde of etimologiese herkoms van die enkele woord. Met hierdie werkwyse staan hy betreklik onafhanklik van Afrikaanse voorgangers, al sluit hy ... aan by A.G. Visser se tradisie van spot, parodie en satire" (1983:273). Kannemeyer noem ook "die neologistiese en kontaminerende woordgebruik waarmee hy vir Afrikaans nuwe moontlikhede oopskryf" (1983:284 - 285). Benewens A.G. Visser as voorganger van Peter Blum sou 'n mens ook C.J. Langenhoven met sy limericke en Uys Krige met sy speelse gedigte kon noem. Blum se taaleksperimente word voortgesit met die verskyning van **Tristia** deur N.P. van Wyk Louw in 1962, met sy "... ryk arsenaal van woordspelings, waarby semantiese en sintaktiese homonimie te pas kom en die tekenwaarde van die skrifbeeld uitgebuit word" (Lindenberg, 1980:72). Die lewenskragtigheid van hierdie groeipunt in die Afrikaanse poësie word bewys deur die werk van die belangrikste digter van die sestigerjare, Breyten Breytenbach - wie se digkuns daadwerk-

lik nou verwant is aan dié van die Nederlandse Vyftigers. Met *Die ysterkoei moet sweet* (1964) en die bundels wat daarop volg, word inderdaad 'n klein tradisie van die vernufvers in Afrikaans gevestig. D.J. Opperman se aandeel bestaan aanvanklik uit die ligte versameling verse *Kuns-mis* (1964) en bereik 'n hoogtepunt in *Komas uit 'n bamboesstok* (1979). In 1973 verskyn Leon Strydom se *Geleentheidsverse* as onmiskenbare produk van hierdie rigting²⁾ en in 1975 bereik die vernufvers 'n bykans obsessionele spits by J.C. Steyn in *Die grammatika van liefhê*. In die volgende jaar verskyn Grimas van Merwe Scholtz, wat hierdie soort vers tot sy kriptiese uiterste voer.³⁾ Die tipografiese eksperimente in *Kuns-mis* en *Komas uit 'n bamboesstok* kom tot volle bloei in Willem Boshof se *Kykafrikaans* in 1980 - tot dusver die enigste volwaardige bundel visuele poësie in Afrikaans. Die jongste voorbeelde van hierdie "genre" is T.T. Cloete se bundels *Angelliera* (let op die vernuftige, morfologiese teleskopering van die titel), *Jukstaposisie*, *Allotroop* en *Idiolek* van 1980, 1982, 1985 en 1986 onderskeidelik, asook *Klankmanwoordboom* van Meyer van Rensburg (1983). *Vuurwerke*

2) André P. Brink (1976:102) beweer selfs: "Miskien het ons hier die eerste betekenisvolle voortsetter van 'n soort poësie wat Peter Blum in Afrikaans ontgin het."

3) Vergelyk André P. Brink (1980:37): "... soms neig Scholtz daartoe om in 'n te geslote kriptiek te verval, met tekens en motiewe wat dui op 'n tē esoteriese en persoonlike verwysingswêreld ..."

(1984), *Kies vir jou 'n tong* (1985) en *Op vrye voete* (1987) van Pieter van der Lugt bevestig die voortgang van hierdie soort vers in Afrikaans. Van belang is ook Elisabeth Eybers se latere bundels (dit wil sê vanaf *Die helder halfjaar*, 1956), wat "... toenemend ingestel (is) op woordspel (hoofsaaklik in die vorm van homonimie, elisie, verletterliking, of die gebruik van begripseenhede: konstruksie van stelle of stellinge - soos in die gedig 'Taalles' ...)" (Brink, 1976:144).

2.2 DIE VERNUFSTEGNIEKE

In hierdie afdeling word die tegnieke⁴⁾ waarvan die vernufdigter hom bedien, nagegaan. Twee groepe vernufstegnieke kan onderskei word, te wete taaltegnieke en verstegnieke.

2.2.1 TAALTEGNIEKE

'n Vroeë aanduiding in Afrikaans van 'n sensitiwiteit vir die spel met leksikale meerduidigheid tref 'n mens reeds aan by die onderstaande anonieme volksliedjie:

4) In die terminologie van die formaliste sou 'n mens ook kon praat van *kunsgrepe* (Van Luxemburg, 1983:21 - 22, 48 - 50, 225 - 277).

Die kapkar se kareet
o die kapkar se kareet
toe ken ek mos my bokkie
aan die houdings wat sy het. 5)

Die verband tussen die eerste twee en die laaste twee reëls van hierdie versie is onbegryplik, totdat die leser/luisteraar besef dat soos die meisie aan haar "houdings" (maniertjies) herken kan word, die kapkar opval weens sy bagasiedraer (die kareet), letterlik dus 'n "hou-ding". Daarby kom nog dat die woord "bokkie" nie net op 'n geliefde meisie slaan nie, maar ook die naam is vir 'n ligte kar (sien die HAT). Die laasgenoemde **homonimie** (= woorde met dieselfde klankvorm en spelling, met verskillende herkoms en betekenis) het dan erotiese implikasies met sy verbinding van die meisie en die ryding. Die kar van dié kwatryn word in ieder geval vroulik gemerk deur die verband wat bestaan tussen "kappie" en "kapkar". Homonimie is een van die mees gebruikte taalverskynsels deur vernufdigters.

In A.G. Visser se gedig "Verse en verse" (1981:202) word die homoniemespeel eksplisiet deur die titel aangekondig. Teenoor die ambigue woordspel in "Die kapkar se kareet" vind 'n mens in Visser se gedig 'n voorbeeld van herhalingswoordspel (volgens die onderskeiding van Schultink):

5) Afgedruk op die omslag van die plaat **Kleur** deur Randall Wicomb.

"Oom Jan, ek het 'n vers gemaak -
 Vir my is dit geen sware taak."
 Piet skrywe - dit nou maar sub rosa -
 In elk geval berymde prosa.
 Oom Jan se bril gaan stadig op,
 Bedenklik skud oom Jan sy kop:
 "Jou aandag moet jy maar bestee
 Aan dié wat later melk sal gee"

Die twee soorte verse waaroor dit hier gaan, is die vers as gedig en die vers as 'n vroulike kalf of jong koei. Maar die titel stel nie net die homonieme betekenismootlikhede van die woord aan die bod nie. "Verse en verse" dui ook op twee soorte gedigte: goeie, egte poësie teenoor swak poësie of "berymde prosa" (reël 4). In die slotreël gee die homonimie aanleiding tot 'n dubbelsinnige lesing: Piet moet sy aandag gee aan koeie wat iets nuttigs (melk) produseer, en/of hy moet dié soort gedig skryf wat literêre waarde het, dit wil sê iets esteties oplewer. In die laasgenoemde geval funksioneer "melk" dan as 'n metafoor vir iets waardevols.

Die verwysing na "Oom Jan" is waarskynlik 'n sinspeling op C.P. Hoogenhout. Oor sy taak as letterkundige redakteur van **Die Afrikaanse Patriot** skryf Rialette Wiehahn soos volg: "Hy sorg vir die keuring van rympies vir die blad en die taalkundige versorging van dié wat opgeneem word. Onder die skuilnaam "Oom Jan" gee hy gereeld wenke aan digters, lewer kommentaar oor rympies wat geplaas word en skryf uitvoerige verantwoordings oor waarom sekere nie geplaas kan word nie.

Hy het sy hande vol, want rympies stroom die Patriot-kantoor binne" (1965:4).

In die volgende kwatryn maak Boerneef (1977:117) van sowel homonimie as polisemie gebruik, waarmee die vers 'n besondere digtheid verkry:

Vol laaie is die Josie se harsingkas
janee ou mensies nout hy julle vas
jul dop en stook so woës dat jul vergeet
dat hy met swael nog altyd bobaas was.

In reël 1 word beweer dat die duiwel (Josie) se skedel vol streke ("laaie") is. In plaas van "skedel" gebruik Boerneef egter die beeldende woord "harsingkas", sodat "laaie" nou ook die betekenis kry van "skuifbare bēreplek in 'n kas". Die homoniemespeel verleen aan die duiwel se onuitputlike voorraad skelmstreke 'n konkrete, visuele kwaliteit. Boerneef buit weer in die slotreël die polisemiese moontlikhede van die woord "swael" uit. (Polisemie dui op die meerduidigheid of veelheid van betekenis wat in een en dieselfde woord beslote lê.) Volgens die laaste twee reëls drink ("dop") en rook ("stook") die mens sonder om na te dink oor die feit dat dit eintlik die duiwel se aktiwiteite is, want hy was nog altyd die bobaas "met swael". Volgens die HAT is swael 'n "(l)iggeel delfstof wat met 'n blou vlam en sterk reuk brand ..." Onwillekeurig verbind die leser swael aan die duiwel se domein: die hel waarin 'n onuitblusbare vuur gestook word (vgl. Markus 9: 43 - 44). Die stokende mens staan dus geen kans teen die duiwel se

vuur nie - ook al is dit sy gestook wat hom daar laat beland
het. Maar ook die mens se drinkgewoonte word deur die
"bobaas" se "geswael" oortref. Die HAT gee "baie drink" aan
as die betekenis van "swael" in werkwoordelike funksie. Die
speelse taalspel (homonimie en polisemie) verhoed dat die
gedig in swaarwigtige moralisasie ontaard. Hiertoë dra die
gemoedelike taalgebruik van die gedig ook in 'n groot mate by.

In die onderstaande gedig van Pieter van der Lugt (1984:12)
word op 'n uiters gedronge wyse van homonimie, polisemie en
sintaktiese homonimie gebruik gemaak.

ek stip 'n punt waar ek wil kom
en reël my sinne reg op hom

ver, klein, het hy veel om die lyf -
ek voel ek gaan nog blaai skryf

iets in my lyn, dig ideaal
word woord vir woord nader gehaal

maar digby my bestemming sien
ek rede, dele onverdien:

my punt is dubbelpunt, begin,
die aanloop tot 'n wyer sin

Die tema van hierdie gedig is die digproses, wat die uitbui-
ting van die skeppende moontlikhede van die taal behels. Die

taalgebruik in die gedig is terselfdertyd 'n demonstrasie van dié betekenisgenererende moontlikhede van die taal. In reël 1 stel die digter (as sprekende ek) vir homself 'n poëtiese doelwit. Die woord "punt" kan hier verstaan word as lees-teken (wat die einde van 'n sin of teks aandui), as doelwit ('n plek in ruimte en tyd) of as 'n spesifieke onderwerp waaroor hy wil skryf. Die polisemiese betekenisaspekte van "punt" word dus in werking gestel. Vervolgens (in reël 2) span hy sy woorde ("sinne") só in dat dit reg op dié punt afstuur. In die konteks kan "sinne" egter ook "verstand/denkvermoë" beteken: die digter stel hom geestelik in om sy vers te voltooi. Die doelwit wat hy in gedagte het, is dus 'n geestige of vernufvers. Hierdie ambiguïteit word verkry deur die woord "sinne" polisemies uit te buit. Dat dit hier om 'n poëtiese doelwit gaan, blyk uit die homoniemespel "reël ... reg". Enersyds beteken dit dat die digter sy woorde/verstand "organiseer" om "direk" op die punt af te gaan, andersyds word sy woorde/verstand "reëlreg" ingespan, dit wil sê in die vorm van (korrekte) versreëls. Omdat die woorde binne die sinseenheid van reël 2 op uiteenlopende wyse op mekaar betrek kan word, het ons hier (volgens Schultink) 'n voorbeeld van sintaktiese homonimie.

Die "punt" het volgens strofe 2 paradoksaal "veel om die lyf", solank hy "ver" en "klein" is. Omdat die doelwit nog in die verskiet lê ("ver" is) en nog nie duidelik gedefinieer is nie ("klein" is), bied dit veel ruimte vir die gestaltegewing van die "sinne" ("ek voel ek gaan nog-blaaie skryf"). Die spesifieke strekking en vorm van die gedig is nog nie vasgestel

nie. Die sintakties geskeie woorde "ver" en "klein" kan verbind word tot die werkwoord "verklein". Só gelees (dit wil sê sintakties homonimies) beteken dit dat die onderwerp (die "punt") aan uitwerkingsmoontlikhede wen, wanneer hy doelbewus klein gemaak en gehou word.

In die derde strofe word die eindpunt langsaam ("woord vir woord") benader. Wat gestalte kry, is "iets in my lyn". Dié Anglisistiese uitdrukking word deur die homoniemespel funksioneel gemaak: wat vorm kry, is iets wat hom interesseer / waarvoor hy aanleg het, maar dit geskied ook in sy "lyn", dit wil sê in sy versreël (Engels: "line"). In die laasgenoemde betekenis is "lyn" dan 'n sinoniem vir "reël" van strofe 1 in die tweede homonieme betekenis. Die woorde "dig ideaal" dui op die ideale kompaktheid van die gevormde en op die feit dat die ideaal digterby kom. "Dig" en "ideaal" kan egter ook tot 'n samestelling saamgelees word, naamlik "digideaal". Dit is die derde voorbeeld van sintaktiese homonimie in die gedig.

Die saambring van naby en ver in "dig ideaal" word voltrek met die woord "digby" in strofe 4. "Digby" kan beteken "naby" én "al digtende by" - dieselfde homonieme woordspel kom 'n mens teë in die titel van Lina Spies se debuutbundel: **Digby Vergenoeg**. Naby sy gestelde doelwit ("my bestemming") sien hy nuwe, onverdiende moontlikhede. Dié moontlikhede word aangedui as "rede" en "dele", dit wil sê nuwe begrip (wat korreleer met een van die betekenis van "sinne" in strofe 1) en nuwe reëls of strofes (= dele van 'n gedig). Wanneer "rede" en "dele" op 'n sintakties homonimiese wyse saamgevoeg word, vorm

dit "rededele" (= woordsoorte). Die nuwe visie (vergelyk "sien") behels dus ook 'n lesikale uitbreiding.

In die slotstrofe daag die besef dat die aangestipte punt eintlik 'n nuwe begin is: "my punt is dubbelpunt". Hierdie dubbelpunt staan inderdaad aan die einde van die vorige strofe - die verwagte slot van die gedig. Op die digter wag 'n "wyer sin". Weer kan "sin" polisemies gelees word, naamlik as 'n woordkombinasie en as betekenis/begrip. Die woord "aanloop" is 'n sinoniem vir "begin", maar het ook die betekenis "voortgaan". Die nuwe begin is 'n aanloop wat aan-loop.

Die betekenis-skeppende moontlikhede van die skrifbeeld of sigwaarde van 'n woord word in die volgende gediggie van A.G. Visser (1981:205) uitgebuit:

'n Teoloog (17de eeu)

Hy is nie net gereformeer,

Maar - nota bene - streng.

Van al die Engele op die leer

Sien hy maar net die "eng".

Die speelse fenomenologiese omgang met die taal in hierdie gedig sou 'n mens ook kon noem: **pseudo-morfologiese verkapping**. Juis die onnatuurlike (ongrammatikale) opbreek van die woord "Engele" in die slotreël tot "eng" bewerkstellig die verrassing by die lees van die gedig. Ek gaan dus nie met Merwe Scholtz akkoord as hy sê: "Die sentrale spelmaneuver bestaan daaruit dat die woord 'streng' ingespeel word op sy

eie klankonderdeel '-eng' ..." nie (Visser, 1981:33). Die ongewone opbreek van "Engele" vereis spesiale maatreëls om die leser se aandag daarop te vestig. Scholtz het dit goed raakgesien: "Vir die realisering van hierdie nogal drastiese spelreël moet die taalbeskoulikheid en met name die woordvormbewustheid deur die aanhalingstekens eksplisiet en nadruklik aangewakker word" (Visser, 1981:33). Soos in die vorige voorbeelde maak Visser ook van homonimie gebruik, naamlik in die woord "leer" waarvan die twee betekenis "klimtoestel" (HAT) en "dogma" deur die konteks geaktiveer word. Merwe Scholtz lewer die volgende kommentaar hierop: "... die speel met die dubbele betekenis van die woord 'leer' is duidelik mank in die een been: die betekenis 'klimleer' ontvang naamlik kontekstueel dermate voorkeurbehandeling dat die betekenis 'leerstelling' of 'dogma' op die agtergrond geskuif word. Hierdie tweede betekenis moet bygesleep word" (Visser, 1981:33). Sy skraal waardering vir die spel met "leer" hang myns insiens saam met die feit dat hy "eng" na die verkeerde woord wil terugvoer. Word "eng" (= bekrompe, "streng", dogmaties) egter met die "Engele op die leer" verbind, lê "leerstelling" of "dogma" as betekenismoontlikheid van "leer" voor die hand. Dat "eng" uit "Engele" gegenereer is, word grafies-visueel bevestig deur die streng gesproke onnodige hoofletter waarmee "Engele" gespeel is. Die hoofletter moet dus hier, in die woorde van Scholtz, "die taalbeskoulikheid en met name die woordvormbewustheid" aanwakker.

Wat ek hierbo "pseudo-morfologiëse verkapping" genoem het, is uiteraard 'n geval van woorddeelspeling (in die terminologie

van Schultink) waar 'n woorddeel sonder enige eie semantiese aspek opsetlik geopponeer word aan 'n gelykvormige woord wat wel betekenis het. Dieselfde verskynsel doen hom voor in J.C. Steyn se selfverklarende gedig "Inleiding tot 'n tentatiewe fenomenologiese beskouing" (1975:20). Ek haal slegs die eerste deel aan:

"Arbitrêr is die vorm van 'n teken."

Dís wat taalkundiges reken.

Maar ek soek liefds die diep perspektief
in eensaam en verlange objektief.

Verlange is wat vér is

sê die eerste lettergreep;

vér weg is lank wegbly -

verlangs ontwyk hy my greep.

Dat dit in hierdie soort woordspel om foneme (= nie-betekenisdraende woorddele) eerder as om morfeme (= betekenisdraende woorddele) gaan, word in Steyn se gedig uitgespel deur die verwysing na die "lettergreep". In die vernufvers word dus opsetlik waarde gegee aan die taalvorm. Die arbitrariteit van die betekenaar ("die vorm van die teken") word opgehef en op 'n skynlogiese wyse gemotiveer deur daar betekenis aan te heg. 'n Mens sou dié fenomeen ook as 'n tipe volksetimologie of skyn-etimologie kon beskou.

Anders as Visser en Steyn gebruik Breyten Breytenbach die moontlikhede van **egte morfologiese verkapping** effektief in die volgende strofe van die gedig "iets om aan te peusel in my

igloo:" (1964:80):

my wintervrou is 'n klein klein voël
tjie tjie tjie
wat met drome goël.

Die drie maal herhaalde morfeem "tjie" funksioneer as geïntensiverende verkleiningsvorm en is terselfdertyd 'n klanknabootsing van die fyn geluid wat die voëltjie maak. Breytenbach herhaal hierdie kunsgreep in verband met 'n duif in die gedig "Huis toe" (1983b:12):

... die vlerke truggevou
tot 'n vingerbreedte van die lyf
ie dat die wind so fluit deur die pennetjies

In die volgende kwatryn van N.P. van Wyk Louw (1981:243) tref 'n mens (sintaktiese) homografie (= die verskynsel dat verskillende woorde eenders gespél, maar verskillend uitgespreek word) aan:

Klein variasie op die woordjie "gaan"

Ons was so aan die gaan gewend
dat ons gemeen het: gáán is goed.
Maar elke gáng word: sterf-orent.
Die end is bitter. En dis end.

Pirow Bekker sê van hierdie kwatryn dat die "... variasie-spel met die bepaalde woord kulmineer in die slot wanneer die

uiteinde van die 'gaan' ook in die taalvoltrekking onontkombaar gedetermineer word. Ons het hier naamlik verskillende wyses waarop die uiteinde uitgesê word: ... 'En dis end' suggereer of laat hoor ook: 'End is end'" (1974:15). Streng gesproke kan die tweede lesing nie gehoor word nie (soos Bekker beweer), maar alleen gesien word. In hierdie geval word die eerste letter d in die eerste lesing ("En dis end") as /d/ uitgespreek, terwyl dit in die tweede lesing ("End is end") as /t/ uitgespreek word. Net soos by pseudo-morfologiese verkapping staan die sigwaarde van die woord voorop by die homografiese woordspel.

'n Voorbeeld van intertalige homografie kom in "Anglisistiese veldtog" van R.K. Belcher (1982:9) voor:

Uit duinewaters van Algoabaai

het Grootjie na die Ketkaartse distrik

laat wiel en wysgeraak dis nou koebaai

aan Henry en hoeseë aan Hennerik,

want gou het hy die klanke van dié land

hoor letter in sy eie praat se aard:

my pen & ink is in my warm hand,

of: water in September is so hard.

En toe met koppie, kloof, veldskoën en trek

het ons ál dieper uit júl mond gepraat

maar ondertussen sterf júl eerder vrek

as om 'n sleepsels rooitaal toe te laat

soos júl die metfords op papier oorhaal

vir die Anglo-Boereoorlog van die taal.

In dié sonnet - betekenisvol genoeg 'n Engelse sonnet - is die afstammeling van 'n Britse setlaar aan die woord. Volgens hom het dié Engelse immigrante van 1820 baie gou Afrikaans aanvaar en toegelaat dat "Afrikanismes" hulle taal binnekom (hulle het selfs die Afrikaanse vorme van hulle name aangeneem, sien reël 4), terwyl die Afrikaanssprekendes 'n byna paranoïese vrees vir "Anglismes" bly koester het. Die stryd teen die invloed van Engels op Afrikaans word dan gepas met die nasionalistiese metafoor "die Anglo-Boereoorlog van die taal" benoem. Die ideologiese onderbou van die Afrikaner se taalpurisme blyk uit die frase "n sleepsel rooitaal", waarmee die beeld van 'n slang, dit wil sê iets boos, opgeroep word. Hierdie puristiese houding word egter gesatiriseer deurdat die spreker in reël 3 die in Afrikaans ingeburgerde "Anglisme" "koebaai" - nogal in rymposisie - gebruik. Die eintlike vernufspel van die gedig kom in reëls 7 en 8 voor. Die Engelse aankomelinge se aanvaarding van Afrikaans is naamlik vergemaklik deur die homografie wat soms tussen dié twee tale voorkom. Die rede daarvoor is dat albei van Germaanse oorsprong is. Met dié homograwespel tussen oerverwante tale word die ongegrondheid van die Afrikaner se vrees vir Engels ontmasker. Wanneer die gedig hardop gelees word, ontstaan die vraag of hierdie twee reëls in Engels of Afrikaans uitgespreek moet word. Dit lyk asof die rymwoorde 'n antwoord hierop wil verskaf. In reël 7 rym "hand" alleen op "land" (reël 5) wanneer dit in Afrikaans uitgespreek word. Reël 8 moet weer in Engels uitgespreek word om "hard" op "aard" (reël 6) te laat rym.

In die onderstaande kwatryn gebruik N.P. van Wyk Louw (1981: 243) **homofonie** (= die verskynsel dat woorde eenders uitgespreek kan word, maar verskil ten opsigte van spelling en betekenis) om sy sê met nadruk te sê:

In simplicitate cordis

Mens moet nooit foute weerlê nie:

mens moet net waarheid sê.

die foute is duisend-voud;

die waarheid is enkeld en oud.

Die klankherhaling in die derde versreël ("foute" / "-voud") ondersteun of bevestig die sintaktiese betekenis: foute kan vermenigvuldig soos wat die klank van die woord homself in die versreël voortplant. Die homofonie betref hier dus 'n selfstandige woord ("fout") en 'n morfeem ("-voud") wat dit 'n heel gesofistikeerde stukkie taalspel maak. Homofonie as middel om 'n speelse effek te bereik, vind 'n mens in die volgende satiriese kwatryn van S.J. Pretorius (1976:111):

Die stoere Boere (uit: Plaas-like figure)

Die volk se stormramme:

arms, bene en borste, eikestamme.

Tog jammer maar by soveel stoerheid blyk

die innerlike meestal ook ge-eik.

Die slotwoord roep onmiddellik sy homofone maat "ge-yk" by die leser op, wat in die konteks van die gedig verstoktheid/verkramptheid suggereer.

Neologismes of nuutskeppinge vorm ook deel van die vernufdigter se taalgereedskap. (J.C. Kannemeyer verwys, het ons gesien, spesifiek na "die neologistiese en kontaminerende woordgebruik" by Peter Blum.) In "Paddaksioom" van Wilma Stockenström (1976:26) staan daar talle nuutskeppinge:

En dié paddareense nag van vele waters
was daar 'n pedalje van paddatiese omvang.

Die glim van die poel breek: op knop die kop
van die groot kwakelaar van die groot vallei.

Hy span sy magtige belle, dog niks ontkwaak.
Toe kikker die paddatjies dat hul stikker.

Hul hou hul handjies same en sê ame
ons kwakelaar se kake is gepaddaliseer.

Maar watwou die kwakelaar sat nou
spring 'n sprong van 'n spring op sy troon

van lieflik lelieblaar so blank so blink
en ghloep-ghloep-ghloep verdwyn hy

binne-in die wit maan se skyn hy
tot alomvermaak van die tjiepaddatjies.

In hierdie gedig is die volgende woorde almal neologismes: "paddareense" (na aanleiding van Mediterreense, Gadareense of spade reëns), "pedalje" (vir padda-petalje), "paddatiese" (die byvoeglike naamwoordsvorm van padda), "gepaddaliseer" (vir geparaliseer) en "ontkwaak". Die slotwoorde "tjiepaddatjies" is analoog aan die Breytenbach-voorbeelde hierbo. Die dubbele "tjie" beklemtoon die paddatjies se kleinheid en boots terselfterdtyd hul ge-"kikker" (strofe 3) na. Deur die "tjie"

vooraan "paddatjies" te plaas skeep Wilma Stockenström, anders as Breytenbach, 'n nuwe selfstandige naamwoord op die patroon van die onomatopeïese soortnaam "kwêvoël". Dikwels word neologismes gevorm deur middel van kontaminasie of woordtel-eskopering. 'n Voorbeeld daarvan is die titel van Stockenström se gedig, wat 'n deureenskuiwing is van die twee woorde "padda" en "aksiom". Henning Snyman noem ook die woord "kwakelaar" (strofe 2 en 4) 'n kontaminasie van "kwaker" en "stamelaar" (1983:177). Myns insiens verskaf die konteks van die gedig nie genoeg rede om "pedalje" as 'n kontaminasie van "petalje" en "medalje" te beskou, soos wat Snyman doen, nie. T.T. Cloete sê samevattend: "Die gedig kies kant vir die geringe se plesier in die holheid van die grootdoenerige - en dit bloot deur 'n geraffineerde en ironiese spel met die taal" (1985:128). D.J. Opperman maak veelvuldig van kontaminasie gebruik in die titels van sy **Kuns-mis**-gedigte, soos in "Poërotica" wat 'n vermening is van "poëtica" en "erotica" (1987:289).

Interessant is dit om die volgende voorbeelde van woordspel by Breyten Breytenbach (1983a:67) en D.J. Opperman (1987:259-260) onderskeidelik met mekaar te vergelyk:

vam pragrym en poelsie-ek wil ek nou fluister
 en ek fnus al hoe jy nalties en stytfepel lê luister
 want sowaar wosaar soos een aai een één is
 binnelank gaan ek jou roem toe keets in die duister

en:

As Vader na my telraam kyk
 word die krale
 met sterre vergelyk.

En hy praat van jektepiel en tasletiet
wat mens na die maan
en sterre skiet,

en hy sê wie kon voorspel
dat die man wat nou maansomme maak,
eens soos ek moes krale tel?

In die eerste geval moet die woordvervorming - 'n soort **anagramspel** - dien om die erotiek te verberg⁶⁾: pramgryp word "pragrym", poesielek - "poelsie-ek", snuf - "fnus", natlies - "nalties", styftepel - "stytfepele", sowaar - "wosaar", moer - "roem" en steek word "keets". (Die woord "binnelank" is waarskynlik 'n kontaminasie van "binnekort" en "kort voor lank".) In reël 3 is die frase "een aai een" gelykluidend aan "een naai een" - 'n voorbeeld van sintaktiese homofonie dus. In die tweede voorbeeld moet die anagram die seksuele juis ont-dek in die woorde "projektiel" en "satelliet" (strofe 2). Met "jektepiel" word "erekte piel (= penis)" gesuggereer en met "tasletiet" waarskynlik "vat aan die tiet (= bors)". Deurdat Opperman 'n kind aan die woord stel, word dit as 'n onskuldige glips voorgehou. L.C. Eksteen noem dié "permutasies van die woordvorm" voorbeelde van metatesis, "... iets wat trouens normale verskynsels in die kindertaal

6. Dié gedig kom nie om dowe neute uit 'n bundel met die titel **Eklips** (= verduistering) nie. • Die gedigte daarin het almal in die sensurerende ruimte van 'n gevangenis ontstaan.

is; vgl. 'termemiaal' vir 'materiaal' en 'ammer' vir 'arm ...' (Grové, 1974:174). Eksteen lees in albei anagramme die betekenisaspek "falliese simbool". Myns insiens geld dit slegs vir "jektepiel". Die rááksien van die erotiese betekenismoontlikhede van die verspreking is inderwaarheid 'n ontmaskering van die volwasse leser se gebrek aan onskuld. Breytenbach, daarenteen, ontnem die niksvermoedende leser onverhoeds van sy maagdelikheid, sodra laasgenoemde die onsinwoorde probeer omskommel tot herkenbare vorme. Taalrestourasie lei dus by hier by die naïewe leser tot morele afbraak.

As die laaste vernufstegniek op die taalvlak kom **betekenisverletterliking** nou aan die bod. Inderwaarheid het ons al 'n voorbeeld daarvan gehad in "Die kapkar se kareet", toe ons "houdings" (maniertjies) ook as "hou-ding" (kareet) gelees het. Die reekstitel van S.J. Pretorius se reeds bespreekte kwatryn "Die stoere Boere", naamlik as "Plaas-like figure", kan vanweë die koppelteken begryp word as "lokale figure" en as die letterlike "figure van die plaas". 'n Pragvoorbeeld van hierdie soort taalspel kom in die volgende speelse kwatryn van R.K. Belcher (1980:27) voor:

Ouma kry 'n laatlam
so uit die oude doos
oupa is al honderd
en dit maak vir ouma bloos.

Die idiomatiese, figuurlike "uit die oude doos" met die betekenis "ouderwets" kry in die konteks van die gedig - die

onverwagte aankoms van 'n laatlam - nou ook, vanweë die polise-
miese moontlikhede van die woord, die letterlike betekenis
"via die vagina". P.D. van der Walt praat van verletterliking
as "'n skeppende ont-yking van die taal" en van "die ontykende
regenerasie van die woord" (1975:103). Verletterliking kom
meestal voor by woorde en frases wat in die gewone spreektaal
metafories van aard is. Betekenisverletterliking kan egter
ook die vorm aanneem van egte of skyn-etimologisering.

In die vyfde strofe van sy gedig "Loflied" exploreer Uys
Krige (1985:230) al die letterlike betekenismoontlikhede van
die pleknaam "Windermere" naby Kaapstad en skep daarmee 'n
stukkie suiwer volksetimologie:

En kosteloos,
verniet, verniet
jou lug, jou wind,
ou Windermere
Is jy dan nie
meer wind as mere?
En daardie wind
Waai op en neer.
en daardie wind
waai meer en meer ...

Die (implisiete) etimologiese verletterliking van 'n eienaam
doen hom voor in die volgende epigrammatiese kwatryn van Krige
(1985:238):

In Memoriam

'n Goeie, baie goeie baas was Baas Servaas,
goed in sy doen en late en al sy wandel.

Ek't dertig jaar vir hom gewerk. Ja-nee, my baas,
die Oubaas het my rêrig goed mishandel.

Die pointe van hierdie kwatryn berus op die bruin spreker se onbedoeld verkeerde woordgebruik (mishandel in plaas van behandel), waarmee hy sy hele betoog oor die goedheid van sy werkgewer ondergrawe, maar waarmee hy miskien tog nader aan die waarheid kom. Die vier maal herhaalde aanspreekvorm "baas" (vir die werkgewer en vir die toehoorder) verraaï 'n onnatuurlike werkgewer-werknemer-verhouding. Dit is duidelik 'n Baas-Klaas-situasie, waarin die woord "mishandel" ten slotte nie so onvanpas is nie. In reël 2 staan daar inderdaad dat "Baas Servaas" goed "in sy doen en late" was. Hy het dus deeglik nagelaat om sekere dinge te doen. Ironies genoeg is die naam van die baas, "Servaas", afgelei van die Latynse woord *servus*, wat "slaaf" of "dienaar" beteken (Huizinga, 1952 :199). Die "goed mishandel" van die slot moet in werklikheid nie gelees word as 'n komiese verspreking vir "goed behandel" nie, maar letterlik as "deeglik mishandel". Met die speelse vorm word die erns van die aanklag egter verbloem.

By D.J. Opperman (1987:273) word die eienaamsverletterliking bewerkstellig deur die voorvoeging van 'n morfeem:

CNO ringkorrel

Ek lei my kandidate in met Dekker,
maar open stadig die gesprekke,
verwagting hulle stap later
die letterdoelas in ontdekker.

Die pointe of onverwagse ommekeer van hierdie kwatryn lê opgesluit in die dubbelsinnige slotwoord "ontdekker". Die letterkundestudente moet via G. Dekker se literatuurgeskiedenis selfstandigheid geleer word, sodat hulle die Afrikaanse literatuur later op hulle eie sal kan verken/ontdek. Sodra dié doel bereik is, sal hulle terselfdertyd ont-Dekker wees. Vernuftig is die kontaminasie van "letterkunde" en "gramadoelas" tot "letterdoelas", waarmee die letterkunde as 'n onverkende, woeste streek voorgestel word. Dit hou ligte kritiek op Dekker in: hy het die gebied as literatuurhistorikus nog nie behoorlik in kaart gebring nie. Daarby kom uiteraard die feit dat daar voortdurend nuwe literêre tekste geproduseer word, waarmee onbekende dele tot die reeds verkende gebied toegevoeg word.

