

GRONDBEGINSELS  
VAN DIE  
NORMATIEWE ESTETIKA



deur

P. C. CLOETE



**GRONDBEGINSELS VAN DIE NORMATIEWE**

**ESTETIKA**

deur

**PETRUS CORNELIUS CLOETE, M.A.**

Proefskrif voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die  
graad DOCTOR PHILOSOPHIAE in die Fakulteit van  
Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van die Oranje-  
Vrystaat, Bloemfontein.

Promotor: Prof. dr. P. de B. Kock

Junie 1972

*OPGEDRA AAN MY VROU EN MINDA*

## VOORWOORD

*Met die voltooiing van hierdie studie, waarin dit vir ons gegaan het oor die stand en die voorwaardes vir 'n Christelike estetika in ons Christelike wetenskapsbeoefening, is dit allereers 'n behoefte van die hart om innige dank en erkentlikheid te betuig aan ons Hemelse Vader, deur Wie en tot Wie alle dinge is; dat Hy dit aan my gegun het om hierdie studie te onderneem en te voltooi. Aan Hom al die eer en die lof en die dank tot in ewigheid!*

*In diepe erkentlikheid betuig ek graag my dank ook aan die volgende persone en instansies:*

*Aan my hooggeagte promotor, prof. dr. P. de B. Kock vir sy onmisbare leiding en besieling. Sy onbaatsugtigheid, insig, heldere visie, geduld en hoflikheid word ten diepste waardeer. Dit was vir my 'n aangename en verrykende ondervinding om saam met u te kon werk.*

*Aan die Kerkraad van die Ned. Geref. Gemeente Hugenoot, Bloemfontein, wat dit vir my as voltydse predikant, moontlik gemaak het om die studie te onderneem en af te handel. Dit word ten diepste waardeer.*

*Aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat en met name die dekaan van die Fakulteit van Lettere en Wysbegeerte, prof. H. J. Strauss, my dank en waardering vir u hulp in die voltooiing van hierdie studie. Aan mnr. F. J. Potgieter met die personeel in die Universiteitsbiblioteek betuig ek graag my hartlikste waardering vir die wyse waarop u my gehelp het om benodigde bronne te bekom.*

*Graag betuig ons ook ons hartlikste dank aan mnre. W. A. Dreyer en Berrie van Niekerk van die firma Dreyer Drukkers en Uitgewers, wat hierdie proefskrif so billik gedruk het dat ons dit graag erken as 'n groot geskenk. Sonder die goedgesindheid van hierdie firma sou die voltooiing van hierdie proefskrif nie maklik gewees het nie.*

*En laaste, maar nie die minste nie, dank aan my vrou vir haar aandeel in die voltooiing van hierdie studie. Sonder haar bemoediging, opoffering en hulp sou ek die studie nooit kon voltooi het nie.*

*P. C. Cloete.*

**BLOEMFONTEIN**

30 Junie 1972.

# INHOUDSOPGAWE

## INLEIDING

1.1	Die algemene struktuur van beginsels	1
1.2	Beginsel en feit	3
1.3	Beginseltipes	4
1.4	Beginsel en norm	5
2	Opvattinge rakende die aard van die estetiese beginsels	6
2.1	Loëning van estetiese normatiewiteit en die agtergrond daarvan	7
2.2	Estetiese normpositivering en kosmologie	10
2.3	Grondbeginsels en religieuse grondmotiewe	14

## HOOFSTUK I

	<b>GREPE UIT DIE GESKIEDENIS VAN DIE WYSBEGEERTE</b>	<b>20</b>
1	Aristoteles (384 v.C.—322 v.C.)	20
1.1	Die natuur by Aristoteles	21
1.2	Die mimêsis-beginsel	23
1.3	Die materiaal in die kuns	25
1.4	Doel van die kuns	27
1.5	Moraliteit in die kuns	28
1.6	Die eenheid in die kunswerk	30
2	Aristoteles se filosofie	32
2.1	Die Synsleer van Aristoteles	32
2.1.1	Die substansie	33
2.1.2	Akt en potensie	33
3	Die religieuse grondmotief by Aristoteles	34
4	Immanuel Kant (1724—1804)	37
4.1	Die Analytik des Schönen	39
4.1.1	Kategorie van kwaliteit	39
4.1.2	Kategorie van kwantiteit	41
4.1.3	Kategorie van betrekking	42
4.1.4	Kategorie van modaliteit	44
4.2	Analytik des Erhabenen	46

4.2.1	Vom Mathematisch-Erhabenen .....	47
4.2.2	Vom Dynamisch-Erhabenen .....	48
4.3	Deduksie van estetiese oordele .....	49
4.4	Kuns en natuur .....	50
4.5	Die kunstenaar as genie .....	50
4.6	Die aard van die kunstenaarsfantasie .....	51
4.7	Dialektiek van die estetiese oordeel .....	53
5	Die Kantiaanse Idealisme .....	55
6	Die religieuse grondmotief by Kant .....	57
7	Samevatting .....	62

## HOOFSTUK II

### GEREFORMEERDE DENKERS BUIITE DIE KRING VAN DIE WYSBEGEERTE DER WETSIDEE

1	Abraham Kuyper .....	67
1.1	Die oorsprong van die kuns .....	69
1.2	Kuns en die sondeval .....	72
1.3	Gottebenbildlichkeit en die kuns .....	74
1.4	Karakter van die Skone en die inspirasie .....	75
1.5	Kuns as gawe van God .....	77
1.6	Kuyper se religieuse grondmotief .....	79
2	W. S. Sevensma .....	84
2.1	Die skoonheid as sodanig .....	87
2.2	Skoonheid en verskyning .....	87
2.3	Skoonheid en skyn .....	89
2.4	Skoonheid en Heerlikheid .....	91
2.5	Harmonie en Skoonheid .....	93
2.6	Skoonheidsin en die aanskouing .....	94
2.7	Aard van die Skoonheidsgenieting .....	95
2.8	Die gevoel as genietingsrelasie .....	96
2.9	Maatstaf in die kennis van die skone .....	97
2.10	Kuns en kunskritiek .....	99
2.11	Beginnels in die kuns .....	101

2.12	Kunskritiek as sodanig . . . . .	102
2.13	Die religieuse grondmotief by Sevensma . . . . .	103
3	B. Wielenga . . . . .	106
3.1	„De Kunstenaar God” . . . . .	107
3.2	Die Skepping as kunswerk . . . . .	108
3.3	Die mens as amptelike kunstenaar . . . . .	110
3.4	Wese en wet vir die kuns . . . . .	112
3.5	Sondeval en verlossing . . . . .	114
3.5.1	Die profetiese amp . . . . .	114
3.5.2	Die priester-koning . . . . .	115
3.5.3	Christus en die kuns . . . . .	115
3.6	Religieuse grondmotief by Wielenga . . . . .	116
3.7	Kunsteorie in die Skolastiek . . . . .	119
4	Samevatting . . . . .	121

### HOOFSTUK III

	<b>DIE ESTETIESE IN DIE WYSBEGEERTE VAN DIE WETSIDEE . . . . .</b>	<b>125</b>
1	Kursoriese kosmologie . . . . .	127
1.1	Modale onderskeidings . . . . .	128
1.2	Die Individualiteitstrukture . . . . .	133
1.2.1	Die leer van die enkapsis . . . . .	137
1.3	Die temporele moment . . . . .	141
2	Die estetiese modaliteit by Herman Dooyeweerd . . . . .	146
2.1	Plek van die estetiese in Gods wêreld . . . . .	146
2.2	Die sin-kern van die estetiese . . . . .	148
2.3	Universaliteit in eie kring; begrip en idee . . . . .	152
3	Die estetiese modaliteit by H. R. Rookmaaker . . . . .	153
3.1	Sin-kern van die estetiese modaliteit . . . . .	154
3.2	Begrip van die estetiese . . . . .	155
4	Die estetiese modaliteit by D. F. Malherbe . . . . .	160
4.1	Die estetiese as soewereine sin-struktuur . . . . .	161
4.2	Sin-samehang van die estetiese . . . . .	162

5	Objektief-estetiese gekwalifiseerde strukture . . . . .	164
5.1	Bestemmingsfunksie van objektief-estetiese strukture . . . . .	165
5.2	Fundering van die objektief-estetiese strukture . . . . .	167
5.3	Plek van die produktiewe kunstenaarsfantasie . . . . .	170
5.4	Die aard van die kunsinspirasie . . . . .	172
5.5	Kunssoorte . . . . .	175
5.6	Styl . . . . .	176
6	Aard en voorwaardes vir Christelike kuns . . . . .	181
7	Onderskeid „goeie” en „groot” kuns . . . . .	185
8	Kunskritiek in die Christelike sin van die woord . . . . .	188
9	Samevatting . . . . .	191

#### HOOFSTUK IV

	<b>DIE ESTETIESE KONSEPSIE VAN CALVIN SEERVELD . . . . .</b>	<b>195</b>
1	Skoonheid en die kuns . . . . .	197
1.1	Die mite van inspirasie . . . . .	200
1.2	Kuns as styl . . . . .	201
1.3	Die verbeelding . . . . .	204
1.4	Die estetiese modaliteit . . . . .	206
1.5	Die ontstaan van ’n kunswerk . . . . .	207
1.6	Indeling van kunstipes . . . . .	209
1.7	Kunskritiek by Seerveld . . . . .	210
1.8	Kritiek op Seerveld se estetika . . . . .	213
2	Die estetiese konsepie van A. J. Müller . . . . .	221
2.1	Die estetiese aspek van die werklikheid . . . . .	221
2.2	Die estetiseerder . . . . .	223
2.3	Die estetiseerbare . . . . .	225
2.3.1	Onderwerp vir estetisering . . . . .	226
2.3.2	Die estetiseerbare media . . . . .	226
2.4	Die estetiese produk . . . . .	227
2.4.1	Die vervlegtingsrelasie . . . . .	227
2.4.2	Kunssoorte . . . . .	228



2.5	Kritiek en waardering van estetiese objekte	228
2.6	Kritiek op Müller se estetika	230
3	Samevatting	234

## HOOFSTUK V

	<b>DIVERSE KUNSTEORETIESE OPVATTINGS OP CHRISTELIK-REFORMATORIESE ERF</b>	237
1	Die estetiese by P. D. van der Walt	238
1.1	Wat is kuns?	238
1.2	Die kunstenaar as sekondêre skepper	241
1.3	Die onvriendelike aangesig van die kuns	244
1.4	Kuns en die sonde	247
1.5	Wat is Christelike kuns?	250
1.6	Vernuwing en tradisie in die kuns	251
1.7	Die tema van die kunswerk	252
1.8	Roeping en taak van die Christelike kunstenaar en waardeerder	254
1.9	Kritiese opmerkings by P. D. van der Walt	256
2	Die Christelik-estetiese by G. Dekker	260
2.1	Die simboliek in die kuns	262
2.2	Calvinisme en die kuns	263
2.3	Estetiese grondgedagtes by Dekker	266
2.4	Kritiek	272
3	Estetiese gedagtes by H. G. Stoker	276
3.1	Kritiese opmerkings t.o.v. Stoker se kunskritiek	278
4	Samevatting	280

## HOOFSTUK VI

	<b>ESTETIESE NORME EN NORMPOSITIVERING</b>	282
1	Die estetiese sin-kern	285
2	Kosmiese alsydigheid en estetiese norme	287
3	Estetiese norme in Gods wêreldorde	289
3.1	Estetiese norme in retrosiperende sin	290
3.2	Estetiese norme in konstituerend-regulatiewe sin	295

3.3	Norme-tipisiteit in objektief-estetiese strukture .....	297
4	Normpositivering aan die subjeksy .....	299
5	Enkele gangbare estetiese begrippe normatief besien .....	302
5.1	Komposisie .....	303
5.2	Styl .....	304
5.3	Funksionaliteit .....	305
5.4	Meersinnigheid .....	305
5.5	Die ideelaag .....	306
6	Normpositivering in die uitvoerende kunste .....	306
6.1	Die dékor .....	307
6.2	Die teks .....	309
6.3	Die spel .....	311
6.4	Kritiek op die uitvoering .....	313
7	Die humanistiese religieuse grondmotief in die normpositivering .....	314
7.1	'n Greep uit die natuurpoësie van N. P. van Wyk Louw .....	315
7.2	'n Greep uit die Sestiger romankuns .....	319
7.2.1	'n Greep uit „Sewe Dae by die Silbersteins” .....	321
8	Samevatting .....	324

## HOOFSTUK VII

	<b>SAMEVATTING EN PERSPEKTIEF</b> .....	326
1	Samevatting .....	326
2	Perspektief .....	333
2.1	Die kunsinspirasie .....	335
2.2	Die produktiewe kunstenaarsfantasie .....	335
2.3	Normatiwiteit aan die wetsy .....	336
2.4	Kunsgeskiedenis uit religieuse dieptedimensie .....	337
2.5	Klassifikasie van kunstipes .....	338
2.6	Afsluiting .....	338
	<b>BRONNELYS</b> .....	340

## INLEIDING

### 1.1 Die algemene struktuur van beginsels

In hierdie proefskrif het ons vanuit die Wysbegeerte van die Wetsidee, die noodsaaklike voorwaardes vir die beoefening van die normatiewe estetika ondersoek. Hier word dus nie 'n uitgewerkte vakwetenskaplike estetika op Christelike grondslag aangebied nie. Die vrugbaarmaking van die Christelike estetika in 'n vakestetiek, bly die taak van die vakwetenskaplike self.

Dit gaan vir ons in hierdie ondersoek oor die grondbeginsels wat die beoefening van dié vakwetenskap eers moontlik maak. Grondbeginsels is eerste beginpunte – *gegewens* vanwaar uit die mens wetenskaplik besig kan wees. Vir die beoefening van die wetenskap – ook die *vakwetenskap* – moet daar 'n vertrekpunt wees. Hierdie vertrekpunte as grondbeginsels is nie self van vakwetenskaplike aard nie. Dit is 'n wysgerige stellingname wat opkom uit 'n bepaalde wetsidee.<sup>1)</sup>

Uit die bestudering van die estetiese sin-sy van die werklikheid oor die eeue heen, is dit moontlik om wetenskaplik rekenskap te gee van die grondbeginsels as eerste vertrekpunte wat aan die wortels van die vakwetenskaplike sienings lê. C. M. van der Merwe onderskei byvoorbeeld verskillende soorte estetikas, getipeer as filosofiese estetiek, vergelykende estetiek, psigologiese estetiek, eksperimentele estetiek, sosiologiese estetiek, analitiese estetiek, transendentale estetiek, metafisiese estetiek, fenomenologiese estetiek, natuurwetenskaplike estetiek.<sup>2)</sup> Sonder om spesifiek krities elkeen van hierdie genoemde dissiplines te ondersoek, is dit met die eerste oogopslag al duidelik dat dié vakwetenskaplike aanbiedinge uit 'n bepaalde gesigshoek gegee is. Ons het hier met verabsoluterings te doen wat deur 'n bepaalde stel grondbeginsels beheer word.

As ons dus praat van 'n beginsel, moet ons allereers rekenskap gee van wat ons daaronder verstaan. Elsevier beskrywe dit as „zeer in het algemeen datgene, waarmee iets begint, waarvan iets uitgaat of waarvan iets anders op een of andere wijze afhankelijk is.”<sup>3)</sup> Hierdie „definisie” sê natuurlik nie naasteby alles vir ons wat 'n beginsel is nie.

Prof. H. G. Stoker het in sy bekende werk, *Beginsels en Metodes in die Wetenskap*, 'n deurtastende ondersoek gedoen na wat 'n beginsel eintlik is. Allereers moet aangemerkt word dat 'n beginsel 'n

---

1) Vergelyk Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en vakwetenskap*, Sacum Bpk., 1971.

2) Van der Merwe, C. M., *Onderwys van beelde kuns op skool: 'n prinsipiële en praktiese benadering*, D. Ed. Proefskrif, P.U. vir C.H.O., 1967, pp.13–29.

3) Kuypers, K., *Elseviers filosofiese en psigologiese encyclopedie*, p.177.

algemeen-geldende betekenis het. Stoker beklemtoon tereg: „Reeds 'n oppervlakkige kennismaking met beginsels toon aan dat hulle universele en fundamentele betekenis het.”<sup>1)</sup> Beginsels is daarom ook ontiese gegewens.<sup>2)</sup>

Van besondere belang vir die wetenskap, is die feit dat ons moet onderskei tussen die *begrip*, en wat Stoker noem, die „reële”, met betrekking tot beginsels. As beginsels ook ontiese gegewens is, bestaan hulle onafhanklik van die menslike denke en kenne. Daarbenewens moet ons onderskei dat die beginsel as sodanig iets anders is as ons begripmatige opvatting daarvan. Die beginsel is nie identies met ons begrip of opvatting van wat die beginsel is nie. Iemand se *opvatting* van 'n bepaalde beginsel mag verkeerd wees. Maar watter „beginsel” 'n wetenskaplike ook mag huldig, en wat sy opvatting van 'n beginsel ook mag wees, sy „beginsels” is vir hom fundamenteel en leidend.<sup>3)</sup> In die laaste instansie dring beginsels hulle aan ons op. Hulle kan nie geïgnoreer word nie. Hulle bepaal en lei die mens se denke en handeling.

Dit is ook insiggewend om vanuit etimologiese gronde op die spoor te kom van wat 'n beginsel is. So 'n navorsing kan waardevolle hulp bied, maar kan tog nooit aan ons 'n afdoende antwoord gee nie. „Om te weet wat 'n beginsel is, moet ons dit self in die hande kry en probeer ontleed.”<sup>4)</sup> En dit is moontlik omdat beginsels ontiese gegewens is wat in Gods wêreld gegee is.

Dit is interessant dat die Griekse woord (Archē archai) en die Latynse *principium* (van *primum capere* en in verband hiermee *princeps*, *principalis*, *principatus*) aan beginsel drie samehangende betekenis-momente toeken. Stoker vat die betekenis-momente saam as (i) begin, (ii) leiding en (iii) gebied. 'n Beginsel is daarom 'n begin, 'n eerste en oorspronklike iets. Dit is 'n fondament, 'n uitgangspunt, 'n standpunt. Dit is 'n *a priori*.