Die ietwat gedwonge titel is eweneens 'n kontaminasie. Die CNO verwys na die (Calvinistiese) Christelik-Nasionale Onderwys wat Dekker, as dosent aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, se literatuurbeskouing bepaal het. Daarom vind die spreker in Opperman se gedig dit nodig dat die gesprek met die student, nádat hy Dekker gelees het, ge-open moet word om ook aan ander wêreld- en lewensbeskouings ruimte te gee. Volgens H.J. Schutte (1976:46) is die titel 'n

teleskopering van "CNO" en "koringkorrel", waarvan die tweede komponent 'n toespeling is op Christus se woorde (oor homself) dat die koringkorrel eers moet sterf voordat dit vrug kan dra (Johannes 12: 24). Dekker se Christelike literatuurbenadering word dus op 'n ironies-satiriese wyse téén hom ingespan: sy waarde as literêre geskiedskrywer sal eers blyk wanneer daar met hom weggedoen is; wanneer hy ont-Dekker is.

Die "ring"-morfeem in die titel kan sekerlik ook in verband gebring word met die "kringe" van Vollenhoven en Dooyeweerd se Wysbegeerte van die Wetsidee. Dekker sit dit soos volg uiteen in sy opstel "Calvinisme en die kuns": "Ook vir die kuns erken die Calvinis die wet van **Soewereiniteit in eie Kring** ... Met die voorbehoud dat niks op aarde uit en om sigself is nie, maar alles uit en om God, is dus ook vir die Calvinis die motto 'l'art pour l'art' waar. In die praktyk het hierdie leuse egter 'n halwe waarheid, dus 'n onwaarheid, geblyk, onder andere omdat die voorstanders daarvan nie rekening daarmee gehou het nie dat daar naas die beginsel van soewereiniteit in eie kring ook die skeppingsordonansie is van **Universaliteit in eie Kring**. Alles wat bestaan, behoort tot 'n eie kring, moet gehoorsaam aan die wette daarvan. 'n Kunswerk behoort tot die kring van die skone en beantwoord dus aan die wette van die estetiese; maar dit het ook universele betekenis en waarde in dié sin dat ook byvoorbeeld die psigiese, etiese, die religieuse 'n rol in die skoonheidskring speel, hoewel esteties 'gekwalfiseer'" (1964:32-33). Die geteleskopeerde titel, "CNOringkorrel", vertoon dus 'n uitsonderlike semantiese geladenheid.

Die opmerking van Roman Jakobson dat in die poësie die samestellende onderdele van 'n naam semanties geaktiveer word (Maxwell-Mahon, 1979:285: "In poetry the internal form of a name, that is, the semantic load of its constituents, regains its pertinence"), word in die onderstaande kwatryn van R.K. Belcher (1979:49) geïllustreer:

Hom naam is Manuel
hom vrou se naam is Nel
hom slat haar met die kortsambok
lat sy uit haar rok uit swel.

Dit is seker nie vergesog om te beweer dat die naam "Manuel", volksetimologies uitgelê, kan beteken dat sy draer die "man" van "Nel" is nie. Manuel beteken oorspronklik (dit wil sê eg etimologies) "God met ons" (volgens Mattheüs 1:23) - 'n naam wat volledig deur die masochisties-gelaaide, erotiese beeldspraak van die gedig geïroniseer word. Reël 3 dui op manlik-aggressiewe seksuele omgang (let op die drie maal herhaalde manlike voornaamwoord "hom" as beginwoord van die eerste drie versreëls), terwyl die gevolge daarvan, swangerskap by die vrou, in reël 4 verbeeld word.

In die gedig "Vannag" maak Leon Strydom (1973:42) baie effektief gebruik van betekenisverletterliking (naas metaforisering) as vernufpoëtiese tegniek:

wees kaal met my
vannag as die watersnip sy vlerke sleep
en op die ysgrag gly

wees kaal met my
vannag as die banana van die maan
vir die dietse demokrate seek bly

wees kaal met my
vannag as damse hippies hollangs praat
en perk en paal oorskry

as tanta rosa langsaan weer so gijweet ly
aan mr. fokkema se oumansklier
my vrou die hele goddelike nag wees kaal met my.

Teenoor die gefnuikte en banale seksuele verhoudings wat in die gedig uitgebeeld word, stel die spreker in die slotreël die natuurlike, ongeremde verhouding met sy vrou. Vir hulle is dit daarom 'n "goddelike nag". In die eerste strofe kan die letterlike "vlerke sleep" van die watersnip ('n soort voël) ook in figuurlike of metaforiese betekenis as "vlerksleep", dit wil sê die hof maak, gelees word. Die snip word egter gefnuik deurdat hy "op die ysgrag gly" - beeld vir 'n koue, afwysende vrou? Die rede vir sy mislukking is miskien te agterhaal wanneer ten opsigte van die foneem "snip" in "watersnip" die polisemiese betekenisemoontlikheid "parmantige, voorbarige kind" in berekening gebring word. Hierdie poliseme betekenisafleiding is na alle waarskynlikheid 'n metaforisering van die voël naam. In die eerste strofe word dus konsekwent met metaforisering of "figuurliking", die teenpool van verletterliking, gewerk.

In strofe drie staan 'n voorbeeld van die verletterliking van 'n eienaam: "Hollands" word as "hollangs" geskryf. "Hollangs" is die fonetiese skryfwyse vir die (bekende) genasaleerde uitspraak van "Hollands". In die erotiese konteks van die gedig (let ook op die falliese "banana van die maan" in strofe 2) beteken dit as die "damse hippies hollangs praat" dat hulle heel waarskynlik manlike homoseks bedryf, dit wil sê (volgens sommige se etiese norme) "perk en paal oorskry".

Die betekenisverletterliking van die eienaam bereik egter 'n klimaks in die laaste strofe met "mr. fokkema". Die tante "ly" so vreeslik onder haar man, omdat sy naam bepaal dat hy vir "ma" moet "fok" - 'n taak wat bemoeilik word deur sy foutwerkende prostaat. Die tante is op haar beurt naamsgewys wel honderd persent toegerus vir die aanslag van haar man: in Strydom se poëtiese idiolek is die roos 'n metafoor vir "doos" (die vroulike seksorgaan).⁷⁾

Die volgende uitlating van P.D. van der Walt in verband met verletterliking is waar van al die vernufpoëtiese tegnieke wat in hierdie afdeling ter sprake gebring is: "Hierdie soort versigbaring of verdigting of opvallende maak van die taal laat 'n mens besef hoe die poësietaal eintlik eers herkenbaar word teen die agtergrond van die geïmpliseerde kennis van die gewone taal. Dit is 'n eenvoudige waarheid dat die taalgebruik in die poësie in 'n minder of meerdere mate a-normaal is, en

7) Sien die gedig "Ontmaagding" (Strydom, 1973:27).

die aard van hierdie a-normaliteit, die kenmerke daarvan is stylbepalend, afgesien van die funksie(s) daarvan in die besondere gedigmilieu" (1975:107-108). Die doel van hierdie proefskrif is juis om die kenmerkende poëtiese taalgebruik van 'n besondere poësiestyl, dié van die vernufvers, te beskryf.

Die aard van die vernufvers word op indrukwekkende wyse deur J.C. Steyn in die openingsgedig van sy bundel uiteengesit en tegelykertyd gedemonstreer.⁸⁾ Ek haal slegs die eerste strofe aan:

Tot positiewe kom

Die stryd wat dit was om tot verhaal te kom -
woorde uitgevis,
gebreek, gedeel, met ander woorde gesplits,
mandjiesvol oerbetekenis opgetel,
beproefde spraakkunste geïnternaliseer
om pynlik volgens grammatika-algoritme
met reëls vir aaneenketting(-ing ...)
tot my sinne te kom.

Enkele tegnieke van sy en dié tipe poësie word hier geïnventariseer:

8) Vergelyk T.T. Cloete (1980:261): "... die eerste gedig ... waarin die digterlike vermeerdering van die taal (lees: betekenis, D.J.H.) verbind word met die vermeerdering van die vis (en brood) in die Bybel en met die ichthus-simbool. Hierdie gedig is 'n soort ars poetica ..."

- i) die morfologiese spel ("woorde uitgevis, / gebreek, gedeel, met ander woorde gesplits"),
- ii) die etimologiese uitdieping van 'n woord ("mandjiesvol oerbetekenis opgetel"),
- iii) die aanwending van taalwetenskaplike bevindings as boustof vir die gedig ("beproefde spraakkunste geïnternaliseer"), tot dusver in Afrikaans hoofsaaklik beperk tot die poësie van Steyn self, en
- iv) die verkenning van die omvattende semantiese (betekenis-genererende) aspek van die taal ("om pynlik volgens grammatika-algoritme / ... / tot my sinne te kom").

Maar Steyn beskryf nie net die middele wat hy in sy poësie aanwend nie; hy wys terselfdertyd hoe hulle funksioneer. Die in die vooruitsig gestelde spel met die morfologie (vormleer) word geïllustreer met die woord "aaneenkettinging(-ing ...)". In die slotreël sê Steyn dat al die bogenoemde tegnieke middele was om "tot my sinne te kom". Dit is 'n poliseme konstruksie. In die eerste plek slaan dit op die titel van die gedig: die taal is dié medium waardeur die mens - én die ek-spreker van die gedig - bewus word, "tot positiewe kom", dinge begin verstaan ("sinne" = verstand, redelike vermoëns). Tweedens dui die "sinne" op die taalkonstruksies (sintaktiese eenhede) wat die ek-spreker met sy verworwe taal gebou het, in die bundelverband sy gedigte dus, en derdens op die verskeidenheid betekenis wat hy kon skep. In die laasgenoemde twee gevalle gaan dit om die vorm (tekenstruktuur) en die inhoud (betekende) van die taal onderskeidelik. In hierdie reël

demonstreer Steyn hoedat die semantiese verskynsel van die polisemie toelaat dat verskillende betekenis van 'n woord binne 'n sekere konteks (hier die verssintaktiese verband) gelyktydig geaktiveer word. In 'n vers waar dit gaan oor die betekenisgenererende vermoë van die taal, word tema en tegniek onskeibaar één.

Verder kan daarop gewys word dat in versreël 1 betekenisvermeerdering kan geskied, wanneer die woord "verhaal" in sy letterlike betekenis gelees word. Die normale (figuurlike) betekenis van "tot verhaal kom" is sinoniem aan die titel se "tot positiewe kom". Letterlik gelees beteken dit dat die "ek" sover gekom het om te vertel, om die woordkuns te beoefen. Hierdie verletterliking van figuurlike taalgebruik korreleer uiteraard met die manier waarop "tot my sinne kom" in die slotreël verstaan word in die betekenis van "sinne tot gedigte saamvoeg".

Ten slotte wil ek nog wys op die sintaktiese homonimie in reël 3: "(woorde) gebreek, gedeel, met ander woorde geplits". Die frase "met ander woorde" beteken gelyktydig "deur middel van ander woorde" (vind die opbreekproses plaas) en (gedeel) "is sinoniem aan" (gesplits). Die opeenstapeling van vernufpoëtiese tegnieke gee aan Steyn se poësie 'n obsessionele trek. In Van Wyk Louw se woorde (uit "Saltimbanque en vriendin", 1981:269) sou 'n mens kon sê dat die taal by hom "ritssluitend in-paar". André P. Brink sê van dié verskynsel: "... daar (is) digters wat die taal gebruik om oor die taal self iets te sê of om die werkinge van die taal self te onthul. Dit word 'n

byna volledig 'selfgenoegsame' situasie, waar die medium byna narcissisties oor homself inbuig in 'n proses van tonale, semantiese en grammatiese selfontginning" (1976:144).

2.2.2 VERSTEGNIEKE

Vernuftigheid in die poësie kan hom ook manifesteer as 'n spel met die versvorm as sodanig. 'n Kunstgreep wat die oorgang tussen die vernufstegnieke op die taalvlak en dié op versvlak aandui, is die sogenaamde **apokoinou** of "double syntax". T.T. Cloete (1982:31) beskryf die apokoinou-versreël as die sintaktiese voltooiing van die vers wat hom voorafgaan, terwyl dit gelyktydig die aanloop is tot die vers wat hom opvolg. Die apokoinou voltrek hom dus sowel op die sintaktiese vlak as op die versreëlvlak. Ter illustrasie haal ek die eerste strofe van J.C. Steyn se gedig "Woord en sin" (1975:5) aan:

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

Van die laaste vier reëls sê André P. Brink die volgende: "En

buitekant en bokant die mynskagte ("buitendien" en "boonop") is daar - bowegronde - vir kleims gehardloop ... net soos wat daar, vergange, vir gange (of tonnells) vir goud gehardloop is ... Die versverdeling verleen geldigheid aan al hierdie betekenisse (dit wil sê die reël "en vergange vir goud" "behoort" sowel aan die voorafgaande as aan die daaropvolgende reël)" (1976:147). Die frase "en vergange" moet dus twee keer gelees word, en só dat by die eerste lesing ("vir kleims is gehardloop / en vir gange ...") die homofone betekenisaspek (vergelyk Gouws, 1983:16) van "vergange" in die spel gebring word.

Die limerick leen hom uitstekend tot 'n spel met die rymwoord en die digvorm. Rym as verstegniek is 'n tipe klankspel (sien H. Schultink se definisie in hoofstuk 1). Hier volg 'n kort bespreking van die limerick as vernufverssoort.

Die limerick is die enigste digvorm wat byna uitsluitlik deur speelse digters beoefen word. Hoewel die oorsprong van die limerick duister is (een teorie voer dit terug na die plek Limerick in Ierland), is dit deur en deur 'n Engelse versvorm. Net soos die volksvers is die limerick 'n sosiale rymvorm wat dikwels anoniem beoefen word, hoewel dit prosodies meer gesofistikeerd is as die deursneevolksvers. Dit verleen aan die limerick 'n sekere eksklusiwiteit en maak dit daarom minder toeganklik as voertuig vir volkse erotiek. Van die limerick word selfs gepraat as "the folklore of the educated" (Baring-Gould, 1983:103).

C.J. Langenhoven is die bekendste en byna enigste beoefenaar van die limerick in Afrikaans. In die Hugo-familie is 'n limerick bekend wat aan hom toegedig word:

'n Sekere Hugo van Worcester
ly weens 'n galsterige oester;
sy ou vriend dokter Stals
gee hom 'n dop wilde-als
en nou gaan dit woester op Worcester.

Die opvallendste vormkenmerke van die limerick is sy vyfreëligheid met die rymskema aabba. Reëls 1, 2 en 5 het nege lettergrepe elk, terwyl 3 en 4 meestal seslettergrepig is. Die metrum is dikwels anapesties, wat beteken dat elke derde lettergreep beklemtoon word. Die herstel van die rym- en metrumpatroon in die slotreël, na die verbreking daarvan in reëls 3 en 4, verskaf aan die limerick 'n epigrammatiese opbou. Die laaste reël bevat dan inderdaad die pointe of verrassings-element van die gedig. Dié reël ontleen sy trefkrag soms aan 'n woordspel, soos in die geval van die Langenhoven-limerick hierbo - die spel naamlik met die homofone "woester" en "Worcester".

Die skaarsheid van limericke in Afrikaans is onder meer te wyte aan die taal self. Omdat Afrikaans (soos Nederlands en Duits) 'n oorwegend fonetiese spelwyse het, is die moontlikhede vir **goëlrym** ("trick rhyme") beperk. In die volgende limerick van Edward Lear (Amis, 1978:104) word die rymuitgange van "hush" en "bush" eenders gespeel, hoewel normaalweg verskillend

uitgespreek. Deur dié twee woorde in rymposisie te plaas word die voordraer (want limericke wil 'n gehoor hê) gedwing om die een soos die ander uit te spreek:

There was an old man who said, "Hush!

I percieve a young bird in this bush!"

When they said - "Is it small?"

He replied - "Not at all

It is four times as big as the bush!"

Hierdie soort rymspel is in 'n groot mate onbereikbaar in Afrikaans, omdat ons byna geen homograwe besit nie. Nog 'n moontlikheid vir goëlrym is om verskillend gespelde en klinkende woorduitgange aan mekaar gelyk te stel deur hulle op mekaar te laat rym. By hierdie groep bestaan dan twee moontlikhede: óf die woord word vervorm om speleenvormigheid te verkry óf die woord word normaal gespeel. Albei verskynsels vind 'n mens in die volgende limerick van Victor Gray (Amis, 1978:281):

Charlotte Brontë said, "Wow, sister! What a man!

He laid me face down on the ottoman:

Now don't you and Emily

Go telling the family -

But he smacked me upon my bare bottom, Anne!"

Hier word "family" gespeel "femily" ter wille van die rym op "Emily", en omdat die a-ryme drielettergrepig is, moet "What a man" uitgespreek word as "Whot a man" om dit gelykluidend te

maak aan "ottoman" en "bottom, Anne". Verder moet ook die "-man" van "ottoman" sodanig uitgespreek word dat dit rym met "man" en "Anne".

By Langenhoven is daar voorbeelde van rym wat bewerkstellig word deur 'n afwyking van die normale uitspraak- en spelvorm. Dit kom onder meer voor in die limericke "Die onversadiglike" en "Die festinalenters" (= die haas-jou-langsamers). Ek haal laasgenoemde limerick eerste aan (1973: 22):

Piet Zondagh en sy dogter Griet Zondagh

Leer Hooghollands stadagh maar grondagh;

Hulle sê, vir 'n oumens,

En nog meer vir 'n vroumens,

Is Afrikaans glad te kort en te bondagh.

Die verandering van "stadig", "grondig" en "bondig" na "stadagh", "grondagh" en "bondagh" kan ook gelees word as 'n satire op die gedrae klanke en argaïese spelwyse van "Hooghollands", teenoor die vereenvoudigde, kort en bondige Afrikaans. Met die byvoeging van die oorbodige h word dié woorde inderdaad "langer" gemaak. Interessant is dat die gh-spelling ook op 'n pseudo-fonologiese wyse in "Hooghollands" waargeneem kan word. Hierdie Langehovenlimerick vertoon verder 'n baie algemene kenmerk van die limerick, naamlik dat die oorheersende rymklank deur 'n plek- of persoonsnaam ingegee word. Die opvolgende rymwoorde word dan dikwels spellinggewys daaraan gelyk gemaak.

In "Die onversadiglike" maak Langenhoven (1973:21) van dieselfde rymspel gebruik as in "Die festinalenters", maar bereik 'n ander effek daarmee. In hierdie limerick figureer nog 'n lid van die Zondagh-familie:

Honderdjarige ou grys Kootjie Zondagh
Wou sy veertiende huwelik afkondagh,
Maar sy kleinagterkinders wou nie
Hom langer laat aanhou met trou nie -
Hulle sê hy's weer kinds en onmondagh.

Voer die leser in hierdie geval die herstel van die rymwoorde na hulle oorspronklike vorm (dit wil sê "onmondagh" na "onmondig" en "afkondagh" na "afkondig") konsekwent deur na "Zondagh", word dit "sondig", waarmee dan implisiete morele kommentaar gelewer word op oom Kootjie se troulustigheid. Voorts word ook 'n speels-ironiese spanning geskep tussen "sondig" en sy sedige familienaam.

Soms ontbreek by die limerick op 'n verrassende wyse die slot-rymwoord. Joseph T. Shipley sê van die moderne limerick: "Now used with trick rhyme, surprise non-rhyme, and other devices" (1972:252). In Afrikaans is ek bewus van twee gevalle waar dit om pseudo-preutse redes gedoen word. Die eerste is te vinde by Langenhoven (1973:18):

Die roekelose

Piet Baster (wat so gruwelik kon skel)

Word gevang deur 'n groot krokodel;

En Piet Baster aan't laster,

Maar die ding byt ál vaster -

En Piet Baster vloek-vloek na die rymplek.

Benewens die verdoeseling van die woord "hel" bevestig die vervangende "rymplek" dit terselfdertyd, deurdat dit sinspeel op "warmplek". Om dié spel met die vorm te laat slaag moet die leser uiteraard op die hoogte wees met die rympatroon van die limerick.

Die ander voorbeeld kom by D.J. Opperman voor, en wel in strofe 19 van sy epiese gedig in limerickvorm "Kantelkompas" (1987:333):

Deur julle mag ek en Miekie nie op ons gemak
agter die bossies nou meer broek laat sak.
Ek moet die venstertjie vergroot,
of 'n boeldouzer kom ons kroek omstoot
as ons ook nie in die waterklosset ... ssit.

Volgens die rymskema van die limerick moes die slotwoord natuurlik "kak" gewees het - vergelyk ook die alliterasie van die k-klank in die laaste twee reëls wat dié suggestie versterk. Die "ongure" gegewe van hierdie strofe pas so reg in die kraam van die tradisionele limerick.

Die spel met die tipografie is ook tipies van die vernufpoësie. Wanneer die drukbeeld van 'n gedig die inhoud daarvan weerspieël of illustreer, word gepraat van **visuele of figuratiewe poësie**. Die eerste speelse proewe hiervan⁹⁾ vind 'n mens in Kuns-mis van D.J. Opperman, byvoorbeeld in "Tieners en sedertdieners" (1987:292):

beklemtoon die proporsies
met trui, balein en badkostuum:
bo heupe en dun middel
borsies _soo_s skorsies.

Hier word "die sigwaarde van die woord" (Kannemeyer) "soos" effektief beklemtoon om die "borsies soos skorsies" visueel voor te stel. Die visuele aspek word verder beklemtoon deur die simmetriese samestelling van die slotreël: weerskante van die palindroom "soos" staan die rymende "borsies" en "skorsies".

'n Verdere stap as die vestiging van die aandag op die letterbeeld van die woord is die tipografiese rangskikking van woorde, lettergrepe en letters, sodat die totale bladspieël

9) Een van die vroegste voorbeelde van 'n ernstige visuele vers tref 'n mens by A.G. Visser aan. Die eerste strofe van sy elegiese "Die rose van herinnering" (1981:147-148) neem naamlik die vorm aan van die "kelk", "vaas" of "urn" waarvan daar in die eerste drie strofes sprake is.

aandag opeis. Hiermee beweeg die poësie in die rigting van die beeldende kunste. Die Nederlandse visuele digter I.K. Bonset (pseudoniem van Theo van Doesburg) verduidelik die funksie daarvan só: "Door typografische bepaling en indeling kwam een nieuw element (reeds door Mallarmé voorbereid) wezenlijk in de verskunst als beelding. De typografische woordkompositie geeft het woord zijn perfectie als uitdrukkingmateriaal" (Slagter, 1977:9). Hierby sluit Frans Vanderlinde (ook Nederlander en visuele digter) aan: "Het blijkt te gaan om een poging tot integratie van de kunsten, poëzie en materie: de dichter zoekt de schilder, beeldhouwer, kalligraaf en omgekeerd: het woord wordt concreet, een eenheid van stof en woord: het beider raakpunt van poëzie en beeldende kunst: poëzie" (Slagter, 1977:10-11). 'n Voorbeeld van hierdie soort omvangryker eksperiment met die tipografie is ook te vinde in Kuns-mis (Opperman, 1987:269):

Safari

Niks
staan
stil-
alles
kry
voete,
beweeg
in
lang
stoete:
grassteeltjies,
kosyne,
stede
en
treine;
oor
Sahara's
en
savannes
die
optog
van
alle
paaie
oor
die
wêreldrond
na
die
gaatjie
in
die
grond
o

Die vertikaal kronkelende eenwoordverse stel die "lang stoete" en die "optog" (die "safari" van die titel) visueel/konkreet voor. Dieselfde geld vir die punt aan die einde in die vorm van 'n kringetjie wat die "gaatjie in die grond" verbeeld.

Die tipografiese eksperimente van Kuns-mis word voortgesit in Komas uit 'n bamboesstok. Die gedig "Lampe langs die pad" (Opperman, 1987:401-402) is in dié opsig inderdaad 'n pendant vir "Safari". Die slotstrofe van die gedig lyk so:

Dan natuurlik
ek
ek yoga
suig sen-sen
teen die geur in my gorrel
Calvyn
in trurat
bo alle pyn
my voete omhoog
orent
volkome
in beheer
van gees oor stof
haal in sublieme
maja
as Boerklong
asem
deur
my
o
r
i
ë
n.
t
.

Teenoor die bewegende voete in "Safari" lê die digter hier "my voete omhoog". In hierdie statiese toestand is hy "volkome / in beheer / van gees oor stof". "Safari" se "gaatjie in die grond" (= die graf) kan daarom nie sy voorland wees nie. Om die waarheid te sê stel hy daardie gaatjie - hier die anus - in diens van sy asemhaling, 'n onomstootlike bewys van lewe. Deur die gaatjie/anus sy "oriënt" te noem betrek hy opnuut die Oosterse motief van die bundel. (Die digter doen hom naamlik voor as 'n Marco Polo wat na die Ooste reis - 'n metafoor vir sy siektetoestand met komas.) Die reis skakel dus met die dood (soos in "Safari"); die stilstand met die lewe - hoewel hy aan die einde van die siekte-ervaring gedegradeer is tot 'n asemhalende anus. Die reis se einde is dus nie 'n end (die dood) nie, maar 'n banale ent, wat tog nog hoop op lewe bied. Die tipografiese vernuf in "Lampe langs die pad" word gekombineer met die intertekstuele gegewe van die bundel- en oeuvre-eenheid by Opperman.

In die onderstaande fragment van Breyten Breytenbach (1964:68) verkry die tipografiese wit tussen die eenversstrofes 'n besondere funksie:

ek wag in my hart

my hart

(ek het nooit gedink dat ek

oor hart sou uitwei nie, die klotsel bloed
in pypies en kraakbeen)

is 'n toring

sodat ek jou van vër kan sien kom

oor die windkaal heuwels

met skraal bome verskroeide winkende vingers

oor die suisende wit vlakke

met my hand bo die oë

(verspied verspied)

Die wit spasies gee 'n beeld van die uitgestrekte, verlate landskap: die "windkaal heuwels" en die "wit vlakke". Daarbenewens stel die geïsoleerde reëls die "skraal bome" voor. Die swart letters op die wit bladsy dra ook by tot die beeld van die "verskroeide winkende vingers". Die visuele konkreetheid van hierdie fragment word dus deur die tipografie bewerkstellig. (Die wit in 'n gedig het nie altyd 'n spesifieke betekeniswaarde nie. In die meeste gevalle dien dit slegs as 'n formele skeiding tussen die afsonderlike strofes.)

In die bespreekte gedigte hierbo staan die tipografiese rangskikking in diens van "het woord... als uitdrukkingsmaterie" (I.K. Bonset). Die betekenisinhoud van die woord bly primêr.

Die drukbeeld het 'n semantiese funksie: dit help met die oordrag van 'n bewuste boodskap. 'n Mens sou ook kon praat van ikoniese poësie, dit wil sê "... gedichten waarin er een overheersende relatie van overeenkomst bestaat tussen de grafische vormgeving en de inhoud" (Van Luxemburg, 1983: 206).¹⁰⁾ Die tipografie en letterbeeld kan egter ook verabsoluteer word tot 'n abstrakte tipografiese vormgewing wat alleen estetiese informasie oordra. Daarmee word die grens na die grafiese kuns finaal oorgesteek; daarmee "... blijkt de konkrete dichtkunst een buitenliteraire vorm van kommunikatie te kunnen zijn die een universeel poëzie mogelijk maakt. Al deze vormen hebben het voordeel dat ze internationaal te lezen = te zien zijn" (Slagter, 1977:19). Die enigste verband wat hierdie "beeldgedigte" nog met die wêreld van taalgebruik het, is dat letters en/of leestekens as materiaal gebruik word: "De taal wordt hoofzakelijk beschouwd als grondstof, waarmee een outonoom object kan maakt worden" (Van Gorp, 1980:38). D.J. Opperman oordeel nogal negatief oor die absolute (dit wil sê abstrakte) vorm van die visuele poësie: "Waar die moderne digkuns selfs deur middel van sy tipografie wou uitbeeld, het dit die gebied van die digkuns verlaat en dié van die skilderkuns betree. Dit kon nie daarmee meeding nie, want sy eie resultate en middele was in vergelyking met dié

10) Ikonisiteit is 'n term uit die semiotiek of tekenleer en "... bepaalt, dat een verschijnsel in zekere mate gelijkenis kan vertonen met zijn betekenis" (Van Luxemburg, 1983:60).

van die skilderkuns te beperk, naïef en selfs gesog" (1974:94).

Kykafrikaans van Willem Boshoff is die enigste volledige bundel visuele poësie in Afrikaans, en bevat ikoniese sowel as abstrakte figuratiewe gedigte. 'n Voorbeeld van 'n ikoniese vers is "Tussen hemel en aarde" (1980:37):

Hierdie tou word neergelaat ter wille van die vliegtuie, die vlieërs, die ruimteskepe, alle lugbalonne en rook
 Hierdie tou word neergelaat ter wille van die berge, die kranse, die heuwels, die pieke, die afgrond en spitse
 Hierdie tou word neergelaat ter wille van die gebede, die gepleit, die gesanik, die aanroepinge en die oproepe
 Hierdie tou word neergelaat ter wille van die bome, die sipresse, die populiere, die klimops en die rankplante
 Hierdie tou word neergelaat ter wille van die torings, die kastele, die wolkekrabbers, talle suile en vlagpale
 Hierdie tou word neergelaat ter wille van die voëls, die torre, die flappe, die vlermuise, alle vāke en motte

In hierdie gedig word die "aardse" dinge in die hemel opgetrek ("Hierdie tou word neergelaat ter wille van"), terwyl die "hemelse" dinge op aarde as 'n pilaar "ter herinnering" opgerig word. Die teenwoordigheid van aardse dinge op die aarde en hemelse dinge in die hemel word dus opgehef. Die heelal verkeer in 'n tydlose tussentoestand (vergelyk die titel). Die neerlaat van die tou en die oprig van die pilaar word konkreet voorgestel deur die vertikale versreëls wat afwisselend van bo na onder en van onder na bo gelees moet word.

Visuele poësie is die een faset van die tweeledige verskynsel konkrete poësie. Die ander faset daarvan is akoestiese poësie of klankgedigte ("Lautgedichte" in Duits). 'n Nederlandse literêre leksikon verduidelik dit só: "De concrete poëzie komt voor als een vermenging van poëzie en muziek (akoestische of fonetische poëzie) of poëzie en grafiek (visuele poëzie)" (Van Gorp, 1980:38). Reeds in 1961 wys D.J. Opperman op die verskyningsvorm van die moderne digkuns, hoewel in daardie stadium nog geen voorbeelde van klankgedigte in Afrikaans bestaan het nie (Peter Blum se "Man wat mal word" as eerste aanduiding uitgesonder). Ter illustrasie fabriseer ("pleeg", sê hy) Opperman (1974:96) daar en dan so 'n gedig:

Die springkaan en die donderwolk gesels

Tiek, tiek, prr, prr,

boe

tiek, pr, pr. pr.

boe-boe-boe

t,t,t,t

Boe-wa, boe-wa

Kabeltsja!

tiek, tiek, tiek, pr. pr.

Hy staan egter skepties teenoor die moontlikheid van dié soort poësie, aangesien dit beperk is en slegs effens klanknabootsend werk: "Omdat betekenis en sin uitgeskakel is, verloën dié soort vers in sy strewe om musiek te word, helfte van die wese van die digkuns" (1974:96). By klanknabootsende "Lautgedichte" soos die Oppermanvoorbeeld is nog nie alle betekenis uitgeskakel nie, vandaar die situasiebeskrywende titel. Die klank (foniese tekens) het hier 'n ikoniese funksie deurdat dit verwys na 'n ooreenstemmende werklikheid. Die klankgedig kan egter ook, soos die visuele vers, alle verwysing na die realiteit prysgee, dus heeltemal abstrak en sonder betekenis wees. Hierdie soort klankgedig wat alleen 'n akoesties-estetiese effek be-oog, was tipies van die Dada-digters (Slagter, 1977:28).

Die eerste voorbeeld van 'n ikoniese klankgedig in Afrikaans staan in Breyten Breytenbach se debuutbundel en het die titel "Die tweegeveg" (1964:10):

Die vaandels roer soos flou donkies in die wind

En die son trek sy wolke stywer om sy skouers,

Want dis koud

Die man met die swart oë kom sugtend oor die kweek

En hef sy swaard op, 'n versteende paling in die lig

En ek trek my swaard blink soos 'n proefbuis of 'n draaktong

En garde!

Kleng jaa tjeng tjang tjeng kleng

Ai joei tsji tsjan bik sjoeing tjōrr

Fuut tjeng wam kieng oo sssip

Hû merde tjong fuut kleng jaa

Sjoeing klub kieng konk hoender dirr

Rrruf tjang tijenk wam aaa sssip

Kak tjeng kleks zem zem ung ha

Touché

Aaaa

(ek voel sy swaard soos 'n graat in my gorrel)

Die konteks wat die titel, die eerste strofe, die tweegeve-
terme "En garde!" en "Touché", asook die verduidelikende slot-
reël verskaf, gee aan die fonetiese strofe sy klanknabootsende
funksie. Sonder dié raam sou dit 'n betekenislose klankstroom
gewees het (met die uitsondering van die woorde "klub",
"hoender" en die kragterme "merde" en "Kak" - is dit dalk 'n
tweegeveg tussen 'n Fransman en 'n Afrikaanssprekende?).
Interessant genoeg het die voorlaaste reël (die uitgerekte
"Aaaaaaaa ...") gelyktydig 'n akoestiese en visuele funksie.
Op die klankvlak is dit 'n nabootsing van die verslaande
swaardvegter se sterwenskreet (vgl. "ek voel sy swaard ... in
my gorrel"); op die tipografiese vlak verbeeld dit die lang
"swaard soos 'n graat" (let op die aa-asonansie), en miskien
selfs die blitsige, reguit beweging van die swaard tydens die

doodsteek. In die laasgenoemde geval is dit dan vergelykbaar met die wyse waarop beweging soms op 'n statiese foto uitgebeeld word deur die kort opeenvolgende stadia van die aksie vas te vang.

By Breytenbach kom ook 'n "absolute" klankgedig voor, naamlik die slotvers van die bundel **Met ander woorde vrugte van die droom van stilte** (1973:45):

45

: is klaps par gel te nar?

moeit voor de bink hel moot behal?

nee hoor, nee hoor, o

klams bly sel tee olaris ook?

sil tawelland ont gaartes noor belester

mal pielarig poor én din?

nee hoor, nee hoor, o

wils tal me lek, wiltallig sien -

wils tal me lek wiltallig gekdig-lonkerend

snaap de salte gleeftes dien

verbande -

daar is dit

blawerig, eigor, silksot

an hooip: egalig soei!

André P. Brink plaas dié gedig op oortuigende wyse binne die bundeleenheid: "Die bundel eindig gepas met die 'brabbeliers',

45. Blote klank domineer, met skaduwees van woorde wat verbyglip soos visse deur water - altyd net-net onvatbaar. Dis gans anders as Blum se 'Man wat mal word', waar die 'warreld' wél ontwar kan word in sy groot kompleksiteit: wat ons hier het is 'n teëhanger vir die 'stil' gedig (30): die taal is opgehef ten opsigte van sy betekenislaag - net klank bly oor: in die volste sin van die woord 'net nét duskant die stilte'" (1979:41). Hierdie klankvers wil dus nie soos by die Dada-digters bloot 'n akoesties-estetiese effek bereik nie ("poësie pure" wees nie), maar vervul 'n semantiese funksie ten opsigte van die Zen-Boedhistiese grondslag van die bundel as geheel waarin die bereiking van nirvana die volkome stilte behels. Daarom is gedig 30 wat uit niks besaan nie ('n blanko blad) "(v)ir Za-zen ... die 'volkome gedig'" (Brink, 1979:39). Gedig 45 word ikonies (betekenisdraend) wanneer dit binne bundelverband gelees word - iets waartoe die getal as titel die leser in elk geval dwing: die gedig is deel van 'n reeks of siklus.

Konkrete poësie kan skematies soos volg uiteengesit word:

KONKRETE POËSIE

Tipografiese vlak

VISUELE POËSIE

a) ikonies

b) abstrak (beeldende kuns)

Foniese vlak

AKOESTIESE POËSIE

a) ikonies

b) abstrak (musiek)

Streng gesproke manifesteer akoestiese poësie hom nie op die vlak van die versvorm nie, maar op die linguïstiese vlak.

Benewens die grafiese en klankikone van die konkrete poësie vind 'n mens ook metapoëtikale ikone, dit wil sê waar die versvorm oor homself praat. Anders gestel: die kenmerke van 'n spesifieke digvorm word die onderwerp of tema van 'n gedig in daardie vorm. Soms word ook die tematiese voorkeure van só 'n digvorm ter sprake gebring, soos in J.J.L. ten Kate se gedig oor die Italiaanse sonnet (Komrij, 1980:198):

Nieuwerwetse manier van dichten

Een klinkdicht, ja dat wil ik eens proberen ...

Het is een sjouw, zo viermaal 't zelfde rijm!

En dat nog wel op dat ellendige ijm;

Maar 'k heb de tijd, en 'k wil en zal het leren.

Dat's één couplet! Het zal wel reüsseren.

Maar kieke ik nu, eer ik soms verder lijm,

Een onderwerp ... Tsa Muzen! ik bezwijs,

En weet niet waar ik 't eerste mij sal keren!

Een rijkdom van gedachten lacht mij aan.

Wie voegt het meest de hulde mijner noten:

De Roos? de Herfst? Maria of de Maan?

Een min begaafde had al lang besloten.

't Word toch hoog tijd, zo 't ergens op wil slaan ...

Neen, 't hoeft niet meer: 't ding staat al op zijn poten!

'n Gepraat oor die vorm en aard van die Italiaanse sonnet, asook oor die digproses self vul dus hierdie sonnet. Dit neem

die plek in van die tradisionele hooflettertemas van die sonnet: die romantiese liefde (die Roos of die Maan), die verganklikheid van die mens (die Herfs) en (religieuse) skoonheidsverheerliking (Maria). Die titel van die gedig moet natuurlik binne die konteks van die vers se satiriese aanslag (vergelyk die talle uitroeptekens) op die romantiese tydgenote van Ten Kate en hulle voorliefde vir die sonnet gelees word. Die sonnet wat uit die vroeë Renaissance dateer, was in die negentiende eeu alles behalwe 'n "niewerwetse manier van dichten"!

'n Goeie voorbeeld van 'n ikoniese sonnet in Afrikaans is "Besoek aan 'n letterkundemuseum" van R.K. Belcher (1982:18):

Toe ek, Petrarka, stram gesonnetteer
oor die heelal se ewige rys en sink
maar onverkwik was, het ek terug kon dink,
soos 'n verliefde, aan die eerste keer
toe Laura en my hart se groot begeer
met die gekirts van verepen en ink
'n snaar geword het: sonare - om te klink,
trillend tot maat en rym geprosodeer.
Toe abba-abba jul my deur jul taal
se jong onseker gange na dié plek
waar Heilige Petrus voor 'n avondmaal
die tafels vir sy volgelingen dek
en dodekoppe in 'n voortuin sing:
wat is die slaap 'n wondersoete ding.

Dit is 'n hekelgedig oor die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein waar die boeke, manuskripte en personalia van skrywers bewaar word. Aan die voorkant is daar 'n beeldetuin van skrywerskoppe. Die stigter en direkteur (tot 1987) was prof. Petrus Nienaber - "Heilige Petrus" in die gedig. Volgens Belcher se sonnet is dit die plek waar Afrikaanse skrywers hulle laaste rus vind. Daarom word die skrywersbeelde "dodekoppe" genoem en vervul prof. Nienaber die rol van Heilige Petrus wat sterflinge by die hemelpoort inlaat of wegwys (vergelyk Christus se woorde aan Petrus, Matthéüs 16: 19: "En Ek sal jou die sleutels van die koninkryk van die hemele gee ..."). Nie verniet "sing" die "dodekoppe" die openingsreël van D.F. Malherbe - wat van 1910 - 1969 in Bloemfontein gewoon het (Kannemeyer, 1978:158) - se sonnet "Slaap" nie. Die slaap word in dié gedig naamlik beeld vir die dood: "Sluit so my oë God, as ek gaan rus" (Van den Heever, 1954:49). In Belcher se gedig is 'n moeë Petrarka (1307 - 1374), die "vader van die Italiaanse sonnet" (Belcher, 1969:18), aan die woord. Hy is "... stram gesonnetteer / oor die heelal se ewige rys en sink", maar het ook tot rus gekom in NALN. Hy het daar beland op die rug van (vergelyk "abba-abba") Afrikaanse digters wat dié sonnetvorm beoefen het wat deur hom beroemd gemaak is. Eén van dié digters was D.F. Malherbe wie se "Slaap" dié skoolboekvoorbeeld van die Italiaanse sonnet geword het.

Die reël "Toe abba-abba jul my deur jul taal" vervul ook 'n metapoëtikale funksie. Die rymskema van die Italiaanse sonnet se oktaaf is abba abba, waarmee aangedui word dat daar agt

rymwoorde op slegs twee rymklanke (a en b) is met die omarmende patroon. Dié metapoëtikale element is ikonies van aard, aangesien Belcher se gedig ook 'n sonnet is wat dié rymskema volg. (Die oorsaak vir die gedwonge sintaksis van die oktaaf moet waarskynlik juis by dié streng skema gesoek word.) 'n Verdere metapoëtikale element is die klankassosiasie in reël 7 waar die woord "snaar" lei tot "sonare", die Italiaans vir "om te klink", waarvan die woord "sonnet" afgelei is (Grové, 1976:104). Om dié rede staan die sonnet soms ook bekend as 'n "klinkdig", soos in die aangehaalde vers van Ten Kate. In die gedig gee Petrarka as die tema van sy sonnette aan, naas sy liefde vir Laura (reëls 4 - 7), "die heelal se ewige rys en sink" (reël 2). Ook dit kan as 'n metapoëtikale uitspraak gelees word, omdat die versbeweging van die Italiaanse sonnet met sy opvallende "volta" of wending dikwels met 'n golfbeeld beskryf word. Die tema van Petrarka se sonnette vind dus ikonies beslag in die versvorm. Die oktaaf verteenwoordig dan die opbou van die brander (= die "rys") en die sekstet die terugrol daarvan (= die "sink"). Willem Kloos stel dit in sy inleiding van 1882 tot Jacques Perk se gedigte soos volg: "Iedere aandoening is als een golf der ziel ... Niet anders de rhythmische golf van het sonnet, die met de quatrijnen nadert en groeit in stijgende rolling, om zich uit te storten met de terzinen, en te vervloeien in schuimende branding, of vonkelende druppen, of rustige eb" (Stuiveling, 1971:71). Dieselfde golfbeeld vir die gang van die Italiaanse sonnet tref 'n mens aan in Walter Theodore Watts-Dunton (1832 - 1914) se sonnet "The sonnet's voice". R.K. Belcher haal dié sonnet in sy geheel aan in sy gepubli-

seerde proefskrif oor die sonnet (1969:109):

Yon silvery billows breaking on the beach
Fall back in foam beneath the starshine clear,
The while my rhymes are murmuring in your ear
A restless love like that the billows teach;

For on these sonnet-waves my soul would reach
From its own depths, and rest within you, dear,
As through the silvery voices yearning there
Great nature strives to find a human speech.

A sonnet is a wave of melody:
From heaving waters of the impassioned soul
A billow of tidal music one and whole
Flows in the octave; then, returning free,
Its ebbing surges in the sextet roll
Back to the depths of Life's tumultuous sea.

Dieselfde ikoniese spel met die woord "abba" as in Belcher se "Besoek aan 'n letterkundemuseum" is te vinde in Breyten Breytenbach se "die sonnet; assonansie", nommer vii van die reeks "kiel en toring; kommentaar op verstegniek en aanverwante versagting, fragmentaries" (1985:133) waarin hy hom op 'n speelse wyse rekenskap gee van verskillende versvorme en -tegnieke:

mejuffrou, ek skryf vir jou 'n sonnet
sommer net vir die sports
en dalk ook om die horts
lae van my hart proppers te ontsmet;

en om te sê dat indien ek jou kon red
 van die wortelrige woorde ek jou tot by 'n fort
 sou abba waar ons van alle gevaar kort
 e mette sal maak. en nou die sekstet
 so rustig soos verskietende sterrekop
 pies in 'n poel
 (haai, ekskuus tog - ek wou nie lelik praat nie!).

In werklikheid word die streng Italiaanse sonnetvorm hier gesatiriseer, soos duidelik te sien is in die opsetlike ryndwang "sonnet / ontsmet" en die komiesongrammatikale enjambemente "horts / lae" en "kort / e mette", ter wille van die abba-rympatroon wat oktaaf van die Italiaanse sonnet kenmerk. Die "abba" in reël 7 beteken dus, metapoëtikaal gelees, dat die spreker in die gedig die mejuffrou na veiligheid wil dra met behulp van (op die rug van) die sonnet. Die "sonnet" staan daarom in opposisie tot die "wortelrige woorde", aangesien die spreker se aandag deur die letterlike betekenismoontlikhede van die woord "seksstet" afgelei word van die literêre spel - die skryf van 'n sonnet "sommer net vir die sports" - na die seksuele spel: "pies in 'n poel", wat 'n assonerende (vergelyk die tweede deel van die titel) anagramspel is met "piel in 'n poes". Reëls 9 en 10 is daarby 'n intertekstuele eggo van D.J. Opperman se bekende kwatryn "Bevrugting" uit die reeks "Almanak" (1987:100):

Onthemel in die water tussen riet
 lê sterre uit 'n vreemde ver gebied,
 en skielik uit die nag het een
 diep in die skede van die poel verskiet.

In die volgende kwatryn het ek (Hugo, 1983:29) die vormeienskappe van die Persiese kwatryn beeldend nageboots:

die kwatryn as skerpioen

met die een tang word gogga gegryp
en met die ander deeglik vasgeknyp
sodat die gesegmenteerde stert kan oor-
buig met sy dodelike angelspuit.

Die versreëlverdeling en die rymskema van die Persiese kwatryn word dus ikonies in terme van die fisiese voorkoms van 'n skerpioen voorgestel. Dié voorstelling kan as alternatief dien vir D.J. Opperman se beeld vir die Persiese kwatryn se aaba-rympatroon: "Die eerste twee rymwoorde is 'n hamer wat met mik- en korrelbewegings liggies 'n spyker in posisie tik en die spiere onder beheer kry, dan in plaas dat die hammer weer op die spyker neerkom, lig dit met die rymlose derde reël omhoog om met die laaste rymwoord in een fors hou op die spyker se kop terug te keer" (1975:88). Die morfologiese enjambement "oor- / buig" is ikonies ten opsigte van twee sake. Eerstens dui dit op die tipiese aaneenlopendeheid van reëls 3 en 4 by die Persiese kwatryn, en tweedens stel dit die "gesegmenteerde stert" visueel voor. Die (ontipiese) halfrym-afwyking van die rymskema in die slotreël kan as ikonies gesien word van die verskil in voorkoms tussen die enkele angel van die skerpioen en sy twee identiese knypers, wat in die eerste twee reëls deur die volrym gestalte kry.

Die volgende gedig van Pieter van der Lugt (1985:7) is een

waarin taal- én verstegnieke gekombineer is om 'n geslaagde vernufvers daar te stel:

'n slang pik met sy tandjies, kind,
nie met sy tong nie. kyk
hy sprrit sprrit hom van tyd tot tyd
in-uit, net om sy pad te vind

mensmeisie - as jy dalk wou vlug
vir snedige afsydigheid,
onthou: die adder-stande glip
soms na bekende skeure terug

kom spoor my op onder die klip.
kry my voor stok - jy het mos moed!
en stekel soetjies, sonnetjie,
sonnétjie los uit koue bloed

In hierdie gedig vind 'n mens die verbinding tussen die skryf- en seksdaad - 'n tipiese kenmerk van Van der Lugt se poësie. Met 'n toespeling op die bundeltitel, *Kies vir jou 'n tong*, word in die eerste strofe geïmpliseer dat die tong onskadeliker as die tand is, want "n slang pik met sy tandjies". Die "kind" (dit wil sê die "mensmeisie" van strofe 2) word dus gerusgestel: sy het niks te vrese van die tong nie, al is dit ook 'n slang s'n. Dat die spreker (as minnaar en digter) hom met die slang identifiseer, blyk duidelik uit strofes 2 ("adder-stande") en 3 ("koue bloed"). Die meisie hoef daarom ook nie vir hom bang te wees nie. Net soos die slang gebruik hy sy

tong "net om sy pad te vind". In die tweede en derde strofes word dié padvindery onderskeidelik gekonkretiseer as seksuele en poëtiese ontdekkingsogte.

In strofe 2 word die meisie gewaarsku dat as sy nie die spreker se buie (snedigheid en afsydigheid) wil duld nie, hy dalk sy seksuele bevrediging in ander "bekende skeure" gaan soek. Die eerste vernufstegniek van die vers doen hom in dié strofe voor. Die woord "adder-stande" is 'n neologisme na analogie van die Bybelse "addergeslag" (Mathéüs 23:33). Die woorde "stand" en "geslag" bevind hulle in dieselfde semantiese veld: "stand" beteken onder meer "Al die persone gesamentlik wat tot dieselfde maatskaplike groep behoort" en "geslag" beteken "Gesamentlike wesens wat van nature tot dieselfde soort behoort" (HAT). Die "adder-stande" dui dus op die mangeslag(te). Binne die erotiese konteks van hierdie strofe beteken "stande" ook "die manier waarop iets staan" - in dié geval die penis metafories voorgestel as 'n adder.

In die derde strofe word die meisie versoek om hom tydens sodanige ontrouheid te kom opspoor en tereg te wys. Die vaste uitdrukking "voor stok kry" kan binne die metaforiese opset van die gedig (die slang-beeld) ook letterlik verstaan word. 'n Slang word gewoonlik met 'n stok verwilder. Die betekenisverletterliking is hier afhanklik van die gevestigde metafoor. In die laaste twee reëls word die "kind" / "mensmeisie" as digterlike muse aangespreek. Sy moet "sonnétjies" (die verkleinvorm van "sonnette") uit hom losmaak of bevry. Sy kan dit doen, omdat sy 'n "sonnetjie" (die verkleinvorm van "son")

is wat sy adderlike "koue bloed" kan verwarm. Die woorde "sonnetjie" en "sonnétjie" is een van die min voorbeelde van homografie in Afrikaans. Die werkwoord "(los)stekel" hou klankmatig verband met "stok" en semanties met "(son)steek".

As dié gedig as 'n verkorte Engelse sonnet (dit wil sê as 'n "sonnétjie" - drie kwatryne minus die slotkoeplet) beskou word, is dit 'n voorbeeld van 'n metapoëtikale ikoon. Dat so 'n lesing nie vergesog is nie, word bewys deur die feit dat die volgende gedig in die bundel inderdaad die vorm van die Engelse sonnet vertoon.

Meta-gedigte wat handel oor die aard en wese van die poësie - die sogenaamde kunscredoverse - sonder dat 'n spesifieke versvorm geïllustreer word, is nie ikonies nie (sien byvoorbeeld dié soort gedigte by N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman). By ikoniese metapoësie het ons in Roman Jakobson se terme nie primêr met die poëtiese funksie van taalgebruik te doen nie (waar die aandag dus op die tekenwaarde van die boodskap val nie); maar met die meta-taalfunksie waar die kode (die "taal" van die versvorm) bespreek word.

Speelse vernuftigheid op die vlak van die verstegtniek vind 'n mens by die **parodie**. N.P. van Wyk Louw (1972:121 - 125) bespreek ook die parodie in sy opstel oor die geestigheid in die poësie.

Oor die verhouding tussen "high*verse" en "light verse" sê

Kingsley Amis die volgende: "The two are different arts with a strong one-sided relationship. High verse could exist without light verse, however impoverished life would be if that were the state of affairs. But light verse is unimaginable in the absence of high verse. We are told that all poetry refers to all the poetry extant at the time of composition. With high verse this reference will usually be distant, often imperceptibly tenuous; with light verse it is intimate and essential. To this degree it is altogether literary and impure" (1978:viii). Nêrens elders word speelse poësie se afhanklikheid van bestaande literatuur (dit is intertekstualiteit) beter geïllustreer as by die literêre parodie nie. Hierdie digsoort werk met die tegniek van die doelbewuste versteuring van die verhouding tussen vorm en inhoud. Die geparodieerde digter se kenmerkende vorm- en styleienskappe word nageboots vir 'n onvanpaste inhoud of tema.¹¹⁾

Parodie (en travestie wat ook werk met die diskrepansie tussen vorm en inhoud) word meestal onder die generiese begrip **burlekse** saamgegroepeer. Burleske is die oorkoepelende term

11) Sien Gero von Wilpert (1961:431): "In der Lit(eratur) die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e(ines) schon vorhanden ernstgemeinten Werkes oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äusseren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt - im G(e)g(en)s(atz) zur Travestie. Beide Gattungen erreichen Komik durch die Diskrepanz zwischen Form u(nd) Inhalt ..."

vir al die vorme van geestige nabootsing: "The comic effect is produced by a deliberate 'disproportion between the style and the sentiments' (Johnson), presenting the trivial with ironic seriousness (high burlesque) or the serious with grotesque levity (low burlesque). Frequently its purpose is critical or satirical, but it may aim to amuse by extravagant incongruity ... Its main aspects are parody, caricature, and travesty. Burlesque is parody when the imitation humorously parallels the style or mannerisms of a particular work or author or school, but with a trivial or ludicrous purpose ... Travesty ... limits burlesque closely to the original subject matter, which remains essentially unchanged, but is treated with grotesque extravagance or with incongruously trivial language" (Shipley, 1972:43).

Sekerlik die bekendste en omvangrykste parodiareeks in Afrikaans is D.J. Opperman se "Met apologie" in *Kuns-mis* (1987:279 - 282), waarin 'n vaste "teks" as boustof dien waarop dan die stylhebbelikhede van agt digters met komiese gevolge afgedruk word. Ses van die digters (C.M. van den Heever, I.D. du Plessis, W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw, Uys Krige en Elisabeth Eybers) is Dertigers oor wie Opperman met die proefskrif *Digters van Dertig* (1953) gepromoveer het. Die ander twee (Ernst van Heerden en S.J. Pretorius) is sogenaamde Veertigers en dus tydgenote van Opperman. Van die poësie van die geparodieerde digters het hy ongetwyfeld 'n intieme kennis gehad.

J.C. Kannemeyer sê omtrent dié parodiareeks die volgende:

"Soms vind die toespelings plaas na aanleiding van bepaalde verse (soos W.E.G. Louw se 'Vaalvalk' en 'Die seemeeu' van Uys Krige), soms is die nabootsing gebaseer op kenmerke wat dwarsdeur die oeuvre versprei lê" (1983:149). Die onderskeid wat Kannemeyer tref, is naamlik dié tussen die sogenaamde woordparodie en stylparodie. Christopher Stone verduidelik wat dié twee werkwyses behels: "The simplest form of parody is the verbal, which gains its ludicrous effect by taking a well-known poem and altering a word here and a line there so as to make sense without mutilating the original form ... Verbal parody postulates no great knowledge of the author parodied" (S.J.:20,29). 'n Voorbeeld van hierdie soort vind 'n mens by Daan van der Merwe (1981:34). Met sy "slampamper" parodieer hy 'n gedeelte van C. Louis Leipoldt se bekende "Op my ou ramkietjie" (1980:196 - 197) woordeliks. Links staan die toepaslike Leipoldtstrofes (1, 2, 4, en 7), regs Van der Merwe se parodie:

Op my ou ramkietjie

Met nog net een snaar

Speel ek in die maanskyn,

Deurmekaar.

Ek sing van Adam

En Eva se val,

Van die ou Paradys

"Halfpad mal!"

op my ram ramkietjie

my enigste snaar

speel ek in ons samesyn

net vir haar

ek praat van Adam

en Eva se val

van ons paradys

met appels en al

As die maan my aanhoor,
En die sterre knik,
Dan speel ek kordaat voort,
In my skik.

as sy my laat proe
voel ek verkwik
dan speel ek kordaat voort
so in my skik

Op my ou ramkietjie
Met nog net een snaar
Speel ek in die maanskyn,
Deurmekaar.

op my ram ramkietjie
my enigste snaar
speel ek in ons samesyn
net vir haar.

Die Van der Merwe-parodie is duidelik 'n geval van "low burlesque", aangesien dit die erns van die kunstenaar se eensaamheid in die Leipoldtvers vervang met banale erotiek. Die woordparodis kan hom van twee tegnieke bedien, te wete die antitese (teenstelling) en die assonans (rym). Net soos in die Van der Merwe-voorbeeld hierbo word die rymooreenkoms aangewend in die volgende parodie op die openingsreëls van die klassiekgeworde "Winternag" van Eugène Marais: "O koud is die windjie / en skraal" word "O stout is die kindjie / en kaal". Stone gee 'n voorbeeld van die antitetiese woordparodie. Die oorspronklike "Shall I, wasting in despair, / Die because a woman's fair" word: "Shall I mine affections slack / 'Cause I see a woman's black" (s.j.:26).

Die beste parodieskrywers volg egter nie hulle voorbeelde so op die voet nie. Stone stel dit so: "(They will not) spoil their pace in order to follow in each footstep of the forerunner" (s.j.:24 - 25). Dit impliseer terselfdertyd dat hulle 'n diepgaande kennis van die geparodieerde digter se hele oeuvre

moet hê, sodat hulle ten slotte nie 'n spesifieke gedig nie, maar sy kenmerkende styl as sodanig naboots. Die stylparodie is gesofistikeerder en dikwels geslaagder as die woordparodie.

Dat Opperman in "Met apologie" deurgaans die stylparodie beoefen met slegs enkele toegewings aan die woordparodie, kan geïllustreer word deur "Vaalvalk" (Louw, 1973:19) te plaas naas die W.E.G. Louw-gedig uit die reeks:

Vaalvalk

Wit is die wêreld
van outydse wee,
en 'n treurige wals
is die vroemoresee;
dou oor die duine, geen windjie wat waai,
net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai ...

Die teks waarvan Opperman gebruik maak vir sy parodie lui: "Op 'n Sondagmiddag loop die weduwee Viljee / in swart geklee / met twee kolliehonde langs die see":

Droef kyk my oë
deur die trane heen,
soos amandelbloeisels
deur die eerste reën;
ek rou oor die duine,
my bleek hande waai
en 'n hond byt sy stert soos hy draai, soos hy draai ...

Slegs die laaste drie reëls van die parodie bevat 'n direkte verwysing na "Vaalvalk" - dit korreleer naamlik met die twee slotreëls daarvan. Die interpunksie is ook dié van "Vaalvalk". Pertinent genoeg wyk Opperman van die versverdeling van die Louwgedig af deur "ek rou oor die duine, / my bleek hande waai" as twee reëls te skryf. Sodoende het sy gedig sewe reëls teenoor die oorspronklike se ses. Verder maak Opperman ook nie gebruik van die prominente en deurgevoerde daktiliese metrum (met sy walsritme) van "Vaalvalk" nie; myns insiens juis omdat hy in sy parodie nie net hierdie gedig (met sy verwysing na 'n "treurige wals") in gedagte gehad het nie. In die eerste vier versreëls is daar wel nog 'n indirekte verband tussen Opperman se "droef" en "trane" en Louw se "outydse wee" en "treurige", terwyl die Louwiaanse "dou" Oppermaniaanse "reën" word. In werklikheid refereer hierdie woorde na 'n hele aantal Louwgedigte. Die "reën" byvoorbeeld is dikwels te vinde in sy vroeë, impressionistiese verse: "Eerste winterdag", "Reën", "Landsreën", "Herinnering", "Om boer te wees", "Jong denneboom", "Eerste reën", "Nagreën", "Die afspraak", "Stil aand" - almal uit *Die ryke dwaas* van 1934. Ek haal "Nagreën" (1973:20) in sy geheel aan om te wys dat die parodie wyer resoneer as net "Vaalvalk". Let veral op die "Bleek vingers", "droef" en die vergelyking "soos 'n trossie narsings":

Die reën skuifel deur die straat,
verby my venster, mensverlaat ...
Soos 'n trossie narsings wat verkwyn,
flikker die druppels teen my vensterruit
waar die geel straatlig daardeur skyn;
en voel die wind
met bleek vingers, soos 'n kind,
aan die swaar gordyn, wat plooi
in die lamplig, teer en droef papawerrooi.

Die "amandelbloeisels" van Opperman is ook terug te vind in die "kaal amandeltak" ("Eerste winterdag") en in die vergelykings "soos die bloeisels van 'n jong amandelboom" ("Blomwolke"), "wit soos amandelbloeisels in die maan" ("Vlug"), "soos amandelbloeisels in die wind" ("Elysium") en "soos amandelbloeisels deur die nag" ("Bereiking"). Die amandelbloisel-vergelyking is inderdaad 'n oorwerkte een in Die ryke dwaas.

Opperman dryf dus nie alleen die spot met 'n enkele gedig nie, maar met 'n hele boel hebbelikhede van W.E.G. Louw as Dertiger. A.P. Grové het volkome gelyk as hy Opperman se procédé in "Met apologie" soos volg tipeer: "Hy siteer nie uit die werk van sy slagoffers nie maar probeer hulle styl met sy eie middele benader" (1974:180).

Die literêre parodie is nie bloot die komiese gespot met 'n digter deur hom oor sy eie styl te laat struikel nie; dit

lewer ook by implikasie literêre kritiek.¹²⁾ Dat Opperman dit self as sodanig beskou, blyk uit die feit dat "Met apologie" in sy bundel kritiese opstelle, **Wiggelstok** (1959), vir die eerste maal in boekvorm gepubliseer is, nadat dit in **Standpunte**, Augustus 1948 verskyn het. D.J. Opperman se parodie vervul dus dieselfde funksie as 'n uitspraak van Elisabeth Eybers in 'n kritiese opstel, "Die digkuns van 1937". Sy kla oor die "smart-kultus" en het sekerlik onder meer W.E.G. Louw in gedagte as sy die volgende sê: "Persone wat in die alledaagse lewe tog seker aanspraak maak op 'n mate van manlikheid en beheersing, skep daar 'n sonderlinge behae in om, sodra hulle die pen opneem, ad nauseam te sing van hul bleek hande, teer voete en betraande wange. Sonder om 'n oomblik die waarde van lyding in elke menselewe (en insonderheid in die ontwaking van die lirikus) te onderskat, moet mens protes aanteken teen hierdie weeklike affektasies van ellende, met 'n eie termeskat wat reeds soos muntstukke hulle glans verloor deur gedurige hantering" (1978:49).

In een van die vroegste parodieë in Afrikaans, F.(Toon) van den Heever se "Wie in glashuise woon" (1919:37), oorheers die kritiese ingesteldheid. Die eerste twee stofes lui so (A):

12) Gero von Wilpert (1961:431) sê van die kritiese parodie:
 "Ihr Zweck ist ... Aufdeckung der Schwächen und Unzulänglichkeiten e(ines) Werkes ..."

Bommelby, bommelby met jou wit bandelier,
Met jou vlerke wat blits in die sonlig en gons,
En jou swartpak, verguld met die blomme se dons,
Wat beteken jou singe en wat maak jy hier?

Maar die bommelby werk, of ek vra en of nie;
Natuurlik, ek weet hy hoor nie na my
En laat my gevra en gepeuter opsy,
Maar dis mos wat deurgaans vir poësie.

In die herdruk van die bundel in 1931 word "Wie in glashuise woon" uitgebrei tot die reeks "Hoe hulle Afrikaans sou geskryf het" (1961:55). Hierin verskyn nou ook 'n variant van die hierbo aangehaalde strofes (B):

Guido Gezelle, Leipoldt en 'n paar ander:

Bommelby, bommelby met jou wit bandelier,
Met jou vlerke wat blits in die sonlig en gons,
En jou swartpak verguld met blomme se dons,
Wat beteken jou singe en wat maak jy hier?

(Resep:

Kies een of ander redelose dier
uit en vra hom 'n strikvraag wat
jy self nie kan beantwoord nie.)

Die eerste strophe van "Wie in glashuise woon" word dus herhaal met die bylas van 'n verklarende opskrif en 'n "resep". Van den Heever beoefen hier klaarblyklik die kritiese parodie, waarmee

hy op die dreigende ylheid van Leipoldt se poësie (in besonder sy slampamperliedjies) wys. 'n Mens dink veral aan "Sekretarisvoël", "Boomsingertjie" en "Kriekie". In al drie gedigte word 'n dier (in twee gevalle spesifiek 'n insek, soos by Van den Heever) aangespreek. Aan die sekretarisvoël word gevra: "wat maak jy hier?" Die boomsingertjie (sonbesie) en die kriekie moet weer die vraag na die betekenis van hulle "sing" beantwoord. ("Klossies" beantwoord ook aan die patroon in die enkele opsig dat vrae aan dié blommetjies gestel word.)

Die vorm "bommelby" kom nie in die HAT voor nie, slegs "hommelby". In Engels bestaan beide vorme natuurlik, te wete "bumble-bee" en "humble-bee". Van den Heever besondig hom hier nie soseer aan 'n Anglisisme nie, as dat hy hom 'n weinig digterlike vryheid veroorloof om die aandag te vestig op Leipoldt se voorliefde vir (soms oordrewe) alliterasie. Die "bommelby" is inderdaad die inset vir 'n deurgevoerde herhaling van b-klanke in die gedig.¹³⁾ Verder kan gelet word op die tipiese, Leipoldtiaans-slordig saamgestelde sinsbou: "Bommelby ... met ... met ... wat ... en ... En ... met ..." van

13) As 'n mens vitterig wil wees, kan beswaar gemaak word teen strofe 2 van A waarin gesê word dat die hommelby werk. Die HAT verduidelik dat die hommel 'n heuningbymannetjie is en gee dan die volgende voorbeeldsin: "Hommels werk nie". En in oordragtelike betekenis is 'n hommel 'n "(p)ersoon wat op die verdienste van ander leef", dit wil sê 'n persoon wat nie self werk nie.

strofe 1. Merwe Scholtz praat in dié verband van "... 'n oën-skyndlike sintaktiese integrasie" by Leipoldt waarin "... ten spyte van die samegestelde sin ... geen werklike samehang aanwesig is nie" (1975:86).

In A word kommentaar op Leipoldt se poësie gelewer in dieselfde versvorm as die eintlike toespeling in strofe 1. In B word die kommentaar tussen hakies as 'n "resep" in prosa aangebied. Hierdie eksplisiete uitleg is nodig, omdat Van den Heever se parodie wat inhoud én vorm betref so deur en deur Leipoldtiaans is,¹⁴⁾ dat die gediggie sonder kommentaar blote epigonewerk¹⁵⁾ of 'n pastiche¹⁶⁾ sou gewees het.

Die heel jongste parodiedigter in Afrikaans is André Letoit. In sy "Visserman 1979" (1982:27) spot hy met die eens so hooggewaardeerde liefdesvers van A.G. Visser, "Leati-

14) 'n Omvattende uiteensetting van al die Leipoldt-toespelings word verskaf in my artikel "Twee parodieë op slampamperliedjies van Leipoldt" (Hugo, 1982:5 - 9).

15) Van den Heever is herhaaldelik daarvan beskuldig dat hy deur Leipoldt beïnvloed is (Nienaber, 1965:4, 7, 18, 19).