'n Beginsel bepaal en lei wat daarin gefundeer is, resp. wat daarop gebou word, resp. wat daaruit voortvloei. Dit is regulatief, m.a.w. dit rig en gee koers aan wat daarvan afhanklik is en daaruit voortvloei. So rig en lei dit ook bv. die vorming van menslike kennis en van sy gedrag.

'n Beginsel geld verder vir 'n bepaalde gebied, is tot daardie gebied beperk en aan daardie gebied gebind. Dit geld slegs vir 'n bepaalde gebied, is slegs daarvan grond en gee slegs daarbinne leiding.<sup>5)</sup> Die drie betekenis-momente geld egter nie net vir beginsels as sodanig nie maar ook vir begrippe of opvattinge van beginsels. Daarom speel die beginsels so 'n deurslaggewende rol in die grondbegrippe van alle wetenskappe.

---

1) Stoker, H. G., *Beginsels en Metodes in die Wetenskap*, p.30.

2) *Ibid.*, p.31.

3) *Ibid.*, p.31.

4) *Ibid.*, p.32.

5) *Ibid.*, p.33.

## 1.2 Beginsel en feit

Vir ons studie is dit belangrik dat ons die onderskeid én samehang van beginsel en feit so duidelik as moontlik in die oog moet kry. Tereg merk Stoker op dat die verwarring van beginsels met feite en andersom, ons nie net slordig laat dink nie maar ook ons denke en wetenskapsbou verwar. <sup>1)</sup>

Die woord „feit” staan etimologies in verband met die Latynse woord *factum* (afgelei van *fieri* te doen, te gebeur) en beteken iets wat ontstaan of ontstaan het, iets wat gebeur of gebeur het, iets wat 'n oorsaak en 'n gevolg het, iets wat gedoen word of gedoen is. Saaklik kan ons dit saamvat dat ons in feite min of meer met enkelvoudige gegewens te doen het terwyl beginsels algemene gegewens is. Stoker noem 'n feit 'n gebeurtenis. „Orals waar iets gebeur of oorsaak of gevolg van gebeure is, het ons met feite te doen.” <sup>2)</sup> Die stelling: „Hitte laat water kook”, is dus geen feit nie maar 'n algemene waarheid. Dat hierdie vuur nou hierdie water laat kook, is 'n feit. Die Duitse woord *Tatsache* hou iets van dieselfde betekenis in. Opsommend kan ons dit saamvat dat feite waargeneem kan word. Beginsels kan nie waargeneem word nie – hulle word gepostuleer of uit Gods wêreld afgelees en in die geloof aanvaar.

Daarbenewens is feite in ruimte en tyd gelokaliseer en vertydelik. Hulle vind op 'n bepaalde tyd en 'n bepaalde plek plaas. Op één plek maar op verskillende tye kan baie feite plaasvind, en ook omgekeerd, maar op één tyd en één plek kan net één feit plaasvind. Beginsels is *nie* ruimtelik en tydelik lokaliseerbaar nie. Beginsels is algemeengeldig vir hulle gebied.

Laastens merk ons net op dat alle feite oorsake en gevolge het. 'n Feit is dus nie 'n begin, 'n oorspronklike iets soos 'n beginsel nie. Beginsels is *gronde*, nie oorsake nie. Uit beginsels mag wel gevolge, bv. implikasies, voortvloei, maar ook dit word nie soos gevolge van feite veroorsaak nie. Feite dra dus nie 'n noodwendige karakter nie maar slegs 'n waarskynlike. Stoker wys tereg daarop dat al sou ek die feit dat kraaie swart is, 'n honderdmaal waargeneem het, is dit waarskynlik maar nie noodwendig dat alle kraaie swart is nie. Die ontdekking van een wit kraai sou die hele konklusie omverwerp. <sup>3)</sup> Samevattend kan ons dit dus so stel: „afleidings van feite is waarskynlik (selfs hoogs waarskynlik), dog nie noodwendig waar nie, maar afleiding van beginsels (hetsy van gegewe beginsels of van opvatting van bepaalde beginsels) is (of gee voor om) noodwendig waar en nie slegs waarskynlik (te wees) nie”. <sup>4)</sup>

Hierdie saaklike opmerkings moet net gesien word as 'n uiters kursoriese benadering. Dit maak geen aanspraak op volledigheid nie. Dit is slegs gegee om die onderskeid tussen beginsel en feit inleidend toe te lig.

---

1) Stoker, H. G., *Op. cit.*, p.36.

2) *Ibid.*, p.36.

3) *Ibid.*, p.39.

4) *Ibid.*, p.39.

Wat ten slotte die samehang van beginsels en feite betref, merk ons net aan dat beginsels en feite in die Skepping 'n onderlinge verbondenheid het. Van die twee is beginsel die fundamentele en feit die aktuele. Die feite (empiriese) wetenskappe kan *nie* sonder beginsels klaarkom nie. Normatiewe wetenskappe, bv. die estetika en die etiek, om nie meer te noem nie, moet ook met feite rekening hou. Geen enkele wetenskap is prinsipiële neutraal nie, ook al is dit by uitstek 'n empiriese (feite) wetenskap. <sup>1)</sup>

Dit moet ook duidelik wees dat tussen beginsel en feit geen absolute skeiding lê in die sin van 'n uiteenskeuring van die werklikheid in 'n noumenale gebied en 'n fenomenale gebied nie. Beginsels roep feite op soos feite na beginsels appelleer. Vir die gang van die wetenskap is dit daarom belangrik om te beklemtoon dat hier nie sprake van skeiding kán wees nie maar wel van 'n *onderskeiding*.

### 1.3 Beginseltipes

Allereers moet ons beklemtoon dat beginsels as *gronde* wanneer op hulle in die positiveringsakte gebou word, verdere beginsels na vore bring. Dit sou seker nie vergesog wees as ons die begrippe transendent en transendentaal in hierdie opsig gebruik nie. Transendente apriori's is voor-wetenskaplike apriori's terwyl transendentale apriori's, teoretiese vooronderstellings is. In dit alles het ons met beginsels te doen. Stoker sou hierdie „sekondêre” beginsels liewers „endsels” <sup>2)</sup> wou noem omdat dit algemene waarhede is wat in die positiveringsakte eers sigbaar word. Maar dit laat 'n té wye kloof tussen beginsel en feit. En dit bly so al is Stoker bereid om hierdie beginsels te kwalifiseer as „oneintlike beginsels”. As Stoker dus tereg beweer dat die stelling „vuur kook water” geen feit is nie maar 'n beginsel, vorm hierdie beginsel net so 'n grond vir die feit dat hierdie water op hierdie vuur nou kook. Natuurlik is hierdie stand van sake allermens met so 'n stelling afgehandel. So eenvoudig is dié stand van sake waarlik nie. 'n *Sekondêre* beginsel, wat sigbaar word in die positiveringsakte is nie die *somtotaal* van feite-eksperimente nie. Dit is geen *algemene feit* nie. Dit is ook nie terug te lei as die gevolg van 'n ander beginsel nie. Hier het ons met die samehang van beginsel en feit te doen. Die een kan nie los van die ander gedink word nie. Sonder om dit breedvoerig te beredeneer kan hierdie stelling deurgetrek word na die samehang tussen wysbegeerte en vakwetenskap. Tereg skryf Dooyeweerd in dié verband dat die vakwetenskap wat „binnen haar modaal omljnd gezichtsveld de *werklikheid* wil ondersoek, stuit daarbij noodzakelijk op werklikheids-structuren, die de grenzen van den gezichtsveld te buiten gaat en alleen in den theoretischen totaalblik van een wijsgerige structuurtheorie kunnen worden gevat. Maar ook omgekeerd komt iedere wijsgerige structuurtheorie, wil zij niet haar concepties in de blauwe luchtruim bouwen, noodzakelijk in aanraking met het vakwetenschappelijk onderzoek op die meest uiteenlopende terreinen”. <sup>3)</sup>

---

1) Vergelyk Stoker, H. G., *Op. cit.*, p.40.

2) *Ibid.*, pp.40–41.

3) Dooyeweerd, H., „Het Substantiebeprip in de moderne Natuurphilosophie en de theorie van het Enkaptisch Structuurgeheel”, *Philosophia Reformata*, Jaargang 15, pp.71–72.

Stoker se onderskeiding van postulate in sy beginselipes, moet as 'n wins aangemerkt word. <sup>1)</sup> Die postulaat word gestel en gebruik *asof* dit waar sou wees (voldoende grond sou hê), *asof* dit aan die werklikheid sou beantwoord. Postulate is daarom in werklikheid reguleerders. Hulle word aanvaar: (i) solank daarmee resultate verkry word (d.w.s. solank die postulaat vrugbaar is), (ii) solank as dit nie tot innerlik teenstrydige resultate lei nie en (iii) dit nie tot resultate lei wat in stryd is met vasstaande beginsels of feite of met ander bewysde resultate nie. 'n Postulaat het gewoonlik geen noodwendigheidskarakter nie. „Die wetenskap mag en móét egter postulate stel, vir sover en juis omdat verdere ondersoek daarsonder onmoontlik is”. <sup>2)</sup> Net soos beginsels, het postulate ook die drie betekenismente van begin, leiding en gebied.

Vir 'n duideliker insig, wys ons slegs op die algemeen bekende postulate in die magistrale sisteem van Immanuel Kant. In sy *Kritik der reinen Vernunft* sowel as in sy *Kritik der praktischen Vernunft*, beklemtoon hy dat die verstand die oordele nie willekeurig voltrek nie. Saaklik kan ons dit saamvat dat die menslike kenne, nie vir Kant net deur die waarneming en die verstand voltrek word nie, maar dit deurloop ook die stadium van die rede. Die rede is vir Kant die vermoë om die verkreeë kennis te rangskik onder „beginsels”. Daar is drie sulke onherleibare „beginsels” wat Kant idees noem: God, siel en wêreld. Hierdie idees beheers die denke as rigtinggewende prinsipia en het dus 'n regulerende funksie. Die idees orden die kennis *asof* die verskynsels 'n samehangende geheel sou vorm en hulle grond sou hê in *God, siel en wêreld*.

In sy *Kritik der praktischen Vernunft*, maak Kant van dieselfde metode gebruik as hy vooronderstellings neerlê wat hy die postulate van die praktiese rede noem. Hierdie postulate is vir hom die menslike vryheid, die onsterflikheid van die siel en die bestaan van God. Kant beklemtoon dat ook hierdie postulate nie teoreties bewysbaar is nie maar tog aangeneem moet word as die grondslae vir die mens se sedelike bestaan en handeling. Dit vorm dus vir hom 'n grond waarop hy uiteindelik sy kategoriese imperatief gebou het. Die aangeleentheid sal ons later weer ter sprake moet bring.

#### 1.4 Beginsel en norm

Ook die verwarring van beginsel en norm, lei tot onnoukeurighede in ons wetenskapsbeoefening. Daarom is dit nodig dat ons rekenskap moet gee van wat ons verstaan onder die begrip „normatiewe estetika”. Ons moet daarom allereers duidelik onderskei tussen *wet* en *norm*.

---

1) Stoker, H. G., *Op. cit.*, pp.46–47.

2) *Ibid.*, p.47.

Sonder breedvoerige toeligting merk ons net op dat die wet die grens tussen God en die kosmos is. Alles wat geskape is, is aan Gods wet onderworpe en dit staan bekend as die kosmiese wetsorde. In die kosmiese wetsorde onderskei ons tussen wette en norme. Die natuursye van die werklikheid is wetmatig bepaald – dink bv. aan die wet van swaartekrag. Die kultuursye van die werklikheid – so genoem omdat hulle aangewys is op die positiveringsakte van die mens, is normatief bepaald. Terwyl die wet onverbreekbaar is, is die norm aangewys op die aan God gehoorsame positivering. Dit is slegs die mens wat normatief besig kan wees. Hierdie positiveringsakte word deur beginsels gelei met die nodige samehang tussen beginsel en feit. Die religie is hier van kardinale belang en, sal in 'n latere paragraaf ter sprake kom.

Ten slotte moet ons net nog saaklik rekenskap gee van die betekenis dat iemand se beginsels aan die norm getoets moet word. Oppervlakkig beskou, kan iemand dit interpreteer asof die norm die fundamentele is en die beginsel eintlik net 'n subjektiewe bestaan het in die menslike gees.

So 'n idealistiese beginselbeskouing, is die verabsoluttering van die subjeksy en daarom vir 'n Christelike wetenskapsbeoefening onaanvaarbaar. Wanneer daar van 'n norm gepraat word, moet in die eerste plek rekenskap gegee word watter soort norm bedoel word – is dit 'n taalnorm, 'n estetiese norm of selfs 'n geloofsnorm? Die betrokke beginsel moet dan betrek word op dié norm wat ter sake is. Die norm het dus met die grondwet van 'n bepaalde sin-sy van die werklikheid te doen en het in dié sin 'n intieme verband met die grondbeginsels wat vir die bestudering of beleving van daardie sin-sy van die werklikheid noodsaaklik is.

Hierdie stand van sake moet egter nie besien word asof die hele werklikheid in waterdigte hokkies afgesluit is nie. Die vervlegtingsamehang in die lig van 'n alsydige kosmologie waarborg ook hier 'n eenheidsvisie sonder om in die dwaling te verval deur bv. sedelike beginsels op estetiese norme aan te lê en daarmee voor te gee dat 'n wetenskaplike uitspraak gegee is.

## **2 Opvattinge rakende die aard van estetiese beginsels**

In hierdie paragraaf wil ons inleidend stilstaan by die vraag waarom estetici die normatiwiteit in die estetiese sin-sy – en daarmee saam die norme vir kunsskepping, loën. Wanneer die begrip „kunsskepping” gebruik word, beklemtoon ons net dat dit met groot omsigtigheid gedoen word. Die gedagte dat die kunstenaar 'n skepper sou wees en aan geen wet onderworpe in sy kunsuiting nie, word summier verwerp. Die kunstenaar kan alleen skepper genoem word omdat hy iets nuuts tot stand bring wat nog nie voorheen daar was nie. Dit beteken allermins dat hy nie aan Gods wet onderworpe is nie. Vir sy kuns kan hy ook nie buite die werklikheid om gaan nie. Saaklik beteken dit dat die normatiwiteit wat God in Sy wêreld vir die kuns gelê het, nooit suksesvol geïgnoreer kan word nie. Dit is immers alleen langs die weg van die norm wat God in Sy wêreld vir die kuns gelê het, wat 'n mens toegang tot hierdie sin-sy van die werklikheid kan kry.



As 'n mens dus die norme vir die estetiese sin-sy van die werklikheid suksesvol kon uitskakel in sy kuns, sou so 'n mens wel 'n skepper genoem kon word. Dit is egter onmoontlik. Die mens wat dit tog probeer sou geen kuns meer kon lewer nie maar slegs onsin.

## 2.1 Loëning van estetiese normatiewiteit en die agtergrond daarvan

Dat daar 'n totale ommeswaai in die siening van die norme vir die kuns plaasgevind het, kan niemand wat iets van hierdie onderwerp weet, ontken nie. Tereg skryf H. R. Rookmaaker in dié verband: „Kort en goed: we leven in een tijd waarin de kunst super-maniëristisch is en op allerlei wijze uiting geeft aan een besef van crisis, van het échec der normen, van het falen van alle vaste steunpunten van ‚vroeger‘. De situatie is in honderd jaar 180 graden omgewend: honderd jaar geleden was het academische ‚in‘ en stonden de jonge revolutionairen buiten, nu zijn de revolutionairen ‚in‘ en staan allen die de traditie vasthouden of op enigerlei wijze nog iets ‚normaals‘ willen maken buiten”.<sup>1)</sup>

Uit hierdie stelling van Rookmaaker moet nie gekonkludeer word asof alle moderne kuns oneerlik is nie. Dit gaan ten diepste oor die positivering van die norme. Hierdie positiveringsakte is 'n religieuse aangeleentheid. Dit is die rede waarom daar nog steeds van kuns en kunsnorme gepraat kan word. Wie van kuns praat, hanteer norme anders sou niemand eers weet wat kuns is nie en sou die onderskeid tussen 'n kunswerk en 'n ander menslike aktiwiteit eenvoudig onmoontlik wees.

Rookmaaker konkludeer daarom ook tereg dat daar maar min mense is – ás hulle al bestaan – wat die konsekwensies van so 'n normlose standpunt werklik aanvaar. „Wij moeten niet vergeten dat iedere expositie al betekent dat er gekozen is, dat er geoordeeld werd. En dat ieder museum een smaakvolle keuze inhoudt uit duizenden en nog eens duizenden andere werken. De keuze werd gemaakt door de museumdirecteur en zijn staf. Als hij ons klungelige zaken voorzet, schilderijen zonder talent of smaak in elkaar gezet dan critiseren we hevig. Terecht”.<sup>2)</sup>

Hierdie keuse en kritiek beklemtoon die feit dat dit langs die weg van norme vir kuns, gedoen word. Natuurlik hang dié oordeel en keuse intiem saam met die beginsels wat teen die norm aangelê word. Daarom is dit ook belangrik dat norm en beginsel in hierdie verband nie verwar moet word nie. Dat dit juis die oorsaak van veel misverstand is, kan nie ontken word nie. Ook die verwarring van die begrippe „norm” en „wet” spreek 'n helder woord mee.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Zijn er normen voor kunst”, *Correspondentiebladen van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte*, Mei 1967, p.9.

2) *Ibid.*, p.14.