16) Von Wilpert (1961:436) definieer "pastiche" soos volg: "genaue Nachahmung des Stils e(ines) Autors in Formen- und Phrasenschatz unter Vermeidung e(ines) Individualstils aus Mangel an eigenem Persönlichkeitsbewusstsein oder bes (onders) zum Zwecke der Parodie."

tia".¹⁷⁾ Visser se vers beskryf die lewensloop van sy geliefde as jongmeisie (met "fris se maagdeskoon"), bruid, jong moeder en gestorwene. Die stadia word dan telkens saamgevat in hooggestemde, romantiese Latynse benamings vir die beminde: Laetitia Dulcissima, Laetitia Bellissima, Laetitia Carissima en Laetitia Beatifica. Sulke hoogdrawendheid in die oortreffende trap vra om gehekel te word. Letiot behou die vierledige verloop van die liefdesgeskiedenis én die Latynse loftuitinge:

ek het jou voor die flik ontmoet
jou stem eers bitter, later soet
laetitia prophetica

jy voel jou in my joint gerus
met doepa wat gedokter is
laetitia euphoria

ons hande, skuger vir mekaar
ons woorde dwaal na wie-weet-waar
laetitia erotica

jy mag my om die dood nie skei
my inspuitings laat jou gedy
laetitia euthanasia.

17) Sien onder meer Dekker (1974:114): "Die statige elegie 'Laetitia' het al klassiek geword."

Visser se hoofse wêreld word hier gebanaliseer tot "flik" en "joint" met "doepa wat gedokter is" - is laasgenoemde dalk 'n stekie na A.G. Visser, die mediese dokter? Die elegiese laaste strofe van "Laetitia" ("Vir lange rus in laaste huis; / Madonna-lelies op haar skoot") word deur Letoit geprofaniseer tot die "genadedood" van die erotiek; in plaas van die "Madonna-lelies op haar skoot" ontvang Letoit se geliefde seksuele "inspuitings" van hom. Die Visser-eeufees is in 1978 gevier. In reaksie hierop gee André Letoit in die volgende jaar (volgens die titel) namens 'n later geslag digters hierdie ontnugterende blik op die ongenoeglike retoriese sy van een van die meesters van die speelse verskuns in Afrikaans.

'n Goeie parodie bly genietbaar, selfs sonder dat die leser al die (of enige van die) literêre verwysings snap. Op sy beste is die parodie 'n gedig in eie reg - soos "Visserman 1979", ondanks die verwysende titel, dit inderdaad is. Kingsley Amis stel dit so: "Like so much light verse, is it an exercise in virtuosity; the writer plays on a set of tensions, between closeness to the model and distance from it, the plausible and the entertaining, what makes a fair parody and what makes a good poem in its own right. When well executed, it gives pleasure not simply to non-prigs but again and again to those otherwise unacquainted with the original and even to those altogether unaware that what they are reading is a parody, though they will know that it is light verse" (1978:xv). Christopher Stone onderskryf hierdie gedagte: "... the parodist should amuse and delight the reader, even when he is unfamiliar with the work upon which the parody is modelled"

(s.j.:45).

Nie alle parodieë het 'n literêr-kritiese of komiese doelstelling nie. D.J. Opperman se reaksie op Leipoldt se "Boggom en Voertsek" in *Komas uit 'n bamboesstok* (1987:389) is op sigself ernstig bedoel met 'n wrangheid wat verkry word deur die ironiese jukstaponering van oerteks en nuwe skepping (Hugo, 1985:31-38). Voorlopers van dié gedig is Opperman se "Pandora" in *Dolosse* (1987:261) wat 'n woordparodie is op Eugène Marais se "Die townares" (Steenberg, 1971:64-68) en die ironiese parodie op die kleuterrympie "Trippe trappe trone" in *Joernaal van Jorik* (1987:143). Hierdie soort ernstige parodie kan uiteraard nie op die benaming "speelse poësie" aanspraak maak nie. Die parodie is nie 'n besonder produktiewe digsoort in Afrikaans nie; onbedoelde parodie - dit wil sê epigonewerk - is daar heelwat.

Die bespreekte parodieë is hierdie afdeling getuig almal van 'n intellektuele spel. Die parodie bestaan primêr by grasia van die verskynsel intertekstualiteit. Dit impliseer dat die parodie eers as vernufpoësie gereken kan word, wanneer die leser dit as 'n parodie herken het en die oorspronklike dus bygelees word.

Samevattend kan gestel word dat die vernufpoësie - met inbegrip van die speelse vernufpoësie - gekenmerk word deur die intellektuele spel met die taal op al sy vlakke en met die poëtiese vorm.

HOOFSTUK 3 : DIE VERNUFVERS BY MERWE SCHOLTZ

In die besprekings en resensies van bundels behorende tot die kategorie van die vernufpoësie word telkens op die tipiese taal tegniese middele gewys wat in dié gedigte aangetref word, juis omdat die taal soveel aandag vir homself opeis in hierdie soort poësie. Die volgende uitspraak van J.C. Kannemeyer oor **Grimas** van Merwe Scholtz is dus geen uitsondering nie: "Maar spesifiek is daar met die uitbuiting van die sigwaarde van die taal, die assosiatiewe oproep van klankmatig of semanties verwante woorde, die gebruik van homonieme, woordomruilings, meerduidigheid en verletterliking van die betekenis en die aanwending van volkse segswyses, idioome en literêre verwysings 'n verwantskap met die taaluitbuiting in Blum se 'Woordafleiding' of Eybers se 'Taalles' en die woordontginning in Van Wyk Louw se **Tristia**, die poësie van Breytenbach en veral J.C. Steyn se **Die grammatika van liefhê**. Daarby toon Scholtz se verse plek-plek deur die 'hardboiledness', 'volkse' spelling van sommige woorde en afwesigheid van interpunksietekens, wat 'n 'vrye' sintaksis tot gevolg het, 'n ooreenkoms met Boerneef ..." (1983:212). Hierbenewens noem André P. Brink die volgende sintaktiese verskynsels by Scholtz: "... die weglaat van lidwoorde; die gebruik van die selfstandige naamwoord as werkwoord of ander rededeel (dit wil sê funksiewisseling, D.J.H.); omstellings soos 'na skrams die skoot van hael' ..." (1980:37). Kannemeyer (soos Brink) wys ook op die oorheersende stylfiguur in **Grimas**, naamlik die ironie: "Die titel slaan op die 'enigsins ongeërgde, ironiese

houding waarmee die lewe in sy veelvuldige verskynings en verskynsels betrag word, al is daar onderliggend ook iets grimmigs in hierdie laggende aanskouing of 'n sekere erns by die spel wat gespeel word" (1983:212).

My keuse het op **Grimas** geval, omdat die deur die kritiek gesinjaleerde kriptiek van Scholtz se poësie¹⁾ 'n besondere uitdaging aan die ondersoeker bied. Merwe Scholtz se gedigte in **Grimas** bevat weinig sleutels tot die interpretasie daarvan. J.C. Steyn se poësie is waarskynlik ingewikkelder as dié van Scholtz maar nie so kripties nie. Steyn se verse is dikwels selfverklarend in die sin dat hulle die gebruikte vernufstegnieke by die naam noem - vegelyk die reeds (gedeeltelik) bespreekte "Tot positiewe kom" en terme soos "konstruksionele homonimie", "elisie", "transformasie", "verstelde fleksie", "eenwoord-samestelling", "ongrammatiese", "deklinasie", "morfologie", "diachronies", ensovoorts wat in die gedigte opduik. By Scholtz is die vernufspel gemaskeer.

In hierdie hoofstuk sal ek my beperk tot 'n ontleding van die gedigte in die eerste en derde afdelings van **Grimas**. Dié afdelings kan as verteenwoordigend van die hele bundel beskou word, aangesien al die tegniese eienskappe wat

1) Sien André P. Brink: "... soms neig Scholtz daartoe om in 'n te geslote kriptiek te verval, met tekens en motiewe wat dui op 'n te esoteriese en persoonlike verwysingswêreld ..." (1980:37).

Kannemeyer en Brink aan Scholtz se poësie toeken, daarin terug te vind is. Die ander twee afdelings bevat ook na verhouding 'n kleiner aantal vernufverse. Dié ondersoek sal lei tot 'n omvattender identifisering en kategorisering van vernufstegnieke as wat in die vorige twee hoofstukke gedoen is.

Nie al die gedigte in afdelings I en III van **Grimas** - soos ook in die res van die bundel - kan onder die noemer vernufpoësie tuisgebring word nie. Daar is enkele direk-sprekende, ongekompliseerde gedigte - dit wil sê gedigte waarin die hierbo genoemde taalmiddele nie (of skaars) gebrandskat word nie. Hulle is: "Dorpswerf", "Onvanpassteeg", "Carillon", "Vermeer", "Marmerbruilof", "Dagbreek", "Klaagkous sopnat", "Oujongnoui, swanger", "Passeerde hings", "Cowboyflik", "Sinbad", "Biduur 1969" en "Kodisil". Dit is 13 gedigte uit 'n totaal van 27. Vanselfsprekend wil ek nie beweer dat hierdie gedigte nie in die bundel tuishoort nie: hulle is net soseer skeppinge van Scholtz as sy vernuftigste vers. Tipiese Scholtzwendinge kom in hulle voor (vergelyk "van die klam die strooi" in "Dorpswerf") en hulle help konstitueer aan die bundeleenheid. Van die bundelsaamhang sê Henning Snyman die volgende: "**Grimas** is inderdaad 'n eenheidsbundel, want die verse, uitmuntend gerangskik, sluit volkome" (1976). Ter illustrasie: in "Dorpswerf" kom die woord "doekvoets" voor wat later weer in afdeling III herhaal word as "doekvoet" in "Sneeumaan"; die herhaalde "lepel lê" in die slotreël van "Onvanpassteeg" vind weerklank in die direk daaropvolgende gedig "Carillon" met die rymende "tepel" en "klepel"; of as die brieflesende vroujie in "Vermeer" as 'n hotnotsgot

voorgestel word - "knak ek die armstokkies" - verskyn dié insek weer by name in "Knikgodin" (vergelyk ook die klankooreenkoms - akkonsonansie - tussen "knak" en "knik").

Scholtz het sy bundel in vier min of meer eweredige, ongetitelde afdelings verdeel met 14, 13, 13 en 10 gedigte respektiewelik. Die middelpuntsoekende krag of samebindende faktor van elke afdeling is nie met die eerste oogopslag duidelik nie. Die enigste afdeling waar dit nie moeilik is om 'n sentrale tema te vind nie, is die eerste. Hier handel al die gedigte oor die erotiek en liefde (veral van ouer mense). Vervolgens bespreek ek die gedigte van afdelings I en III in die volgorde waarin hulle in die bundel verskyn.

Afdeling I

Stranddut

Hy luiër in sy sitstoel
laat sy gedagtes gaan
hoe diep nog hier op sitstoel
sy liefde vir haar lê
is vir hom meer as wat
sy berg onder bikini
atol
so min of meer
meermin en hy
meerminnaar duisel hy
oorweldig van die sit en son
van sonsit in die sitstoel

Die opvallendste vernuftigheid in hierdie vers is die wyse waarop die geliefde vrou in die seevakansiesituasie met taalmiddele, in besonder die metafoor, tot 'n meermin getransformeer word - met die logiese gevolg dat die man 'n gekontamineerde "meerminnaar" (= 'n meerminminnaar) word. Die aanleiding hiertoe vind 'n mens in die reëls: "is sy vir hom meer as wat / sy berg onder bikini" (my onderstreping). Hieruit volg dat sy "min of meer / meermin" is. Oënskynlik is die "min" in "min of meer" hier 'n nuwe (en noodsaaklike) toevoeging om die leksikale konklusie "meermin" te kan trek. Tog bereik die "min" die oor nie heeltemal onverwags nie, vanweë die klank- en saakassosiasie tussen "bikini" en "mini". Op 'n onbewuste fonologiese vlak is die leser dus voorbereid op die "min of meer". Met die saamgetrokke "meerminnaar" word die probleemstelling van die gedig mooi saamgevat. Die man wonder ("laat sy gedagtes gaan" soos in die volksliedjie: "Staan, Poppie, staan / en laat jou gedagtes gaan / dat jy vir my kan sê / hoe ver die liefde lê"²⁾) hoe lief hy die vrou nog werklik het op daardie tydstip van die seevakansie: "hoe diep nog hier op sitstoel / sy liefde vir haar lê" (my onderstreping). Die benaming "meerminnaar" suggereer dat hy haar "meer of min" bemin, met ander woorde nie met volle oorgawe nie, aangesien hy vermoedelik alleen seksueel in haar belangstel ("is sy vir hom meer as wat / sy berg onder bikini"). Daarom kom die vraag na die intensiteit van sy

2) Ook aangehaal deur Uys Krige in sy gedig "Vooraand" (1985:275) en Eugène Marais (1978:33).

liefde vir haar by hom op terwyl hy hom in 'n sittende posisie bevind en nie terwyl hy (by haar) lê nie. Die teenstelling sit/lê word deur die gedig self geponeer deur die vyf maal herhaalde voorkoms van die woord "sit" teenoor die liefde wat "lê" (reël 4). Die kontaminasie "meerminnaar" kan ook beteken dat hy die minnaar is van meer as een vrou. Van belang is dan die woord "duisel" vir so 'n interpretasie, omdat dit 'n intertekstuele skakel smee met die volgende strofe uit D.J. Opperman se "Ballade van die grysland" (1987:86):

Bo na sterre, soos die grootwiel,
van sterre na die aarde,
duisel elke vrou my siel.

Wat hy wel met algehele oorgawe doen, is om in die son te sit in sy sitstoel. Hy word daardeur "oorweldig", sodat "meerminnaar" dan beteken dat hy in die eerste instansie die see - die "meer"³⁾ - bemin. Miskien word hy juis gedwing om die minnaar van die see en ander vroue te wees, aangesien 'n meermin (met haar geskubde onderlyf) normaalweg nie seksueel toeganklik is vir 'n man nie.

Die vrou se bedekte liggaamsdele ("wat/sy berg onder bikini")

3) In Afrikaans dui die woord "meer" op 'n "binnelandse water-massa" (HAT). In die woord "meermin" verwys dit egter na die see, aangesien 'n meermin 'n mitologiese wese is wat in die see woon.

word beskryf as 'n "atol", dit wil sê 'n koraaleiland met 'n seemeer (lagune) in die middel. Dit is nie 'n willekeurige beeld nie: volgens die HAT is die bikini-kledingstuk vernoem na 'n atol in die Stille Oseaan. Ook op metafoorvlak word die vrou se meerminskap dus voorberei. 'n Oorgang van "eiland met seemeer" na "meermin" lê voor die hand. Die woord "berg" word hier primêr in die betekenis van "wegberg" of "verberg" gebruik, maar dit suggereer ook die vroulike erotiese sones: die venusberg (skaamheuvel) en die borste. Laasgenoemde lesing aktiveer dan die "tol" van "atol". Volgens die HAT is "tol" geselstaal vir "vrouebors". Die lêser se skynmorfologiese opbreek van die woord word vergemaklik, selfs afgedwing, deur die besondere aandag wat die woord op homself trek as gevolg van sy geïsoleerde posisie as enigste eenwoordvers in die gedig - 'n tipografiese handgreep dus.

Die vernaamste verstegnieke in "Stranddut" lê op die gebied van die morfologie (samestelling: meer + min, meer + minnaar en kontaminasie: meermin + minnaar = meerminnaar), skynmorfologie (a/tol), die semantiek (verletterliking: (ver)berg - venusberg; betekenisassosiasie: bikini - atol, seemeer - meermin, laasgenoemde slegs geïmpliseer) en fonologie (geïmpliseerde klankassosiasie: bikini - mini - min). Die byhaal

van die volksliedjie (intertekstualiteit⁴⁾) verskaf 'n speelse toon aan die gedig wat in 'n sekere sin die taalspel wat volg in die vooruitsig stel.

Lugspieëling

Ek kyk deur blare son
na skrefies blou
van horison

Eekhoring, in sy mik
van vreugde wik en
weeg die sprong

Reeds met die eerste, oorsigtelike lees van die bundel het dit geblyk dat afdeling I die saamgroepering van erotiese en liefdesverse bevat. Die enigste uitsondering was skynbaar "Lugspieëling" wat na 'n natuurbeskrywing lyk. In die twee simmetriese strofes van die gedig word die "Ek" en die "Eekhoring" geparalleleer deur middel van klankooreenkoms en versposisie (telkens die beginwoord van 'n strofe). Daar word dus 'n sekere verwantskap tussen die twee gesuggereer: die een kyk afwagtend "na skrefies blou" / van horison", die ander "wik en / weeg die sprong". Die blote natuurbeelding word

4) H. van Gorp (1980:84): "Term gebruiklik in de hedendaagse literatuurstudie om aan te duiden dat een literaire tekst gesitueerd is tussen andere teksten en er vaak op teruggaat."

egter deurbreek deur die metafoor "mik / van vreugde". Dit verplaas die beskrewe sake na 'n figuurlike vlak. As die eek-horing met ander woorde nie meer in 'n egte mik (van 'n boomtak) sit nie, is hy heel waarskynlik ook nie 'n eekhoring nie. Die metafoor "mik van vreugde" aktiveer die literêre geheue. Dit herinner aan die slotreëls van D.J. Opperman se "Wensbeentjie" (1987;147):

die mik verruk ...
tot skerp bros
splinters van geluk.

In sy bespreking van hierdie gedig ken D.H. Steenberg seksuele betekenis toe aan "die mik verruk" (1971:23). Die plek waar die mens se dye bymekaar kom, die "mik" (sien die HAT), is die sentrum van verrukking/seksuele genot. Die eek-horing is daarom die erekte penis ("horing") van die ek. Die ek oorweeg dus seksuele optrede, maar gaan nie tot die daad oor nie. Die huiwering wat uit hierdie gedig spreek, korreleer met die kontemplerende instelling van die "hy" teenoor die seksuele liefde in die voorafgaande "Stranddut". Die aarselende van die "wik en / weeg" word effektief ondersteun deur die emjambement wat die allitererende idioompaar skei en 'n tempovertraging veroorsaak. Op dieselfde wyse word die oorgang van natuurbeskrywing (die mimetiese vlak) na erotiek (die semiotiese vlak) vir 'n oomblik uitgestel:

Eekhoring, in sy mik
van vreugde ...

Die figuurlike betekenis van die gedig kom sodoende as 'n klein verrassing. Die leser se aandag word as't ware deur die vers-tegniek (die enjambement) getrek en gevestig op die gevaar van 'n oppervlakkige lesing. Volgens die titel is die natuurbeelde inderdaad slegs 'n lugspieëling, dit wil sê sinsbedrog.

Die volgende poëtiese middele is in die gedig geïdentifiseer: die metafoor en literêre verwysing (wat deur eersgenoemde geaktiveer is)⁵⁾, op tipografiese vlak die enjambement, op morfologiese vlak die splitsing van "eek-horing", sodat die tweede deel 'n selfstandige betekenisdraer word, en op fonologiese vlak die klankassosiasie tussen "eek-" en "ek" wat tot betekenisgelykstelling lei.

Forellestroombied

Hups wip vlieg
oor die stroom-
versnelling

Maar die forel
verkiep oorlams
oorlel

5) In "Stranddut" dien die literêre verwysing bloot as aankondiger van die spelelement; hier word dit die draer van die eintlike betekenis van die gedig.

Ietwat stroomop
reënboog
forellin
hom welgesind

Vir haar is kuns
van vliegies
gans oor-
bodig

(met so 'n oorlel
wee-jy-wel?)

Die spil waarom hierdie gedig draai, is die spel met die woord en woorddeel "oor". In plaas van die vliegse oor-vlug oor die stroom (strofe 1), gaan die forel se seksuele voorkeur uit na die oor-lel - 'n bewys van sy oor-lamsheid, dit wil sê sy ingewydheid in die erotiek (strofe 2). Vir die forellin is die verlokmetodes van vliegies oorbodig (strofe 4), aangesien sy met die begeerde oor-lel sit (strofe 5). Die woordspel met "oor" konstitueer en verbreek terselfdertyd die personifikasie, omdat visse geen ore of oorlelle het nie. Dit gaan hier dus oor mense - 'n feit wat deur 'n verre intertekstuele eggo bevestig word. Die forellin is die forel "welgesind" (strofe 3), soos die manlike spreker die meisie in die volgende reëls uit "Klipwerk" van N.P. van Wyk Louw: "lank verloor en nooit gevind / máár ek bly haar welgesind" (1981:189).

Die woordspel word moontlik gemaak deur die homonieme moontlikhede van die woord "oor" en die skyn-morfologiese ontledings ("oorlams" en "oor- / bodig"), en word begelei deur die volgehoue binne- en eindrym op -el (ingegee deur die woord "forel"). Dit is 'n ligte liedjie met 'n absurd-komiese inslag (weens die vergevoerde personifikasie) en 'n relatief ongekompliseerde verstegniek. Die deurvoer van die woordspel verteenwoordig die vernufselement van die vers. As naskrif kan bygevoeg word dat die "kuns van vliegies" - strofe 4 - ook "kunsvliegies" suggereer, waarmee 'n hengelsituasie opgeroep word. Verder is dit 'n betekenisverletterliking of konkretisering van die idioom "met kuns en vliegwerk" (=met allerhande onnatuurlike middele).

Wagterslied, Karoo

En toe verslaap die maan hom

liefdevol

volmaak

vólmaan verlief

tussen drie susters

ruim soos heuwels

Selfs die haan

wat dagbreek stiptelik

in sy mou voer

was ontroer

Selfs die haan

wat dagbreek en verraad

stip-te-lik kraai

was vervoer

en het die maan dit nie verkwalik, hoegenaamd
 met sulke susters en
 ál drie
 Drie Susters uit een stuk
 vlak laans
 die nasionale pad
 en duskant of af-
 hangende van waarheen en
 na tóé
 die dorpie ryk aan ouers en
 voorouers met die naam
 van Richmond.

Met die eerste segment van die titel word 'n eksplisiete, intertekstuele verband gelê tussen hierdie gedig en die Middeleeuse tradisie van die dage- of wagersliedere. T.T. Cloete verduidelik waarom dit in hierdie tekste gaan: "Die tema van die dagelied is die nagtelike besoek van die ridder aan die edelman se dogter in die kasteel, wat deur die koms van die dag beëindig word. Die toringwagter wat die geheim ken, kondig die breek van die dag aan as hy op sy horing blaas of sy lied sing; dis dan tegelyk die teken vir die minnaars, maar hulle wil dit nie glo dat hulle van mekaar afskeid moet neem nie" (1963:225). A.P. Grové omskryf die rol van die wagter só: "Hierdie wagter pleeg soms verraad, soms is hy getrou, maar altyd bly hy tog die spelbederwer" (1965:108). Voorbeelde van sulke liedere is die Middelnederlandse "Den dach en wil niet verborghen sijn" en "Het viel een hemels douwe", asook P.C. Hooft se "Galathea".

Die tweede deel van die titel maak ook bekend dat die tradisionele gegewe 'n tydruimtelike verplasing ondergaan het na die twintigste-eeuse Suid-Afrika. Dit is egter nie die enigste transformasie wat die boustof ondergaan het nie. Net soos in "Lugspieëling" en "Forellestroombied" word die menslike erotiek in natuurbeelde verhul. In die onderhawige gedig word die minnaar as die maan voorgestel (waarskynlik op grond van die klankooreenkoms maan/man), en die bemindes as die Karookoppies, Drie Susters (dié benaming maak die transformasie voor-die-hand-liggend genoeg) en die wagter as die haan. In laasgenoemde geval is dit van belang om daarop te wys dat N.P. van Wyk Louw in 'n ewe-eens getransformeerde wagtterslied, "die beenbek het gesê" uit "Klipwerk" (1981:196), die haan (beenbek) die rol van die Middeleeuse toringwagter toeken (Grové 1965:108). As natuurlike dagaankondiger is die haan uitgeknip vir dié rol. In Shakespeare se *Romeo and Juliet* III, 5 verskyn ook 'n geveerde, "the lark, the herald of the morn", as die wagter (Kannemeyer, 1973:180). Met die haan sluit Scholtz dus by 'n bekende procédé in die na-Middeleeuse wagtterslied aan.

Nuut is wel die totale verplasing van die gebeure na 'n natuuumgewing. Eers in die slot van die gedig word mense ingevoer met die noem van die beminde meisies se "ouers en / voorouers" - diegene dus vir wie die liefdesnag 'n geheim moet bly. Dit ontmasker die gepersonifieerde natuurbeskrywing as inderdaad 'n menslike situasie (soos wat ook in "Forellestroombied" gebeur). Die voorstelling van die meisies as heuwels is nie alleen deur die benaming "Drie Susters" geïnspireer nie,

maar is ook binne bundelverband gegee. Reeds in "Stranddut", die openingsgedig van die bundel, word gesê dat die vrou dinge "berg" onder haar bikini. Die spel met die personifikasie verteenwoordig die belangrikste vernufaspek van dié gedig.

Minder belangrike vernufspeletjies is: die spel met die woord "vol" in "liefdevol / volmaak / vólmaan verlief"; die skynbare verletterliking van die gekontamineerde idioom "om iets in die mou/skild te hê/voer" (= om 'n geheime plan te hê); die tipografiese semantisering van "stip-te-lik"; die koppeling van "hoegenaamd" / "met die naam van"; waarmee "hoegenaamd" terugwerkend verletterlik word om 'n vraag daar te stel; die fonetiese ("volkse") spelling van "langs" as "laans"; die visueel-morfologiese enjambement "af-/hangende"; die intertalige verbandlegging "die dorpie ryk"/"Richmond" (my kursivering). Nie een van dié tegniese toertjies dra werklik by tot die totale betekenis van die gedig nie en moet bloot as versiering beskou word. Hierdie uitstalling van funksielose vaardighede doen afbreuk aan 'n gedig wat andersins 'n belangrike toevoeging kon wees by die tradisie van die moderne wagerslied.

Plaastroue, genooi en ongenooi

Wie kapkar heel voor
los voor
eerste oor die bult?
stuitig op sy stywe
litte
deur die knikke

met sy seiltjie
na die wind
kap hy dit uit
padlangs werf toe

Die ploeg
maar enkelskaar maar
baas van koring
blaas die horing
vir die oorvloed
op die bruilofswerf
maar van ver vandaan
want mens verstaan:

op bruilof
is daar plek vir enkel
skaar van bruigom.

In strofe 1 word die aankoms van die ongenooide gas beskryf, want hy hang "sy seiltjie / na die wind" (= probeer voordeel trek uit 'n situasie deur hom na omstandighede te skik). Die kapkar word metonimies gebruik vir die insittende. Dié proses van oornoeming vind al in die eerste versreël plaas met die gebruik van "kapkar" in 'n werkwoordelike funksie. Dit gaan waarskynlik oor 'n ouer manspersoon (vgl. "sy stywe / litte") wat op 'n stuitige wyse belangstelling in die bruid toon. Dié gas is moontlik ook getroud, aangesien sy wa - anders as Dop-

per Joris s'n - reeds 'n seiltjie het.⁶⁾ Hy daag egter sonder sy eggenoot op en is daarom - met 'n homonimiese betekenisverletterliking van die "genooi en ongenooi" van die titel - nie net "ongenooi" nie maar ook "sonder 'n nooi". En omdat die kapkar met die insittende geïdentifiseer word, "kap hy dit uit" na die plaaswerf.

In die tweede strofe word die plaaseienaar én bruidegom ("baas van koring") 'n enkelskaarploeg genoem - 'n metafoor dus. Strofe 3 is dan dubbelsinnig:

op bruilof
is daar plek vir enkel
skaar van bruigom.

Hier word gesê dat daar op 'n bruilof alleen ("enkel") plek is vir die bruidegom se skaar/skare (volgens HAT wisselvorme), dit wil sê vir sy genooide gaste. Maar omdat die bruidegom in strofe 2 reeds 'n "enkelskaar" genoem is, wil die slotstrofe

6) Dat ons hier met 'n literêre verwysing te doen het na "Dopper Joris en sijn sijltjie" word deur die buiteteksteuele feit ondersteun dat Scholtz die titelopstel in sy bundel **Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle** (1975:89-106) aan Pulvermacher en dié gedig gewy het. Volgens die dekonstruksie-teorie is ook die literêr-kritiese teks 'n skakel in 'n eindelose, intertekstuele ketting (Van Luxemburg, 1983:74).

ook sê dat slegs die bruidegom die reg het om sy penis ("skaar") op die bruilof te gebruik. In strofe 2 al het die "horing" wat geblaas word, die manlike geslagsorgaan gesuggeer (vergelyk die "eek-horing" van "Lugspieëling"), wat 'n seksuele betekenistoekenning aan "enkel / skaar van bruigom" bykomend motiveer.

Die skarnier waarop die dubbelsinnigheid van die slotstrofe draai, is die enjambement "enkel / skaar". Dit skei én verbind die twee woorde. Word dit as twee, geskeide woorde gelees, kry "enkel" die betekenis van "slegs" of "alleen" en kom eersgenoemde interpretasie tot stand (op grond van die polisemiese moontlikhede van die woord). Word die enjambement geïgnoreer en die twee woorde aaneen gelees, ontstaan die erotiese betekenis.

Tafelrym

My jong tong proe
na jou
soos na radyse.

Ongerepter nog as kiewiet
roep patrys en
brand die tong

na paradyse.

My ou tong brand
van jou
soos van radys,
Radys, patrys,
pontak.

Hier het ons te doen met 'n erotiese aftelrym waarin die liefde ten slotte letterlik uitgetel word ("My jong tong proe / na jou" word "My ou tong brand / van jou"). Die titel "Tafelrym" is in der waarheid 'n anagram vir "Aftelrym". "Aftel" word egter geskommel tot "tafel", aangesien die eet- en drinkbare radys, patrys en pontak (= soet rooiwijn) as seksuele simbole gebruik word.

Die ongewone werkwoord-voorsetsel-verbinding "proe na" en "brand na" is waarskynlik gevorm na analogie van "verlang na", waarmee dit in die digkonteks ook 'n betekenissooreenkoms vertoon. (Vergelyk verder die uitdrukking "'n brandende/vurige verlange hê na".) Vernuftig is ook die wyse waarop die woord "paradyse" saamgestel is uit die voorafgaande "radyse" en "patrys" - ook 'n soort anagramspeletjie. Die woord "roep" in strofe 2 aktiveer die betekenis van "rep" (= praat) in "ongerepter" wat 'n struktuur- en betekenisverdigting tot gevolg het.

Die onervare, jong minnaar sien vol verwagting uit ("proe na jou") na die liefdespel met die beminde, maar terselfdertyd is hy huiwerig vir die moontlike skerp of onaangename kant van die ervaring (daarom: "soos na radyse" - volgens die HAT 'n

"... gewas met rooi of wit, eetbare knolletjies wat 'n skerp smaak het"). In strofe 2 is hy egter gerusgestel en haar ongereptheid (maagdelikheid?) wek by hom verwagtings van "paradyse". (Die geliefde vrou word dus voorgestel as 'n "patrys"; in teenstelling met die ongespesifiseerde "kiewiet".) Skynbaar is dié verwagtings nooit vervul nie en word die liefdespel 'n onaangename ervaring met die koms van die ouderdom. Sy tong brand nou inderdaad "soos van radys" (strofe 4). Die gedig sluit met: "Radys, patrys / pontak" wat ooreenkom met die bekende uittelrympie: huis, paleis, pondok, (varkhok). Die slotwoord suggereer dat drank as surrogaat vir die onbevredigende sekslewe gebruik word, maar dat dit 'n verarming is (vgl. die "pondok" wat deur die aftelpatroon en die klankooreenkoms opgeroep word).⁷⁾

Hierdie gedig werk dus in hoofsaak met twee konvensies, naamlik dié van die aftelrym ('n suiwer literêre konvensie, dit wil sê nie taalkundig van aard nie) en dié van die anagram ('n morfologiese spel) - 'n procédé wat reeds met die titel gegee is. Die literêre konvensie van die aftelrym word deur middel

7) Ondersteuning vir so 'n interpretasie kry die leser uit die bundeleenheid waarin die drankmotief nog 'n paar keer aan bod kom, te wete in "Laaste taptoe", "Skeerspieëltjie", "Boompmaatjies", "Don Kiesjot, Noordweste", "Kodisil" en "Namib". Sien ook my opstel "'Spore van kraaipootjies en die kelkiewyn' - drie drankgedigte by Merwe Scholtz", (1984: 8-13).

van klankooreenkoms ('n fonologiese spel) aan die orde gestel. 'n Mens sou dit ook 'n parodiese woordspel kon noem. Dit is waarskynlik een van die dig-ste gedigte in die bundel en 'n hoogtepunt van Scholtz se vernufpoësie.

Uittelrympie

Springbok

blesbok

kluis

pondok

tók tok-

tokkie

aan jou skeur

maak óóp

vir wié

skree Piet-

my-vrou

Net soos "Tafelrym" is dit 'n gedig wat erotiese betekenis heg aan (onder meer) die uittelrym "huis, 'paleis, pondok, varkhok" (vergelyk "kluis / pondok").

Skynbaar gaan dit oor 'n eens viriele man ("Springbok") wat nou oud en kaalkop is ("blesbok") en seksuele toenadering by sy vrou soek, maar weggewys word. Haar afsydigheid word verbeeld deur die "kluis" en "pondok". Binne die huwelik leef sy dus soos 'n kluisenaar wat arm is (daarom: "pondok") aan erotiese ervarings. Op sy versoek: "maak oop" kry hy die beledigende en spottende antwoord: "vir wié". Die reëls "tók tok- /

tokkie / aan jou skeur" verwys na die bekende kinderspel waarin daar aan 'n deur geklop en dan weggehardloop word. Met die wysiging van die "kluis" en "pondok" se "deur" na die rymende "skeur" ('n geval van klankkruising deur vervanging, in die terminologie van Paul Claes, 1984:57) word die erotiese betekenis geskep. Soos in die voorgaande gedigte word menslike erotiek hier in natuurterme verbeeld. Die deurlopende dierbeelde bewerkstellig bowendien strukturele integrasie.