Soek ons na die agtergrond van hierdie „a-normatiewe” kunssiening, hoef ons vir ’n duidelike insig nie verder terug te gaan as die Verligting van die 18de eeu nie. Alle historici is dit eens dat die breuk met die verlede in die 18de eeu voltrek is. <sup>1)</sup> Die Verligting is daardie wysgerige stroom wat beklemtoon het dat alle lig primêr uit en deur die mens ontsteek sou word – uit die mens met sy redelik-sedelike siel! Slegs uit die mens kom alle wette, norme en insigte voort. Daarbenewens is alle mense presies gelyk. Niemand het die reg om sy insigte aan ’n ander op te dring nie. Die vryheidsideaal is die leuse: geen mens kan of mag enige outoriteit erken nie. ’n Gesekulariseerde vryheid het hoogty gevier. Dit het onmiddellik beteken dat alle norme gerelativeer is. Rookmaaker stel dit saaklik: „Normen konden nu hoogstens nog zijn: een afspraak waar allen zich vrijwillig aan onderworpen hebben of althans die allen gezamenlijk erkennen; of een norm zou een regel kunnen zijn die onmiddellijk en zonder tegenspraak of vraag voortvloeit uit ons menszijn zelf, dus zijn bron vindt in de mens, in de subject”. <sup>2)</sup>

Immanuel Kant het nog iets probeer red deur ’n paar algemeengeldige reëls te probeer formuleer, maar sonder resultaat. As daar immers net een mens was wat vanuit sy redelike-sedelike siel, Kant se kategoriese imperatief verwerp het, dan het dit geen reg van bestaan gehad nie.

Die resultate van so ’n lewenshouding was nie onmiddellik sigbaar nie. Rookmaaker beklemtoon dat „veel nog bleef tradisioneel gehandhaafd en werd hoogstens door een avantgarde, een intellectuele groep, van een vraagteken voorzien. Maar deze gedachten hebben doorgewerkt, en in onze eeuw zijn de resultaten ervan ten volle zichtbaar geworden – hoewel ook nu nog velen tegenstand bieden. . . . In het proces werd overigens ook de rede zelf van een vraagteken voorzien”. <sup>3)</sup>

Intussen het dié „vryheidsmens” sy soektog voortgesit na vastheid en sekerheid en waarheid. In hierdie soektog is die eis vir algemeengeldigheid gestel – die soeke na iets wat onontkombaar waar sou wees. Dit het die denke almeer gelei in die rigting van die natuurwetenskaplike metode. Vandaar het ons die opkoms van die positivisme met sy eensydige belangstelling vir natuurwetmatighede en in die algemeen die onbesliste voorrang van die natuurwetenskaplike metode. Ook die mens word in hierdie natuurwetenskaplike metode betrek. So is gedink, sou die ideaal van algemeengeldigheid bereik word. Rookmaaker stel dit treffend: „Zij (die natuurwetenskap) ging ook het verschijnsel mens te lijf, en wist veel wetmatigheden te ontdekken. Zoveel dat steeds meer (schijnbaar) waar leek wat reeds in het uitgangspunt gesteld werd: dat alle dingen gelijk zijn. Alles wordt immers door natuurwetten geregeerd, en in wezen is een mens niet anders dan een steen of een dier”. <sup>4)</sup>

---

1) Vergelyk verder Williams, R., *Culture and Society 1780–1950*, London, 1958.  
Van den Berg, J. H., *Leven in meervoud*, Nijkerk, 1964.

2) Rookmaaker, H. R., „Zijn er normen voor kunst”, pp.10–11.

3) *Ibid.*, p.11.

4) *Ibid.*, p.11.

Die evolusieleer sou dit alles probeer bewys. Die mens is slegs 'n gekompliseerde meganisme wat in die loop van 'n lang evolusie uit die materie ontstaan het. Die mens is daarom ook slegs natuurwetmatig bepaald.

Teen so 'n geestesstroom moes die mens kragtens sy menslikheid in felle verset kom. Die vryheid – so hoog geroem in die Verligtingsdenke – was immers daarmee heen. Op die gebied van die kuns het die positivisme uitgemond in die naturalisme. Ganguin skryf in hierdie verband: „Primitive art proceeds from the mind and uses nature. So-called refined art proceeds from sensuality and serves nature. Nature is the servant of the former and the mistress of the latter, but the servant cannot forget her origin and degrades the mind by allowing him to adore her. This is now how we have fallen into the abominable error of naturalism”.<sup>1)</sup>

Om sy menswees weer te vind, het een besondere ding vir dié ontredderde mens vasgestaan – dat die eintlike, hoëre van die mens, nie natuurwetenskaplik benaderbaar is nie. Want die wetenskap, in sy rasonele gang, het inderdaad die mens onmenslik en vernatuurlik. Daarom soek die mens sy menslikheid in 'n eksistensiële ervaring, in iets hoër wat in elk geval nie rationeel benaderbaar is nie – in 'n „mystiek die strikt subjectivisties blyft, strikt individueel is, in ieder geval niet overdraagbaar, niet uitzegbaar, want sodra dat het geval zou zijn zou de psychologie of welke andere wetenschap dan ook het weer inlijven bij de wetenschappelijk gekende rationale werkelijkheid”.<sup>2)</sup>

Die ekspressie van hierdie verset, van die hoëre, diepere, mees essensiële, word by uitstek die taak van die kuns. Die kuns moet menslik wees – wat eintlik beteken onttrek van alle tegnokratie, positivisme en rasionaliteit. Daarom is dit so dat baie moderne kunswerke opsetlik tegnies sleg is – só word bewys dat kuns aan 'n ander orde as industrie produkte behoort. Die resultaat vat Rookmaaker voortreflik saam: „Ook mag zij (die kuns) niet begrijpelijk zijn. Want dan is ze weer beredeneerbaar, en dan is het gevaar al weer levensgroot. Ze moet een vrijblijvende, polyinterpretabele (dat wil dus zeggen, voor ieder op eigen wijze interpretabele) zingeving zijn van het menselijke of natuurlijke.

„In ieder geval mag niet van normen gesproken worden. Want dat brengt ons direct weer bij de wetmatigheden van het karakter die de normen kregen sinds de Verlichting. Zij, de kunst, is puur subjectief, en openbaart de waarheid van de mens, die dieper en daarom irrationeel is. Ze is ook niet met enige band aan die gewone werkelijkheid verbonden. Want ze gaat die te boven. Ze is het hogere. Of, anders gezegd: haar relatie tot de werkelijkheid is een dialectische: ze interpreteert de werkelijkheid door haar te ontkennen in haar onmenselijkheid, in haar mensonteerende realiteit.

---

1) Aangehaal deur Rookmaaker, H. R., *Synthetist Art Theories*, p.138.

2) Rookmaaker, H. R., „Zijn er normen voor kunst”, p.12.

„Daarom: wat wilt u nog over normen praten. . . . Kunst is religie, is mystiek, de kunstenaar een profeet. Kunst openbaart die werklike werklikeheid, die menselijk is. . . . Kunst is iets anders dan kunst, ze is religie, expressie, ze openbaart, filosofeer — existensieel —. Daarom: praat niet van mooie dinge. Een auto kan mooi zijn. Kunst? Kunst moet autentiek zijn, eerlijk, en gedragen word deur een diepdoorleefde existensieel ervaring die tevens de zinloosheid van heel de technokratische werklikeheid ontmaskert”.<sup>1)</sup>

As die Verligtingsdenke die aanleidende oorsaak was dat die kuns a-normatief gesien moes word, het die historisme wat sedert Kant al sterker na vore getree het, 'n verdere stimulus daaraan gegee. Die historisme is een van die mees invloedryke en vrywel algemeen aanvaarde wysgerige strominge tot in die twintigste eeu.<sup>2)</sup> Saaklik leer die historisme dat die mens sy eie norm stel, ten einde in die betrokke situasie 'n weg te vind en die maatskaplike en kulturele lewe sinvol te kan bepaal én belewe. Dit kom daarop neer dat elke periode sy eie normsisteem het. Alles is „zeitbedingt”, gebonde aan die wet van opkoms, blink en versink. En so lei die historisme tot 'n uiterste relativisme wat nie anders kan as om uit te mond in 'n konsekwente nihilisme nie. 'n Norm is slegs histories en hoogstens groepmatig bepaald in sover as groepe ooreenkom om dit as norm vir hulle te aanvaar.

Dit het daarom weinig sin om oor norme te praat. Elke tyd en elke groep het sy eie „norme” en dit het werklik niks met ander tye en ander groepe te doen nie. Daarom is die Woord van die Here in hierdie gedagtegang geen laaste grond nie en word die antitese volkome verwerp. Die *l'art pour l'art* rigting in die kuns, is hiervan 'n duidelike voorbeeld. Histories gesien het dit in hierdie beweging eintlik nie gegaan oor die bevordering van die kuns as 'n uitsluitlik artistieke aangeleentheid nie, maar om 'n kuns daar te stel wat hom geheel en al geïsoleer het, in 'n heersersposisie bokant die algemene opinie gaan staan het en wat hom in die proses volkome losgemaak het van al die gangbare norme van die geloof, die etiese ens. Dit was, soos die 18de eeuse Verligting en die moderne historisme, net maar die konsekwente gang van die nuwe vrymakingsgeloof wat sedert die Renaissance met alle mag vorentoe gebeur het. Hierdie gang van die uiterste relativisme en subjektivisme, moes eenvoudig eindelijk uitmond in die eksistensialisme wat in Sartre, in sy absolute nihilisme, sy hoogtepunt bereik het.

## 2.2 Estetiese normpositivering en kosmologie

Ons het reeds gesien dat niemand toegang tot 'n bepaalde sin-sy van die werklikeheid kan kry, as hy die norme wat God in Sy wêreld vir daardie sin-sy gelê het, met sukses kon uitskakel nie. Die normpositivering,

---

1) Rookmaaker, H. R., „Zijn er normen voor kunst”, p.12.

2) Vergelyk Smit, M. C., *Historisme en antihistorisme*, in *Wetenschappelijke bijdragen*, opgedra aan prof. dr. D. Th. Vollenhoven, J. H. Kok, Kampen, 1951, p.153.

bewus of onbewus, vereis daarom sonder uitsondering 'n kosmologiese stellingname. Sonder om breedvoerig te wees, wil ons dit net in enkele grepe saaklik aantoon.

Plato se bekende ideë-leer is sy kosmologiese stellingname. Hierdie ideë-leer was in die tyd van Plato 'n besondere deurbraak in die filosofie. Tereg merk Vollenhoven op dat Plato, as vader van die realisme, anders as al sy voorgangers die eerste keer die wet nie binne die kosmos gaan stel het nie, maar buite en agter die kosmos en dat die wet daardeur 'n eie bestaanswyse besit. <sup>1)</sup> Hier het ons, om saaklik te wees, te doen met 'n strukturalisme, wat sy archimedespunt in die ewige struktuur gaan vaslê het. Wat sy estetiese siening betref, vat Knight dit treffend en saaklik saam as hy dit opsom: „In every beautiful object two things are conjoined – the sensible phenomenon (the form), and the idea which it embodies, and which underlies the form. The one is individual, and concrete; the other general, and abstract. The former is visible, and transient; the latter invisible, and permanent. The chief use of the lower is to lead on, and to lead up to the higher; as the supreme function of Philosophy is to conduct it from phenomenal types to noumenal archetypes, and in this particular case to the one, universal, and absolute archetype, viz. to that Beauty which cannot appear or disappear, but which always is, always was, and always will be, at the very core of things, and at the centre of the universe”. <sup>2)</sup>

Die gedagtes van Plato het egter eers in die 3de eeu na Christus by Plotinus tot volle rypheid gekom, selfs tot so 'n mate dat dit meer sinvol is om, wat die estetika betref, liewers van die Plotinisme te praat as van die Platonisme. <sup>3)</sup>

Plotinus was die mees invloedryke denker van die wysgerige stroom bekend as die Neo-platonisme. Die werklikheid word in die Neo-platonisme gesien as 'n emanasie, 'n uitstroming uit God. Uit die volheid van die *Een* moet die veelheid uitstroom en tog bly die Een wel deeglik onderskei van die veelheid. Net die Een is volmaak en alles wat uit die Een voortvloei, is daarom onvolmaak. Hierdie emanasie uit die Een kan in drie stappe onderskei word, nl. gees, siel en stof en in die genoemde orde is elkeen verder verwyderd van die Een. Die stoflike, wat op die laaste trap van die emanasie staan, is as beginsel van die veelheid, die verste van die Een verwyder. Plotinus beklemtoon reeds wat Leibnitz later sou uitwerk, dat die materie die nie-syn is en daarom die afwesigheid van die goeie, dus die eerste kwaad! Dit is vanuit hierdie gesigshoek wat die neo-platoniese natuurveragting en as teenvoeter, die estetiese natuurwaardering, na vore kom. Want die stoflike dinge herinner ons immers aan die onstofflike idee waarna dit gevorm is en dat 'n afstraling van die goddelike in alles aanwesig is. <sup>4)</sup>

---

1) Vollenhoven, D. H. Th., „Plato's Realisme”, *Philosophia Reformata*, 28ste Jaargang, 1963, p.98.

2) Knight, W., *Philosophy of the Beautiful*, pp.26–27.

3) Rookmaaker, H. R., *De Kunstenaar een profet?*, p.6.

4) Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, p.67.

Die doel van al die bestaande, is 'n terugkeer tot die Een en dit gebeur deur 'n reeks inkarnasies waarna dit die siel eindelijk geluk om van die stofflike bevry te word en terug te keer tot die wêreldsiel, die Ene. Spier vat dit saam: „Maar ook in dit aardse leven kan de ziel tijdelijk het opgaan in die godheid beleven. Doch tot die *extase* voert een lange weg. 't Begin ervan vormen de *reinigingen*, d.w.z. dat die ziel door ascese zich leert onttrekken aan de stof, die haar bezoedelt. De voortgang op dit punt bestaat in het *schouwen* van de ideën. Hierdoor wordt de ziel vergeestelijkt, maar ook dit is nog het hoogste niet. Want in de extase komt die ziel tot een toestand van volkomen rust. Ze vergeet niet alleen de dingen, doch ook zichzelf. Ze treedt volkomen uit zichzelf, een goddelijk licht gaan in haar op en de opsmelting in die godheid vind plaats. Alle scheiding is voorbij, de eenwording heeft zich voltrokken. De ziel is God geworden om in die toestand onuitsprekelijk te genieten. Alleen maar: de extase duurt niet lang. Wanneer de ziel weer tot haar aards bewustzijn terugkeert, is de ontuchtering groot”.<sup>1)</sup>

Saaklik kan ons dit saamvat dat daar by Plotinus 'n direkte verband lê tussen die artistieke skepping en sy mistiek. Die van God verwyderde mens sien in die kuns, soos in 'n spieël die afglansing van die hoëre, goddelike syn. Van hieruit het die leerstelling voortgevloei dat die kunstenaar 'n profeet is. Rookmaaker beklemtoon in sy inaugurale rede dat die gedagte dat die kunstenaar 'n profeet is, tot in die moderne tyd in gesekulariseerde vorm, deurgewerk het.<sup>2)</sup> Die stelling dat die kunstenaar sy kuns na vore bring deur 'n eenvoudige irrasionele uitstorting, het sy wortels in die gedagtes van Plotinus. 'n Goeie voorbeeld van hierdie siening vind ons in Ted. Joans se gediggie „Voice”, in 1964 geskrywe.

#### Voice

If you see a man  
walking down a crowded street  
talking ALOUD to himself  
don't run in the opposite direction  
but run towards him.  
For he is a *poet!*  
You have nothing to fear  
from the poet  
but the *truth!*

Oor hierdie stand van sake kan nog veel meer gesê word. Vir ons doel is dit egter genoeg om net nog saaklik op die wysgerige stroom, bekend as die Idealisme, te let. Soos in alle immanensiefilosofie het ons in hierdie stroom ook te doen met 'n kosmologiese stellingname wat ons kan tipeer as 'n absolute skeiding tussen gees en stof. Hierdie wysgerige stroom het aan baie denkers 'n heenkome gebied. Die onderlinge

1) Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, pp.67–68.

2) Rookmaaker, H. R., *De Kunstenaar een profeet?*, p.12.

verskil van hierdie idealistiese denkers is slegs te vind in die vraag wat die verhouding tussen gees en natuur is. De Vos beklemtoon dat Kant „met zijn uitgesproken dualisme van rede en zinnelijkheid neemt een ander standpunt in dan Hegel, voor wien de natuur de geest in zijn anderzijn is. . . . Het gemeenschappelijk uitgangspunt is de productiviteit van den geest”.<sup>1)</sup>

Die natuur is 'n chaos, 'n baaierd wat deur die gees in die proses van kultuurvorming, vergeestelik moet word. Vanuit hierdie idealistiese kosmologiese stellingname illustreer ons slegs die estetiese siening soos dit by Hegel uitgemond het.

In sy uitvoerige tweedelige *Asthetik*<sup>2)</sup> beskryf Hegel as eerste deel die filosofie van die Skone, „the Ideal in Art and its realisation; the second deals with the development of the art-impulse in its various types, symbolic, classic, romantic; while the third treats of the several Arts in detail”.<sup>3)</sup>

Reeds in die begrensing van die estetiese besinning sien ons sy uitgangspunt en beklemtoon Hegel dat die Gees hoër is as die Natuur. Natuurlike skoonheid is slegs 'n refleksie van die skoonheid van die Idee. Hegel skryf: „Sagten wir nun überhaupt, der Geist und seine Kunstschönheit stehe *höher* als das Naturschöne, so ist damit allerdings noch soviel als nichts festgestellt, denn höher ist ein ganz unbestimmter Ausdruck, der Natur- und Kunstschönheit noch als im Raume der Vorstellung nebeneinanderstehend bezeichnet und nur einen quantitativen und dadurch äusserlichen Unterschied angibt. Das *Höhere* des Geistes und seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht nur relatives, sondern der Geist erst ist das *Wahrhaftige*, alles in sich Befassende, so dass alles Schöne nur wahrhaft schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer *Substanz* nach im Geiste selber enthalten ist”.<sup>4)</sup>

Uit hierdie enkele grepe moet dit duidelik wees dat elke besinning oor die estetiese sin-sy van die werklikheid, op 'n kosmologiese stellingname gebou is. Saam met die religieuse dryfkrag wat aan die wortel van die estetiese wetenskapsbeoefening lê, speel die kosmologiese stellingname uit die aard van die saak, 'n belangrike rol. Die hipostasering van 'n werklikheidsaspek, soos in die immanensiefilosofie, as uitgangspunt vir die bestudering van die ander aspekte, moet noodwendig vanuit sy verskraalde visie, op stande van sake stuit waarop geen antwoord gegee kan word nie.

Daarom is 'n suiwer siening van die grondbeginsels van die normatiewe Estetika slegs moontlik op Christelik-reformatoriese standpunt en wel in die lig van 'n alsydige kosmologie.

---

1) De Vos, H., *Inleiding tot de Wijsbegeerte*, p.208.

2) Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main. (2 dele). Geen datum.

3) Knight, W., *Philosophy of the Beautiful*, p.71.

4) Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, Band I, p.14.

### 2.3 Grondbeginsels en religieuse grondmotiewe

Ons het reeds telkens in hierdie inleiding melding gemaak van die religie. In hierdie laaste paragraaf wil ons saaklik die aandag vestig op die religieuse grondmotiewe omdat hulle in die laaste instansie ons kyk op die betrokke stande van sake bepaal. Dit geld dus ook vir die besinning oor die estetiese sin-sy van die werklikheid.

'n Religieuse grondmotief is 'n geestelike dryfkrag wat aan die wortel van die menslike samelewing in al sy uitinge lê. Dooyeweerd skrywe: „Het is de volstrekt *centrale* drijfveer, omdat het *vanuit het religieuze levens-centrum* alle tijdelijke levensuitingen beheerst en op de ware af vermeende *oorsprong* van het bestaan richt”.<sup>1)</sup>

Hierdie religieuse grondmotief in 'n kultuurera is nooit vanuit die enkeling te benader nie. Dit is 'n egte gemeenskapsmotief wat die lewensuiting van die enkeling omvat, selfs wanneer hy daar nie eens van bewus is nie. Dit is ook nie wetenskaplik uitlegbaar nie want só 'n ontleding raak nooit die wortel van die gemeenskapslewe nie, maar slegs die tydelike vertakkinge daarvan, nie die religieuse lewenssentrum nie, maar slegs „zijn tijdelijk onderscheiden *uitingen* in gevoel, in denkwijze, in kunsuiting, in morele maatstaven, in rechtsvormen en geloofsvoorstelling. Ja, de wetenschap word in haar uitgangspunt selve door een religieus grondmotief beheerst. *Zij kan dus nimmer neutraal tegenover dit laatste zijn. . . .* Het is de *gemeenschap stichtende* geest, die de mens niet beheerst maar waardoor hij beheerst wordt”.<sup>2)</sup>

Prof. P. de B. Kock<sup>3)</sup> stel dit raak en saaklik as hy beklemtoon dat religieuse grondmotiewe radikaal en integraal is en dat dit die wortel van die dinge raak en daarom ook op die wortel van die kennis betrekking het. Daarbenewens is religieuse grondmotiewe integraal of samevattend, dus totaal. Dit volg uit hulle wortelbetrokkenheid. In die wortel is die werklikheid een en ongedeeld. In die wortel vind ons as't ware 'n samebundeling van alles wat in die tyd gedifferensieerd uiteenlê.

Ons moet ook daarop let dat ons hier te doen het met *motiewe*, dus geen statiese gegewens nie en ook nie net blote oortuigings nie. In hierdie *motiewe* het ons te doen met fundamentele dryfkragte van 'n sentrale worteldinamiek.

Daarbenewens is hierdie motiewe, *religieuse* motiewe. Om hulle aard en werking daarom enigins te begryp, moet ons ook let op wat die term *religieus* beteken.

---

1) Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, Tweede Druk, p.8.

2) *Ibid.*, p.8.

3) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.16.



Dooyeweerd beskryf die religie as die „innate impulse of human selfhood to direct itself toward the true or toward a pretended absolute Origin of all temporal diversity of meaning, which it finds focussed concentrically in itself”.<sup>1)</sup> Met *religie* het ons daarom te doen met die diepste „dimensie” van die werklikheid en van die menslike ervaring. Dit is ’n hartgesteldheid. Dit het te doen met wat Calvyn op die oog gehad het, toe hy gewag gemaak het van die *semen religionis* in die mens. Dit staan in die nouste verband met die geskiedenis van die mens na die beeld van God.<sup>2)</sup>

Deur die eeue heen kan daar vier religieuse grondmotiewe aangewys word wat as dryfkragte agter die kultuurvorming in die Westerse wêreld gegeld het. Hulle is:

- (i) die vorm-materie motief van die Griekse oudheid in vennootskap met die Romeinse magmotief;
- (ii) die Skriftuurlike Christelike grondmotief van Skepping, Sondeval en Verlossing deur Jesus Christus in die gemeenskap van die Heilige Gees;
- (iii) die religieuse grondmotief van die Rooms-Katolisisme wat saamgevat kan word in die begrippe *natuur en genade* waarin daar gepoog is om ’n versoening te bewerkstellig tussen die klassieke vorm-materie motief en die Christelike motief van Skepping, Sondeval en Verlossing;
- (iv) die humanistiese grondmotief van natuur en vryheid waarin gepoog word om al drie die vroeëre grondmotiewe „tot een ‚diesseitige’ op de menselijke persoonlikheid geconcentreerde, religieuse synthese te brengen”.<sup>3)</sup>

Ons merk net hier aan dat die inhoud van die genoemde religieuse grondmotiewe in die gang van hierdie proefskrif verder duidelik sal word as ons dit toets aan die materiaal wat verwerk sal word.

Ten slotte vermeld ons net dat die religieuse grondmotiewe alle lewensuitings, alle refleksie, alle belydenis, alle wetenskap en kuns, dus aan die kultuur in die ruimste sin van hierdie woord, prinsipiëel voorafgaan. daarvoor wortelbepalend is en nie deur ons, bewus of onbewus, daaraan ten grondslag geplaas word nie.<sup>4)</sup> Daarom verdien die Christelike grondmotief nogeens ’n nadere besinning. Prof. P. de B. Kock

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.57.

2) Sien verder Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, pp.12–16.

3) Dooyeweerd, H., *Reformatie en Scholastiek in de Wijsbegeerte*, pp.12–16.

4) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.17.

beklemtoon tereg die feit dat dit in die aandrywing van die Christelike religie primêr gaan oor die dinamiek van Gods herskeppende werksaamheid waaroor geen mens beskik nie, maar wat, intendeel, ons in sy greep het en hou. <sup>1)</sup> Hy onderskei daarom 'n drieërlei sin waarin die grondmotiewe werksaam is.

Allereers die allerdiepste vasgryping van die hart deur Gods genade wat prof. Kock soos volg formuleer: „die religieuse grondmotief van die Christendom is die dinamiek van Gods herskeppingswerk in Christus Jesus deur Woord en Gees op grondslag van skepping en van val”. <sup>2)</sup> Dit is korrek gesien want dit is per slot van sake die lewende God self wat die mens in die hart gryp en hom aandryf deur die Woord en die Gees en hom 'n religieuse mens in die Christelike sin van die woord maak.

Dit is ook vanuit hierdie worteldinamiek wat die apostatiese religieuse grondmotief meer duidelik word. Hierdie afvallige hart het sy Godgerigtheid ingeboet maar sy religieuse grondstruktuur behou. Daarom slaan dit om in skepselvergoding en soek dit heil en ankergrond in die kreatuurlike. En so word dit verstrooi in die nietige en verval dit tot afgodery. In die afvallige grondmotief het ons daarom te doen met die dinamiek van die sonde self „soos wat dit opkom uit die gevalle wortel van die kreatuur; soos wat dit lê en woel op die bodem van elke natuurlike mens se hart; soos wat dit daaruit alle uitgange van die lewe beheers. Dit gaan oor die koninkryk van die duisternis, die ganse ryk van die gevalle geeste, met hulle demoniese anti-goddelikheid daaragter, in haat, wetteloosheid, bedorwenheid en aktiewe berowing. Dit beoog fundamenteel niks minder nie as die onttroning van die lewende God self en die vernietiging van die ganse ordelike kreatuur. As sodanig staan dit antities in die mees radikale (volstrekte) sin teenoor die dryfkrag van Gods herskeppingswerk”. <sup>3)</sup>

Tweedens kan ons ook religieuse grondmotiewe beskryf as grondmotiewe van die tweede rang of sekondêre religieuse grondmotiewe. Prof. P. de B. Kock wys daarop dat, histories besien, religieuse grondmotiewe hulle beliggaam in kultuurfases, in kultuurdraende gemeenskappe wat daarin gewortel is, in die algemeen gesproke in die saakkultuur van volkere en ander samelewingsvorme. „Daardeur ontstaan 'n hele kultuurmilieu wat 'n religieusbepaalde gees adem, wat van sodanige gees so deurdronge is, dat dit beslag kan lê op die lewensuitinge van enkelinge, instellinge ens., soms selfs onbewus maar altyd as 'n gemeenskapsmotief wat sentraal en totaal werk”. <sup>4)</sup> Hierdie grondmotiewe is nie so diep en fundamenteel as religieuse grondmotiewe in die eintlike sin nie. Dit raak nie allereers die hart as brandpunt van die lewe nie. Hier word die mens eintlik meer beheers deur die gees van sy tyd.

---

1) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.17.

2) *Ibid.*, pp.17–18.

3) *Ibid.*, p.18.

4) *Ibid.*, p.18.

Dr. A. Troost het in sy lesenswaardige werk *Casuïstiek en Situatie-Etik* ook aandag aan hierdie sekondêre grondmotiewe gegee. Hy wys daarop dat die Godgerigtheid van die hart onderskei moet word van, wat hy noem, die spreidingsrigting. Om hierdie rede voer hy 'n „ethos”-begrip in en oordeel hy dat die grondmotiewe, in die sin waarin Dooyeweerd dit gebruik, juis die ethos bepaal. Dit gaan dan eintlik daarin oor die tydelike basislaag van die menslike aktiewe. Hy skryf: „Over het hart zelf en zijn religieuze positiekeuze jegens God, valt niet, dan onder groot voorbehoud, te oordelen. Maar het ethos laat zichzelf zeer wel onderkennen in zijn verscheidenheid van religieuze tendens. Het komt mij voor, dat de door Dooyeweerd geleerde religieuze grondthema's dan ook niet zozeer benaderingen zijn van de religieuze positiekeuze van het *hart* des mensen, maar van de *tijdelijk-religieuze bepaaldheid* van het *ethos*”.<sup>1)</sup>

Dat Troost in hierdie siening 'n sinvolle onderskeiding maak, is nie te ontken nie. Dit beteken egter nie dat sy stelling kritiekloos aanvaar hoef te word nie. Dit is moeilik om begrippe vir dié onderskeiding te kry maar die gebruik van die ethos-begrip kan alleen met groot omsigtigheid aanvaar word omdat dit té min omvat. Hierdie begrip moet gewaardeer word teen die agtergrond van 'n Christelike antropologie, terwyl die begrip „ethos”<sup>2)</sup> eintlik afkomstig is van Aristoteles met 'n grondbetekenis wat ons kan saamvat as die leer van die sede, as gedrag van die mens na aanleiding van 'n bepaalde norm van goed en kwaad. In die onderskeiding van sekondêre religieuse grondmotiewe, moet dit juis in besonder gaan oor die menslike aktiewe en dit is tog veel wyer as net die sedelike. Dit staan tog in verband met die norme en beginsels in Gods wêreld wat altyd gegee is. Daarom lyk dit vir ons voorlopig voldoende om te volstaan met die begrip „sekondêre” religieuse grondmotiewe as positiveringsgronde met die nodige onderskeiding, samehang en appèl op die primêre religieuse grondmotief. Ons kan die begrip „ethos” gebruik, maar dan moet ons die nuwe inhoud wat ons daaraan gee, duidelik omskrywe.

Nogtans is die onderskeiding van Troost belangrik. Prof. P. de B. Kock noem drie besondere redes waarom so 'n onderskeiding noodsaaklik is. „Eerstens vrywaar dit die Christendenker in sy beoordeling van ander denkers en denksisteme, van die steeds voorkomende misverstand dat dit sou gaan om 'n beoordeling van die Christenwees al dan nie van die beoordeelde. Tweedens laat dit ruimte vir die inwerking van religieuse grondmotiewe in sekondêre sin soos ons dit hierbo genoem het, d.w.s. soos wat dit as dryfkragte in die saakkultuur en in die gees van die tye beliggaming gevind het om vandaar uit, meestal onbewus en sonder kritiek, die uitgange van die lewe te beheers. . . . Derdens laat dit ons duidelik insien dat elke mens tot op sekere hoogte kind van sy tyd bly en dat elke kultuurprestasie 'n tydelike stempel dra. Daarom is dit so dat elke reformasie, ook in die wysbegeerte, tot voortgaande reformasie roep”.<sup>3)</sup>

---

1) Troost, A., *Casuïstiek en Situatie-Etik*, p.381.

2) Kuypers, K., *Elseviere filosofiese en psichologiese encyclopedie*, p.74.

3) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.20.

Derdens kan daar ook in tersiêre sin van religieuse grondmotiewe gepraat word, nl. as sleutels van die kennis en wel t.o.v. die religieuse horison van ons ervaring. Prof. P. de B. Kock skryf tereg in hierdie verband: „Hier wil ons egter baie duidelik stel dat religieuse grondmotiewe in hierdie derde sin t.w. as sleutels van die kennis, Christelik gesproke, saam met Dooyeweerd getipeer kan word as skepping, sondeval en verlossing. Alleen deur die verrekening van al drie geledinge van die een grondwaarheid, kan die mees fundamentele grondslae van die Christelike beoefening van die wetenskap behoorlik toeligting ontvang. Maar juis hierdie sleutel van die kennis kan alleen voluit en enduit aanvaar word as die *ware dryfkrag van die Christendom* die hart en die etos beheers. As blote meeloper en saamprater kan die Christelike wetenskap egter ook deur iemand beoefen word as die Christelike grondmotief in sekondêre sin die etos in sy greep het, terwyl die ware toestand van die hart alleen by God bekend is. Wil ons egter die ware aard, die radikale en integrale betekenis van hierdie kennissleutel verstaan, moet ons dit gelowig uit die Woordenopenbaring opdiep”.<sup>1)</sup>

Na hierdie kursoriese inleiding, val die skema wat ons in hierdie ondersoek gaan volg vir ons soos volg oop:

**Hoofstuk I:** Grepe uit die geskiedenis van die Westerse wysbegeerte ten einde die religieuse bepaaldheid van hulle estetiese beginsels te demonstreer. Slegs Aristoteles en Kant sal behandel word met verwysing na hulle oorspronklike geskrifte. Die Skolastiese dualisme sal in hoofstuk II ter sprake kom.

**Hoofstuk II:** Die estetika van Gereformeerde denkers *buite* die Kring van die Wysbegeerte van die Wetsidee. In hierdie hoofstuk beperk ons ons by Kuyper, Wielenga en Sevensma.

**Hoofstuk III:** Die estetiese in die Wysbegeerte van die Wetsidee. Hieronder sal ons die volgende van nader besien:

- (i) 'n kursoriese kosmologie;
- (ii) die estetiese modaliteit by Dooyeweerd, Rookmaaker en D. F. Malherbe;
- (iii) objektief-estetiese gekwalifiseerde strukture waaronder ons aandag sal gee aan die bestemmingsfunksie, fundering, die plek van die produktiewe kunstenaarsfantasie, die aard van kunsinspirasie, kunsoorte en die styl;

---

1) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.21.

- (iv) die aard en die voorwaardes van en vir Christelike kunsbeoefening;
- (v) die onderskeid tussen „goeie” en „groot” kuns waar ons die lewens- en wêreldbeskoulike faktor van nader sal besien en
- (vi) kunskritiek in die Christelike sin van die woord.

**Hoofstuk IV:** Die skool van C. Seerveld – ’n uiteensetting en kritiek.

**Hoofstuk V:** Diverse kunsteoretiese opvattinge op Christelik-Reformatoriese erf waaronder, P. D. van der Walt, G. Dekker, H. G. Stoker en waar oor die algemeen die bydrae van P.U. vir C.H.O. nader beskou sal word.

**Hoofstuk VI:** ’n Nadere besinning van die estetiese norme én normpositivering waar ons ook met grepe uit die literêre kuns die normpositiveringsakte onder leiding van die religieuse grondmotief sal betrek.

**Hoofstuk VII:** Samevatting en perspektief.

## HOOFSTUK I

### GREPE UIT DIE GESKIEDENIS VAN DIE WYSBEGEERTE

In hierdie hoofstuk gaan ons slegs enkele grepe doen uit die geskiedenis van die Westerse wysbegeerte, om daarmee die religieuse bepaaldheid van die estetiese beginsels van die denkers wat ons in behandeling neem, te illustreer. Dit kan 'n baie wye studie wees. Daarom beperk ons hierdie deel van ons ondersoek slegs tot twee figure wat na ons mening wye invloed uitgeoefen het, naamlik Aristoteles uit die Griekse oudheid en Immanuel Kant as vader van die kritiese Idealisme.

#### 1 Aristoteles (384 v.C.—322 v.C.)

Van al Aristoteles se werke, is dit slegs in sy *Poetika* waarin hy eksplisiet rekenskap gegee het van sy beginsels vir die kuns. Dit gaan in die *Poetika* in besonder oor die literêre kuns maar reeds in die eerste hoofstuk betrek Aristoteles ook die ander kunsvorme in sy beginselbenadering. Ons meld ook slegs hier dat in sy ander werk, bv. die *Rhetorika*, daar verskillende uitsprake, wat betrekking het op kunssiening, verspreid lê. Ons sal in die verbygaan daarna verwys.

Van belang is dit ook om daarop te wys dat Aristoteles die *Poetika* geskrywe het in die laaste jare van sy lewe — ongeveer in die jaar 335–323 v.C.<sup>1)</sup> Hierdie feit is van belang vir ons ondersoek omdat Aristoteles teen dié tyd reeds die finale beslag van sy wysgerige insigte bereik het. Tereg merk Butcher op dat die *Poetika* nie los van die ander werke van Aristoteles gelees kán word nie. Hy skrywe: „No author is more liable to be misunderstood if studied piecemeal. The careless profusion with which he throws out the suggestions of the moment, leaving it to the intelligence or the previous knowledge of his readers to adjust his remarks and limit their scope, is in itself a possible source of misapprehension. It was an observation of Goethe that it needs some insight into Aristoteles' general philosophy to understand what he says about the drama; that otherwise he confuses our studies; and that modern treatises on poetry have gone astray by seizing some accidental side of his doctrine”.<sup>2)</sup>

---

1) Cooper, L., *The Poetics of Aristotle its meaning and Influence*, p.3.

2) Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, p.114.

Die *Poetika* self kan 'n mens gemaklikheidshalwe in vier hoofde verdeel. In hoofstukke 1–5 behandel Aristoteles die kuns in die algemeen onder die grondnoemer van sy „mimêsis”-teorie. Hy verklaar dat die grondbeginsels wat hy in hierdie eerste hoofstukke aansny, langs die „orde van die φύσις” (natuur) verstaan moet word.

In hoofstukke 6–22 behandel Aristoteles die beginsels vir die struktuur van die tragedie as kunsvorm in detail. In hoofstukke 23–24 behandel hy die epiese gedig, besien vanuit sy eie struktuurbeginsels en vergelyk hy die epiese gedig met die tragedie en beklemtoon sekere ooreenkomste tussen die twee en ook waarin hulle verskil. In die vierde deel, hoofstukke 25–26 behandel Aristoteles die literêre kritiek en beginsels daaromtrent. Uiteindelik loop hierdie laaste hoofstukke uit op 'n antwoord aan die kritici van Homerus en in die algemeen op 'n verdediging van die poësie as sodanig.

Ons moet inleidend net aanmerk dat die woord „kuns” vir Aristoteles 'n wye betekenis het. Klassici is dit eens dat Aristoteles die eerste denker was wat 'n onderskeiding gemaak het tussen „gebruikskuns” (useful art) en „skone kuns” (fine art.)<sup>1)</sup> In die sg. „gebruikskuns” het dit nie net gegaan oor gebruiksvoorwerpe, soos vase ens. nie. Dit word dwarsoor die mens se lewe betrek. Ons illustreer die gedagte slegs met een voorbeeld. Butcher vat die gedagte van Aristoteles saaklik saam wanneer hy wys op die „political art”. „Family and tribal life are stages on the way to a more complete existence, and the term of the process is reached when man enters into that higher order of community called the state. The state is indeed a natural institution, but needs the political art to organise it and to realise nature's full idea”.<sup>2)</sup>

Hierdie uitspraak is alreeds volkome afhanklik van Aristoteles se kosmologie en sal, as ons later die religieuse grond van sy beginsels van nader besien, meer duidelik word.

### 1.1 Die natuur (φύσις) by Aristoteles

Reeds in die eerste sin van sy *Poetika* beklemtoon Aristoteles, dat hy in sy ondersoek na die wese (εἶδος) van die poësie, „the order of nature” gaan volg en dat hy op dié wyse „begin with the principles which come first”.<sup>3)</sup> Dit is dus allereers noodsaaklik dat ons Aristoteles se siening van die „natuur” moet begryp.

---

1) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.115.

2) *Ibid.*, p.120.

3) Ons volg verder in die ondersoek die Griekse teks en daarmee saam die vertaling van S. H. Butcher, Vierde Druk, McMillan and Co., Limited, London, 1925.

As Aristoteles *σὲ ἡ τέχνη μιμῆται τὴν φύσιν* (Art immitates nature) beteken dit *nie* vir hom dat die kuns 'n afbeelding van die natuur is nie. In sy *Physica* beklemtoon hy dat die *φύσις* en die kuns albei deel het aan die materie (*ὕλη*) en die konstituerende vorm (*εἶδος*) én dat die kennis van beide noodsaaklik is.<sup>1)</sup> Die „natuur” is dus vir Aristoteles nie die geskape werklikheid daarbuite nie. Die natuur is vir hom 'n kreatiewe krag, die produktiewe beginsel van die heelal.<sup>2)</sup>

Die „natuur” is vir Aristoteles 'n teleologiese konsepsie. Dit stu aan op 'n bepaalde doel. En dit is presies ook die karakter van die kuns in die mees algemene sin van die woord.

As Aristoteles dus sy ondersoek begin „in the order of nature”, bedoel hy dat die kuns van die „natuur” die teleologiese konsepsie moet oorneem. Daar is 'n presiese einde waarna gemik moet word. Dit geld in besonder vir die sg. „gebruikskuns”, maar tog ook vir die „skone kuns” (fine art). Die woord „natuur” is dus eintlik meer begrypbaar weer te gee met die Engelse woord „being”.

„The higher we ascend in the scale of being, the more does nature need assistance in carrying out her designs. Man, who is her highest creation, she brings into the world more helpless than any other animal, – unshod, unclad, unarmed. But in his seeming imperfection lies man's superiority, for the fewer the finished appliances with which he is provided, the greater is his need for intellectual effort. By means of the rational faculty of art, with which nature has endowed him richly, he is able to come to her aid, and in ministering to his own necessities to fulfil her uncompleted purposes. Where from any cause nature fails, art steps in”.<sup>3)</sup>

Sonder om breedvoerig uit te brei, kan ons reeds hier konkludeer dat die begrip „natuur” inhoudelik vir Aristoteles 'n grondbeginsel is, hoe hy dit ookal begryp het. Daarmee saam is dit 'n religieuse begrip, as uitgangspunt vanwaar uit die mens rasioneel-intellektueel besig kan wees. Enersyds herberg die *φύσις* die ideaal en andersyds moet dit deur die mens, deur sy „kunsskepping” bereik word. Hier is dus reeds 'n dialektiese spanning wat die *φύσις* as noodsaaklik beklemtoon en tog andersins as onvolmaak aanvaar – die *φύσις* word as „einde” voorgelê terwyl die einde slegs rasioneel-intellektueel bereik kan word. Die samehang van *ὕλη* en *εἶδος* in die *φύσις* en daarom ook in die kuns, beklemtoon nie alleen 'n kosmologiese stellingname nie maar ook die normatiewe vir die kuns by Aristoteles. Die *φύσις* is die norm vanwaar uit Aristoteles sy beginsels aangelê het. Omdat die *φύσις* soos ons later sal sien, vir hom 'n religieuse dialektiese spanning huisves, sal dit ook so wees in die beginsels wat Aristoteles uit „the order of nature” aflei en aanvaar vir die kuns.

---

1) Aristoteles, *Physica*, II, 2 194 a 21.

2) Vergelyk Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, p.116.

3) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.118.



## 1.2 Die „mimēsis“-beginsel

Aristoteles beklemtoon in die res van die eerste hoofstuk van sy *Poetika* dat alle kunsoorte „modes of imitation” is. Die *μιμήσις*-begrip is nie van Aristoteliese oorsprong nie. Die begrip is deur Plato aan ons oorgelewer. Om Aristoteles se gedagtegang te begryp, is dit nodig dat ons allereers vasstel wat Plato daaronder verstaan het.

Vir Plato was die fenomenale werklikheid in sy samehang en verskeidenheid afbeelding van ’n noumenale werklikheid wat nie gebonde was aan die wet van opkoms, blink en versink nie. Die werklikheid was vir Plato ’n onvolmaakte afskaduwing van ’n volmaakte argetipe. Dit was ’n individualistiese siening wat daarop neergekom het dat die fenomeen sy betekenis eers vind teen die agtergrond van die idees van die argetipe wat absoluut volmaak is. Mimēsis was, betrek op die natuurlike fenomeen, die eerste afskaduwing. Kuns kon dus nie anders besien word as ’n afskaduwing van ’n afskaduwing en dus sover van die argetipe verwyder dat dit nie baie betekenisvol kon wees nie.

Aristoteles het egter die begrip „mimēsis” met ’n nuwe inhoud gevul. Reeds in die eerste hoofstuk van sy *Poetika* beskryf Aristoteles wat hy onder „mimēsis” verstaan as hy die objekte van die „mimēsis“-beginsel beskrywe. Vir hom gaan dit nie meer oor ’n argetipe nie. Alle kuns is „mimēsis” en dit kan weer op sy beurt onderskei word in ’n drieërlei faset: *ἦθη, πάθη* en *πράξεις*.<sup>1)</sup>

Die begrip *ἦθη* dra ’n sedelik-morele karakter in die mimēsis in. Dit kan ook vertaal word met „gewoonte”, „gebruik” en „karakter”. Butcher vertaal dit met „karakter” en voeg daaraan toe: „By *ἦθη* are meant the characteristic moral qualities, the permanent dispositions of the mind, which reveal a certain condition of the will”.<sup>2)</sup>

Die *πάθη* vertaal Butcher met „emotion” en voeg daaraan toe „the more transient emotions, the passing moods of feeling”.<sup>3)</sup> Die begrip *πράξεις* „are actions in their proper and inward sense . . . The *πράξεις* that art seeks to reproduce is mainly an inward process, a psychical energy working outwards”.<sup>4)</sup>

Volg ons die spoor van sy mimēsis-beginsel verder op, merk ons in die *Poetika*, hoofstuk II dat „the objects of imitation are men in action”. Die gedagte wat Aristoteles hier beliggaam beteken dat in alle kuns *mense* afgebeeld word. Hy skryf: . . . these men must be either of a higher or a lower type (for moral character mainly answers to these divisions, goodness and badness being the distinguishing marks of moral

1) Aristoteles, *Poetika*, I, 1447, a 5.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.123.

3) *Ibid.*, p.123.

4) *Ibid.*, p.123.

differences), it follows that we must represent men either as better than in real life, or as worse, or as they are. It is the same in painting. Polygnotus depicted men as nobler than they are, Pauson as less noble, Dionysius drew them true to life".<sup>1)</sup>

Die kuns het vir Aristoteles dus sy ontstaan in die mens – in sy werklike lewe met sy wel en sy wee in die breedste sin van die woord. Landskappe en diere is nie betrek in die *mimēsis*-beginsel nie. „The whole universe is not conceived of as the raw material of art”.<sup>2)</sup> Hierdie uitspraak van Aristoteles stem volkome ooreen met die klassieke Griekse kunssiening wat die bykomstighede en die dier, slegs in die kuns kon sien as 'n agtergrond van die *πρᾶξις* van die menslike lewe. Selfs musiek word deur Aristoteles geklassifiseer onder sy *mimēsis*-beginsel. In sy *Politika* skryf hy: „In rhythms and melodies we have the most realistic imitations of anger and mildness as well as of courage, temperance and all their opposites”.<sup>3)</sup>

Allereers beteken „*mimēsis*” dan vir Aristoteles, 'n ooreenstemming (*ὁμοίωμα*), of 'n reproduksie van die menslike lewe, nie soos dit in sigself is nie maar soos dit deur die kunstenaar *waargeneem* word.

Die „waarneming” geskied langs die weg van die kunstenaarsfantasie. Aristoteles sien in die „fantasie” „the movement which results upon an actual sensation”. Butcher vat dit saaklik saam as hy sê dat Aristoteles se siening van die fantasie „fuses together the things of thought and sense, and forms a new world of its own, recombining and transmuting the materials of experience”.<sup>4)</sup>

En só ontstaan daar in die kuns 'n hoër realiteit, 'n *τὸ βέλτιον*.<sup>5)</sup> Só word dit 'n *beter* realiteit, 'n realiteit soos *dit behoort te wees*.<sup>6)</sup> Die kunstenaar „produces a new thing, not the actual thing of experience, not a copy of reality, but a *βέλτιον*, a higher reality – for the ideal type must surpass the actual”.<sup>7)</sup>

Die begrip „*mimēsis*” beteken dus eintlik vir Aristoteles „creating according to a true idea”. Butcher vat dit saam: „The 'true idea' for fine art is derived from the *εἶδος*, the general concept which the intellect spontaneously abstracts from the details of sense. There is an ideal form which is present in each individual phenomenon but imperfectly manifested. This form impresses itself as a sensuous appearance in the mind of the artist; he seeks to give it a more complete expression, to bring to light the ideal which is only half revealed in the world of reality. His distinctive work as an artist consists in stamping the given material with the impress of the form which is universal”.<sup>8)</sup>

---

1) Aristoteles, *Poetika*, II, 1448, a 1.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.124.

3) *Politika*, V (VIII) 5. 1340 a 18.

4) Butcher, S. H., *Op. cit.*, pp.126–127.

5) *Poetika*, XXV, 17.

6) *Poetika*, XXV, 1.

7) *Poetika*, XXV, 17.

8) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.153.

„Mimésis” is daarom ’n skeppende daad deur die mens-kunstenaar. Dit het ’n teleologiese karakter – dit stu aan na die ideële. Die mimésis-beginsel as „a rational faculty which *divines* nature’s unfulfilled intensions, and reveals her ideal to sense”,<sup>1)</sup> appelleer op die *φύσις*, as rasionele postulaat wat religieus begrend is.

As laaste opmerking oor sy mimésis-beginsel merk ons net aan dat Aristoteles in hoofstuk IV, 6 van sy *Poetika*, die mimésis as ’n *instink* van die mens in die algemeen beskrywe. Hy brei daar nie op uit nie. Maar dit bly tog belangrik omdat hy met so ’n uitspraak die mimésis betrek, beide op die kunstenaar én kunswaardeerder of -genieter.

### 1.3 Die materiaal in die kuns

As Aristoteles in hoofstuk IX, 1 en 2 van sy *Poetika* oor die waarheid skrywe, lei hy dit in met ’n vergelyking tussen poësie en geskiedenis. Hy skrywe: „It is not the function of the poet to relate what has happened, but what may happen, – what is possible according to the law of probability or necessity. The poet and the historian differ not by writing in verse or in prose. The work of Herodotus might be put into verse, and it would still be a species of history, with metre no less than without it. The true difference is that one relates what has happened, the other what may happen”.<sup>2)</sup>

In sy waarheidsgedagte onderskei Aristoteles tussen feit en idee terwyl „probability” en „necessity” eintlik die interne struktuur van die gedig vasgryp. „It is the inner law which secures the cohesion of the parts”.<sup>3)</sup>

Vir Aristoteles is ’n feit dit wat gebeur het en saaklik soos dit gebeur het, weergegee kan word. Dan het ons met geskiedenis te doen.<sup>4)</sup> In geskiedenis het ons te doen met ’n kousale verbinding van feite. So is dit nie in die poësie nie. In die poësie word oorsaak en gevolg *saamgesmee* in ’n „probable or necessary sequence”. In die poësie is daar geen „clear causal connexion”<sup>5)</sup> nie.

In die terme „probability” en „necessity” beklemtoon Aristoteles dat dinge, *soos hulle gebeur*, nie kuns is nie. Nie alleen in die ontwikkeling van die ontknoping nie maar ook in die karakterbeelding is die drama (ook die ander kunsoorte) méér as net ’n rou greep uit die lewenswerklikheid.<sup>6)</sup>

---

1) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.161.

2) *Poetika*, IX 1–2.

3) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.166.

4) *Poetika*, IX, 4.

5) *Poetika*, XXIII, 1–2.

6) *Poetika*, XV, 6.

In die kuns gaan dit dus nie oor die werklikheid soos dit is nie maar oor 'n hoër realiteit (ἀλλὰ βέλτιον), wat behoort te wees (ὡς δεῖ), nie soos wat dit is nie.<sup>1)</sup> In die kuns word die feite getransendeer „It represents things which are not, and never can be actual experience; it gives us the 'ought to be'; the form that answers to the true idea”.<sup>2)</sup>

Die stelling van Aristoteles moet egter nie begryp word asof 'n feit uit die rou lewe nie die stof vir 'n kunsprodukt kan wees nie. Hy beklemtoon dat sommige aktuele gebeure in hulle wel die moontlikheid dra wat hulle geskik maak vir kunsskepping.<sup>3)</sup>

Die waarheid in die kuns is dus essensieel verskillend van die waarheid van 'n gebeurde feit as sodanig. Butcher vat dit saam as hy sê: „Things that are outside and beyond the range of our experience, that never have happened and never will happen, may be more true, poetically speaking, – more profoundly true than those daily occurrences which can with confidence predict. These so-called ἀδυνατα are the very δυνατά of art, the stuff and substance of which poetry is made. What has never anywhere come to pass, that alone never grows old”.<sup>4)</sup>

Om die gedagte verder uit te bou, beklemtoon Aristoteles dat die digter die fiksie behoorlik moet kan beheer. Die digter moet weet hoe om ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ (to tell lies skilfully).<sup>5)</sup> Plato het vir Homerus en Hesiodus daarvan beskuldig dat hulle leuens vertel in hulle gedigte. Aristoteles beklemtoon egter dat daar 'n verskil is tussen moraliteit en kuns. Die leuens wat Plato van praat, is in werklikheid fiksie wat in die kuns 'n noodsaaklikheid is. Hierdie uitspraak van Aristoteles het, veral in die poësie, verreikende gevolge gehad.

„Still it is in the main the same thought which runs through Aristotle, Goethe, and Coleridge, – that the poet while he seems to be concerned only with the particular is in truth concerned with *quod semper quod ubique*. He seizes and reproduces a concrete fact, but transfigures it so that the higher truth, the idea of the universal shines through it”.<sup>6)</sup>

Ook die materiaal in die kuns gaan vir Aristoteles oor die menslike lewe – dit is die bron vir die kuns. Dit was eers in die wysgerige stroom bekend as die Romantiek waar die natuur (as natuur rondom ons) in die kuns 'n plek gekry het. Toe was dit stemmingsliedek waar die digter die natuur as 'n spieël van sy eie

---

1) *Poetika*, XXV, 6, 17.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.168

3) *Poetika*, IX, 9.

4) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.171.

Vergelyk ook Potts, L. J., *Aristotle on the Art of Fiction*, pp.73–74.

5) *Poetika*, XXIV, 9.

6) Butcher, S.H., *Op. cit.*, p.197.

sielelewe gesien het. Wat die skilderkuns betref was dit eers so laat as die 18de en begin 19de eeu waar die natuur as sodanig as bron van inspirasie gedien het.<sup>1)</sup>

Wat die struktuur van 'n kunswerk betref, merk ons net hier aan dat Aristoteles die kunswerk as „produk”, as *φύσις*-gegewe, behoorlik inpas in sy kosmologiese stellingname. Ons sal later aantoon hoe sy kosmologie uit sy religieuse gegrepenheid opgekom het en hoe sy beginsel met betrekking tot die materiaal én die verwerking daarvan, uit die religieuse grondmotief aan die wortel van sy denke, verstaan moet word.