Koekoek

Teen dertig, veertig hoort sy als te weet;
in elke voortjie lê elks sweet.
Tog klou hy soos 'n neet:
dis my geblo van pleet tot kreet.

Tussen hierdie gedig en "Uittelrympie" bestaan 'n noue intratextuele verband. Reeds die titel, "Koekoek", verskyn dáár in die gedaante van die "Piet-my-vrou". Volgens die HAT is piet-my-vrou die "(k)lanknabootsende naam vir 'n groterige, bruin koekoek ...". Die eerste twee reëls van dié kwatryn handel oor 'n wêreldwyse en seksueel ingewyde vrou. (Die "voortjie" van reël 2 korreleer met die "skeur" in "Uittelrympie".) Die titel het daarom betrekking op haar: net soos die koekoek is sy 'n trekvoël wat van ander neste (beddens) gebruik maak. In reëls 3 en 4 verskyn haar eggenoot as 'n jaloerse man wat hom op haar huweliksbelofte beroep ("dis my geblo"). En dit is by die (her)formulering van dié belofte - formulier dus - waaruit die vernuf van die gedig

blyk: "dis mý geblo van pleet tot kreet". Die woord "pleet", wat ook in Pulvermacher (A.G. de Smidt) se gedig "Ou Abel Rasmus" voorkom, beteken "plooi"⁸⁾ - net soos "voortjie" en "skeur" dan 'n benaming vir die vroulike geslagsorgaan. Die "kreet" dui op die vrou se ekstatiëse geroep tydens die orgasme. (Betrek die leser die vorige gedig as interteks, kry die belofte van die "kreet" 'n ironiese dimensie, omdat die "skree" daar juis bedoel is om die man weg te wys.) Die formule "van pleet tot kreet" toon egter ook 'n klankooreenkoms met "die Kreti en die Pleti" van 2 Samuel 8:18, die naam van koning Dawid se lyfwag. Die HAT verskaf ook 'n toegepaste, figuurlike betekenis te wete: "Jan Rap en sy maat, die hele gespuis". In dié betekenis verwys dit dan terug na reël 2 waar gepraat word van "elks sweet". Die vrou het dus by elke Jan Rap en sy maat geslaap. Die man sê nou dat wat sy indiskriminerend aan ander gee, in die eerse plek aan hom beloop is.

8) Sien J. du P. Scholtz, "Pulvermacher, 'n vroeë Afrikaanse versiemaker" (1965:285) se voetnoot by die reëls "Ou Abel Rasmus had een vrouw / Oud maar tog zonder pleete": "Ek ken **pleet** (mv. **plete**) nie as Afrikaanse woord nie. Sou dit Engelse **pleat** wees, wat ook wel in die betekenis 'rimpel' voorkom?" Merwe Scholtz volg klaarblyklik dié suggestie in sy bespreking van "Ou Abel Rasmus" op (1975:101) en verklaar "pleete" as "plooië"; sonder om egter na J. du P. Scholtz te verwys.

Deur die gebruikmaking van 'n argaïese woord (wat wel bekend is uit 'n ou Afrikaanse gedig) skep Scholtz 'n nuwe rympaar ("pleet"/"kreet") wat 'n klankverband lê met 'n Bybels afgeleide idioom, wat op sy beurt weer 'n vroeër stelling bevestig. Op dié wyse verkry die gedig 'n besondere betekenisdigtheid, waartoe die formule-agtige stelwyse bydra. Die deurslaggewende vernuftegniek is in hierdie geval die verletterliking op volksetimologiese wyse (voorberei deur die "volkse" vorm "geblo" vir "beloof") van 'n idioom.

Sewejaartjie

Sewejaartjie

aart wel naar haar

vaartjie

bly sewejaartjie

bly by my

met elke blaartjie

Selfs droog my poppie

hou jy poppie

strooi van koppie

fier omhoog

My liefde duld geen ewenaartjie

sit windpomp op op die konstante

aartjie van

die sewejaartjie

In hierdie gedig spreek 'n jaloerse vader (vergelyk "My liefde duld geen ewenaartjie") sy sewejarige dogtertjie aan. Die rede vir sy toegeneentheid is dat sy sy karaktereienskappe openbaar - vergelyk strofe 1 waar die bekende idioom "n aardjie na sy/haar vaartjie hê" (HAT) aangewend word. In plaas van die normale "aard na" staan hier egter "aart ... naar". Die "'volkse' spelling" (Kannemeyer, 1983:212) van die eerste woord en die Nederlandse vorm van die tweede word klaarblyklik gebruik ter wille van hulle grafiese en klankkwaliteite wat die sewe maal herhaalde volrym op -aartjie ondersteun⁹⁾ - dieselfde geld vir die woord "haar" (wat rym op "naar"). Reël 2 van strofe 2 vorm 'n klankmatige parallel met reël 2 van strofe 1 ten opsigte van die binnerym ("bly by my"). In die tweede strofe word die woord "sewejaartjie" as blomnaam geaktiveer met die noem van die "blaartjie". Dit is die vader se wens dat sy dogter by hom en ongeskonde ("met elke blaartjie") sal bly. Dat dit hier ook om seksuele ongeskondenheid gaan, blyk op intertekstuele wyse uit die parallelle frase "elke voortjie" in "Koekoek" en uit die betekenis wat aan "blare" geheg kan word in "Lugspieëling".

Die sewejaartjie as metafoor vir die meisie word in strofe 3 verder ontgin: in besonder dié blomsoort se eienskap dat dit sy kleur ("strooi van koppie") en vorm ("fier omhoog") behou wanneer dit droog word. Die vader sê dus dat sy selfs met die

9) Dat die rymklank ingeggee deur "sewejaartjie" uitgerekende sewe keer opklink, kan geen toeval wees nie,

koms van die ouderdom trots op haar ongehude staat moet bly, terwyl sy by hom bly. In die reëls "hou jy poppie / strooi van koppie" sit die woord "strooipop" verskuil. In figuurlike taalgebruik is 'n strooipop iemand wat in 'n skynposisie van mag verkeer terwyl hy deur ander misbruik word. Die toepaslikheid van hierdie idioom op die verhouding tussen vader en dogter lê voor die hand.

Reël 1 van strofe 4 is 'n aanhaling (met 'n klein byvoeging: die verkleiningsuitgang ter wille van die rym) van 'n versreël uit "Die lied van Suid-Afrika" van Eugène Marais (1978:25). Die volledige strofe van die Marais-gedig lui so:

My liefde duld geen ewenaar -
Vergeefs die weeklaag van die vrou,
Van kleintjies al die stom gebaar:
My liefde verg 'n enkel trou.

2 Marais se voorstelling van die land Suid-Afrika "... as 'n onherbergsame, vyandige en harde vrou wat onverskillig staan teenoor die leed van haar kinders en wat van haar onderdane slegs 'n enkel trou' eis" (Kannemeyer, 1978:230), word met die literêre verwysing geresoneer in die selfsugtigheid en jaloesie van die vader-spreker in Scholtz se gedig.

In hierdie strofe word die aard/aart van die dogter 'n water-aartjie". Die "volkse spelling" in strofe 1 het dus benewens die aanvanklik grafies-foniese funksie nou ook 'n grafies-semantiese funksie. Die beeld in hierdie strofe staan in

direkte kontras met die "droog" van die voorafgaande strofe en skep 'n interpretasieprobleem. Die woord "aartjie" is uiteraard homofoon van "aardjie" (hier in die betekenis van "geaardheid"). Die blom, die sewejaartjie, het inderdaad 'n konstante aard vanweë sy geharde tekstuur - presies die kwaliteit wat in hierdie gedig metafories ontgin word (vergelyk strofe 3). Die "sit windpomp op" dui daarom op die poëtiese uitbuiting van hierdie gegewe. So gelees het ons hier te doen met 'n metafoor (windpomp) binne die omvattende metafoor van die sewejaartjie, met die homofoon "aartjie" as skakel. Die dubbele metafoor lei dus tot 'n metapoëtiese interpretasie.

Op die werklikheidsvlak ("tenor"-vlak) van die metafoor, dit wil sê dié van die sewejaartjie as meisie, sou 'n mens die windpomp-beeld so kon lees: die vader se liefde vir sy dogter teer juis op die konstante karaktertrekke van sy dogter, waaronder dan haar getrouheid aan hom. Omdat die dogter na haar vader aard (strofe 1), is die vader se liefde vir haar eintlik 'n soort selfliefde. Net soos wat die gedig ten slotte na homself verwys, keer die vader se liefde via sy dogter na homself terug. Hierdie liefde tussen vader en dogter het 'n erotiese ondertoon. Die seksuele motief is reeds in strofe 2 op intratekstuele wyse (binne bundelverband) aan die orde gestel. In strofe 4 word dit op dieselfde wyse buite bundelverband bevestig. 'n Mens hoor onwillekeurig in die slotstrofe die uitgebreide metafoor van Leon Strydom se bekende gedig "Windpomp" naklink.

Die belangrikste vernufstegnieke van hierdie gedig is

- i) die uitgebreide sewejaartjie-metafoor (met die ongelukkige breuk "droog" - "konstante aartjie", 'n direkte gevolg van die inbring van die tweede metafoor van die windpomp),
- ii) die homofone spel met "aartjie", voorberei deur die grafiese spel met aard/aart (strofe 1),
- iii) die metapoëtiese aard van die gedig, bewerkstellig deur die dubbele metafoorkonstruksie,
- iv) die intertekstuele verwysings binne en buite bundelverband en
- v) die aanwending van idiome, bedek in die geval van "strooipop".

AFDELING III

Sneeumaan

Voetval voetval

deel van sneeuval

doekvoet loop ook jakkals

duislig glans die hals van sneeugans

Hierdie gedig handel oor 'n jakkals wat geruisloos ("doekvoet") by die maanlig in die sneeu jag maak op 'n sneeugans. Die jakkals se voetval is onhoorbaar, omdat dit saamval met die vallende sneeu (reëls 1 en 2). Die gans daarenteen is 'n maklike prooi, omdat die maanlig sy hals laat glans.

Die gedig kan vernuftig genoem word veral vanweë die fonolo-

giese en morfologiese spel daarin. Die twee keer herhaalde "voetval" waaruit die eerste reël bestaan, word morfologies voortgeplant in "sneeuval" (reël 2) en "doekvoet" (reël 3). Hierdie aaneenskakeling van woorddele is baie funksioneel, aangesien dit die ononderskeibaarheid van die jakkals se "voetval" en die "sneeuval" op die tekenvlak van die taal demonstreer. Die "ook" in die derde reël onderstreep dié ooreenkoms: die geluidlose sneeu én die jakkals is gedoekvoet. Op die intratekstuele vlak verwys die "ook" verder na "Dorpswerf" waar die konyne "doekvoets kom en gaan". Inderwaarheid is die verhouding tussen die sneeu en die jakkals dié van oorsaak en gevolg. Die sagte sneeu veroorsaak dat die jakkals se voetstappe gedemp word.

By reëls 3 en 4 bestaan weer 'n klankooreenkoms (rym) tussen "jakkals" en "hals". "Jakkals" kan ook as "jakhals" uitgespreek word. Op die fonologiese vlak is dit vanselfsprekend dat 'n "jakhals" jag maak op die "hals" van 'n gans. Morfologies is daar 'n verband tussen die samestellings "sneeugans" en "sneeuwaan". Die waan gee ondanks die sneeu 'n glans aan die hals van die gans. Woorde wat morfologies (dit wil sê op die tekenvlak) verwant is aan mekaar, staan hier op die betekenisvlak in opposisie tot mekaar. Die sneeuwaan skep 'n bedreiging vir die sneeugans. Die woord "duislig" is óf 'n idiolektiese wisselvorm van "duiselig" (= 'n dronk gevoel in die kop) óf 'n kontaminasie van "duister lig". Waarskynlik is albei assosiasies geldig binne die konteks. Die jakkals se kop "duiselig" van opwinding by die aanskoue van sy prooi, waarvan die hals ondanks die "duister lig" 'n glans afgee. Die woord

"duisel" kom ook voor in "Stranddut" en "duislig" in "Namib" (uit afdeling IV).

Die jakkals se "voetval" word metries geïllustreer deur die volgehoue trogeïese versvoete (ingegee deur die woord "Vóetvāl"). Die frekwente /a/-assonansie ondersteun die metrum opvallend.

Dagbreekdief

Ligvoets krulpoot
draf die jakkals
kort teen dagbreek
deur die blare en
die hoenders
In die skelm
kennebakkies
pryk die hoenderveer
Ou kalant
en so galant
met sy glimlag
van wit kiestand
selftevrede
hoog verhewe
bo die strewer
van 'n kwer en
ook ander miere
om den brode

Losklos
draf hy
met sy kos-
telike bakkies

"Dagbreekdief" is die pendant van "Sneeumaan": albei handel oor 'n jagtende jakkals. In "Sneeumaan" loop die jakkals "doekvoet"; hier draf hy "(l)igvoets" en sy prooi is "die hoenders" in plaas van die "sneegans" van die vorige gedig.

Opvallend is die verletterliking van "deur die blare" deur middel van sintaktiese aaneenskakeling met "en / die hoenders". Die figuurlike, idiomatiese betekenis (= deurmekaar) behou egter sy geldigheid. Só gelees hou dit intratekstueel verband met "duislig" (gelees as "duiselig") in "Sneeumaan". Lees 'n mens op apokoiniese wyse "en / die hoenders / In ..." kry dit die oordragtelike betekenis "kwaad (vir die hoenders)". Die neologisme "kennebakkies" (reël 7) is 'n teleskopering van "kennebak" en "bakkies". Die hoenderveer as getuie van die geslaagde slagting laat lyk die jakkals "deur die blare", dit wil sê enigsins vervaard en deurmekaar, hoewel "selftevrede" (reël 13).

Van reëls 16 en 17 sê Henning Snyman die volgende: "Die hooghartige jakkals dink min van die gewone skepsels en as hy van 'n kwer praat, kan dit net sowel 'n mier wees, of 'n mier kan net sowel 'n kwer wees. Daarom praat hy van 'ander miere' ..." (1978a:52).

In die slotstrofe bewerkstellig die morfologiese enjambement "kos- / telike" nie net die rym op "Losklos" nie, maar lei dit ook tot die pseudo-etimologiese betekenistoekenning "bakkies met die tekens van kos / voedsel daarop". Die speelse aard van hierdie vers blyk uit die gemeensame "kennebakkies" en "Bakkies", asook uit die sporadiese ryme: "klant / galant", "verhewe / strewer / kewer" en "Losklos / kos-".

Skeerspieëltjie

Eers kraak spieël
dan verskyn
in splinters lig
voue van die okkerneut;
Spieëltjie? spieëltjie?
Ja, né
gewis die mooiste in die land.

Langs ken en neus
dwarslangs bokant wimpers
lê die keep
gegeut deur grief
en trane van die oog en
skandelik
selfs van neus die druppels
nie van dou.

Mens oes geen koring
van die dorings
op die ken

gelukkig is daar spore van
kraaipootjies
en die kelkiewyn.

In "Skeerspieëltjie" word 'n selfportret geskilder.

Die klem val op die lelikheid van die onderwerp - daarom kraak die spieël en word daar op ironiese wyse na die sprokie van Sneeuwitjie verwys. Die onaansienlikheid van die gesig word toegeskryf aan die verdriet wat die kunstenaar in sy lewe gely het (strofe 2) en aan sy onvrugbare aard (strofe 3). In die slotstrofe word as teëvoeter die potensieel onooglike rimpels by die ooghoeke genoem wat hier 'n teken is van geluk; rimpels dus wat deur die lag veroorsaak is. "Kraaipootjies" is 'n bekende beskrywing vir hierdie soort plooië (vergelyk die HAT). Scholtz voeg egter by: "en die kelkiewyn". Hierdie toevoeging van 'n voël wat bekend is vir sy "vrolike" geroep waarvan sy naam 'n klanknabootsing is, versterk die idee dat die beskrewe rimpels deur 'n vreugdevolle gelag veroorsaak is. Die "kelkiewyn" moet waarskynlik ook as korrektief optree vir die negatiewe assosiasies wat 'n mens met die "kraai" in "kraaipootjies" mag hê ('n kraai maak naamlik 'n lelike, deurdringende krysgeluid). Tot sover dan 'n redelik voor die hand liggende interpretasie van die gedig.

Sien 'n mens egter 'n vernufstruuk in die gebruik van die woord "kelkiewyn", te wete dié van verletterliking, sou 'n mens die gedig anders moet lees. Dan beteken dit dat die weerspieëldes gesig ook tekens vertoon van alkoholgebruik - die kelkie wyn, twee woorde. Dat "kelkiewyn" nie werklik sinoniem of soortgelyk aan die kraai s'n is nie, blyk al daaruit dat die pootjies van die kelkiewyn nie ter sprake gebring word nie. Die drank fungeer dus as vertrooster en vreugde-opwekker; dit bring die lag aan.¹⁰⁾ Die verletterliking van die slotwoord van die gedig kom nie as 'n totaal onverwagte wending nie as in gedagte gehou word dat die "spore van" in dieselfde strofe reeds in letterlike én figuurlike betekenis werksaam was. Letterlik word die rimpels voorgestel as spore van die kraaipootjies, figuurlik beteken dit doodgewoon "tekens van" (lag en drankgebruik).

Word "Skeerspieëltjie" binne bundelkonteks gelees, kan die "spore van ... kelkiewyn" ook ironies opgeneem word. Die geluk wat in die slotstrofe die gelye verdriet moet uitbalanseer, word dan ondergrawe. Die aanvanklike vreugde wat drankgebruik kan verskaf, gaan oor in die ellende van drankmisbruik wat sy spore op die verbruiker se gesig nalaat.

10) Scholtz is nie die eerste in die Afrikaanse poësie om die voël naam "kelkiewyn" in sy letterlike betekenis te gebruik nie. Vóór hom het Lina Spies dit gedoen in die gedig "Hooglied vir die oorlewende" (uit **Digby Vergenoeg**, 1971): "n Kelkiewyn is in Fiskaal se spens gebreek".

Die vraag is nou of hier nie inlegkunde gepleeg word nie. Die antwoord moet ja wees, wanneer hierdie gedig geïsoleerd staan in 'n bloemlesing byvoorbeeld. Binne die bundelverband lyk 'n interpretasie wat uitkom by die aftakelende uitwerking van die "kelkiewyn" heeltemal in orde op grond van die intratekstuele getuienis.

Boompraatjies

die wilger
sê die akker
(ook maar rakker)
is 'n willewilker

Die populier die ril
selfs in windstil-
te
van die wêreldse gevare

O hoekom
blaai die bloekom
deur die blare
hoekom?

Die drank, sug perske -
sêlf vader van raaswater -
dryf hom van erg tot kwater

O wat 'n smesj
sjê die sjipresj

Sy ma was 'n goeie vrou
sug vroom die appelboom
maar kyk benoud
na rol van eie kroos
ver van die boom

Kommentaar van kakkerlak
ten minste eerlik:
hoe heerlik is die geur van my beminde
o riool.

"Boompmaatjies" is net soos die voorafgaande "Skeerspieëltjie" en die volgende gedigte ("Don Kiesjot, Noordweste" en "Kodisil") 'n drankgedig. By monde van gepersonifieerde natuurverskynsels (bome en 'n insek) word kommentaar gelewer op die dranksugtigheid.

Die wilgerboom word deur die akkerboom 'n "willewilker" genoem (strofe 1). Dit is 'n neologisme na analogie van "wildewragtig" (= 'n bandelose persoon / woesteling). Die populier weer (strofe 2) het die bewerasie ("shakes") van drankmisbruik. Die morfologiese enjambement "windstil- / te" is meer as 'n rymtruuk ("ril / windstil-"). Die morfeem "-te" wat as 'n selfstandige versreël die aandag trek, kan waarskynlik ook as 'n bywoord met die betekenis "meer as wat goed is" gelees word. (Dit is dan 'n ambigue woorddeelspeling op grond van homonimie.) Die populier ril dus oordrewe en onnodig weens oormatige drankgebruik.

In die derde strofe word 'n retoriese vraag aan die bloekom gestel. Die letterlike "deur die (bloekom)blare" kan net soos in "Dagbreekdief" figuurlik geles word as "deurmekaar, verward wees". Dat dit 'n toestand is wat deur drank teweeg gebring is, word in strofe 4 deur die perskeboom bevestig. Die vernufspel in dié strofe is te vinde in die eerste reël: "Die drank, sug perske -". Wanneer die sintaktiese skeiding (soos deur die komma aangedui) geïgnoreer word, kan 'n morfologiese verbinding tussen "drank" en "sug" gemaak word met die samestelling "dranksug" tot gevolg. Aangesien die sintaksis deur hierdie morfologiese verbinding versteur word, is dit 'n voorbeeld van gedeeltelike sintaktiese homonimie.

In strofe 6 word die idioom "die appel val (nie) ver van die boom (nie)" uitgebuit. In die laaste strofe word die drank 'n "riool" genoem. Omdat 'n "kakkerlak" hierdie uitspraak maak, het dit 'n betekenisverletterliking van die eerste lettergreep ("kak") tot gevolg. Die kakkerlak praat dus "karaktergetrou" oor sy swakheid.

Die vrome kommentators op die bloekomboom se penarie word telkens self ontmasker en daarom geïroniseer. Die perske is "sélf vader van raaswater" (strofe 4), die sipres is só aangeklam dat sy tong sleep (strofe 5) en die appelboom "... kyk benoud / na rol van eie kroos / ver van die boom" (strofe 6). Hulle skyheiligheid en valsheid word pertinent uitgewys as die kakkerlak se opmerking "ten minste eerlik" (strofe 7) genoem word.

Don Kiesjot, Noordweste

Oor die rante, soet

Dulcinella

kom jou kwiksot na

sy Dulcinella

terug na jou maar

sonder Rosinante.

Verskoon die donkie

en die klonkie -

perd en ridderknaap

lê droog versuip by Koekenaap.

Vergeef my hakskeenkuite en

verskoon veral

die waterval

onder die neus

van die la Mancha.

Dié gedig kan as die tweede luik van "Skeerspieëltjie" gelees word, met die verwysing na die spreker se neus as verbindende skarnier. In albei gedigte word die neus geassosieer met water ("druppels / nie van dou" en "waterval" onderskeidelik). In "Skeerspieëltjie" dui dit waarskynlik op snot/neusslym (daarom: "skandelik"). Die noem van "trane" suggereer verder die idioom "snot en trane huil". In bostaande gedig het die druppels aangeswel tot 'n waterval. Dit is onwaarskynlik dat dit hier na 'n loopneus verwys (hoewel nie heeltemal uitgesluit nie).

In die eerste plek is "die waterval / onder die neus / van die la Mancha" uiteraard 'n beeld van Don Quichot (spelling van die HAT) se kenmerkende hangsnor. Vergelyk byvoorbeeld N.P. van Wyk Louw se beskrywing van dié anti-held van Miguel de Cervantes se beroemde ridderroman (1981:278):

Maar ook: Don Kiesjót is máér:
het 'n skraal gesig, krom-neus,
groot snor; kortweg: is 'n Don:

én van La Mancha ...

Scholtz se fonetiese spelling "Don Kiesjot", soos by Louw, dui selfs in die rigting van 'n literêre verwysing. Die "waterval" kan in die tweede instansie egter ook 'n gevolg wees van oormatige drankiname, vergelyk strofe 1: "Verskoon die donkie / en die klonkie - / perd en ridderknaap / lê droog versuip by Koekenaap". In die Noordweste sal niemand omkom van 'n watervloed nie, daarom "droog versuip".¹¹⁾ Die "Don" se drinkery het hom dus finansieel sodanig uitgeroei dat hy "perd en ridderknaap" (tekens van stand en welvaart - in die oorspronklike Rosinante en Sancho Panza) moes verruil vir 'n donkie en 'n klonkie. Die adellike ridder is

11) Dieselfde paradoksale formulering vind 'n mens in "Namib":
"Daar is glo sprokie / nog onvertel / dat iemand duielig,
uitgesoek / die Namib kies / om dors te les".

gedegradeer tot 'n Boere-Don.¹²⁾

Die drank het hom nie net materieel geruïneer nie, maar hom ook liggaamlik afgetakel, daarom vra hy om verskoning vir sy maer lyf ("Vergeef my hakskeenuite") en vir sy neiging om te braak ("verskoon veral / die waterval"). Die woord "verskoon" het gevolglik hier - anders as in strofe 1 - die dubbele betekenis van "sien oor" en "maak skoon" (dit wil sê die huidige Nederlandse betekenis van die woord). Dat die "waterval" op kots moet dui, word onderstreep deur die ongewone metonimia in die slotreël waar Don Quichot se streek van herkoms (La Mancha) gebruik word om hom te benoem. Die funksie van hierdie stylgreep word eers duidelik wanneer 'n mens "la Mancha" letterlik lees as "man" en "ga". Die vieslikheid van die brakende man word aangedui met die uitroep van afkeer "ga!". Verletterliking is 'n veel voorkomende kunsgreep in **Grimas** en net soos in "Skeerspieëltjie" verskaf dit hier

12) Daarom kom hy terug na sy "soet / Dulcinella" (= soet Nella), 'n Boeredame, en nie na die "adellike" Dulcinella del Toboso nie. (In der waarheid was sy ook 'n boerenooi met die naam Aldonza Lorenzo, net soos Don Quichot/Quijote 'n gewone hidalgo was met die naam Quijada - vergelyk Miguel de Cervantes Saavedra, **Die vindingryke ridder Don Quijote de la Mancha**, uit Spaans vertaal deur André P. Brink, 1966.) Die ontluisterende uitwerking van die drank laat geen ruimte vir die skyn en fantasie wat die Spaanse boekridder se lewe kenmerk nie.

in die slotreël 'n sleutel tot die interpretasie van die gedig as geheel. Aansluitend hierby is "kwiksot" (strofe 1) 'n naamsverletterliking van die Engelse "Quixote" op grond van 'n foutiewe uitspraak. Hy is dus 'n "sot" en dit is geen toeval dat sy ondergang op "Koeken-aap" voltrek is nie. Die ridder se verval word effektief uitgespel in "Don Kiesjot" (titel) - "kwiksot" (strofe 1) - La Mancha" (slotstrofe).

In "Tafelrym", uit die eerste afdeling van die bundel, wend die spreker hom tot drank nadat hy ontnugter is deur sy geliefde, en in "Don Kiesjot, Noordweste", aan die einde van die derde afdeling, keer hy apologeties terug na haar met al die "spore van kraaipootjies en die kelkiewyn".

Uit die voorgaande ontledings het geblyk dat die vernufpoëtiese tegnieke die volgende taal- en versvlakke bestryk:

- i) tipografie/drukbeeld (versreëlverdeling, enjambement, spelling);
- ii) fonologie (klankassosiasie, rym);
- iii) morfologie/woordbou (samestelling, kontaminasie, neologisme, skynmorfologiese ontleding, anagram);
- iv) sintaksis/sinsbou (apokoinou);
- v) semantiek (homonimie, homofonie, verletterliking, volksetimologie, betekenisassosiasie, polisemie, ambi-

guïteit¹³⁾).

vi) beeldspraak en stylfigure (metafoor, personifikasie, ironie, metonimia) en

vii) intertekstualiteit (bundeleenheid, literêre verwysing).

Dit lyk asof dit meestal 'n kombinasie is van die bogenoemde tegnieke op verskillende vlakke wat die etiket "vernuftig" aan 'n gedig verskaf. Gedigte waarin slegs een of enkele sodanige tegnieke voorkom, mis die kenmerkende digtheid en hoë graad van meerduidigheid van die vernufpoësie. Dit kan geïllustreer word aan die hand van vier van die gedigte uit die behandelde afdelings van *Grimas* wat nie hierbo bespreek is nie, naamlik "Dorpswerf", "Marmerbruilof", "Dagbreek" en "Passeerde hings".

13) Vergelyk Roman Jakobson (Maxwell-Mahon, 1979:279): "Ambiguity is an intrinsic, inalienable character of any self-focused message, briefly a corollary feature of poetry." Ambiguïteit as wesenskenmerk van die poësie verklaar hy soos volg: "Similarity superimposed on contiguity (net 'n ander stelwyse vir: die beginsel van ekwivalensie geprojekteer op die as van kombinasie, D.J.H.) imparts to poetry its thoroughgoing symbolic, multiplex, polysemantic essence ..." Hierdie verskynsel volg direk uit die feit dat "(t)he supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous."

Dorpswerf

Diep agter in die hok knoei die konyne aan
nog weer konyne

Die lug is soet van hul gebroei
en van die klam die strooi waarop hul
doekvoets kom en gaan

Die slotreël bevat 'n ambiguïteit: "kom en gaan" beteken uiter-
aard heen en weer loop, maar ook gebore word en sterwe.
Omdat dit die enigste tegniek in die vers is wat as vernuftig
beskou kan word, word die gedig nie tot die kategorie
vernufpoësie gereken nie.

Marmerbruilof

Soms, af en toe, half ingedagte vat
jy aan my baadjie
asof verbaas dat ek nog steeds
ék is

streel jy afwesig, teer? aan bulte, eelte
of is jy besig nog aan spiere, bulte van
wat wás?

as jy wat jy onthou van hou
word die begin van die sprokie eindelijk marmer alles en
sal bly.

Die titel is waarskynlik 'n neologisme na analogie van
"silwerbruilof" (= die 25ste huwelikshedenking). Daarmee wil

die spreker sê dat wanneer die verlede in die hede opgeroep word - soos by die herdenking van 'n huweliksdag gebeur - die tyd inderwaarheid tot stilstand gebring word. Op dié wyse sal hulle huwelik ewig voortduur, sonder dat die eggenote verander of verouderd. Soos die tyd, sal die huwelik stol/versteen, marmer word. Hierdie gedagteprogressie word tipografies uitgelig met die kort (tweewoord)slotreëls van elke strofe: "ék ís", "wat wás", "sal blý".

Ondanks die neologisme en funksionele tipografie mis die gedig die gedrongenheid van die vernufvers. Die aanvanklik gestelde hipotese (in hoofstuk 1) dat die onderskeid tussen vernuf- en ander soorte poësie op 'n graadverskil eerder as 'n wesensverskil berus, word hiermee bevestig.

Dagbreek

Weerloos, lieflik klop
die keel van merel
deur deurskynblare van mopani pols
die dagbreekbloed

* * *

Die oggend dra die wit ster
bleker oor
sy vlakteskouer
Die muishond suig
die mereleier leër

lapel van muishond het
'n tint

of wat
van geel.

Dié gedig maak saam met "Sneeumaan" en "Dagbreekdief" deel uit van 'n drieluik. Dit handel oor 'n muishond wat 'n mereleier buitgemaak het. In die eerste strofe kom "Weerloos, lieflik klop / die keel van die merel" ooreen met "duislig glans die hals van sneeugans" in "Sneeumaan". Die slotstrofe loop weer parallel met die slot van "Dagbreekdief". Dié vers bevat, buiten die intratekstualiteit, geen vernufstegnieke nie.

Passeerde hings

'n Brander breek soos lank geleë
die skuim skud maanhaar en weldra
ry Wolraad skimmig oor die duin,
verken die spore her- en derwaarts

Sonder die waterbril en die aaneen gedruis
van branders in sy oor is alles plotsling
stil en klaar: hy snap selfs die gesuis
van bande op nat teerpad; die perd proes

vir die maanhaar van die Boeing
en snuif die nuwe rook van vier provinsies
hy snap dis ver en maak dus geen beswaar
toe Wolraad hom meedoënvul afkeer in 'n kamp met merries;

'n groot verbetering, snuif hy
na die seemeermerries, wuif net stert

toe Wolraad in 'n swart Mercedes
land in wegtrek.

T.T. Cloete sê van hierdie vers: "Hede en verlede word oor mekaar geskuif, soos Opperman dit doen in *Joernaal van Jorik*; vgl. die frase *soos lank geleë* wat ook in laasgenoemde gedig voorkom in 'n soortgelyke historiese beeld. Scholtz bereik daardeur 'n anachronistiese effek: hy verplaas 'n beroemde historiese en legendariese figuur na 'n moderne, gemeganiseerde wêreld, asof hy daarin tuis is, maar beklemtoon daardeur juis die groot verskil wat ontwikkel het tussen die tyd van Wolraad met sy perd en die moderne wêreld van motors en straalvliegtuie" (1985:103). Die ooreenkoms tussen die agtiende-eeuse Suid-Afrika van Wolraad Woltemade en die een van vandag is waarskynlik dat albei reddingswerk benodig. Die herrese Woltemade vertrek as 'n hoë staatsamptenaar of politikus (vergelyk "swart Mercedes") na die "vier provinsies" om sy werk te gaan doen. In dié verband sou die "rook van vier provinsies" dalk kon dui op politieke onrus, soos wat Suid-Afrika sedert die sestigjarige ondervind.

Benewens die literêre verwysing waarop Cloete die aandag vestig, is die enigste vernufstegniek in die gedig die nuut-skepping "seemeermerries" - 'n kontaminasie van "seemerries" (na aanleiding van "seeperde") en "meerminne". Dit is 'n interessante woord, aangesien dit 'n neologisme is wat voortspuit uit 'n neologisme ("seemerries"). Die "seemeer"-gedeelte van die woord is in der waarheid 'n toutologie en doen myns insiens afbreuk aan die seggingskrag van die woord. Die

genoemde twee vernufstengieke is nie genoeg om van hierdie vierstrofige gedig 'n vernufvers te maak nie.

Dit lyk asof die vernufstegnieke op die vlakke i - v primêr is, terwyl die laaste twee kategorieë meestal slegs 'n ondersteunende funksie vervul. Wanneer die verskillende soorte beeldspraak en stylfigure (kategorie vi) of intertekstualiteit (kategorie vii) die tegniese hoofas is waarom die gedig draai, kan dit selde aanspraak maak op vernuftigheid in die engere sin van die woord.¹⁴⁾ So kan die eerste strofe van "Plaastroue, genooi en ongenooi" sekerlik nie as vernuftig geklassifiseer word, alleen vanweë die voorkoms van die metonimia nie. Dié gedig se vernuftigheid berus primêr op die grafies bepaalde ambiguïteit in die slotstrofe. Daarenteen is die metafoor en die literêre verwysing in "Lugspieëling" sodanig verweef met die tipografiese, morfologiese en fonologiese vlakke dat dié gedig sonder aarseling die etiket vernufpoësie verdien.

14) Vergelyk Roman Jakobson (Maxwell-Mahon, 1979:283): "Text-books believe in the occurrence of poems devoid of imagery, but actually scarcity in lexical tropes is counter-balanced by gorgeous grammatical tropes and figures. The poetic resources concealed in the morphological and syntactic structure of language, briefly the poetry of grammar, and its literary product, the grammar of poetry, have been seldom known to critics and mostly disregarded by linguists but skillfully mastered by creative writers."

Die enigste soort vernufvers wat uitsluitlik op die verskynsel intertekstualiteit gebaseer kan wees, is die parodie. Die begrip intertekstualiteit gebruik ek in die beperkte sin van aantoonbare (eksplisiete) verbande tussen tekste. Inderwaarheid geld intertekstualiteit vir alle literêre tekste: "Iedere tekst berust voor een deel op (literaire) conventies en staat onder invloed van vroegere teksten ... Voor Kristeva is iedere tekst de absorptie en transformatie van andere teksten' ... Intertekstualiteit kunnen we vaak benoemen (= uitwys of aantoon, D.J.H.) ... Maar Barthes benadrukt dat de intertekst vooral verwijst naar stukken tekst die 'anoniem, niet te ontdekken en toch al gelezen zijn'" (Van Luxemburg, 1983:78). Wanneer intertekstualiteit só omvattend gedefinieer word, verwys dit uiteraard nie na 'n poëtiese tegniek of kunsgreep nie, maar na 'n wesenskenmerk van die literatuur.

Uit die ontleding van die Grimas-gedigte het geblyk dat die sintaktiese verskynsels waarop Kannemeyer en Brink wys (onder meer woordomstellings, dit wil sê inversie; die weglaat van die lidwoord; funksiewisseling) nie enige beduidende rol speel ten opsigte van die vernuftigheid van Scholtz se verse nie. Brink self degradeer dié stylmiddele tot "bloot hebbelikhede wat kan irriteer" (1980:37). Die enigste uitsondering is die voorkoms van apokoinou ("double syntax"), wat moontlik onder Kannemeyer se noemer "'vrye' sintaksis" (1983:212) sou kon ressorteer.

Ten slotte 'n waarskuwing: dié feit dat die semantiek as 'n

afsonderlike kategorie hierbo aangegee word, mag nie tot die misverstand lei dat slegs tegnieke op dié vlak betekenisdraers is nie. Tegnieke in al die ander kategorieë het beslis ook semantiese implikasies,¹⁵⁾ soos seker genoegsaam duidelik geword het uit die ontledings hiervoor.

15) Roman Jakobson (Maxwell-Mahon, 1979:275-277) merk byvoorbeeld ten opsigte van die fonologiese vlak die volgende op: "No doubt, verse is primarily a recurrent 'figure of sound'. Primarily, always, but never uniquely. Any attempts to confine such poetic conventions as meter, alliteration, or rhyme to the sound level are speculative reasonings without any empirical justification. The projection of the equational principle into the sequence has a much deeper and wider significance ... Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence, and on any linguistic level any constituent of such a sequence prompts one of the two correlative experiences which Hopkins neatly defines as 'comparison for likeness' sake' and 'comparison for unlikeness' sake'."

HOOFSTUK 4 : DIE VERNUFVERS BY J.C. STEYN

Van J.C. Steyn se **Die grammatika van liefhê** sê Henning Snyman die volgende: "Die titel van hierdie bundel het iets van 'n 'beswerende' effek. Grammatika dui op sisteem, liefhê dui op emosie en menslike ervaring. Maar liefhê dui ook op woord, is ook 'n formele klank- en betekeniseenheid. (Hierdie dubbellesing van liefhê is moontlik omdat die woord nie deur 'n bepaalde lidwoord gekwalifiseer word nie.) Daar is dus dadelik 'n dubbele verhouding: sisteem tot emosie; taal tot mens ... In eie reg vervul die woordspel as sodanig sekere funksies in hierdie bundel. Dit toets taalvernuf, dit open onverwagte klank- en betekenismoontlikhede binne die taal (byvoorbeeld "Deelwoorde deel"), dit vernuwe die idiomatiese vorm (vergelyk "teen bid en dank" x **teen wil en dank** in "Hoëveld"), dit skep kundige skeidings by samegestelde vorme en lê sodoende ekstra betekenisklem op die geskeide dele ... Maar ook is die doeltreffende woordspel essensieel 'n toets vir die taal self. Dit moet ook parodie word op die polisemiese, homonimiese en sinonimiese kwaliteite van die taal. 'n Uitnemende voorbeeld in dié verband is "Trans-Atlantiese transformasie" wat ook iets van 'n parodie op die taalkunde insluit" (1981:47, 48). Wat Snyman as 'n parodiese element in J.C. Steyn se poësie aandui, het ek in hoofstuk 2 die "obsessionele" aanwending van die vernufstegnieke in **Die grammatika van liefhê** genoem. By geen ander Afrikaanse digter - met die uitsondering miskien van enkele verse van Pieter van der Lugt - word so hewig en volgehoue gedelf in die myne van die taal nie (vergelyk "Woord en sin").

Slegs 'n keuse uit Steyn se gedigte word in hierdie hoofstuk behandel, aangesien dieselfde spel met dieselfde woorde herhaaldelik in verskillende gedigte opduik. André P. Brink sê hiervan: "Soms word dieselfde woord of stukkies woordspel in meer as een gedig gebruik en slyt daarom af ("grag vir grag", "aftjop", die Louwiaanse "bid / verbitter", ens.) ..." (1976:145). J.C. Kannemeyer voeg hieraan toe: "'n Mens sien dit ook in die feit dat Steyn by herhaling sy eie vondste en effekte herhaal, soos die gebruik van die dubbelbetekenis van 'sinne' op pp. 1 en 5, van 'engele' en 'angele' op pp. 9 en 35 en van 'saam' en 'eensaam' op pp. 10, 15, en 20" (1977:54). 'n Mens sou ook kon wys op die oorwerkte spel met "glo" (pp. 24 en 26) en "liggiesweg" (pp. 12 en 13). Nog 'n rede waarom die analises in hierdie hoofstuk tot 'n keuse beperk word, is dat daar al oor enkele van die gedigte minder of meer uitvoerig in die Afrikaanse literêre kritiek geskryf is.¹⁾

1) Oor "Woord en sin": Brink (1976:146 - 147), Kannemeyer (1977:54), Snyman (1978b:10), Lindenberg (1979:60), Gouws (1983:11-17) en Cloete (1985:143 - 144). Oor "Spooroorweg-ramp by Henley-on-klip": Snyman (1978b:70), Cloete (1985:144 - 145), Van Zyl (1985:151 - 152) en Pieterse (1985:100 - 106). Oor "Die grammatika van liefhê": Van Zyl (1985:150 - 151). Oor "'n Moeder sterf": Snyman (1978a:67).

Twee halfronde

Hierdie tweeledige gedig handel oor Nederland ("I. Laagland") en Suid-Afrika ("II. Hoëveld") onderskeidelik. Die gedig self vertoon 'n "konstruksionele homonimie" soos wat daar in "Laagland" van "het paleis op de dam" gesê word. Op die oog af is die twee helftes gelykvormig, maar inhoudelik verskil hulle opmerklik. 'n Mens sou die twee dele as spieëlbeelde van mekaar kon beskou. Soos wat voorwerpe in 'n spieël omgekeer word (links word regs), verskuif sake ook in dié twee verse: laag word hoog, land en stad word veld, "morele verwildering" word "my biddery", "almelewe" word "vanmelewe", "son-dig" word "met son", "grag vir grag" word "slag vir slag", "aartappels" word "êrtappels", ensovoorts.

I. LAAGLAND

Hom het ek

in my selfbewuste nie-intellektuele taal

pleinweg of Neerlandistieser: platweg

"lief"

ondanks/danksy

sy afsydige geslotenheid, sogenaamde dekadensie en morele ver-
wilderings

sy kilheid: dis almelewe son-dig.

Ek word aangetrek -

moer-moreel soos aartappels of koffie

verken ek mistige aande vry onverveerd

keiharde strate van die sentrum, glo die hart,

middernag lê my oor as dit ijsseel

aan die hartklop van die leidse plein.
vergeefs tas ek met die nachtvorst
na het paleis op de dam glo bekend
om sy bizarre konstruksionele homonimie.

Seldsame son-dae
„in mei leggen alle vogeltjes 'n ei"
bevaar ek grag vir grag of die hawe
geskei deur afsluitdyk en oseaan
van my kus: die kaap van storme
hy trek my aan.

Amsterdam o amsterdam
kon ek jou maar onbesonne
oorplaas na my barre dorsland
oorplant in 'n groote schuur
voor jy my hart raak, in my bloed kom,
raak jy wel verwerp
vir jou magere brug, waterlooplein, schreierstoren
egter - dank je zeer, tot wederom.

Die vers open met 'n liefdesverklaring aan Nederland, die
"Laagland". Die res van die gedig konsentreer egter op
Amsterdam. Hierdie liefde ('n emosionele aangeleentheid) noem
die spreker 'n voorbeeld van sy "selfbewuste nie-intellektuele
taal". Die selfbewustheid van sy taalgebruik word geïllu-
streer deur die aanhalingstekens by die woord "lief". Met sy
liefdesverklaring bedien hy hom hier opsetlik van nie-intel-
lektuele taal, oënskynlik in teenspraak met die bewering in

"Briewe II": "liefde is serebraler as jy dink". Nie-intellektuele taal word vervolgens gelykgestel aan plat taal. Hy het die land "pleinweg" lief, of Neerlandistieser: "platweg". Hierdie lesikale verskil tussen Afrikaans en Nederlands verkry in die gedig 'n poëtiese logika, deurdat die "plat" in "platweg" voorafgegaan word deur die semanties verwante "Laagland" en "Neerland-". Die "Laagland" bepaal ook die aard van sy liefde: dit het iets "pleins" en "plats" weg. Die feit dat hy "pleinweg" liefhet, word later in die gedig verletterlik en gekonkretiseer in sy liefde vir die pleine van Amsterdam: Die "leidse plein", die "dam" (strofe 2) en die "waterlooplein" (strofe 4).

Hierdie liefde laat hom geld "ondanks/danksy" al die negatiewe dinge wat daar omtrent Nederland (vanuit Suid-Afrika) beweerd word. Woorddeelspeling met ander woorddele en met 'n selfstandige woord vind 'n mens in: "ondanks/danksy / sy afsydige geslotenheid ...". "Ondanks" en "danksy" is paronieme (= stamverwante woorde) en die woorddeel- en woordspeling met "sy" in "danksy / sy afsydigheid" berus op homonimie. In die slotreël van die eerste strofe maak die koppelteken "son-dig" dubbelsinnig: enersyds geld dit as 'n sinoniem vir "dekadensie en morele verwildering", andersyds verkry dit die letterlike betekenis "sonder son", dit wil sê daar waar die son "dig" of toegemaak word deur mis en wolke.

Vanaf strofe 2 praat die spreker van sy aangetrokkenheid tot die stad Amsterdam. Teenoor die beweerd "dekadensie en morele verwildering" van die land doen hy sy verkenningswerk

"moer-moreel", dit wil sê: geestelik gesond tot in sy kern. As konkrete vergelykings vir sy abstrakte "moer-moreel"-heid gebruik hy die eg Nederlandse kos- en dranksoort "aartappels" en "koffie". Dié vergelykings is moontlik op grond van die homonieme betekenismoontlikhede van die woord "moer", naamlik "afsaksel / droesem" (soos van gemaalde koffiebone) en "aartappels geskik om te plant" (HAT). Hy verken "vry onverveerd" (= onbevrees, 'n aanhaling uit die Nederlandse volkslied, die "Wilhelmus") die "keiharde strate van die sentrum". Die woord "keiharde" is 'n Nederlandse (en Afrikaanse, vergelyk die HAT) intensiewe vorm, wat hier ook letterlik verstaan kan word as die "harde keistene" waarmee die strate geplavei is. Dit kan ook wees dat die strate hard gevries is (vergelyk "ijssel" - "ijzel" die selfstandige naamwoord beteken: "tot ijslaagje geworden neerslag op de grond", Koenen).

Die laaste drie reëls van die tweede strofe vereis 'n intensiewe verklaring:

vergeefs tas en met die nachtvorst
na het paleis op de dam glo bekend
om sy bizarre konstruksionele homonimie.

Die "nachtvorst" (= nagtelike ryp) dui net soos die "ijssel" op die Nederlandse koue. Word die morfeem "vorst" egter op 'n homonimiese wyse verbind met die selfstandige woord "vorst" (= vors, regeerder), smee dit 'n poëties en semanties logiese skakel met "het paleis op de dam", die ampswoning van die Nederlandse koningshuis. Die "vorst" (as heerser) sou ook na

"Wilhelmus van Nassauen" van die reeds betrekte Nederlandse volkslied kon verwys. Die eerste strofe van dié lied gaan só:

Wilhelmus van Nassauen
ben ik van duitsen bloed,
het vaderland getrouwe
blijf ik tot in den dood.
Een prince van Oranje
ben ik vrij onverveerd,
den koning van Hispanje
ben ik altijd ge-eerd.

Die "ek" van die gedig identifiseer hom deur middel van die woorde "vry onverveerd" met die prins van Oranje, wat weens die Spaanse oorheersing "vergeefs tas" na "het paleis op de dam". Die "bizarre konstruksionele homonimie" verwys in die eerste plek na die argitektoniese eienskappe van dié paleis. As 'n mens in gedagte hou dat "konstruksionele homonimie" in die terminologie van die Nederlandse taalkundige Anton Reichling sinoniem is aan "sintaktiese homonimie" (Reichling, 1969:96), slaan dit in die tweede plek meta-talig op die frase "het paleis op de dam". As sodanig is dié woordgroep nie 'n homonieme konstruksie nie. Die volledige sin - wat Reichling as illustrasie gebruik (1969:105) - lui só: "Ik seg: 'Ik heb het paleis op de dam gekiekt', mijn gesprekspartner segt: 'Zo? Nee, ik deed het vanaf de brug over het Singel'." Die homonieme betekenisvariasie word dus bewerkstellig deur die wisselende verbinding van die woërde "op de dam": word dit by "paleis" gevoeg, is dit plekaanduidend ten opsigte van die

gebou; word dit by "gekiekt" gevoeg, is dit plekaanduidend ten opsigte van die "ik" se posisie met die kamera. Dit is in die tweede betekenis dat die "gesprekspartner" die sin verstaan het. Reichling sê dan van hierdie voorbeeld dat dit "de meest barre (= gestroopte, naakte, D.J.H.) constructionele homonymie" vertoon. J.C. Steyn maak van hierdie "barre" die klank-ooreenkomstige "bizarre". Sonder 'n persoonlike mededeling van die digter sou hierdie leser (en ek glo geen ander leser) hierdie obskure verwysing na Reichling raakgesien het nie. Die kriptiese aard daarvan maak dit inderdaad 'n "bizarre" konstruksie.

In die derde strofe word die eienaam "Sondae" deur die kleinletter en koppelteken ("son-dae") verletterlik tot "dae met son". Dié dae is seldsaam omdat dit meestal "son-dig" (strofe 1) in Nederland is. Daarop volg dan 'n aanhaling uit 'n Nederlandse weerrympie om aan te dui dat dié "(s)eldsame son-dae" hoofsaaklik in die somer ("in mei") voorkom. Die spreker se verkenningstog deur die stad bring hom ten slotte by "die hawe / geskei deur afsluitdyk en oseaan / van my kus". Dit bring 'n wending in die gemoedstoestand van die spreker en in die gedig. Hy word nou nie meer aangetrek deur Amsterdam nie (strofe 2, reël 1), maar deur "die kaap van storme". Die versreëlverdeling "die hawe / geskei deur afsluitdyk en oseaan / van my kus" is ikonies van aard. Die reël waarin daar sprake is van die afsluitdyk en oseaan skei tipografies die uiteenliggende "hawe" en "kus", wat in die voorafgaande en volgende reëls geplaas is.

58

In die slotstrofe wens die spreker dat hy Amsterdam kon "oorplaas" na Suid-Afrika, "my barre dorsland". Die woord "barre" hou (soos reeds aangetoon) verband met "bizarre konstruksionele homonimie". Die tweede helfte van die gedig handel juis oor die "barre dorsland", waarmee die konstruksionele homonimie op die versvlak gestalte kry. Die woord "oorplaas" sou 'n mens miskien ook letterlik kan lees as "verander tot 'n plaas" tydens die oorplasing. Die tweede, Suid-Afrikaanse gedeelte van die gedig is naamlik baie duidelik op 'n plaas gesitueer. Só 'n wens is uiteraard "onbesonne" (= ondeurdag), aangesien dit prakties onmoontlik is. Maar "onbesonne" kan ook op 'n skyn-etimologiese wyse letterlik verstaan word as (die stad) "sonder son". Die spreker gebruik as sinoniem vir "oorplaas" die woord "oorplant". Een van die polisemiese betekenismoontlikhede van "oorplant" is: "n Orgaan of weefsel van die een liggaam of deel van 'n liggaam oorbring na 'n ander" (HAT). Binne die Suid-Afrikaanse konteks is dit 'n relevante sinoniem, omdat die eerste hartoorplanting in die Groote Schuur-hospitaal te Kaapstad deur dr. Chris Barnard uitgevoer is. Hierdie beeld is reeds in strofe 2 voorberei deur die verwysing na die "hart" en "hartklop" van Amsterdam. Só 'n oorplanting moet as voorsorgmaatreël plaasvind, "voor jy my hart raak, in my bloed kom", dit wil sê: die spreker té verknog maak aan Nederland. Dit is die een lesing van hierdie apokoiniese versreël. Die ander lesing ontken egter sodanige moontlikheid (steeds in die taal van die orgaan-oorplantingsbeeld):

voor jy my hart raak, in my bloed kom,
raak jy wel verwerp.

Die ambiguïteit wat deur die apokoinou veroorsaak word, dui op die spreker se dubbele - en teenstrydige - liefdes vir Nederland en Suid-Afrika.

Ten slotte kan hy die stad tog op Nederlands bedank en van hom afskeid neem: "dank je zeer, tot wederom". In die volgende deel bevind hy hom in Suid-Afrika. Die "wederom" slaan letterlik op die "omkeer" van die situasie.

II. HOËVELD

Onverbiddelik
verbitter jy
my biddery
vanweë jou verbete droogtes
my weerlose lydsaamheid
slag vir slag met elke opgedraaide mieliblaar
velde onvermurfbaar gaargebak, -gebraai, -gekook, verteer;
seisoen
op bitterlike seisoen kies my
jou verwerping: as ek baard moet kry en kop
raak ek verstoppel, geleidelik verstok
wanneer jy oop voor my lê en kaal
vries ongenaakbaar jou drif in die sloot
bloeityd ryp jy vrugteloos my dood
voor ek saadskiet, geel in die aar kom
kom jou stroper die soet hoop finaal

teen bid en dank in die modder hael
weer verweer jy my al weer ek my.

'n Donderdagmiddag met son verskyn
die jy van vanmelewe
fonteine ná landreëns
blommende êrtappels (mooi outydse soos „jou kappie het my beet“)
geelwortels in natgeleide beddings;
jy ontroof ou wonde: rou, teer
ontsmet gou! verhoed bloedvergiftiging met pekel.

Nee, jy's ingeja
in my bloed onvermydelik in
in weerwil van myself/jouself
ingedryf onder my vel in: jy teer
in vel en been,
herkou 'n slag die harde bene,
slag maer af nog 'n slag maar
sout in, sny breed, brei my
Riemland my Riemland.

Teenoor die onmiddellike - nuwe - aangetrokkenheid tot
Nederland ("Laagland" begin met 'n liefdesverklaring) staan die
teleurgestelde, gekwelde en verbitterde - maar eerste - liefde
vir Suid-Afrika (meer spesifiek vir die Hoëveld en nog
spesifieker vir die "Riemland", dit is die Noord-Oos-Vrystaat)
in "Hoëveld". Dit is 'n problematiese liefde, vanweë die land
se "verbete droogtes".

Die openingsreëls vertoon sowel klankspeling as woorddeel-
speling:

Onverbiddelik

verbitter jy

my biddery

vanweë jou verbete droogtes.

"Onverbiddelik" en "biddery" is paronieme (n woorddeelspeling) en tussen "verbitter" en "verbete" bestaan n klankooreenkoms en n semantiese ooreenkoms. (Die HAT-gee as n sinoniem vir "verbete" onder meer "bitter" naas "volgehoue".) Die spel in hierdie reëls toon n onmiskenbare ooreenkoms met "Die fles die word so bitter min" uit *Tristia* van N.P. van Wyk Louw (1981:240):

Die fles die word so bitter min

minder word hy en bly min

bid, bitter, bidder-ste

laaiste, laer, leer, min.

Sintakties moet Steyn se "verbitter jy" saam met "my biddery" en "my weerlose lydsaamheid" gelees word - n voorbeeld van sintaktiese kontinuering dus. Die woorde "gaargebak, -gebraai, -gekook, verteer" (die effek van die droogte op die "velde") is semanties ingeggee deur "verbete droogtes", aangesien "verbete" die (argaïese) voltooid deelwoord van "byt" is. In "Laagland" voorsien die spreker dat hy vrywillig Nederland sal "verwerp" voordat hy té betrokke raak; in "Hoë-

veld" kies die "seisoen / op bitterlike seisoen" hulle eie "verwerping" deur hom. Die droë klimaatstoestand dwing hom tot dié keuse, dit "kies my". Word 'n verband gelê tussen "kies" en "verbete" kan "kies" ook neologisties-homonimies gelees word as "in die kies stop", waar hy fyngemaal word net soos die velde.

Dat beide die land en die spreker slagoffers is (vergelyk "slag vir slag") van die harde klimaat, blyk uit die voorstelling van die spreker as 'n mielieplant: "as ek baard moet kry en kop / raak ek verstoppel, geleidelik verstok". Met die volgende twee reëls verkry hierdie voorstelling 'n erotiese dimensie: "wanneer jy oop voor my lê en kaal / vries ongenaakbaar jou drif in die sloot". Die land word dus as 'n geliefde en die spreker as 'n verwerpte minnaar uitgebeeld. Hy raak seksueel volwasse ("as ek baard moet kry en kop") en gestimuleer ("raak ek ... verstok" = kry 'n ereksie) deur haar oopheid en kaalheid. Sy verstoot hom egter, want "ongenaakbaar (vries) jou drif in die sloot". Letterlik verwys dit na die koue winters wat veroorsaak dat die deurgang ("drif") in die rivier of sloot vries. Figuurlik (vanweë die homonieme betekenis van "drif" = drang, hartstog) dui dit op die koue afsydigheid van die geliefde. (In dié verband is "sloot" 'n metafoor vir die vagina.) Binne die konteks van die verwerping beteken "raak ek verstoppel, geleidelik verstok" ook dat hy afgeleef, onversorg en ongevoelig raak, omdat sy liefde nie beantwoord word nie. Hy word in hierdie proses as't ware onmenslik: "baard" - "kop" - "verstoppel" - "verstok" is naamlik almal attribute van die mielieplant. Die woord "ver-

stok" (= "(v)erhard in 'n manier van doen; ongevoelig", HAT) word dus op die metafoorvlak - mieliebeeld - verletterlik om "n stok word" te beteken. Die reël "vries ongenaakbaar jou drif in die sloot" korreleer met wat daar in strofe 1 van "Laagland" omtrent Nederland gesê word: "sy afsydige geslotenheid ... / sy kilheid". Daar kom dus 'n pseudo-morfologiese verband tussen "sloot" en "geslotenheid" tot stand. Die reël "bloeityd ryp jy vrugteloos my dood" kom ooreen met 'n reël in "Laagland", te wete: "vergeefs tas ek met die nachtvorst". (In albei gedigte is dit die veertiende versreël.) Die homonieme betekenisse "liggies vries" en "vrug laat word" van "ryp" gee aanleiding tot 'n dubbelsinnige lesing van die reël "bloeityd ryp jy vrugteloos my dood". Die tweede lesing lui dus dat die harde klimaat veroorsaak dat in plaas van vrugte die dood tydens die "bloeityd" ryp word.

In die volgende reëls word die (mielie)"stroper" as metafoor gebruik vir 'n vernietigende haelbui:

voor ek saadskiet, geel in die aar kom
kom jou stroper die soet hoop finaal
teen bid en dank in die modder hael
weer verweer jy my al weer ek my.

Die frase "die soet hoop" is homonimies dubbelsinnig en kan dui op "die aangename verwagting" (op 'n goeie oes) en op "die hele (eetbare) boel" (= die hele mielieland). Na analogie van "teen wil en dank" en as 'n eggo van die spel in die eerste

reëls ontstaan die neologistiese frase "teen bid en dank". (In "Dooie punt" staan die variant "teen wil en sin".) Besonder gekonsentreerd is die vernufspel in die laaste reël van hierdie strofe. Die herhaalde "weer" is homonieme (met die betekenisse "nog 'n keer" en "verset" onderskeidelik), terwyl "verweer" gedeeltelik homoniem is aan "weer" in die betekenis van "verset / verweer". Die verweringsproses geskied juis na aanleiding van die gure weer (dit is betekenisverletterliking van "verweer").

In strofe 2 word die teenbeeld van die droogtegeteisterde land gegee. Soms reën dit wel oorvloedig ("ná landsreëns") en bloei die land soos van ouds (vergelyk "vanmelewe" en "outyds"). Dit gebeur op "n Donderdagmiddag met son". Die son skyn dus op dié middag nadat dit die oggend nog gedonderweer het, dit wil sê op die "middag van die donder-dag". (Dié lesing word verkry deur die betekenisverletterliking van "Donderdagmiddag", net soos in die geval van die "son-dae" in "Laagland".) Saam met die son wat skyn, "verskyn" die "jy van vanmelewe" ('n paroniemspel). Die "fonteine" staan in opposisie met die gevriesde "drif in die sloot" (strofe 1). Teenoor die verwoeste mielies (en die verweerde spreker) wat nie "geel in die aar" kon kom nie vanweë die haelstorm, is daar nou "geelwortels in natgeleide beddings" (my onderstreping). Die veranderde klimaatsonstandigheid bring ook 'n gevoelsommekeer by die spreker teweeg: "jy ontroof ou wonde". Die woordeboekbetekenis van "ontroof" is "ontneem van / beroof". Hier kan dit ook letterlik verstaan word as "die rowe (= korse op 'n wond) wegneem". Die wonde is daarom "rou

en "teer". Die eerste lesing impliseer egter genesing. Dié dubbelsinnigheid word deur die homonieme moontlikhede van "roof" bewerkstellig. Die verletterlikte betekenis van "ontroof" domineer, soos blyk uit die slotreël van hierdie strofe: "ontsmet gou verhoed bloedvergiftiging met pekel" (= soutwater). Die woord "bloedvergiftiging" is reeds in strofe 1 voorberei deur sy gedeeltelike homoniem "bloesityd". Die morfologies gelyke "ontroof / ontsmet" het 'n pendant in "Laagland" in "oorplaas / oorplant" (strofe 4).

In die derde strofe kry die gevoelsverandering by die spreker volledig beslag: "Nee, jy's ingeja / in my bloed onvermydelik in". Suid-Afrika kry dus reg wat Nederland nie kon nie. (Die verwysing na bloed in "Laagland" kom ewe-eens in die sewe en twintigste versreël voor.) Maar steeds bly dit 'n verterende liefde. Die "teer" wonde (strofe 2) word steeds geslaan, want die land "teer / in vel en been". Die homoniemespel is 'n voortsetting van die eet- en "verteer"-beelde in die eerste strofe. Die verknogtheid van die spreker aan die land ontstaan "in weerwil van myself/jouself": letterlik gelees "ten spyte van die weer" en die gepaardgaande verwering. Die alternatiewe stelwyse "myself/jouself" vind 'n mens ook in "Laagland" met "ondanks/danksy" (strofe 1).

Ten slotte word die spreker uit vrye wil finaal 'n slagoffer van die land: "slag maer af nog 'n slag maar". Hierdie reël is sintakties homofonies aan: "slag maar af nog 'n slag maar". Dié reël eggo ook "slag vir slag" in die eerste strofe. Hier is die herhaalde "slag" egter homonieme. In hierdie stadium

is die spreker al so uitgeteer deur die land dat hy "maer" (= sonder vet) afslag. Die woord "maar" hoort apokoinies sowel by dié reël as by die volgende ("maar / sout in ...").

As 'n inwoner van die "Riemland" laat hy hom nou insout (vergelyk "pekel" in strofe 2), brei en sny tot bruikbare rieme. Sô word hy en die land identies aan mekaar. Die insout-proses verhoed volgens die tweede strofe dat "bloedvergiftiging" intree; dat sy wrewel teenoor die land in haat ontaard. Die onproblematisiese geflankeer met Nederland word in die tweede helfte 'n deurwrogte liefdesverhouding. Die intimiteit van hierdie verhouding word gesuggereer deur die agtvoudige voorkoms van die woord en morfeem "in" in die slotstrofe. Die verskillend geformuleerde invokasies dui ook op dié affektiewe verskil: "Amsterdam o amsterdam" teenoor "Riemland my Riemland". (Die eerste is 'n uitroep van ligte ekstase; die tweede 'n persoonlike toe-eiening.) Die "my" in die voorlaaste reël kan apokoinies geles word saam met die slotreël: "my / Riemland my Riemland".

Die opstapeling van vernuftegnieke in "Twee halfronde" bevestig inderwaarheid dat "liefde serebraler (is) as jy dink". Die voorgegewe nie-intellektuele aard van die liefdesverklaring soos in "Laagland" aangekondig, word ontmasker as blote skyn. In terme van die bundeltitel sou 'n mens kon sê dat die hele grammatika in diens van die liefde gestel word.

Elisie

Waarnatoe loop dié pad -
spieëlglad Verneukpan toe?

Daa'ntoe wil ek,
soheentoe soontoe,
soen toe met hom langs.

Waarnatoe gaan jy, weg?

Wa'na'toe waantoe -
na watter waan toe, weer 'n illusie?

Die titel van hierdie gedig dui op die weglating van 'n klank. Dit is 'n begrip uit die fonetiek. J.C. Kannemeyer (1977:54) sê van dié gedig dat "die volgehoue klankspel tot 'n betekenis-spel" ontwikkel. Die vraag in die eerste twee reëls slaan sowel letterlik op 'n rigtingvraery as figuurlik (metafores) op 'n vraag na die uitkoms van die elisieproses in die taal. Die werklike pad én die taalverskynsel kan tot ontnugtering of sinsbegoëling lei. (Verneukpan in die Noord-Kaap is bekend vir sy lugspieëlings, vergelyk "spieëlglad" - vandaar ook die naam, Nienaber, 1971:380.) Ondanks dié moontlikheid dwing die spreker om soontoe te gaan ("Daa'ntoe wil ek").

Die eerste voorbeeld van elisie verskyn in reël 3: "Daa'ntoe" vir "daarnatoe". Reëls 4 en 5 toon hoedat klankweglating die woord "soheentoe" kan vervorm soos in 'n lugspieëling as "soontoe" en "soen toe". (Die laaste geval is eerder 'n voorbeeld van vokaalverhoging en -verkorting as elisie.) Die sesde reël kan sintakties homonimies op twee maniere gelees word:

1) as 'n vraag aan die pad ("weg") waarheen hy gaan en

2) as 'n vraag aan die "ek": Gaan jy weg?.

Die sintaktiese homonimie word bewerkstellig deur die polisemiese funksiewisseling²⁾ van die woord "weg".

In die sewende reël word ook "(w)aarnatoe" geëlideer tot "(w)a'na'toe" en "waantoe". Deur betekenisverletterliking word "waantoe" in die slotreël "waan (= illusie) toe". Die woord "illusie" is, wanneer dit ontrond uitgespreek word, homofoon aan "elisie". 'n Volgehoue proses van elisie kan dus lei tot 'n waan/illusie/lugspieëling, dit wil sê tot die verdwyning van die taal self. Oordrewe elisie kan net soos 'n te veel aan Anglisismes (vergelyk "Die taal is gans die volk"), 'n laksheid ten opsigte van taalhandhawing (vergelyk "Grammatiese didaktiek") of 'n vyandiggesinde politieke bestel (vergelyk "Einde" en "Vrede") die taal bedreig.

Deelwoorde deel

Nooitgedacht welgevonden mooigelegen -

voltooide deelwoorde, reste

uit 'n gewese romantiese tyd - weltevreden -

toe dié name nog - ten minste ten dele - sin gehad het.

Nou is hulle slegs ruïnes,

verrinneweerde, betekenislose eiename,

herinneringe aan verlede vreugde,

gedeelde vreugde, tóé ten volle beantwoord.

2) Homofonie volgens Reichling se definisie (1969:44).

Nóú inteendeel egter alles verlies, alles
 verlore, alles, alles verlore,
 alles gelede lief, „geliefde-leed“,
 onvoltooide deel van
 teenwoordige leed,
 teenswoordig ongedeel
 woorde deel leed
 halwe-leed-wese.

Dié gedig het as vertrekpunt die voltooide deelwoord wat nog slegs as 'n taalfossiel/argaïsme in Afrikaans voorkom. Sulke woorde bly die langste bewaar as plekname/eiename: "Nooit-gedacht welgevonden mooigelegen" en "weltevreden". Saam met die taalvorm het die betekenis ("sin") van die woorde verlore geraak. Dit is dié soort woorde wat alleen vir die oorspronklike naamgewer en sy naasbestaandes werklik sin kan hê. Die woorde het "ruïnes" geword net soos die ou plaasopstalle self. Die "voltooide deelwoorde" het destyds minstens "ten dele" sin gehad, omdat hulle gedui het op "gedeelde vreugde" (en begrip vir die rede vir die vreugde). Die reeksie "deelwoorde" - "ten dele" - "gedeelde" vertoon paronimiese woorddeelspeling.