#### 1.4 Doel van die kuns

Ook die doel van die kuns lê aan ons verdere beginsels in die Aristoteliese kunssiening bloot. Die doel van die sg. gebruikskuns is slegs om die lewe te vergemaklik en te bevredig. Wat die skone kuns (fine art) betref, is die einddoel slegs om plesier te verskaf in 'n rasionele genieting (*πρὸς ἡδονὴν καὶ πρὸς διαγωγὴν*).

Die hedonisme is vir Aristoteles 'n graduele begrip. Hy onderskei eerstens wat Butcher noem 'n „harmless pleasure”. Hierdie „harmless pleasure” is slegs van waarde omdat dit mense aanspoor om verder te werk. Dit is 'n blote ontspanning en vermaak.<sup>2)</sup> Sy hedonisme „as a serious end” is egter iets anders. Hier gaan dit oor „a certain pleasurable impression produced upon the mind of the hearer or spectator”.<sup>3)</sup> In hierdie verband is dit belangrik om aan te merk dat dit nie verstaan moet word dat hierdie „serious end” betrekking het op die kunstenaar wat vir sy eie plesier 'n kunswerk maak nie. Hierdie hoogste graad van genot betrek Aristoteles op die kunsgenieter.

Wat die kunstenaar self betref, is die einddoel slegs die ontstaan van die kunswerk wanneer die *γένεσις* (omvorming, ontstaan) voltrek is en die *ἕλη* (materie) volgens die *εἶδος* (vorm) voltooi is. Om nou nie die kuns heeltemal relativisties oor te gee nie, beklemtoon Aristoteles die verskil tussen 'n hoër en 'n laer soort gehoor. Die onderskeiding kan 'n mens alleen uit sy *Etika* begryp. „As in ethics Aristotle assumes a man of moral insight to whose trained judgment the appreciation of ethical questions is submitted, and who, in the last resort, becomes the standard and the law of right, so too in fine art a man of sound aesthetic *instincts* is assumed, who is the standard of taste, and to him the final appeal is made”.<sup>4)</sup> Dit gaan

---

1) Vergelyk Bremer, F., *Inleiding tot de Kunstgeschiedenis*, p.136.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.200.

3) *Ibid.*, p.206.

4) *Ibid.*, p.211.

Vergelyk ook Aristoteles, *Etika*, III, 4, 1113, a 33.

dus eintlik oor 'n gekultiveerde publiek wat weet.<sup>1)</sup> Uit Aristoteliese gesigshoek is die kuns 'n element in die „hoër lewe” van die *gemeenskap*. . . „the subjective impression has in it an enduring and universal element”.<sup>2)</sup>

Ten slotte merk ons net aan dat Aristoteles se hedonisme nie verwar moet word met eudaimonisme nie. In laasgenoemde gaan dit in besonder oor die *strew*e na geluk. Vir Aristoteles is die hedonisme 'n sedeleer wat die genot tot maatstaf van die menslike handeling verhef. En juis daarom is dit onaanvaarbaar omdat dit geen antwoord bied waarom 'n mens hom in onvoorwaardelike gehoorsaamheid kan onderwerp aan die gesag van die sedewet nie. Hierdie onvoorwaardelike gehoorsaamheid geskied immers dikwels in stryd en teen die onmiddellike begeerte.

Die hedonisme is 'n beginsel vir Aristoteles. Aansluitend by H. G. Stoker dat 'n beginsel altyd 'n drieërlei betekenismoment huisves, nl. oorsprong, leiding en gebied, lê aan die wortel van die Aristoteliese besiening van die kuns, 'n verskraling wat die kunswaardering inperk tot die antisipasie van die psigiese op die analitiese. Soek 'n mens die antwoord vir só 'n siening, moet ons dit enersyds besien vanuit die Aristoteliese antropologie. Die mens is 'n *πολιτικὸν ζῷον* (politieke dier).<sup>3)</sup> Die enigste onderskeiding is dat die mens die *hoogste* „dier” is. Daarom huiwer Aristoteles nie om van *instink* te praat met betrekking tot die mens nie.

By nog nadere besiening, is dit interessant om aan te merk dat die vitalisme dikwels 'n hedonistiese etiek voorhou. Ons sal later in die hoofstuk die *eintlike betekenis* van Aristoteles se hedonisme in verband moet bring met sy religieuse grondmotief. Ons merk reeds hier net aan dat sy hedonisme die resultaat van die religieuse dialektiek aan die wortel van sy denke is.

### 1.5 Moraliteit in die kuns

In die Griekse denke was daar volgens Butcher veral twee hoofstrominge met betrekking tot die morele in die kuns. Die oudste stroom „was that poetry has a direct moral purpose”.<sup>4)</sup> Die ander stroom is deur Aristoteles geformuleer, al het dit waarskynlik voor hom reeds bestaan, dat die kuns niks anders is as „an emotional delight, its end is to give pleasure”.<sup>5)</sup>

---

1) Vergelyk Aristoteles, *Politika*, V, (VIII) 7. 1342, a 18–28.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.214.

3) *Politika*, I, 2, 1253 a 2.

4) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.215.

5) *Ibid.*, p.215.

Plato was 'n voorstander van die eerste teorie – slegs die goeie moes uitgebeeld en afgebeeld word omdat dit alleen só tot voordeel vir die staat en die gemeenskap kon wees. Plato wil dus alleen 'n goeie karakter in die kuns beliggaam sien. Aristoteles eis dat die karakter wat uitgebeeld word moet ooreenstem met wat die Kunstenaar beoog. Potts vat dit saaklik saam: „To Plato, character is the end of imitative poetry; it exists in order to depict people, and if it is tolerated at all it must depict the kind of person we should like to emulate. To Aristotle, character only comes into poetry because you cannot have fiction without 'depicting people; and the kind of person you depict must depend on the effect you wish to produce by your fable”.<sup>1)</sup> Wanneer Aristoteles dus praat van „karakters” bedoel hy nie in die eerste plek persone nie maar eerder *karakteriserings*, wat die betrokke persone moet uitbeeld. Wat hulle „karakter” moet wees, hang volkome af van die stuk. Dit beteken egter nie dat Aristoteles die opvoedkundige waarde van 'n stuk, misken het nie. „In the Politics he had already dealt with the fine arts as they present themselves to the statesman and the social reformer. He allows that for childhood the use of poetry and music is to convey moral instruction, and that some forms of poetry, like some kinds of plastic art, exercise a dangerous influence on youth”.<sup>2)</sup>

Vir Aristoteles is poëtiese waarheid en wetenskaplike waarheid twee heeltemal verskillende dinge. „The standard of correctness in poetry and politics is not the same, any more than in poetry and any other art”.<sup>3)</sup> Vir Aristoteles is dit hoegenaamd nie die taak van die kuns om mense beter te maak nie. Die teater is nie 'n skool nie. Die karakter „of the ideal tragic hero is deduced not from any ethical ideal of conduct, but from the need of calling forth the blended emotions of pity and fear, wherein the proper tragic pleasure resides. The catastrophe by which virtue is defeated and villainy in the end comes out triumphant is condemned by the same criterion;<sup>4)</sup> and on a similar principle the prosaic justice, misnamed 'poetical', which rewards the good man and punishes the wicked, is pronounced to be appropriate only to comedy”.<sup>5)</sup>

Aristoteles beklemtoon dat die tragedie jammerte of vrees by die gehoor moet opwek. In sy karakters beklemtoon hy dat vir dié doel nie van 'n goeie mens 'n spektakel gemaak moet word nie. Hy skryf: „the change of fortune presented must not be the spectacle of a virtuous man brought from prosperity to adversity: for this moves neither pity nor fear; it merely shocks us. Nor, again, that of a bad man passing from adversity to prosperity: for nothing can be more alien to the spirit of Tragedy; it neither satisfies the moral sense nor calls forth pity or fear. Nor, again should the downfall of the utter villain be exhibited. A plot of this kind would, doubtless, satisfy the moral sense, but it would inspire neither pity nor fear”.<sup>6)</sup>

---

1) Potts, L. J., *Aristotle on the Art of Fiction*, p.75.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.221.

3) Vergelyk *Poetika*, XXV, 3.

4) *Poetika*, XIII, 2.

5) Butcher, S. H., *Op. cit.*, pp.224–225.  
Vergelyk verder *Poetika*, XIII, 8.

6) *Poetika*, XIII, 2.

Vir Aristoteles gaan dit te alle tye oor „the pleasure” wat deur „pity” of „fear” bereik word. Moraliteit word nie in berekening gebring nie. En tog beteken dit nie dat hy dit heeltemal weglaat nie. Kuns is vir hom immers die „imitation of life”, of „human welfare and human misery. . . . His test of excellence is pleasure; but the aesthetic pleasure produced by any ideal imitation must be a sane and wholesome pleasure, which would approve itself to the better portion of the community”<sup>1)</sup> Die karakter moet eintlik voorgestel word soos wat hy is – met sy gebreke en sy voortreflikhede. Die ideale karakter vir Aristoteles bly „that of a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty”.<sup>2)</sup>

Saaklik saamgevat, kan ons dit opsom dat Aristoteles nie moraliteit as toetssteen vir sy estetiese benadering aanlê nie. Vir hom is die kuns ook nie allereers ’n didaktiese aangeleentheid nie. En tog wil hy met sy karakters die edele na vore bring. Selfs met betrekking tot die komedie skryf hy: „Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type, – not, however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive”.<sup>3)</sup> Die lagwekkende moet beklemtoon word. Immoraliteit is nie snaaks nie. Aristoteles laat egter nooit toe „that the moral purpose of the poet or the moral effects of his art, take the place of the artistic end”.<sup>4)</sup>

Wanneer die immorele, die bose, in die kuns voorkom, sou Aristoteles daarop aandrang dat dit esteties verantwoord moet wees.<sup>5)</sup> Dit is ’n belangrike uitspraak. Die bose en die sonde kan immers nooit uit die kuns geweier word nie. Dit sou ’n te groot deel van Gods wêreld aan die kuns onttrek. Ons beswaar is nie ten opsigte van die teenwoordigheid van die bose en die sonde in die kuns nie, maar wel daarteen dat dit as goed en gaaf voorgehou word én dat dit esteties onverantwoord in die kuns ingedra word.

## 1.6 Die eenheid in die kunswerk

In hierdie laaste paragraaf wil ons kortliks let op die strukturele eenheid van ’n kunswerk, soos Aristoteles dit gesien het. Dit is belangrik. As ’n kunswerk ’n afgehandelde geheel is vir hom, moet dit as ding-eenheid êrens in sy kosmologie begroning vind.

---

1) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.226.

2) *Poetika*, XIII, 3.

3) *Poetika*, V, 1.

4) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.238.

5) Vergelyk *Poetika*, XV, 1–4.



Eenheid lê vir Aristoteles in die *aksie*, die *πρᾶξις* in die stuk. Hy skryf: „As therefore, in the other imitative arts, the imitation is one when the object imitated is one, so the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed. For a thing whose presence or absence makes no visible difference, is not an organic part of the whole”.<sup>1)</sup>

Dit is nodig, om die paragraaf te begryp, dat ons allereers let op wat Aristoteles onder die begrip „eenheid” verstaan. *Eenheid* is vir hom die beginsel van begrensing waarsonder iets in die *ἄπειρον* („boundless, endless, countless”, dus die *niks*) versink. Die *eenheid* waarborg dus dat die kunswerk, wel kunswerk is. Hoe groter die eenheid is „the more perfect will it be as a concrete and individual thing; at the same time it will gain in universality and typical quality”.<sup>2)</sup> Hierdie eenheid is dus nou verbonde aan die *εἶδος*.

Die dele van ’n kunswerk word in die eenheid gewaarborg deur wat Aristoteles noem die wet van *noodsaaklikheid* en *moontlikheid* (necessity and probability). Hierdie „wet” is absolute voorwaarde vir die artistieke. In hoofstuk VII van sy *Poetika* betrek Aristoteles die begrippe as ’n logiese verbinding tussen dinge. In hoofstuk XV gebruik Aristoteles dieselfde begrippe met betrekking tot die spel van die karakters in ’n drama en dan verklaar hy dit dat die karakters „should say or do such things as it is necessary or probable that they would, being what they are, and that in the plot ‘for this to follow that’ should be either necessary or probable”.<sup>3)</sup> Iets wat dus té groot is of té klein is, kan nie as ’n kunswerk geld nie. Sy maatstaf is die menslike bevatlikheid. „The whole must be of such dimensions that the memory or mind’s eye can embrace and retain it”.<sup>4)</sup> Dit moet dus moontlik wees vir die kunsgenieter of -waardeerder om alles in die stuk, logies-kousaal te omvat en die gang te volg wat moet uitloop op ’n speerpunt, *τό τέλος μέγιστον ἀπαντων*, ’n finale magtige einde van al die logies-gebonde dele.<sup>5)</sup>

Wat hierbo gesê is, pas Aristoteles allereers toe op die Tragedie maar dit geld ook vir die ander kunssoorte.<sup>6)</sup>

Afsluitend vat ons dit saaklik saam dat die wet van noodsaaklikheid en moontlikheid die goue draad is wat die eenheid waarborg. Daarbenewens moet ons beklemtoon dat Aristoteles se *Poetika* geen volledige estetika is nie. Die beginsels wat ons egter tot sover uitgehaal het, is voldoende om die gronde waaruit dit opkom te illustreer.

---

1) *Poetika*, VIII, 4.

2) Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.275.

3) Vergelyk ook Potts, L. J., *Op. cit.*, p.73.

4) Vergelyk ook Butcher, S. H., *Op. cit.*, p.278.

5) *Poetika*, VI, 10.

6) Vergelyk *Poetika*, XXIII, 3–4.

Uit die aard van die saak, gaan ons in hierdie paragraaf nie die hele filosofie van Aristoteles weergee nie. Dit sou té lywig wees. Ons gaan hier slegs die hooftrekke weergee ten einde te illustreer hoe die beginsels wat hy in sy estetika neerlé, daaruit opkom.

Aristoteles het presies die teenoorgestelde gang in sy wysgerige ontplooiing gevolg as wat sy leermeester Plato gevolg het.<sup>1)</sup> Waar Plato by die objektivisme begin het en geëindig het by die realisme, begin Aristoteles by die realisme en eindig by die objektivisme. Dit beteken per konsekwensie dat Aristoteles die wêreld van die intelligibele losgelaat het – nie alleen die Platoniese ideëleer nie maar ook die getalself. Hy soek voortaan die wet nie meer buite die kosmos nie, maar *in* die kosmos, in die dinge. Waar sy denke vroeër 'n genetiese inslag gehad het, is hy in die laaste periode van sy lewe *nie* meer geïnteresseerd in die *ontstaan* van die dinge nie. Sy ondersoek sou voortaan slegs vra na die *wyse* waarop alles bestaan. En so verwissel hy ook van 'n monistiese werklikheidssiening na 'n dualistiese – dat die werklikheid opgebou is uit 'n oorspronklike tweehed wat nooit tot een dieper beginsel herlei kan word nie. Sy werklikheid word nie meer gesien as 'n makro- en mikrokosmos wat langs mekaar bestaan nie. Alles word nou in sy laaste fase ingebind in 'n skema van *hoër* en *laer*. Die heelal is hierargies georden. Op die laagste trap vind ons die *materie* wat vormloos is. Hierdie materie bestaan nie werklik nie, dit is 'n abstraksie maar vorm die basis van die Aristoteliese konsepsie. Op die tweede trap, vind ons die fisiese dinge wat reeds gevormde materie is; dan volg die derde trap, dié van die plante wat uit fisiese materie bestaan met die vorm as 'n „vegetiewe siel”. Op die vierde trap, staan die diereryk. Hulle materie is organies met die vorm as gevoelige siel. Op die vyfde trap staan die mens. Die menslike liggaam is volgens Aristoteles psigies gekwalifiseer met as vorm 'n denksiel. Nog hoër op vind ons as transendente wesens die universele denkges, die hemelliggame met die godheid as hoogste top.<sup>2)</sup>

## 2.1 Die Synsleer van Aristoteles

Die grondbeginsels in die Aristoteliese konsepsie, is eers begrypbaar uit sy synsleer. Die Grieke, vóór Plato, het onder die syn altyd die stof verstaan. Dit was Plato wat vir die eerste keer die syn met die idee vereenselwig het deurdat hy die idee voorgestel het as die argetipe van elke synsvorm wat in 'n intelligibele wêreld 'n selfstandige bestaan voer. *Teen* die transendente bestaan van die wesensvorm of essensie, het Aristoteles sy hele metafisika gerig. Hy het aangevoer dat dit wat die wese van 'n ding uitmaak, ook in daardie wese aanwesig moet wees.<sup>3)</sup>

1) Vir die politieke agtergrond, as een rede vir die Aristoteliese gedagtegang verwys ek net na De Vleeschauwer, H. J., *Geskiedenis van die Wysbegeerte in die Weste*, Band I, pp.150–156.

2) Vergelyk Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, p.51.

3) Vergelyk De Vleeschauwer, H. J., *Op. cit.*, p.162

### 2.1.1 Die substansie

Ook vir Aristoteles is die substansie 'n laaste grond wat uitgangspunt is en van geen ander prinsipe vir sy bestaan afhanklik is nie. *Alles wat is, is vir Aristoteles substansie*. Die enigste bestaande realiteit is die konkrete wese en dit noem Aristoteles die eerste substansie. „Maar die eerste substansie besit met alle soortgelyke substansies 'n gemeenskaplike element. Daar is miljoene konkrete huise wat almal huis is, omdat almal 'om woongelegenheid te bied' as gemeenskaplike element besit. Hierdie wese bestaan egter nie los daarvan nie, maar inteendeel in die konkrete huise self. Die algemene wese is die tweede substansie, en die verstand besit die vermoë van abstraksie, dit wil sê, die vermoë om die algemene en gemeenskaplike in die konkrete te bevat en uit te ken. Die aanvang van ons synskennis is derhalwe geleë in die waarneming van die konkrete en dit bied vir die verstand die geleentheid om daarin die universele wese of die wesensvorm te herken”.<sup>1)</sup>

Elke substansie is saamgestel uit *vorm* en *materie*. Die materie is nie vir hom fisies-chemiese stof nie. Die begrip is vir Aristoteles veel wyer. Wanneer die *vorm* van enigiets weggedink is, bly daar slegs materie oor. Aristoteles gee self 'n voorbeeld van wat hy onder materie verstaan. Hy sê dat 'n skip wat in die water stil lê, materie is. „Want zolang het skip niet door te varen geaktualiseerd wordt, is het zonder vorm; het varen van het skip is z'n vorm. Daaruit blijkt, dat ook het begrip 'vorm' hier een specifiek karakter draagt. Vorm is hier ongetwijfeld *niet* de ruimtelijke gestalte. Veelmeer is bij hem de *zin* van een ding, z'n bedoeling, z'n bestemming die vorm. Het doel van het menselijk leven is het denken. Daarom is die menselijke 'vorm' de denkziel. Sterft een mens, dan beantwoordt hij niet meer aan de *zin* van z'n mens-zijn: het denken. Wat er overblijft is 'materie'. 't Is met die mens voorgoed uit”.<sup>2)</sup> Dan het die „mens” „weggestort” in die *ἄπειρον*. Daarom bestaan die *materia prima* ook nie. Dis slegs 'n abstraksie – dis *ἄπειρον*.