Omdat "verlede deelwoorde" 'n sinoniem is vir "voltooide deelwoorde" word die "gedeelde vreugde" ook beskryf as "verlede vreugde", dit wil sê verbygegane, voltooide vreugde. In die hede is alles "inteendeel" ('n voortstetting van die paroniemespeel) verlore. Die enigste voltooide deelwoord wat nog in die hede sin maak, is "allês verlore" (ook 'n bekende plaasnaam). Grammaties het "verloor ... sy verledtydsbete-

kenis verloor" ("Grammatiese didaktiek"). Dit maak daarom dubbel sin in die hede: "Ek verloor nou, die hede" ("Grammatiese didaktiek").

Die vreugde en liefde wat die lofende en dankbetuigende name suggereer, is nou "gelede lief", dit wil sê verdeelde, verbrokkelde liefde. Die liefde het "leed" geword, selfs "geliefde-leed". Die frases "gelede lief" en "geliefde-leed" is 'n soort anagramspel. Die verlore liefde is 'n "onvoltooide deel van / teenwoordige leed". Laasgenoemde is die gevolg van eersgenoemde ("deel" en "leed" is palindrome). Anders as die liefde van die verlede is die huidige leed "teenswoordig ongedeel".

Die betrokkenes dra hulle leed alleen in eensaamheid. In die verlede is die vreugde en liefde deur woorde tussen mense gedeel: die verlede deelwoorde van die plaasname. Die ideaal is dat woorde ook die leed van die hede sal deel. Dan sal die verdriet of spyt gehalveer wees ("halwe-leed-wese") en daarom draagliker. Die las van die leeddraende "wese" (= mens) sal daarmee verlig word. Hierdie laaste lesing word verkry deur gedeeltelike betekenisverletterliking wat berus op homonimie.

In die gedig is 'n paronieme woordketting en 'n homonieme woordketting te onderskei: voltooiide deelwoorde - ten dele - gedeelde - inteendeel - onvoltooide deel - ongedeel - deel, en: verlede - gelede - leed. Dié twee reekse word aan mekaar verbind deur die geïmpliseerde sinonieme "voltooide" / "verlede" deelwoorde en deur die palindrome "deel" / "leed".

André P. Brink (1976:144) en J.C. Kannemeyer (1977:53) wys albei op die verband tussen "Deelwoorde deel" en Peter Blum se "Aftelrympie" (1974:20 - 21). Blum se gedig is konsekwent gebaseer op die (soms ironiese) betekenisverletterliking van plaasname. Die name "Nooitgedag" en "Allesverloren" kom onder meer by hom voor. Die slotstrofe van "Aftelrympie" is van besondere belang vir Steyn se vers, aangesien dit as 'n regstreekse literêre verwysing beskou kan word:

Allesverloren is my plaas:
Leë murasies noem my Baas.

Die "(l)eë murasies" het by Steyn "ruïnes" (van woorde en opstalle) geword. Kannemeyer sê tereg dat J.C. Steyn "dieselfde stof op 'n heeltemal ander wyse aanwend" (1977:53). Van navolging of epigonisme is hier nie die geringste sprake nie. Direkter navolging van Blum vind 'n mens wel in "Briewe II" wat ook met die beginsel van die betekenisverletterliking van plaasname werk:

Verbind my Vergelegen
Dit springgetas-u-blijf
beperkte lyksaam nié met jou Welgevonden
of selfs Soekmekaar nie.
Dit vaste graat My nuwe plaas heet Onvindbaar.

'n Opvallende verskil tussen "Deelwoorde deel" en "Briewe II" is die gebruik van hoofletters in die laasgenoemde gedig. Die kleinletters in "Deelwoorde deel" dui daarop dat die voltooide

deelwoord in Afrikaans in die eerste plek as 'n taalverskynsel betrag word. In die tweede plek gee hulle voortbestaan in die vorm van plaasname aanleiding tot die betrek van die emosionele konnotasies wat aan hulle kleef. In die aangehaalde gedeelte uit "Briewe II" is slegs die menslike toepasbaarheid van die woorde/name ter sprake.

Trans-Atlantiese transformasie

"Er is ... steeds zoveel nuwys, dat er meer dan gewone moed toe hoort en geestelik veerkracht om altyd door dat nuwe te erkennen en met vreugde te begroeten." - Anton reichling.

Dis die hoogste tyd:
die lieue oumense moet jy verlaat
(gepaard met verstelde fleksie: die oue mens transformeer)
en 'n nuwe liefde gaan aankleef.
Hoog tyd raak dit.

Die oorvaart is dit dus wat voorlê:
agter troosteloos grys die Hoek-van-Holland.
Einde van die geborgenheid.
Dis springgety, 'n storm nader oor die kanaal, die Nederlandse
beperkte dykbewaking tuis; daar's verhoging van anderhalf meter.
Die vaste grond van my eksistensie
wat woord en daad inderdaad sin
én sinvolheid gee, daarmee moet ek my máák breek, téén my sin;
die woordtradisie waarin ek opgevoed
(half oorvreet) is, daar moet ek van affoeter .

soos Zeus destyds van die Olimpus gedonder het,
 my pot lensiesop moet ek verruil
 vir die rooi eiland anderkant Dover se rotse
 (ja, reken, dis 'n nuwe vaart wat Harwich anglisisties „verby kruis
 en ek wil - as dit kan - dat ons op die wit rotse loop)
 en nog anderkanttoeër
 daag die Nuwe Wêreld
 met 'n skrikwekkend nuwe generasie
 wat 'n mens glo opgewek en oop
 tegemoet moet vaar: daar vier competence hoogty, performance tel n
 maar la'k jou vertel - my ontbreek albêi.
 Dis my laagwatermerk.
 Ek moet dus dagsê aan die liewe land:
 Vaarwel.

Sal ek jou kan laat vaar in my gedagtewêreld?
 Ek glo nie
 ek hoop nie
 maar ek dag
 mens weet nooit.

Hierdie gedig het as motto 'n aanhaling uit die Nederlandse
 taalwetenskaplike Anton Reichling se intreerede (1969:7). In
 die gedig word die tegemoetgaan van die nuwe waarvan hy praat
 op drie terreine uitgespeel:

- 1) 'n verhuising vanaf Nederland na Engeland en
- 2) die kennismaing met 'n "nuwe generasie" taalwetenskaplikes -
- 3) albei voorgestel as die aangaan van 'n "nuwe liefde" en 'n
 gevolglike huwelik.

Die gedig open met die huweliksmetafoor. Die noodsaak vir verandering word verwoord as: "Dis die hoogste tyd" en "Hoog tyd raak dit". Deur middel van intertalige betekenisverletterliking / etimologisering word die huweliksbeeld aan bod gestel: "Hochzeit" is naamlik die Duitse woord vir 'n bruilof. Die "liewe oumense" wat verlaat word, is op die metafoorvlak die ouers en die ouerhuis. Dit dui verder op die ouer taalkundiges wat afgesweer moet word.

'n Aanvaarding van die nuwe beteken ook: "die oue mens transformeer". Dit is 'n taalkunige herskrywing van die godsdienstige uitdrukking "die oue mens kruisig". (In die transformasioneel-generatiewe taalkunde dui "transformasie" op 'n "(b)ewerking waardeur 'n dieptestruktuur in 'n oppervlakstruktuur omgesit word", HAT). Die "oumense" van reël 2 word dus "die oue mens" in reël 3. Die gedig verklaar die spel self as 'n "verstelde fleksie". Dit wys op die omruiling van die homonieme (want meervouds- en attributiewe) fleksiemorfeme: "oumense" / "oue mens". In "Tot positiewe kom" verskyn die woord "versteld" ewe-eens in (onder meer) die betekenis "plekverstelling":

Vasstel kan ek dit proefondervindelik
uitvind
onder "uit die dieptes" verlore vis
(geskokte teoloë sal wel weer versteld galm: Bó vind!)

Die soektog na die "sin" word op 'n empiriese, fenomenologiese wyse ("proefondervindelik") aangepak. Die woord "proefonder-

vindelik" word dan verletterlik tot "uitvind / onder". Hierop reageer die metafisies ingestelde teoloë "geskok" (= "ver-steld") deur die plek van die soektog te verstel: "Bó vind". Die vastelling van die "ek" word deur die teoloë verstel.

Op die metafoorvlak geld as voorwaarde vir 'n geslaagde huwelik dat "die oue mens transformeer", dit wil sê dat 'n mens jouself verander en vernuwe ter wille van die aanpassing by 'n ander persoon. Op sintakties homonimiese wyse sou 'n mens reël 3 ook kon lees as dat die transformasie van die oue mens gepaard gaan "met verstellde fleksie" en dat dié fleksie (= verbuiging) die paring ("gepaard met") bewerk. Dieselfde gedagte word in "Die grammatika van **liefhê**" verwoord as "deklinasie (= fleksie, D.J.H.) ... glo-nodig vir kombinasie".

Die begrip "transformasie" word dus geaktiveer op al drie die genoemde terreine van die gedig: die oorvaart vanaf Nederland na Engeland word in die titel 'n "Trans-Atlantiese transforma-sie" genoem, dit is 'n term uit die "nuwe" taalkunde (die transformasioneel-generatiewe grammatika) en dit dui op die persoonlikheidsaanpassing wat van 'n huweliksmaat verwag word.

In die tweede strofe word voortgespeel met die woorde "hoogste tyd" en "hoog tyd". Die oortog na Engeland geskied naamlik tydens "springegty" (= volgens die HAT: "Buitengewoon hoë vloed of gety wat ontstaan net na nuwe maan en volmaan; hoog-water, springvloed"). Die woorde "gety" en "tyd" hou paroni-mies met mekaar verband, soos ook "verhoging" in die laaste reël van die strofe. 'n Paroniemspel tussen "daad" en

"inderdaad" doen hom voor in strofe 3. Die spreker moet breek met die konstanthede van sy bestaan ("Die vaste grond van my eksistensie") wat "sin" (= betekenis) gegee het aan sy "woord en daad". Hy doen dit teen sy "sin" (= wil). Die polisemiese betekenismoontlikhede van "sin" word dus betrek, ook wanneer dit enigsins onortodoks in verband gebring word met "die woordtradisie" (= grammatika as "(d)ie moedertaalspreker se intuïtiewe kennis van 'n taal", HAT, en as die tradisionele taalkunde).

Die spreker is "opgevoed" in 'n sekere woordtradisie. Die morfeem "-voed" word verletterlik tot "kos gee" deur die parentetiese stelling "half oorvreet". Hy moet egter van dié tradisie afsien, ter wille van Engels en die nuwe taalkunde. In die homofoniese woorddeelspeling met "opgevoed" gebruik hy die woord "affoetter". Die reël "soos Zeus destyds van die Olympus gedonder het" kan sintakties homonimies gelees word as Zeus wat met 'n groot stem van die berg Olympus praat of as Zeus wat (onwaardig) van die berg afval. In die Afrikaanse en Nederlandse spraaklere is dit 'n bekende voorbeeld om die betekenisverskil wat die voorsetsels "van" en "vanaf" kan bewerkstellig te illustreer. L.W. Hiemstra byvoorbeeld sê: "Daar is ... 'n groot verskil tussen 'Zeus donder vanaf Olympus' en 'Zeus donder van die Olympus af!'" (1980:124). H.J.J.M. van der Merwe (1970:294) gee De Vooy's se **Nederlandse spraakkunst** aan as die bron vir hierdie voorbeeld. In die konteks van die gedig (vergelyk "affoeter") is die vergelyking alleen geldig ten opsigte van dié eerste lesing.

Vervolgens word "die woordtradisie" waarin die spreker "opgevoed" is en waaraan hy hom "half oorvreet" het, metafores "my pot lensiesop" genoem. Dit roep die Bybelse verhaal van Jakob en Esau op (Genesis 25). Laasgenoemde het sy eersgeboortereg vir lensiesop by Jakob verruil. Volgens Genesis 25:25 was Essau rooi by sy geboorte. Die spreker in die gedig ontvang ook iets roois in ruil vir sy "lensiesop", te wete "die rooi eiland" (= Engeland en sy "Rooitaal"). Reeds tydens die oorvaart word sy Afrikaans aangetas deur die Anglisisme "verby kruis" (= "cruise past"). Só word die "oue mens" letterlik in die taal gekruisig / getransformeer. Die "oorvaart" (n "nuwe vaart" verby Harwich) verander vir hom in n "kruisvaart".

Nog verder wes as Engeland anderkant die Atlantiese oseaan (dit wil sê ook "Trans-Atlanties") lê Amerika, die "Nuwe Wêreld", met sy "skrikwekkend nuwe generasie" taalwetenskaplikes onder leiding van Noam Chomsky. Maar in plaas daarvan dat hulle skrik wek, moet n mens hulle eerder ("glo") "opgewek" tegemoet gaan. ("Skrikwekkend" en "opgewek" is paronieme en "tegemoet moet" n herhaalde woorddeelspeling gebaseer op pseudo-morfologiese verkapping.) Die taalkundige onderskeiding "competence" en "performance" word gehanteer deur die transformasioneel-generatiewe grammatici. Jonathan Culler verduidelik dié terme só: "The basic distinction on which modern linguistics rests ... is Saussure's isolation of **langue** from **parole**. The former is a system, an institution, a set of interpersonal rules and norms, while the latter comprises the actual manifestations of the system in speech and writing ... In linguistics the distinction between rule and

behaviour is most conveniently expressed by Chomsky's terms **competende** and **performance**, which are related, respectively, to **langue** and **parole**" (1975:8 - 9).

Die uitspraak "daar vier **competence** hoogty, **performance** tel niks" is 'n enigszins oordrewe samevatting van die "nuwe" taalkundiges se studie-objek: "... the linguist's task is not to study utterances (= parole/performance, D.J.H.) for their own sake; they are of interest to him in so far as they provide evidence about the nature of the underlying system (= langue/competence, D.J.H.) ..." (Culler, 1975:8). Met die "hoogty vier" word teruggegryp na die huweliksbeeldspraak van die eerste strofe. Die taalwetenskaplike terme "competence" en "performance" verkry daarmee 'n erotiese konnotasie. Die spreker sê dat hom albei ontbreek; dat hy dus impotent is. Geestelik en liggaamlik het hy sy "laagwatermerk" bereik, in teenstelling tot die "springgety" wat heers tydens die oortog (strofe 2). Hy groet Nederland met 'n "Vaarwel", terwyl sy eie "oorvaart" (weer paronieme) ironies genoeg onwel verloop. Die reël "Ek moet dus dagsê aan die liewe land" is 'n eggo van "die liewe oumense moet jy verlaat" in die eerste strofe.

In die slotstrofe word uitgebrei op die "Vaarwel": "Sal ek jou kan laat vaar in my gedagte-wêreld?" Hy twyfel daaraan ("Ek glo nie / ek hoop nie"), maar tog hou hy hom aan die "Vaarwel", want "mens weet nooit". Dit is wat hy "dag" (= gedink het). Met die woord "dag" bereik die woordketting "daag" - "dagsê" - "gedagte-wêreld" sy eindpunt. "Daag" en

"dagsê" is antonimiese paronieme wat homonimies verbind word aan "gedagtewêreld" en "dag". Die spreker hou ten slotte die moontlikheid op 'n bewerkstelligde "transformasie" oop.

Ontheemde

Ek het jou as't ware

„as die ware" - as jy wil - aanbid

in my eng gedagtewêreldjie

gehak, -hak, hakkal met my eng ... eng ... engels

my heng nee nou gaan dit weer te ver: my engel

wou ek sê - angele en saksers het oorgesteek

en jou liewe eilandjie ingeval: die angele

het nie bly steek soos skerpioene nie, word engele

en die saks seks (-ek- eksisterend in esse)

East Saxon Wessex home-kontrei bes.

Haai maat, Heimat, ek vergis my dis net aanvoegende wys
of iets in dier voege

wat menslikerwys my verdwaas 'n stonde

lank: in der waarheid staan daar

niks heimliks om uit te vis,

nie grieks vir my -

„asof dit waar was

(dat jy, iéwers, ééndag, vir my sou ...)"

"Ontheemde" is 'n liefdesgedig en skakel ten nouste intratekstueel met "Trans-Atlantiese transformasie", aangesien die "nuwe liefde" haar inderdaad in Engeland bevind en self Engelssprekend is. Die metafoor van die voorafgaande gedig

word hier die tematiese gegewe. Daar is ook ander skakels tussen die twee gedigte. In die eerste word as noodsaak gestel dat hy sy "nuwe liefde" moet "aankleef" ('n desperate, onwillige handeling); in die tweede word sy "aanbid" ('n totaal vrywillige handeling). In die eerste wonder hy of hy "die liewe land" (= Nederland) uit sy "gedagtewêreld" sal kan verban; in die tweede word sy "eng gedagtewêreldjie" deur die nuwe liefde beheers. Die "liewe land" slaan in die eerste gedig op Nederland, terwyl Engeland in die tweede "jou liewe eilandjie" genoem word.

Die spel "as't ware" / "as die ware" berus op betekenisverletterliking. Met "gehak, -hak, -hakkell" word die gestotter op leksikale vlak ikonies voorgestel. Terselfdertyd demonstreer dit die ontstaan van 'n iteratiewe werkwoordsvorm (soos "stotter" wat die iteratiewe vorm is van "stoot met die tong"). Dié morfologiese demonstrasie kry 'n semantiese lading in "eng ... eng ... engels", waar die pseudo-morfologiese isolering van "eng" uit "engels" ('n tegniek wat vroeër al by A.G. Visser sy verskyning gemaak het) nie net die gehakkell naboots nie, maar ook dui op die oorsaak daarvan. Sy Engels is "eng" (dit wil sê onvoldoende) en dit maak hom selfbewus voor sy geliefde. Die derde versreël, "in my eng gedagtewêreldjie" kan apokoinies sowel saamgelees word met "aanbid" (reël 2) as met "gehak(kel)" (reël 4). Die rede vir sy beperkte ("eng") Engels is volgens die tweede lesing dan sy "eng gedagtewêreldjie". Dit is die logika van 'n fenomenologiese beskouing van taal.

Die tussenwerpsel "my heng" in reël 5 is klankmatig afgelei van "eng" - hulle is rymwoorde. In dieselfde reël word die geliefde "my engel" genoem. Dit is 'n skyn-etimologiese afleiding uit "engels", soos wat in die volgende reëls verduidelik word. Die woord "Engels" is wel eg-etimologies afgelei uit "Angele" (= saam met die Saksers die Germaanse inwoners van Engeland vóór 1066): "engele" kom egter van die Griekse woord "angellos" (= boodskapper). Ook die woord "angel" (= skerp steekorgaan) word deur middel van die skerpioenbeeld op 'n skyn-etimologiese wyse aan "angele" verbind. Omdat die geliefde wat hy sy "engel" noem as inwoner van Engeland 'n afstammeling van die Angele is, volg dit "logies" dat "angele" in "engele" moes verander.

Dieselfde logika geld ten opsigte van die Saksers: "saks" word "seks" - dit wat hom aan haar en haar voorgeslagte bind. Die verbandlegging tussen "saks" en "seks" is reeds voorberei deur die eroties gelaaiete skerpioenbeeld. Die woord "seks" word op 'n speels fenomenologiese wyse beskryf as "-ek- (= die eerste persoon enkelvoud, D.J.H.) eksisterend in esse". Dié pseudo-morfologiese verkapping van "seks" word verdubbel deurdat die "ek" ook in "eksisterend" opklink. Die skynverwante woorde "saks" en "seks" kan op 'n egte én 'n skyn-etimologiese wyse teruggevind word in die Engelse pleknaam "East Saxon Wessex". Vanweë die assosiasie met die geliefde wat dit oproep, kan die spreker dié plek as "home-kontrei bes" beskryf. Hierdie "home-kontrei" ('n gedeeltelike vertaling van "home country") korreleer met die woord "tuis" (= Nederland) in strofe 2 van "Trans-Atlantiese

transformasie". Dit wil dus voorkom asof hy "die liewe land" afgesweer ("laat vaar") het. Die hele reël "East Saxon Wessex home-kontrei bes" is 'n herskrywing in die terme van die gedig van die idioom "Oos wes tuis bes". 'n Soortgelyke variasie tref 'n mens aan in die gedigtitel "Oos, wes, tuisland slegs". Die gebruik van die kleinletters by die eiename "engels", "angele" en "sakkers" vergemaklik die etimologiseringsproses.

Met die slotreël van die eerste strofe wil dit lyk asof die spreker 'n nuwe tuiste gevind het. Die titel van die gedig ("Ontheemde") weerspreek egter dié moontlikheid. Dat dit 'n vergissing was, word in strofe 2 uitgewys. In hierdie strofe word die egte tuiste, die "Heimat", op 'n volksetimologiese wyse as "Haai maat" aangespreek: "ek vergis my dis net aanvoegende wys". Daarmee word die bestaan van die geliefde en die aanvaarding van 'n nuwe vaderland ontken. Die uitsprake in die eerste strofe word gerelativeer tot die "aanvoegende wys", dit is "die wyse van 'n werkwoord wat 'n toestand, handeling of gebeure aandui as iets wat nie werklik plaasvind nie, maar as iets wat afhanklik is van iets anders; konjunktief" (HAT). Die frases "as't ware", "as jy wil" en "wou ek sê" is tipies van die aanvoegende wyse. Die gedig "Ontheemde" as sodanig is letterlik 'n aanvoeging by "Trans-Atlantiese transformasie" (dit wil sê "iets wat afhanklik is van iets anders", HAT). Net soos in die geval van "Twee halfronde" het 'n mens hier te doen met "konstruksionele homonimie" op die versvlak. Die HAT se verklaring van die woord "voeg" is ook hier van toepassing: "Plek waar twee dele van 'n konstruksie in mekaar gevoeg of met mekaar verbind is".

In reël 2 van die tweede strofe lei "aanvoegende wys" paroni-
mies tot die vaste, argaïese uitdrukking "of iets in dier
voege" (= op hierdie manier). Die wyse waarop hierdie aan-
voeging geskied het, "verdwaas" die spreker "menslikerwys".
Die laasgenoemde woord kontrasteer met die (meganiese) struk-
turele en linguistiese "aanvoegende wys" én met die homonieme
betekenismoontlikheid van "dier" (= nie-menslik) in die
uitdrukking "in dier voege". Die "aanvoegende wys" was 'n
vergissing en verdwaas hom op die menslike, reële gevoelsvlak.
Hy ontken dus die egtheid van die "nuwe liefde" en reduceer
dit tot of ontmasker dit as 'n poëtiese taalspel. Daar is niks
"heimliks" om uit te vind omtrent die gewaande nuwe "Heimat"
nie ('n gedeeltelike homoniemespel). Ook in sy woordkeuse
ontken hy sy voorgewende aanhanklikheid aan Engeland en
bevestig hy sy lojaliteit teenoor Nederland, vergelyk die
argaïese (dit wil sê Neerlandistiese) "in dier voege", "n
stonde" en "in der waarheid". Die versreël "niks heimliks om
uit te vis" loop parallel aan die volgende reël uit "Tot posi-
tiewe kom": "onder 'uit die diepte' verlore vis". Na die
illusie van die eerste strofe kom die spreker inderdaad tot sy
positiewe in strofe 2. In die twee slotreëls van die gedig
word die gegewe van die eerste strofe finaal tot die konjunk-
tiewe modus gerelegeer. Die "'asof dit waar was ...'"
weerspreek pertinent die frase "'as die ware' ... aanbid" en
bevestig die aanvoegende wyse waarmee die gedig open: "Ek het
jou as't ware ... aanbid". In der waarheid word die moontlik-
heid van enige liefdesverhouding ("iëwers, ééndag") ontken.
Die liefde verplaas na die gebied van die "aanvoegende wys"
vind 'n mens ook in die direk opvolgende gedig, "Die grammatika

van liefhê". In strofe 6 van dié gedig staan daar:

En hét jy nou my
en het jy my nou
lief, of liefgehad? Of sou jy, wou jy?

Dit is duidelike eggo en voortsetting van:

En het jy nou my "asof dit waar was
en het jy my nou (dat jy, iéwers, ééndag, vir my sou ...)"

Die grammatika van liefhê

Liefhê is 'n tangkonstruksie,
as eenwoord-samestelling 'n abstraksie.

Die eenwoordsin-imperatief
is nypend ongrammaties: „*Hê-lief!"
(So 'n sterretjie, ontaalkundiges,
lig u toe dat 'n sin ontaalkundig is.)

Lief-hê (s)kort dus 'n onderwerp
en hê is - met onderwerp - onderwerp
soos wees, wat is word, aan deklinasie,
ouderwets, maar glo-nodig vir kombinasie.

Dus: „Jy/hy/sy het-lief." Korrek?
Nee, 'n voorwerp ontbreek, naamlik ek.
Maar die eerste persoon word verbuig,
as lydende voorwerp raak ek my.

„Jy het-lief my.“?

Nee: Het en lief word deur my geskei.

Alleen as ek vra: „Het jy my lief?“

kom jy my naby - byna-byna.

Hét jy dit nou? Begryp jy?

En hét jy nou my

en het jy my nou

lief, of liefgehad? Of sou jy, wou jy?

Is liefhet 'n te „groot“ woord vir jou, te lank?

Kort ons iets korters, met minder klank?

Iets soos min, Min jy my?

Of is jy dalk my aan't vermy?

Een min een, dag ek, maak twee

of reken jy een min een maak niks?

Iemand minus iemand gee niemand.

Een minus 'n ander

min vinkel of koljander

saam-saam geeneen saam.

Die titelgedig van die bundel is in 'n groot mate selfverkla-
rend van aard. Tog bevat dit genoeg verskuilde betekenis om
materiaal aan die vernufsontrafelaar te verskaf. Strofe 1 lyk
met die eerste lees na 'n suiwer taalkundige stelling wat
skaars deur die abstrakte rymwoorde tot poësie omvorm is. 'n
Tweede lesing ontstaan egter wanneer die uitspraak omtrent die

taalverskynsel "liefhê" as 'n metafoor gesien word vir die ervaring van die liefde in die werklikheid. Wium van Zyl sê hiervan: "Die gedig word aanvanklik opgebou om die woord 'liefhê'. Die taalkundige bespreking bevat egter telkens toespelings op die verskynsel 'liefhê'. In die kombinasie van die grammatikale met die verskynsel self, waaruit die 'sin' geïllustreer word, is die krag van die gedig geleë" (1985:150).

"Liefhê is 'n tangkonstruksie" beteken dat die liefde daartoe lei dat mense mekaar tangsgewys omhels (en miskien ook knel of afknou). In sy kortverhaal "Ek verklaar liefde" (dit wil sê "ek maak my liefde bekend" en "ek verklaar die woord liefde taalkundig") verduidelik J.C. Steyn die letterlike en die figuurlike betekenismoontlikhede van die stelling waarmee die gedig open soos volg: "'Ek het iemand liefgehad' - het en liefgehad sluit iemand as't ware soos 'n tang in - ek bedoel nou figuurlik gesproke. En het lief self is natuurlik ook 'n tangkonstruksie.' Sê nou maar ek maak 'n voorbeeldsin 'Ek het jou lief', dan is het en lief saam een begrip, en dit sluit jou in. Die het lief van die ek sluit die jou in. Nes 'n tang. Kyk, as ek my arms so hou en met my hande aan mekaar vat, en ek ... sal 'n mens nou maar sê ... omslúft iets of iemand, dan het jy ook 'n soort tang ..." (1976:106). In die taal is "liefhê" as "eenwoord-samestelling 'n abstraksie". In die werklikheid kan die liefde nie deur een mens bedryf word nie - daar kan dan geen samestelling of verhouding ontstaan nie en dit bly 'n abstraksie, 'n idêaal of droom.

In die tweede strofe kom die vernufpoëtiese spel deeglik op gang. Die woord "nypend" (= wat knel of knyp) hou semanties verband met "tangkonstruksie". Die rymwoorde "ontaalkundiges" / "ontaalkundig is" berus op (sintaktiese) homofonie. Die taalkundige uitspraak tree ook hier as metafoor op: "Die eenwoordsin-imperatief / is nypend ongrammaties: *'Hê-lief '"

Geen enkele mens kan 'n ander beveel of dwing om hom lief te hê nie.

Net soos wat die abstraksie "liefhê" taalkundig gesproke 'n onderwerp kort, kan die liefde in die werklikheid nie bestaan sonder iemand ("Jy/hy/sy") wat dié gevoel koester nie. Sodra daar 'n onderwerp bykom, moet die hulpwerkwoord-deel van die woord ("hê") vervoeg tot "het", en dié vervoeging is noodsaaklik vir "kombinaise". Ook die liefhebbende persoon moet sy gevoel kan aanpas by die persoon op wie dit gerig word, ter wille van die totstandkoming van 'n verhouding. Die twee woorde "onderwerp" in reël 2 van strofe 3 is 'n voorbeeld van homograwe: in die eerste geval (die selfstandige naamwoord) lê die klem op die eerste lettergreep, en in die tweede (die werkwoord) op die laaste lettergreep. Die woord "deklinasie" is streng gesproke foutief, aangesien dit dui op die verbuiging van selfstandige en byvoeglike naamwoorde. Werkwoorde

vervoeg of konjugeer.³⁾

Nie net 'n onderwerp nie, maar ook 'n voorwerp is nodig om "liefhê" grammatikaal korrek te gebruik. Die liefde het uiteraard ook 'n objek, 'n responderende persoon, nodig. Dié voorwerp is aan taalkundige verbuiging onderworpe, soos wat die liefde 'n mens kan verander en selfs 'n "lydende voorwerp" van jou kan maak. Hiermee word die negatiewe konnotasie wat aan "Liefhê is 'n tangkonstruksie" geheg kan word, in die spel gebring.

In strofe 5 word die werking van die tangkonstruksie in die taal gedemonstreer. Die verboë "my" word deur "het" en "lief" omsluit/vasgeknyp in die stelvorm: "Jy het my lief". Die "jy" en die "my" word uiteraard geskei deur "het":

Alleen as ek vra: 'Het jy my lief?

kom jy my naby - byna-byna.

3) Dit wil voorkom asof André P. Brink ook onraad vermoed het: "As alles spel is, is daar skaars sin in dat die spel soms aan bande gelê word. Dan voel mens, selfs by uitmuntende gedig soos die titelvers, dat wanneer die digter liefhê begin 'onderwerp ... aan deklinasie ... glo-nodig vir kombinasie', hy net sowel ook maar konjugasie daarby te pas kan bring! Want iets willekeurigs begin insluip" (1976:145).

Die sintaktiese naasmekaarstelling van "jy" en "my" weerspreek egter die onsekerheid wat in der waarheid uit só 'n vraag spreek. Daarom is die "naby" slegs skyn en is dit eintlik 'n geval van "byna-byna" ('n anagramspel). Wium van Zyl sê: "Die uitdrukking 'liefhê' word van sy ongrammatikale 'Hê-lief' steeds geskik tot die stadium in strofe 4 waar die samesyn van die twee figure in die verhouding geïllustreer word deur 'n naasmekaarstel in die uitdrukking 'Het jy my lief?' asook deur die klankverbintenis tussen die twee deur die "y"-klank. Die vraagvorm oorheers egter dié samesyn en handhaaf die onsekerheid. By die onsekerheid én die klankaspek sluit die gevolgtrekking 'byna-byna' aan" (1985:150). R.H. Gouws sê die volgende oor die koppeling "byna-byna": "Die koppelteken is nie slegs ter koppeling van die twee woorde daar nie maar skep 'n derde woord, naamlik **naby**: by(na-by)na ... Hierdie derde woord word uitgevis (vergelyk "Tot positiewe kom", D.J.H.) uit **byna-byna**" (1983:17). Die volgehoue metafories bedoelde taalkundeles strek tot strofe 5.

Vanaf die sesde strofe word die geliefde regstreeks aangespreek en uitgevra omtrent haar liefde vir hom. In strofe 7 is hy bang dat hy haar dalk afskrik: "Is liefhet 'n te 'groot' woord vir jou, te lank?" In die plek daarvan stel hy die woord "min" voor, wat korter is "met minder klank". Die woord "minder" self word dus verminder tot "min". Hierdie strofe bevat drie voorbeelde van woorddeelspeling. In die eerste twee gevalle "kort" / "iets korters" en "minder" / "min" is die homoniemespel en in die laaste "my" / "vermy" 'n pseudo-morfologiese verkapping. Steyn gebruik hier doelbewus die foutiewe

vorm "kort" (= korter maak) vir "skort" (= makeer/ontbreek) ter wille van die formele identiteit wat deur woordspel vereis word. Dat hy só 'n aanpassing gaan maak, dui hy reeds in strofe 3 aan waar hy die "s" van "skort" tussen hakies plaas en daarmee 'n soort geleentheidswisselvorm skep.

Strofe 8 is gebou op die homoniemepaar "min" (= liefhê) en "min" (= minus/verminder met). Die "ek" gebruik dit in die eerste betekenis en die "jy" in die tweede. Die "ek" beoefen 'n skynrekenkunde (vergelyk "dag"); die "jy" maak 'n egte aftreksom (vergelyk "reken"). "Liefhê" kan dus grammaties geanaliseer word, maar dit is nie rekenkundig kwantifiseerbaar nie. By menslike aangeleenthede, soos die lewe en liefde, verander die abstrakte wiskunde in "uitwiskunde", soos dit in "Spooroorwegramp by Henley-on-klip" heet. Daarom: "een min een maak niks".

In die slotstrofe doen die spreker weg met die dubbelsinnige "min" en herskryf hy die "een min een maak twee/niks" as "Iemand minus iemand gee niemand". In 'n toestand van onbeantwoorde liefde - waar die "min" 'n "minus" geword het - bly altwee persone onveranderd: vind daar geen "deklinasie" ter wille van "kombinasie" (strofe 2) plaas nie. Die een bly onveranderd soos die ander soos vinkel en koljander, volgens die spreekwoord. Al bemin ("min") wie ook al vir wie ("vinkel of koljander") is dit iets wat op "niks" uitloop nie. Tesame ("saam-saam") is geeneen saam (= by 'n ander) nie. Albei bly dus alleen of "een saam". Só gelêes vertoon die slotreël dus gedeeltelike sintaktiese homonimie. Hierdie interpretasie van

die slotstrofe is hoogstens 'n hipotese, vanweë die besondere kriptiese aard van die woordspel.

Tussen ons die stilte

II

Koue harde sterre
en 'n sekelmaan vër wes
(óú boere sê hy gooi water uit)
flikker in die lou someraand
uit die wydste kuil in die spruit

waar twee naakte warm liggame
dryf-dryf in die liggolwe
dieper-in is daar duisternis
waar jou skouers en kruis
ster-vër, suiderkruis-weg in die nag is

kon ek jou liggiesweg raak en ligweggies kus
was hierdie aand suiderlig, aurora australis,
sou ons wegduik in die melkweg saam,
vol- en nuwemaan,
naand alle kwartiere saam.

Jy drywe egter al wegger en weg
ligjare ver, mens-verder ver ...

Die eerste strofe van hierdie liefdesgedig bevat geen vernufstegnieke nie - wel 'n boeiende verskuiwing van persepsie. Die liggewende sekelmaan "gooi water uit" (dit wil sê voorspel

"reën", volgens 'n volkse weergeloof), terwyl die water van die kuil lig van die sterre en die maan uitstraal ("flikker ... uit"). Ondanks die louheid van die someraand is die sterre koud en hard. Dit sou kon dui op hulle afstand van die warm aarde. Die sekelmaan word inderdaad "vër wes" gesitueer.

In strofe 2 doen die mens sy intrede in die gedig: "waar twee naakte warm liggame / dryf-dryf in die liggolwe". Die woord "liggolwe" is 'n logiese uitvloeisel van die persepsie in strofe 2 van die liggewende water. Lig bestaan/beweeg uiteraard ook in die vorm van sogenaamde golwe (etertrillinge). Dié wetenskaplike metafoor word in die gedig verletterlik tot watergolwe wat lig afgee. In hierdie "liggolwe" dryf twee "liggame". Die verletterliking van "liggolwe" stel nou dieselfde proses ten opsigte van "liggame" in die vorm van skyn-etimologisering/pseudo-morfologiese verkapping in werking, sodat dit gelees kan word as "lywe wat lig gee". Die menslike liggame kry daarom dieselfde attribuut as die hemelliggame (planete, mane en sterre). Verderaan in die strofe word 'n anatomiese deel van die aangesproke geliefde ("jou ... kruis") inderdaad vergelyk met 'n ster en spesifiek die "suiderkruis". Hierdie vergelyking geskied op basis van die polisemiese betekenismoontlikhede van die woord "kruis". Die geliefde is net so onbereikbaar soos die "(k)oue harde sterre" en die ver sekelmaan van strofe 1: "ster-vër, suiderkruis-weg" is sy.

Die samestelling "suiderkruis-weg" lei in die derde strofe tot

die doeblettespel ('n doeblet dui op twee vorme van dieselfde woord) "liggiesweg" / "ligweggies": die "suiderkruis" (wat uit verskillende sterre bestaan) + "weg" = "liggies" + "weg". Kon hy haar "liggies" aanraak (dit wil sê haar liggewende liggaam), "was hierdie aand suiderlig". Sy sou hom dan soos die "suiderlig" omstraal, naby en intiem, in teenstelling tot die "suiderkruis-weg" van strofe 2. Hier word dus net soos in "Ontheemde" en "Die grammatika van liefhê" in die aanvoegende wyse oor die nie-bestaande/onbereikbare geliefde gepraat. Die spreker se begeerde "liggiesweg raak en ligweggies kus" sou ook kon veroorsaak dat hulle "wegduik in die melkweg saam", dit wil sê saam wegraak in die hemelruim soos in die water. Hulle liggies sal dan saam verdwyn met dié van die "melkweg", wat self volgens die eerste twee strofes aan die wegraak is. Die "weg" in "liggiesweg" en "melkweg" word dus geaktiveer in die betekenis van "nie aanwesig nie". Reël 3 van hierdie strofe moet as 'n parentese gelees word. "(H)ierdie aand" sal naas "suiderlig" ook "vol- en nuwemaan / naand alle kwartiere saam" kon word - in teenstelling tot die ongenaakbare "sekelmaan" van die eerste strofe.

In die slotstrofe word die realiteit egter in die gesig gekyk:

Jy drywe egter al wegger en weg

ligjare ver, mens-verder ver ...

Die samestelling "mens-verder" korreleer met "vêr wes" (strofe 1) en "ster-vêr" (strofe 2). Die geliefde raak dus op haar eie weg en laat die spreker alleen agter. Die werklikheid/

egtheid (vergelyk "egter") van die toestand doen hom alreeds in die vorige verbeeldingstrofe op 'n bedekte wyse voor. Die spreker stel hom daar as ideaal voor dat die aand "suiderlig" sal word. Die suiderlig word dan gespesifiseer as die "aurora australis", dit is die suidpoollig. Onbewus het hy daar reeds die feit van haar koue afsydigheid besef. Dit is 'n "egter" stand van sake as die gewenste van strofe 3. Die woord "egter" kan homonimies gelees word as 'n voegwoord (= daarenteen) en as die vergelykbare trap van "eg" (= waar, onvervals).

Hierdie gedig uit "Tussen ons die stilte" is saam met die vyfde van die reeks die enigste wat as 'n vernufvers beskou kan word. Aangesien die vyfde ("Sterrekundige analise") beeldend in 'n groot mate ooreenkom met die bespreekte gedig en dieselfde vernufstegnieke vertoon, laat ek hom buite beskouing. Henning Snyman sê samevattend van dié gedig: In hierdie 'wiskundige' vers word betekenis-skeiding gelees uit gelyke taalvorm (lig, liggies, een saam, eensaam) met effek: menslike skeiding en metafisiese eensaamheid in fisiese gelykheid" (1981:49). Dieselfde geld vir die tweede gedig.

Verbitterde boerseun bid

I

Ja'k ek weet ons moet glo

gló, en bíd ook, glo

en hóóp: dit bring glo

„in ons leed versagting“.

Die geglo sal glo die westewind laat draai -

orraait, maar dan val natuurlik weer die hoop water
dat al die gesaaides spoel in hul maai.
En daai lekker vrypas agterna
van „Laat u wil geskied.”

Laat maar. U wil geskied.
Om reën bid ons donders verniet.

In die titel van hierdie gedig tref 'n mens die "Louwiaanse
'bid/verbitter'" aan waarvan André P. Brink (1976:145) praat
en wat ook in "Twee halfronde II" voorkom. Anders as in die
laasgenoemde gedig het ons hier 'n pseudo-morfologiese verkap-
ping wat berus op die homofonie tussen 'n foneem ("-bit-") en
'n woord ("bid").

In die volgende reëls kan die eerste en derde "glo" in beide
polisemiese betekenisse ("blykbaar" en "vertrou") verstaan
word. Die tweede "gló" kan vanweë die aksentteken slegs as
werkwoord ("vertrou") en die vierde "glo" as bywoord ("blyk-
baar") gelees word:

Ja'k weet ons moet glo
gló, en bid ook, glo
en hóóp: dit bring glo
"in ons leed versagting".

Die laaste reël is 'n aanhaling uit Gesang 189:6 in die ou
beryming. Die aktivering van "glo" as bywoord relatiewer juis
die "glo" as 'n vaste vertrouwe op God, soos uit die Gesangvers

sprek. Dit is die teken van die "boerseun" se verbittering/skepsis. In die volgende versreël word dié betekenisonder-skeid eksplisiet gestel: "Die geglo sal glo die westewind laat draai". Word die gebed verhoor en draai die westewind wat die droogte veroorsaak wel, reën dit weer soveel "dat al die gesaaides spoel in hul maai". Hierdie reël is 'n verdraaiing en ontkenning van die vaste uitdrukking "jy sal maai wat jy saai". Die woord "maai" het hier nie die betekenis van "oes" nie, maar van "verlore" of "verwoes". (Dit is 'n implisiete homoniemespel.)

Die reël "orraait, maar dan val natuurlik weer 'n hoop water" suggereer dat saam met die water ook die hoop (= vertrou) val of verdwyn. Dié reël is in 'n mate - hoewel nie volledig of konsekwent nie - sintakties homoniem. Dieselfde homoniemspel het ons reeds aangetref in "die soet hoop" uit "Twee halfronde II". Volledige sintaktiese homonimie kom voor in "'Laat maar u wil geskied' // Laat maar. U wil geskied", waarmee die boerseun se fatalistiese gelatenheid uitgesê word. Die mens het dus, volgens die spreker, geen inspraak by God se handeling nie: "Om reën bid ons donders verniet". Dit is 'n ironiese uitspraak, aangesien donder(weer) gewoonlik met reën geassosieer word. Dié ironie word verkry deur die polisemiese betekeniswaardes van "donder" (= "donderweer" en "sukkelaar"). Die gemeensame taalgebruik van die boerseun ("Ja'k", orraait, "in hul maai", "daai", "donders") dui op sy oneerbiedigheid gebore uit wanhoop.

Seur en kleur

Lord Regskape de Blank
ridder van beginsels
verseg verbaas om De Bruin
(g'n meneer - hy's 'n jong)
dag - baai-baai - te sê met die hand.

Van oerpappa „mijnheer" De Boer,
het ons prinsi-(piëletjie) geërwe
persoonskaart met W-tjie.

Maar so hittete
of ons uitgevatte jonker
moes uitkom met die donker
hoofstuk - die eerste W's
se ervarings met die vlees.

Die eerste broer Wee
was getroud met 'n hottie
Wee Twee het as moffie
afgetjop in die tjoekie.

Ja, dag maar, my baas,
loop maar mooi, my klein basie,
want lekker, ou broer,
is so vlak as jou bassie.

1968

"Seur en kleur" maak deel uit van die satiriese gedigte in *Die grammatika van liefhê* waarop T.T. Cloete gewys het (1980:262). Saam met die direk daaropvolgende "Oos, wes, tuisland slegs" is dit die enigste satire op die Suid-Afrikaanse kleurpolitiek in die bundel. Terselfdertyd is dit die enigste twee verse wat gedateer is. Onderaan "Seur en kleur" staan die jaartal "1968" en "Oos, wes, tuisland slegs" se openingsreël lui: "In Desember neëntiensewentig".

Die twee opvallendste spelmaneuvers in die gedig is die simboliese naamgewing ("Lord Regskape de Blank, "De Bruin" en "'mijnheer' De Boer") en die deurgevoerde spel met die verkleiningsvorme. Die wit Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner word in die titel met die verouderde en gestigmatiseerde "seur" benoem. Volgens die HAT is "seur" afkomstig van Maleis-Portugees en beteken die "baas" of "meneer": "... veral vroeër as aanspreekvorm deur slawe en Kleurlinge gebruik". Dit kan ook skertsend as vertaling van die Engelse "sir" gebruik word. Dié betekenismoontlikheid lei tot die "Lord" in die eerste reël. Hierdie Engelse titel lê 'n ironiese verband tussen die hedendaagse (1968) "baas" in Suid-Afrika en sy vroeëre imperiale meesters van wie die Afrikaners ook onderdane was. Dié verbandlegging word beklemtoon deurdat as sinoniem vir "dagsê" die Anglisistiese "baai-baai" (= "bye bye") in die slotreël van die strofe opduik. Dat die Afrikaanse "Lord" daarmee gesatiriseer word, is intratekstueel duidelik uit die tweede limerick ("Groete aan ons groete") in die reeks "Die taal is gans die volk". Deur die hedendaagse Afrikaner 'n "Lord" te noem word die relatiwiteit en tyde-

likheid van politieke en sosiale baasskap uitgewys: vandag se baas is môre se Klaas, en andersom. Dit is 'n afleiding wat deur die slotstrofe ondersteun word. "Lord Regskape de Blank" weier "verbaas" om die bruinman met die hand te groet. Die woord "verbaas" (= verwonderd, ontsteld) kan in die konteks van die gedig ook letterlik gelees word as "tot baas gemaak / as baas". Verder is "verseg ... om ... dag ... te sê" 'n paroniemespel.

Volgens strofe 2 is die aanspreekvorm "meneer" - dit is "Lord Regskape de Blank" se siening - histories gereserveer vir die witman wat oorspronklik bekend gestaan het as "mijnheer". Dit was die wyse waarop "oerpappa ... De Boer" (= die Nederlandse koloniste) aangespreek is. Hy/hulle was die rede vir die wit Afrikaner se "persoonskaart met W-tjie". "W-tjie" beteken "kleinleter w" wat die draer van só 'n persoonskaart as wit/blank klassifiseer. Dit is 'n saak van prinsipe, volgens Lord Regskape de Blank, want hy is 'n "ridder van beginsels" (strofe 1). Dié beginsel van rasseklassifikasie word egter verklein-
eer tot 'n "weetjie" (= die verkleinvorm van "weet"), as homofoon van "W-tjie". Die "W-tjie" is biologies en polities "prinsi-(piëletjie)" geërwe van die wit voorgeslag. Met "prinsi-(piëletjie)" word die beginsel/prinsipe nogmaals verklein, aangesien dit die byvoeglike naamwoord "prinsipieel" + verkleiningsvorm ("tjie") is wat hier - volgens een lesing - bywoordelik gebruik word. Die koppelteken en hakies, dit wil sê die grafiese kunsgrepe, stel 'n mens egter in staat om die woord letterlik in selfstandige naamwoordfunksie te lees as die "pieletjie"

(= penissie) van die "prinsie" (of "prinse"). Die "prinsie" slaan op die "Seur", "Lord" en "ridder" wat sy blanke baasskap biologies geërf het (dit wil sê deur middel van die penis). Die spel "prinsi-" / "prinsie", "prinse" is 'n homofone woorddeelspeling, terwyl "(piëletjie)" / "pieletjie" 'n gedeeltelike (vanweë die deelteken) homografiese woorddeelspeling is.

In die derde strofe word Lord Regskape de Blank se voorgewende "suiwer" verlede oopgeplek: die Afrikaner se verlede bevat 'n "donker / hoofstuk". Die betiteling "uitgevatte jonker" dui alreeds aan dat alles nie pluis is nie. Dit is 'n kriptiese sametrekking van die uitdrukking "hoe kaler jonker, hoe groter pronker". Die benaming "jonker" dui op 'n "(m)an wat van adel is" (HAT). Hy pronk (vergelyk "uitgevatte") juis omdat hy so "kaal" (= arm) is. In die gedigkonteks slaan dit op sy geestelike armoede, want die "donker / hoofstuk" handel oor "die eerste W's / se ervaring met die vlees". Die einste oorgeërfde "prinse-pieletjie" was dus die oorsaak vir die prysgee van die morele en ideologiese prinsipes. Die "uitgevatte jonker" was inderdaad "kaal" in en met die "donker". Die frase "die eerste W's" kan op grond van die homofonie gelees word as die eerste wittes" én "die eerste wees" (= persoon sonder ouers). Die laasgenoemde lesing betwyfel/ontken dus die eerste witman en daarom ook die "jonker" se adellike afkoms.

Strofe 4 spel "die eerste W's / se ervarings met die vlees" uit. Die een was getroud met 'n bruin vrou ("hottie") en die tweede was homoseksueel ('n "moffie"). Die letter wat as ras-

aanduiding gebruik word, dien hier, soos in die vorige strofe, as 'n eienaam - 'n voorbeeld van metonimia (= oornoeming) dus. Homofonies word die uitroep van skaamte/wanhoop/pyn ("wee my ") geaktiveer. Die naam "Lord Regskape de Blank" is 'n reaksie op albei hierdie "oortredings". Die "de Blank" is 'n verbloeming of ontkenning van bloedvermenging in die verlede, terwyl die "Regskape" 'n regstelling is van die afwykende "moffie"-voorsaak. Op grond van die homonimiese betekenis-moontlikheid van "moffie", naamlik "mofskaap" / "merino", kan "Regskape" letterlik gelees word as "n regte skaap" - een wat nie afgedwaal het nie. Die pejoratiewe betekenis van "skaap" (= 'n dom persoon) gee aan dié naam 'n satiriese klank.

In die slotstrofe is die bruinman aan die woord. Hy groet die witman, wat hy ironies as "my baas" aanspreek, eg-Afrikaans met "dag" (in plaas van die "baai-baai" van strofe 1). In die volgende reël word "baas" dubbel verkleineer tot "my klein basie" - 'n eggo van die "W-tjie" van strofe 2. Die biologiese verbondenheid van die wit en bruin Afrikaanssprekende blyk uit die aanspreekvorm "ou broer" (reël 3) - hulle is in der waarheid familie. In die slotreël word die wit man se baasskap (sy "lekker") ontmasker as iets oppervlakkigs, aangesien dit gebaseer is op sy velkleur ("bassie"). Die woord "bassie" - waarmee die spel met die diminutiewe 'n eindpunt bereik - is 'n bewustelik-foutiewe verkleiningsvorm van "basie", om die verband tussen dié twee sake aan te toon.

B I B L I O G R A F I E

- AMIS, Kingsley. 1978. *The new Oxford book of light verse*.
Oxford: Oxford University Press.
- BARING-GOULD, W.S. 1983. *The lure of the limerick - An uninhibited history*. London: Granada.
- BAUGH, Albert C. 1968. *A history of the English language*.
London: Routledge & Kegan Paul.
- BEKKER, Pirow. 1974. *Die kwatryn - Blokboek 17*. Pretoria:
Acacemica.
- BELCHER, R.K. 1969. *Grondslae van die sonnetvorm*. Kaapstad:
HAUM.
- BELCHER, R.K. 1978. *So is die lewe vir een pond sewe*.
Kaapstad: HAUM.
- BELCHER, R.K. 1980. *'n Ding om te skil in die maand April*.
Durbanville: Klipbok.
- BELCHER, R.K. 1982. *Ringe in 'n geelhoutboom*. Johannesburg:
Perskor.
- BOERNEEF. 1977. *Versamelde poësie - Met 'n voorwoord deur L.W. Hiemstra*. Kaapstad: Tafelberg.

BOSHOFF, Willem. 1980. **Kyafrikaans**. Johannesburg: Pannevis.

BREYTENBACH, Breyten. 1964. **Die ysterkoei moet sweet**.
Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

BREYTENBACH, Breyten. 1973. **Met ander woorde. Vrugte van die
droom van stilte**. Kaapstad: Buren.

BREYTENBACH, Breyten. 1983a. **Eklips - Die derde bundel van
"die ongedanste dans"**. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, Breyten. 1983b. **('YK') - Die vierde bundel van
"die ongedanste dans"**. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, Breyten. 1985. **Lewendood - Kantlynkarteling by 'n
digbundel - Die eerste bundel van "die ongedanste dans"**.
Emmarentia: Taurus.

BRINK, André P. 1976. **Voorlopige rapport - Beskouings oor die
Afrikaanse literatuur van Sewentig**. Kaapstad: Human &
Rousseau.

BRINK, André P. 1979. 1979. **Die poësie van Breyten Breytenbach
- Reuse-blokboek 8**. Pretoria: Academica.

BRINK, André P. 1980. **Tweede voorlopige rapport - Nog beskou-
ings oor die Afrikaanse literatuur van Sewentig**.
Kaapstad: Human & Rousseau.

BRONZWAER, W.J.M. et al. 1977. Tekstboek algemene literatuurwetenskap - Moderne ontwikkelinge in de literatuurwetenskap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties. Baarn: Ambo.

CLAES, Paul. 1984. Claus-reading. Antwerpen: Manteau.

CLOETE, T.T. (red.) 1963. Uit die skat van die Nederlandse liriek I - Van Hendrik van Veldeke tot Spieghele. Pretoria: J.L. van Schaik.

CLOETE, T.T. 1976. Nuwe digbundels VII. Tydskrif vir geesteswetenskappe. Junie.

CLOETE, T.T. (red.) 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood: Nasou.

CLOETE, T.T. 1982. Hoe om 'n gedig te ontleed - Reuse-blokboek 16. Pretoria: Academica.

CLOETE, T.T. 1985. Gids by D.J. Opperman se "Senior verseboek". Kaapstad: Tafelberg.

CULLER, Jonathan. 1975. Structuralist poetics - Structuralism, linguistics and the study of literature. London: Routledge & Kegan Paul.

- DE CERVANTES, Miguel. 1966. **Die vindingryke ridder Don Quijote de la Mancha** - Uit Spaans vertaal deur André P. Brink. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DEKKER, G. 1964. **Oordeel en besinning - Studies, beskouinge, en kritieke.** Kaapstad: Human & Rousseau.
- DEKKER, G. 1974. **Afrikaanse literatuurgeskiedenis.** Kaapstad: Nasou.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA - MACROPAEDIA, Volume 14. 1982. Chicago: Helen Hemmingway Benton.
- EYBERS, Elisabeth. 1978. **Voetpad van verkenning - Kritiese opstelle** - Ingelei deur J.C. Kannemeyer. Kaapstad: Human & Rousseau.
- GROVE, A.P. 1965. **Fyn net van die woord - Opstelle oor die poësie.** Kaapstad: Nasou.
- GROVE, A.P. (red.) 1974. **D.J. Opperman - Dolosgooier van die woord.** Kaapstad: Tafelberg.
- GROVE, A.P. 1976. **Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans.** Kaapstad: Nasou.
- GOUWS, R.H. 1983. Taalkundige interessantheide in J.C. Steyn se gedig "Woord en sin". **Klaasgids.** Junie.

HAWKES, Terence. 1977. **Structuralism and semiotics.** London: Methuen.

HIEMSTRA, L.W. 1980. **Die juiste woord - Praktiese taalgids by die skryf van Afrikaans -** Versorg deur J.J. Spies. Kaapstad: Tafelberg / Nasou.

HOOGTEIJLING, J. 1968. **Taalkunde in artikelen - Een verzameling over het Nederlands.** Groningen: Wolters-Noordhoff.

HUGO, D.J. 1982. Twee parodieë op slampamperliedjies van Leipoldt. **Opstelle oor Leipoldt - Acta Academica.** Bloemfontein: UOVS.

HUGO, D.J. 1983. **Die klein aambeeld.** Kaapstad: Human & Rousseau.

HUGO, D.J. 1984. "Spore van kraaipootjies en die kelkiewyn" - drie drankgedigte by Merwe Scholtz. **Standpunte** 174.

HUGO, D.J. 1985. 'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie. **Tydskrif vir Letterkunde.** Februarie.

HUGO, D.J. 1988. **Speelse verse.** Kaapstad: Tafelberg.

HUIZINGA, A. 1952. **Encyclopedie van voornamen - Een vraagbaak over de afkomst en betekenis van onze Nederlandse en Vlaamse voornamen.** Amsterdam: Strengholt.

KANNEMEYER, J.C. 1973. **Nederduitse digkuns - 'n Inleiding, met tekste en aantekeninge, tot die sewentiende-eeuse Nederlandse poësie.** Pretoria: Academica.

KANNEMEYER, J.C. 1977. J.C. Steyn en die fenomenologie van taal. **Standpunte** 127.

KANNEMEYER, J.C. 1978. **Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I.** Pretoria: Academica.

KANNEMEYER, J.C. 1983. **Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II.** Pretoria: Academica.

KOENEN, M.J. (red.) 1973. **Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal.** Groningen: Walters-Noordhoff.

KOMIJ, Gerrit. 1980. **De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten.** Amsterdam: Bert Bakker.

KRIGE, Uys. 1985. **Versamelde gedigte - Versorg deur J.C. Kannemeyer.** Pretoria / Kaapstad / Johannesburg: J.L. Van Schaik / Human & Rousseau / Perskor.

LANGENHOVEN, C.J. 1973. **Versamelde werke - Deel XI.** Kaapstad: Tafelberg.

LEIPOLDT, C. Louis. 1980. **Versamelde gedigte - Versorg deur J.C. Kannemeyer.** Kaapstad: Tafelberg.

LETOIT, André. 1982. **Suburbia**. Johannesburg: Perskor.

LINDENBERG, Ernst. 1979. **Treknet - Reuseblokboek 5**. Pretoria: Academica.

LINDENBERG, E. (red.) 1980. **Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde**. Pretoria: Academica.

LOUW, N.P. van Wyk. 1972. **Opstelle oor ons ouer digters**. Kaapstad: Human & Rousseau.

LOUW, N.P. Van Wyk. 1981. **Versamelde gedigte**. Kaapstad: Tafelberg / Human & Rousseau.

LOUW, W.E.G. 1973. **Versamelde gedigte**. Kaapstad: Tafelberg.

MARAIS, Eugène. 1978. **Versamelde gedigte**. Pretoria: J.L. van Schaik.

MAXWELL-MAHON, W.D. 1979. **Critical texts - Plato to the present day**. Johannesburg: Perskor.

NIENABER, P.J. (red.) 1965. **Rapier en knuppel - 'n Bundel letterkundige polemieke**. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

NIENABER, P.J. 1871. **Suid-Afrikaanse pleknaamwoordeboek**. Kaapstad: Tafelberg.

- ODENDAL, F.F. (red.) 1979. **Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)**. Johannesburg: Perskor.
- OPPERMAN, D.J. 1974. **Naaldekokker**. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, D.J. 1975. **Wiggelstok**. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, D.J. 1987. **Versamelde poësie - Met verantwoording deur A.P. Grové**. Kaapstad: Tafelberg / Human en Rousseau.
- PIENAAR, A.D. 1980 en 1981. **Poësie as versinde taal. Graffier 2 en 3**.
- PIETERSE, Henning. 1985. **Spooroorewegramp by Henley-on-klip (J.C. Steyn)**. *Tydskrif vir letterkunde*. Augustus.
- PRETORIUS, S.J. 1976. **Album - 'n Keur uit sy gedigte**. Kaapstad: Human & Rousseau.
- REICHLING, Anton. 1969. **Verzamelde studies - Over hedendaagse problemen der taalwetenschap**. Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink.
- SCHOLTZ, J. du P. 1965. **Afrikaans uit die vroeë tyd - Studies oor die Afrikaanse taal en literêre volkskultuur van voor 1975**. Kaapstad: Nasou.
- SCHOLTZ, Merwe. 1975. **Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle**. Kaapstad: Tafelberg.

Scholtz, Merwe. 1976. *Grimas - 1969-1973*. Kaapstad: Tafelberg.

SCHUTTE, H.J. 1975. *Geestigheid as literêre perspektief - 'n Literatuurteoretiese ondersoek met spesiale verwysing na die ontwikkeling van geestigheid in die Afrikaanse poësie*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

SCHUTTE, H.J. 1976. Speelse en eksperimentele elemente, vanuit die gesigshoek van geestigheid, in die poësie van D.J. Opperman. *Tydskrif vir letterkunde*. November.

SHIPLEY, Joseph T. (ed.) 1972. *Dictionary of world literature: Criticism - forms - technique*. New Jersey: Littlefield, Adams & Co.

SLAGTER, Erik. 1977. *Visuele poëzie - Een bloemlezing konkrete en visuele gedichten samengesteld in hun ontwikkeling en ingeleid door Erik Slagter*. Brussel: Manteau.

SNYMAN, Henning. 1978a. *Junior verseboek - Reuse-blokboek 2*. Pretoria: Academica.

SNYMAN, Henning. 1978b. *Senior verseboek - Reuse-blokboek 1*. Pretoria: Academica.

- SNYMAN, Henning. 1981. *Verkenningsvlugte - Opstelle oor literêre en literêr-semantiese temas*. Johannesburg: Perskor.
- SNYMAN, Henning. 1983. *Mirakel en muse - 'n Studie oor die funksie van die implikasie-verskynsels by die interpretasie van 'n gedig*. Johannesburg: Perskor.
- SPIES, Lina. 1971. *Digby vergenoeg*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STEENBERG, D.H. 1971. *Dolos en denke - Werkwyse en werklikheidsiening veral in "Dolosse" van D.J. Opperman*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- STEYN, J.C. 1975. *Die grammatika van liefhê*. Kaapstad: Tafelberg.
- STEYN, J.C. 1976. *Op pad na die grens*. Kaapstad: Tafelberg.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1976. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STONE, Christopher. s.j. *Parody*. London: Martin Secker.
- STRYDOM, Leon. 1973. *Geleentheidsverse*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- STUIVELING, G. 1971. *Jacques Perks gedichten volgens de eerste druk (1882)*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- TOERIEN, Barend J. 1983. *Aanvange - Verskeuse 1938-1962*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN DE WATERING, C.W. 1979. *Met de ogen dicht - Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poetica*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- VAN DEN HEEVER, C.M. 1954. *Uitgesoekte gedigte van Malherbe*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- VAN DEN HEEVER, F. 1919. *Gedigte*. Pretoria / Kaapstad: J.H de Bussey / HAUM.
- VAN DEN HEEVER, Toon. 1961. *Eugene en ander gedigte*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- VAN DER LUGT, Pieter. 1984. *Vuurwerke*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN DER LUGT, Pieter. 1985. *Kies vir jou 'n tong*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN DER MERWE, Daan. 1981. *Saad uit die septer - 'n storieboek met 'n les vir die volk*. Bloemfontein: P.J. De Villiers.

- VAN DER MERWE, .J.J.M. 1970. Die korrekte woord - Afrikaanse taalkwessies. Pretoria: J.L. van Schaik.
- VAN DER WALT, P.D. 1975. Bestek. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN GORP, H. et al. 1980. Lexicon van literaire termen. Leuven: J.B. Wolters.
- VAN LUXEMBURG, Jan et al. 1983. Inleiding in de literatuurwetenskap. Muiderberg: Dick Coutinbo.
- VAN ZYL, Wium. 1985. Digters en digkuns - 'n Studiegids. Johannesburg: Perskor.
- VISSER, A.G. 1981. Versamelde gedigte - Versorg en ingelei deur Merwe Scholtz. Kaapstad: Tafelberg.
- VON WILPERT, Gero. 1961. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner.
- WIEHAHN, Rialette. 1965. Die Afrikaanse poësiekritiek - 'n Histories-teoretiese beskouing. Pretoria: Academica.

OPSOMMING

In hierdie studie word die tipiese verskyningsvorme van die vernufpoësie in Afrikaans ondersoek. In hoofstuk 1 word as vertrekpunt vir die definiëring van die begrip vernufpoësie J.C. Kannemeyer se omskrywing van J.C. Steyn se poësie gebruik. Hy praat van "n fenomenologiese spel met die taal" en van "n ondersoek na die sigwaarde van die woord en sy linguistiese assosiasies". Hierdie soort verskuns word gekenmerk deur die intellektuele spel met die versvorm en met die tipografiese, spellings-, fonologiese, morfologiese, sintaktiese, semantiese en etimologiese moontlikhede of skynmoontlikhede van die taal. Die meduim word dus in 'n groot mate doel of tema op sigself. Taalvernuf en spel met die versvorm kom ook in ander tipes poësie voor. By die vernufvers is die voorkoms daarvan egter frekwenter en intensiewer. Die onderskeid tussen vernuf- en ander soorte poësie dui daarom eerder op 'n graadverskil as op 'n wesensverskil.

In die eerste hoofstuk word verder verduidelik waarom die term "vernufpoësie" bō "geestige poësie" verkies word. Die onderskeid tussen vernufpoësie ("poetry of wit") en speelse poësie ("light verse") word ook aangetoon. 'n Uiteensetting van Roman Jakobson se opvatting omtrent die poëtiese funksie van taalgebruik volg as teoretiese oriëntasie ten opsigte van die vernufstegnieke op die taalvlak. Hierdie tegnieke kan met die algemene term "woordspel" benoem word. H. Schultink se opstel oor die linguistiese grondslae van die woordspel word

dan betrek.

In hoofstuk 2 word 'n kort oorsig gegee oor die voorkoms van vernufpoësie in Afrikaans. Daarna word die linguistiese tegnieke en die verstegnieke onderskeidelik geïdentifiseer waarvan die vernufsdigter hom bedien. Die volgende semantiese verskynsels kan hulle in vernufverse voordoën: homonimie en sintaktiese homonimie, polisemie, paronimie, egte en pseudo-morfologiese verkapping, egte en skyn-etimologie, homografie en sintaktiese homografie, homofonie, neologismes, anagramme en palindrome, metatesis, betekenisverletterliking. Wat die vernufspel op die vlak van die versvorm betref, is die volgende verskynsels teëgekom: apokoinou, goëlym ("trick rhyme") veral by die limerick, konkrete of ikoniese verse (visueel en akoesties), metapoëtikale ikone, die parodie.

In die derde hoofstuk kom die kriptiese vernufverse by Merwe Scholtz uit sy bundel **Grimas** onder die loep. Daar is bevind dat dit meestal 'n kombinasie van vernufstegnieke is wat die etiket "vernuftig" aan 'n gedig verskaf. Gedigte waarin slegs een of enkele van die tegnieke voorkom, mis die kenmerkende digtheid en hoë graad van meerduidigheid van die vernufpoësie. Uit die ontledings het ook die belang van die intertekstuele spel (bundeleenheid en literêre verwysings) by die vernufvers geblyk.

Inter- en intratekstualiteit speel 'n nog groter rol in **Die grammatika van liefhê** van J.C. Steyn wat in hoofstuk 4 bespreek word. By Steyn vertoon die vernufvers 'n bykans

obsessionele aanwending van die verskillende vernufstegnieke. Steyn se verse - in teenstelling tot dié van Scholtz - is dikwels selfverklarend in die sin dat hulle die gebruikte vernufstegnieke by die naam noem. Desnieteenstaande bly dit intellektueel besonder verwikkelde verse wat 'n sekere taalwetenskaplike kennis van die leser verg.