### 2.1.2 Akt en potensie

Aristoteles se wêreld is nie staties nie. Dit is onophoudelik besig om te verander. Dit gebeur in 'n stygende lyn. Die wêreld beweeg homself na God toe. Die wêreld dank sy konkrete gestalte nie aan God nie. Aristoteles ken geen Skepper-God nie. Om hierdie stand van sake te verduidelik, voer Aristoteles die begrippe *akt* en *potensie* in. Die potensie beteken dat die materie iets kan word. Die potensie is 'n aanleg in die materie. Die akker kan 'n eikeboom voortbring omdat die akker 'n eik in potensie is. „Die stof het 'n oorspronklike aanleg tot alles wat dit eendag kan word”.<sup>3)</sup> Dit is egter die vorm wat in die aktualisering van

---

1) De Vleeschauwer, H. J., *Op. cit.*, p.162.

2) Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, p.48.

3) De Vleeschauwer, H. J., *Op. cit.*, p.163.

die potensialiteit in verrekening gebring moet word. Hierdie vereniging van stof en vorm noem Aristoteles die entelegie, die aktuering – die krag. Dit is die vorm wat die nodige aktiwiteit uitoefen in die ontwikkelingsproses, in Aristoteles se terme, die beweging.

En dit nou alles saamgevat, noem Aristoteles die *φύσις*. „Alles is onderworpe aan die wet van kom en gaan, van lewe en sterwe. Nogtans boots die fisiese natuur die onsterflikheid van die hemelbewoners na: die anorganiese wêreld deur die periodieke terugkeer van die wêreldsiklusse; die organiese wêreld deur die produksie van 'n gelyksoortige nageslag, waardeur aan die soort die ewigheid te beurt val wat aan die individue ontsê word”.<sup>1)</sup>

Uit hierdie uifers kursoriese samevatting kan ons nou Aristoteles se grondbeginsels vir sy Estetika begryp. Die *φύσις* is die norm. Dit is die grond van die werklikheid, dit gee die leiding deur die entelegie en dit geld vir die ganse werklikheid – dus ook vir die estetika. Die „*mimêsis*” is die vorm wat aan die *materie* vir die estetiese – die menslike handeling – daardie eenheid gee wat dit 'n kunswerk maak. Dit is waarom die *eenheid* in die kunswerk so sterk beklemtoon word. Sonder die *mimêsis* is dit *ἀπειρον*. As hy sy reëls van *moontlikheid* en *noodsaaklikheid* neerlê, dan is hierdie „wet” alleen te begryp as die entelegie wat deur die „*mimêsis*”, die menslike lewe (as materie) in 'n kunswerk kan afrond. Daarom kan moraliteit in Platoniese sin, geen woord meesprek nie. Die enigste doel wat daarom in die kuns gesoek moet word, is 'n noëtiese en in soverre as wat van deug sprake kan wees, is dit slegs te begryp as 'n *κατα λόγον* – na die voorskrif van die rede. God is vir Aristoteles slegs die aprioriese deel van die „*nous*”.<sup>2)</sup>

### 3 Die religieuse grondmotief by Aristoteles

Soek ons die mees basiese beginsels van Aristoteles uit om ons in te lei in sy religieuse grond, moet ons die begrippe *vorm*, *materie* en *entelegie* afsonder.

Aristoteles se entelegie-beginsel is alleen begrypbaar binne die religieuse dialektiek tussen vorm en materie. Voordat ons dit nader besien, merk ons net op dat alle religieuse grondmotiewe radikaal en integraal is. In 'n dualistiese grondmotief soos dié van Aristoteles, is albei komponente radikaal en integraal. In die laaste instansie is dit 'n hartsgesteldheid en daar is geen dieper punt in die mens om so 'n dualisme tot sintese te bring nie.

---

1) De Vleeschauwer, H. J., *Op. cit.*, p.166.

2) Vollenhoven, D. H. Th., *Het Calvinisme en de Reformatie van de Wijsbegeerte*, p.100.

Die entelegie is Aristoteles se teleologiese beginsel waarmee hy die *beweging* in sy kosmos beskrywe. Tereg merk Dooyeweerd op dat „this metaphysical notion of form, as the immanent teleological principle (entelechy) of and individual substance, is made relative by the world-order, conceived teleologically as an intelligible order in which a lower kind of form in its turn becomes matter for a higher kind. Only the actual *νοῦς*, the actual reason, cannot become matter because it is the archè (*ἀρχή*) of all delimitation of meaning”<sup>1)</sup>

En wat Aristoteles se substansiebegrip betref, beklemtoon Dooyeweerd in 'n uitvoerige beredenering dat Aristoteles nooit die *οὐσία* gedagte van voor-Aristoteliese Griekse konsepsie werklik prysgegee het nie. „This implies that 'primary substance' is nothing but the supposed first temporal 'Gegenstand' of the theoretical-logical function of thought”<sup>2)</sup>

Die religieuse grondmotief in die denke van Aristoteles is die vorm-materie motief. In die voor-Sokratiese denke het die materie-motief die voorrang gehad. In die na-Sokratiese denke die vorm-motief. In die denke van Aristoteles „the deity has become 'pure Form', and matter is completely deprived of any divine quality by becoming the metaphysical principle of imperfection and 'potentiality'”<sup>3)</sup>

Wat is die inhoud van die religieuse vorm-materie motief? Dit was Aristoteles wat die terme „vorm en materie” in die Griekse wysbegeerte geïk het. Maar dit beteken geensins dat die religieuse dryfkrag agter die Griekse denke eers met Aristoteles begin het nie. Die vorm-materie motief vind sy oorsprong in 'n onversoende konflik in die religieuse bewussyn van die Grieke tussen die ouere natuurgodsdienste enersyds en die nuwere kultuur-religie andersyds. Die opkoms van die Griekse polis of stadstate het hierin 'n baie belangrike rol gespeel.

In die voor-Homeriese religie vind ons trekke wat radikaal verskil van die latere kultuurreligie.<sup>4)</sup>

Ons merk net enkele van dié trekke aan. In die voor-Homeriese religie word iets van 'n persoonlike onsterflikheid alleen toegeken aan besondere begenadigde vorste en volkshelde wat in die „*elyseïsche velden*, een gelukkig tweede leven zouden leiden. . . .”<sup>5)</sup> Vir die gewone Griek het dit niks beteken nie omdat hy opgeneem was in 'n natuurreligie wat 'n blywende invloed uitgeoefen het. Hierdie natuurreligie het as grondmotief, die goddelike ewigvloeiende lewensstroom „*die uit de ,moeder-aarde' opkomt, en waaruit*

---

1) Dooyeweerd, H. J., *A New Critique of Theoretical Thought*, Band II, p.11.

2) *Ibid.*, Deel. III, p.10.

3) Dooyeweerd, H., *Op. cit.*, Band I, p.67.

4) Vergelyk verder Rüssel, H. W., *Antike Welt und Christentum*, Pantheon Ak. Verlag, Amsterdam, Leipzig, 1941.

5) Dooyeweerd, H., *Reformatie en Scholastiek in de Wijsbegeerte*, p.23.

*periodiek, in den kringloop des tijds alles ontspruit, wat individueelen vorm en gedaante heeft, maar dat weer evenzeer aan het onberekenbare blinde doodslot, de huiveringswekkende ANANKÉ, ten offer moet vallen, opdat de eeuwig vloeiende en vorm-looze stroom des levens zijn kringloop in geboorten, dood en herleving kan voortzetten".*<sup>1)</sup>

Die goddelike was in die natuurreligie nie in 'n vaste vorm of 'n persoonlike gestalte gedink nie. Net so vormloos as die godsvoorstelling was, só vormloos is die materiële aanduiding van die natuurgode wat in opgrawing gevind is.<sup>2)</sup>

Aan die ander kant was die nuwere kultuurreligie, die offisiële godsdienste van die Griekse polis, gesetel op die berg Olympus en tegelyk 'n eerste nasionaal godsdienstige verenigingspunt, was daarenteen die religie van vorm, maat en harmonie. Die Olimpiese gode „verlaten de ‚moeder-aarde‘ met haar kringloop van de levensstroom. Zij worden *onsterflike, stralende vorm-goden* van bovenzinnelike (niet zichtbare) gestalte en persoonlike gedaante, *geïdealiseerde en gepersonifieerde kultuurmagte* die op die berg Olympus tronen. Want de ‚cultuur‘ is in wezen *vormgeving* in vrije beheersing van een materiaal".<sup>3)</sup>

Die nuwere kultuurreligie, met sy grondmotief van vorm, maat en harmonie, het die ouere natuurreligie, met sy grondmotief die „ewigvloeiende stroom uit die moeder-aarde", in hom probeer opneem en met homself versoen.

Dooyeweerd toon breedvoerig aan<sup>4)</sup> hoe die samehang van die kultuurreligie met die ouere natuurreligie, die beste begryp kan word uit die eienaardige rol wat die sogenaamde *Moirá* in die kultuurreligie speel. Hy wys dan daarop dat die *Moirá* in wese niks anders is as die ou ANANKÉ van die natuurreligie nie – die onberekenbare lot wat sig in die lewenskringloop openbaar. Die ander benaming, (*Moirá*) wys egter daarop dat die noodlot van die natuurreligie enigermate aan die vorm-motief van die kultuurreligie aangepas is. Die woord *Moirá* is afgelei van 'n Griekse woord wat *deel* beteken. In die kultuurreligie word die *Moirá* nou die lot wat aan die drie vernaamste gode, Zeus, Poseidon en Hades, elkeen 'n provinsie vir sy besondere heerskappy toewys – vir Zeus die hemel, vir Poseidon die see en vir Hades die onderwêreld. „Daarin skuil reeds en halve berekenbaarmaking van die blinde *Ananké*. De *Moirá* word tot een *ordering*, die echter in haar oorsprong niet op die Olympische gode teruggaat, maar op een oudere onpersoonlike en vormloze goddelike magt, al vindt men bij Homeros somtijds Zeus, de opperste

---

1) Dooyeweerd, H., *Reformatie en Scholastiek in de Wijsbegeerte*, p.23.

2) Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, Tweede Druk, p.16.

3) *Ibid.*, p.16 sq.

4) Sien *Ibid.*, p.17.

god als bestierder van het lot aangeduid. Juist daar echter, waar de *Moirai* in de rol van *doodslot* der stervelingen optreed, vertoont zij zich weer in haar oorspronkelijke duistere en onberekenbare gedaante. Ook Zeus, die hoogste Olympische god, staat machteloos tegenover de *Moirai des doods*".<sup>1)</sup>

So lê die religieuse dialektiek dwarsdeur die grondmotief. Die materie-motief staan in verband met die bewegingsaspek van die tydelike werklikheid. Die vorm-motief daarenteen appelleer op 'n nie-waarneembare, onverganklike synsvorm wat bokant die kringloop van die lewensstroom, van die materie, verhewe is. Hierdie vormgewende synde, het die Grieke bedink as skone, stralende vorm. Dit is ook die rede waarom die klassieke kuns *koel* en *verstandelik* geklassifiseer kan word. Die skone vorm het die voorrang. Nooit word byvoorbeeld in die Griekse kuns 'n smartlike ou mens uitgebeeld nie.

Die Romeinse magsmotief sou later in die Griekse denke 'n belangrike invloed uitoefen. Waar die Griekse polis die kultuurdraer was, tree in die Romeinse tyd die *familia* en die staat as *res publica* na vore. Veral op die gebied van die regs wetenskap en die staatsleer het die Romeinse magsmotief 'n geweldige woord meegeesprek.

Afsluitend beklemtoon ons net, na hierdie kursoriese uiteenlegging, dat Aristoteles se *φύσις*-norm, juis in die vorm-materie motief, dialekties gespan is. Enersyds is die vorm die volmaakte terwyl die materie as grondkonsep onmisbaar is. Ook die feit dat die vorm in 'n laer klas, die materie vir 'n hoër klas is, wys heen na die religieuse dialektiese spanning aan die wortel van sy denke. Ook sy *τὸ βέλτιον*-gedagte, beklemtoon die deifisering van die vorm. En in die lig van wat die materie-beginsel vir Aristoteles beteken, word dit ook meteens duidelik waarom hy die menslike lewe, in sy wel en sy wee, as die enigste materiaal vir die kuns kon sien. Aristoteles se estetika word inderdaad ten volle beheer deur die religieuse grondmotief van vorm en materie.

#### 4 Immanuel Kant (1724–1804)

Ten einde die onverbreeklike verband tussen die estetiese besiening en die religieuse grondmotief wat op die hart van 'n denker beslag gelê het, nog verder te illustreer, gaan ons in die res van hierdie hoofstuk saaklik die Kantiaanse estetiese konsepie van nader besien.

Kant het sy estetiese konsepie vir ons gegee in sy *Kritik der Urtheilskraft*. Hierdie derde Kritik van Kant is geen losstaande werk nie. Kant het dit self ook nooit so bedoel nie. Dit is daarom nodig dat ons allereers die plek van die *Kritik der Urtheilskraft* in sy wysgerige konsepie moet sien. Kant het naamlik

---

1) Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, Tweede Druk, p.17.

in sy *Kritik der reinen Vernunft*, die estetika doelbewus uit sy sisteem uitgesluit omdat dit enkel empiries sou wees. Selfs sy essay *Beobachtungen über das Schöne und Erhabene* van 1764, het Kant hom nog nie werklik besig gehou met die estetiese nie. Die titel van die essay is ook misleidend aangesien Kant nie daarin estetiese beskouings gegee het nie, maar eintlik sosiale karakterstudies.<sup>1)</sup> Tussen die essay en sy *Kritik der Urtheilskraft*, is daar feitlik geen raakpunt nie.

Tog moet daar op gelet word dat Kant in sy sistematiese beplanning van die filosofie in 1772, melding gemaak het van die beginsels van smaak en gevoel. Dit het egter nie beteken dat Kant voor sy derde „Kritik” die estetiese vanuit ’n transendentale oogpunt beskou het nie. Doelmatigheid was nooit ’n konstitutiewe element van kennis nie; maar slegs ’n interpretasie element van die lewensverskynsels.

Aan die ander kant moet onthou word dat Kant steeds ’n Aufklärungsfilosof was. Die Skone as vorm van doelmatigheid is immers ’n normale tema van die Aufklärung! Die vorme van skoonheid maak egter nie Kant se probleem uit nie maar wel die *estetiese oordeel*. „Met daardie doel het die Aufklärung twee paaie ingeslaan. Aan die een kant die pad van die analise van die estetiese gevoel in sy betrekkings tot die menslike psigologie as kennis, wil en gevoel. Aan die ander kant loods Reinhold in 1787 Kant se idees in ’n nuwe rigting, waar hy die drie verskillende gebiede van filosofie, etiek en estetika koördineer met verstand, rede en oordeel waarvan elkeen sy eie onverwisselbare beginsels a priori het. Die verstand skep die kennis, die rede die etiek, terwyl die oordeelskrag die oorsprong is van die beginsels en wetmatighede van die teleologie en die gevoel”.<sup>2)</sup>

Die plek van die *Kritik der Urtheilskraft* moet as ’n sintesepoging tussen sy eerste twee „Kritiken” aangemerkt word. In sy *Kritik der reinen Vernunft* gee Kant die voorrang aan die wetenskapsideaal. Hierin lê hy vaste bane neer waarlangs almal moet dink en werk as hulle wetenskaplik besig wil wees. In sy *Kritik der praktischen Vernunft*, gee hy voorrang aan die vryheidsideaal, soos dit veral na vore tree in sy kategoriese imperatief. Om die stand van sake te begryp, moet dit egter besien word vanuit die absolute skeiding tussen Gees en stof soos dit in die immanensiefilosofie sedert Descartes na vore gekom het. Gees en stof is op die immanensiestandpunt onversoenbaar. En tog is dit een kosmos. Kant se *Kritik der Urtheilskraft* is sy poging om tussen dié twee gebiede ’n brug te lê. Dit is ’n poging om die eenheid van die werklikheid – natuurlik uit idealistiese gesigshoek – te probeer bewerkstellig.

„Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen den Gebiete des Naturbegriffs; als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als den Uebersinnlichen, befestigt ist, so dass von dem ersteren zum

---

1) Vergelyk verder De Vleeschauwer, H. J., *Op. cit.*, Band III, p.247.

2) *Ibid.*, p.248.



anderen (also vermittelt des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Uebergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluss haben kann, so soll doch diese auf jene einen Einfluss haben; nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen, und die Natur muss folglich auch so gedacht werden können, dass die Gesetzmässigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme. – Also muss es doch einen Grund der Einheit des Uebersinnlichen, welches der Natur zum Grunde liegt, mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, geben, wovon der Begriff, wenn er gleich weder theoretisch noch praktisch zu einem Erkenntnis desselben gelangt, mithin kein eigenthümliches Gebiet hat, dennoch den Uebergang von der Denkungsart nach den Prinzipien der einen zu der nach Prinzipien der anderen möglich macht”.<sup>1)</sup>

Kant beskryf sy estetika as 'n „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft” wat uiteenval in 'n „Analytik des Schönen” en 'n „Analytik des Erhabenen”. Soos sy eerste twee „Kritiken”, is ook sy *Kritik der Ästhetischen Urtheilskraft*, 'n transendentale kritiek wat ondersoek instel na die voorwaardes vir die kennis.

#### 4.1 Die Analytik des Schönen

Dit is interessant dat Kant, as hy oor die *Skone* handel, begin met die *smaak*. Dit is egter begrypbaar vanuit sy transendentale metode. Kant probeer allereers om die a priori element as algemeengeldige maatstaf neer te lê en dan deduserend vanuit die a priori's die individuele te verklaar. Die a priori's vir die Skone vind Kant dieselfde as wat hy reeds in die *Kritik der reinen Vernunft* neergelê het nl. die kategorie van kwaliteit, die kategorie van kwantiteit, die kategorie van betrekking en die kategorie van modaliteit.

Voordat ons egter die kategorieë van nader besien, is dit nodig om vas te stel wat Kant onder die term *smaak* verstaan. „Die Definition des Geschmacks, welche hier zum Grunde gelegt wird ist: dass er das Vermögen der Beurtheilung des Schönen sei. Was aber dazu erfordert wird, um einen Gegenstand schön zu nennen, das muss die Analyse der Urtheile des Geschmacks entdecken”.<sup>2)</sup>

##### 4.1.1 Kategorie van kwaliteit

Onder die kategorie van kwaliteit verstaan Kant dat iets is soos hy is en nie anders kan wees nie. Dit beteken dat die smaakoordeel nie betrekking het op dinge in hulle verhouding tot mekaar nie. Kant sê:

---

1) Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, pp.11–12.

2) *Ibid.*, p.41.

„Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurtheil ist also kein Erkenntnisurtheil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann”.<sup>1)</sup> Alle voorstellinge kan objektief wees in soverre as die voorstellinge die reële van die ervaring weerspieël. Maar voorstellinge „auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt”.<sup>2)</sup>

Wanneer 'n oordeel „auf das Objekt bezogen werden”, is dit 'n logiese oordeel. Maar, omgekeerd, wanneer die voorstellinge „gar rationaal wären, würden aber in einem Urtheile lediglich auf das Subjekt (sein Gefühl) bezogen, so ist es sofern jederzeit ästhetisch”.<sup>3)</sup> Iets is dus mooi wanneer dit in ons bewussyn verskyn en by ons die gewaarwording van welgevalle (Wohlgefallen) werk. Dié *welgevalle* is self egter gekwalifiseerd. Dit is „*ohne alles interesse*”. So kan ons onderskei tussen die welgevalle van die aangename en die van die goeie. „Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt”.<sup>4)</sup> En daarmee saam: „Gut ist das, was vermittelt der Vernunft durch den blossen Begriff gefällt”.<sup>5)</sup> Die aangename is volgens Kant dit wat ons in 'n onmiddellike gevoel bevredig, „an affection in which we are passive and dependent on the object; it is, therefore, immediately connected with an interest in the existence of that object and a desire for it”.<sup>6)</sup>

Ook tussen die *goeie* en die *skone* moet onderskei word. Vir die *goeie* moet daar altyd „a definite conception of the object, which we subsume under the conception of the good” wees.<sup>7)</sup> Vir die *skone* is dit nie so nie. Kant skrywe: „Um etwas gut zu finden, muss ich jederzeit wissen, was der Gegenstand für ein Ding sein solle, d.i. einen Begriff von demselben haben. Um Schönheit woran zu finden, habe ich das nicht nöthig. Blumen, freie Zeichnungen, ohne Absicht in einander geschlungene Züge, unter den Namen des Laubwerks; bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch”.<sup>8)</sup>

Die aangename, die skone en die goeie, kan dus opsommend gesien word dat: „Angenehm heisst Jemandem das, was ihm *vergnügt*; schön, was ihm blos *gefällt*, gut, was *geschätzt* . . . d.i. worin von ihm ein objektiver Werth gesetzt wird”.<sup>9)</sup>

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, pp.41–42.

2) *Ibid.*, p.42.

3) *Ibid.*, p.42.

4) *Ibid.*, p.44.

5) *Ibid.*, p.46.

6) Caird, E., *The Critical Philosophy of Immanuel Kant*, Vol. II, p.390.

7) *Ibid.*, p.390.

8) Kant, I., *Op. cit.*, p.46.

9) *Ibid.*, p.49.

Caird vat die gedagtes van Kant saaklik in een sin saam as hy sê: „Only in such contemplative delight is the mind free and disinterested in respect of its object, because busied only with itself; whereas, both in respect to the Pleasant and the Good, it is interested, and in some way under constraint; for pleasure subjects us as rational to an object which appeals to sense, and the Good subjects us as sensuous to an object which appeals to reason”.<sup>1)</sup>

#### 4.1.2 Kategorie van kwantiteit

In sy kategorie van kwantiteit, bedoel Kant die universaliteit van 'n estetiese oordeel. Die kwantiteit word eers sigbaar vanuit die „wohlgefallens ohne alles Interesse”. Kant beklemtoon: „Denn das, wovon Jemand sich bewusst ist, dass das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurtheilen, dass es einen Grund des Wohlgefallens für Jedermann enthalten müsse”.<sup>2)</sup>

Hierdie algemeenheid kan daarom nie gesien word as „Privatbedingungen” nie, want dit vereis „dass man die Gültigkeit desselben für Jederman daran voransetzen kann”.<sup>3)</sup> En „aus Begriffen kann diese Allgemeinheit auch nicht entspringen. Denn von Begriffen giebt es keinen Uebergang zum Gefühle der Lust oder Unlust”.<sup>4)</sup> Die *skone* is vir Kant dit wat nie begripsmatig is nie en tog as *objek* 'n algemene welgevalle wegdra. Hy konkludeer dan: „Folglich muss dem Geschmacksurtheile, mit dem Bewusstsein der Absonderung in demselben von allem Interesse, ein Anspruch auf Gültigkeit für Jedermann, ohne auf Objekte gestellte Allgemeinheit anhängen, d.i. es muss damit ein Anspruch auf subjektive Allgemeinheit verbunden sein”.<sup>5)</sup>

Daarom moet die *aangename* en die *goeie* in die lig van die *algemeenheid* skerp van die *skone* onderskei word. Die *aangename* is slegs 'n *privaat gevoel*: „dass er ihm gefalle, sich auch blos auf seine Person einschränke”. Die spreekwoord: „Oor die smaak val nie te twis nie”, moet op die *aangename* betrek word. In so 'n geval geld die beginsel: „ein Jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne)”.

Met betrekking tot die *goeie* is die saak ietwat anders. Die *goeie* maak ook aanspraak op algemeengeldigheid, maar dan „durch einen Begriff als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt”.

---

1) Caird, E., *Op. cit.*, p.391.

2) Kant, I., *Op. cit.*, p.51.

3) *Ibid.*, p.51.

4) *Ibid.*, p.51.

5) *Ibid.*, p.52.

Met die skone is dit egter gans anders gesteld. Die kwantitatiewe kategorie van die skone is nooit slegs „für mich schön” nie. So ’n persoon praat slegs van die *aangename*. Daarom moet daar onderskei word tussen „generale Regeln” en „universale Regeln”. Eersgenoemde is altyd empiries en begripmatig, bv. wanneer iemand met smaak sy gaste onthaal en hulle dan almal sê dat die gasheer smaak het. Die „universale Regeln” is nie empiries en begripmatig bepaald nie en daarom eers „das Geschmacksurtheil über das Schöne”.

„Hier ist nun allererst zu merken, dass eine Allgemeinheit, die nicht auf Begriffen vom Objekte (wenngleich nur empirischen) beruht, gar nicht logisch, sondern ästhetisch sei, d.i. keine objektive Quantität des Urtheils, sondern nur eine subjektive enthalte”.<sup>1)</sup> Dit beteken egter nie vir Kant dat „objektiewe algemeengeldigheid” nie ook ’n subjektiewe kant het nie. Laasgenoemde is egter altyd begripmatig bepaald. „Aber von *subjektiven Allgemeingültigkeit*, d.i. der ästhetischen, die auf keinem Begriffe beruht, lässt sich nicht auf die logische schliessen; weil jene Art Urtheile gar nicht auf das Objekt geht”.<sup>2)</sup>

Volgens Kant kan ’n begripmatige oordeel die skone nooit vasvat nie. Daarom kan daar ook nooit ’n vaste *reël* neergelê word as maatstaf waarop iemand iets „für schön” sou kon kwalifiseer nie.

„Hier ist nun zu sehen, dass im dem Urtheile des Geschmacks nichts postulirt wird, als eine solche *allgemeine Stimme*, in Ansehung des wohlgefallens ohne Vermittelung der Begriffe; mithin die *Möglichkeit* eines ästhetischen Urtheils, welches zugleich als für Jedermann gültig angesehen werden könne. Das Geschmacksurtheil selber postulirt nicht Jedermanns Einstimmung, . . . es sinnt nur Jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von Anderer Beitritt erwartet. Die allgemeine Stimme ist also nur eine Idee. . . .”<sup>3)</sup> Vir Kant is die kwantitatiewe kategorie van die skone dan, „das, was ohne Begriff allgemein gefällt”.

#### 4.1.3 Kategorie van betrekking

Kant betrek die kategorie van betrekking op die „Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird”.<sup>4)</sup>

Ons moet allereers Kant se begrip „Zweckmässigkeit” begryp. Dit is vir hom ’n *forma finalis*, „die Kausalität eines Begriffs in Ansehung seines Objekts. Wo also nicht etwa blos die Erkenntniss von einem

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.55.

2) *Ibid.*, p.55.

3) *Ibid.*, p.57.

4) *Ibid.*, p.82.

Gegenstände, sondern der Gegenstand selbst (die Form oder Existenz desselben) als Wirkung, nur als durch einen Begriff von der letzteren möglich gedacht wird, da denkt man sich einen Zweck".<sup>1)</sup>

Dit beteken saaklik dat die *doel* nie 'n blote *end* is nie. Volgens Kant beoordeel ons nie *iets* mooi omdat die *iets* 'n welgevalle op ons sou lê nie. Die orde is presies omgekeer. „It pleases us because we judge it beautiful".<sup>2)</sup> Die *skone* is nooit 'n predikaat wat logies afgelei is uit die Gegenstand nie. Dan sou ons slegs nog met die *goeie* te doen hê. Dit is slegs die „Form der Zweckmässigkeit" wat ten grondslag van die smaakoordeel, as estetiese oordeel, lê. Hierdie „Form" kan nie empiries of logies benader word nie, maar slegs deur „Reflexion". „Also kann nichts Anderes, als die subjektive Zweckmässigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich die blosse Form der Zweckmässigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand *gegeben* wird, sofern wir uns ihrer bewusst sind, das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mittheilbar beurtheilen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurtheils ausmachen".<sup>3)</sup>

Dit moet steeds onthou word dat die kunswerk 'n „Ding-an-sich" bly. Ook die estetiese oordeel is ten diepste vir Kant 'n idealistiese gegewe van dit wat in die bewussyn „verskyn". Daarom beklemtoon hy ook dat die smaakoordeel, as estetiese oordeel, onafhanklik van *bekoring*, en *aandoening* is. Ook die begrip „perfektheid" moet nie met „die Skone" verwar word nie. Perfektheid het immers, volgens Kant, altyd te doen met 'n iets wat min of meer deursigtelik is, iets wat logies begrypbaar is.

In die laaste plek moet Kant ook rekenskap gee van die „Ideale der Schönheit". In die kategorie van betrekking is dit belangrik om die skoonheidsideaal te betrek omdat dit die realisering van die Idee is. Daarom moet alle vorme van relativisme en subjektivisme sover as moontlik in die ideaal uitgeskakel wees. Dit maak immers aanspraak op algemeengeldigheid. Hieroor is Kant baie duidelik. Hy skrywe: „Zuerst ist wohl zu bemerken, dass die Schönheit, zu welcher ein Ideal gesucht werden soll, keine *vage*, sondern durch einen Begriff von Objektiver Zweckmässigkeit fixirte Schönheit sein, folglich keinem Objekte eines ganz reinen, sondern zum Theil intellektuirten Geschmacksurtheils angehören müsse. D.i. in welcher Art von Gründen der Beurtheilung ein Ideal stattfinden soll, da muss irgend eine Idee der Vernunft nach bestimmten Begriffen zum Grunde liegen, die a priori den Zweck bestimmt, worauf die innere Möglichkeit des Gegenstandes beruht. Ein Ideal schöner Blumen, eines schönen Ameublements, einer schönen Aussicht lässt sich nicht denken. Aber auch von einer bestimmten Zwecken anhängenden Schönheit, z.B. einem schönen Wohnhause, einem schönen Baume, schönen Garten u.s.w. lässt sich kein Ideal vorstellen; vermuthlich weil die Zwecke durch ihren Begriff nicht genug bestimmt und fixirt sind, folglich die

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.62.

2) Caird, E., *Op. cit.*, Vol. II, p.394.

3) Kant, I., *Op. cit.*, p.63.

Zweckmässigkeit beinahe so frei ist, als bei der vagen Schönheit. Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der *Mensch*, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äusseren Wahrnehmung hernehmen muss, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann; dieser *Mensch* ist also eines *Ideals der Schönheit*, sowie die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der *Vollkommenheit* unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig".<sup>1)</sup>

In dié verband onderskei Kant 'n „Normalidee” en 'n „Vernunftidee” met betrekking tot die estetiese oordeel. Die skoonheidsideaal word eers bereik wanneer die „Normalidee”, as die gemiddelde van die somtotaal van baie oordele, omgewerk word in 'n „Vernunftidee”. Laasgenoemde is per slot van sake die algemeengeldige in die estetiese oordeel. Ons moet egter ook daarop let dat die „Normalidee” nie net maar die gemiddelde van 'n somtotaal is nie. Kant „verdiep” dié idee deur die sedelikheid daarby te betrek. Daarom is die „Normalidee” self reeds puur menslik, en dus van „hoë gehalte” al is dit nog nie saamgevat en verbreed onder leiding van die „Vernunft” nie.

#### 4.1.4 Kategorie van modaliteit

Wanneer Kant van die kategorie van modaliteit met betrekking tot die *skone* praat, betrek hy dit op die *noodwendigheid* van die welgevallen. Hierdie noodwendigheid moet steeds besien word vanuit sy verbondenheid met lus- en onlus-gevoelens. Dit wat dus as *aangenaam* aangemerkt kan word, „sage ich, dass es in mir *wirklich* Lust bewirkte. Vom Schönen aber denkt man sich, dass es eine *nothwendige* Beziehung auf das Wohlgefallen habe”.<sup>2)</sup>

Hierdie noodwendigheid het vir Kant besondere betekenis. Dit is nie 'n teoretiese noodwendigheid wat dwingend op almal sou wees nie. Dit is ook geen praktiese aangeleentheid wat deur die begrippe van die Vernunft of die Vryheid, gelei word nie. Die *noodwendigheid* wat in 'n estetiese oordeel betrek is, kan slegs as *eksemplaries* gekwalifiseer word omdat dit aan niemand *bewys* kan word nie.

„Da ein ästhetischer Urtheil kein objektives und Erkenntnissurtheil ist, so kann diese Nothwendigkeit nicht aus bestimmten Begriffen abgeleitet werden und ist also nicht apodiktisch. Viel weniger kann sie aus der Allgemeinheit der Erfahrung geschlossen werden”.<sup>3)</sup>

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.78.

2) *Ibid.*, p.83.

3) *Ibid.*, p.83.

Dit beteken dat die subjektiewe noodwendigheid ten opsigte van 'n smaakoordeel, altyd op 'n bepaalde voorwaarde berus. Dit is belangrik. Kant beklemtoon dat die voorwaardes eintlik die vraag beantwoord waarom 'n losstaande getal estetiese oordele, ooreenstem, én ook werklik *sal* ooreenstem. Kant aanvaar in die verband ook 'n „*Sollen im asthetischen Urtheile*”. Die belangrikste voorwaarde noem Kant „die Idee eines Gemeinsinnes”.<sup>1)</sup> Onvoorwaardelike noodwendigheid is vir Kant slegs moontlik wanneer die smaakoordele „ein bestimmtes objektives Prinzip hätten”. Dán sou dit 'n teoretiese oordeel wees. Sonder „Prinzip” kan die begrip noodwendigheid egter nie eers gedink word nie. Dit sou slegs moontlik wees by singenot maar nooit by die „skone” nie. Die „Prinzip” in die smaakoordeel moet dus subjektief wees, „welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimme”, wat „gefalle oder missfalle”. „Ein solches Prinzip könnte nur als ein *Gemeinsinn* angesehen werden, welcher vom gemeinen Verstande, den man bisweilen auch *Gemeinsinn* (*sensus communis*) nennt, wesentlich unterschieden ist; in dem letzterer nicht nach Gefühl, sondern jederzeit nach Begriffen, wiewohl gemeiniglich nur als nach dunkel vorgestellten Prinzipien urtheilt”.<sup>2)</sup>

Die „Gemeinsinn” is voorveronderstelling. Die „Gemeinsinn” is nie slegs noodsaaklike voorwaarde vir die estetiese oordeel nie maar is inderdaad „die nothwendige Bedingung der allgemeinen Mittheilbarkeit unserer Erkenntniss, welche in jeder Logik und jedem Prinzip der Erkenntnisse, das nicht skeptisch ist, vorausgesetzt werden”.<sup>3)</sup> Daarom is die algemene instemming waarop 'n smaakoordeel aanspraak maak, 'n subjektiewe noodwendigheid wat onder leiding van die „Gemeinsinn”-voorveronderstelling „als objektiv vorgestellt wird”.

„Nun kann dieser Gemeinsinn zu dienem Behuf nicht auf der Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urtheilen berechtigen, die ein Sollen enthalten”.<sup>4)</sup> Die „Gemeinsinn” is dus 'n blote idealistiese norm wat nie net 'n voorveronderstelling is nie maar ook 'n „Recht zu Regel” wat van toepassing gemaak word op almal. Só bly dit 'n subjektiewe oordeel en terselfdertyd is dit 'n algemene oordeel omdat dit „eine Jedermann nothwendige Idee”, is. As Kant dus in sy eerste drie kategorieë met betrekking tot die skoonheid, die „Geschmack” in al sy „elemente” uit mekaar gehaal het, verenig hy dit alles weer in die kategorie van modaliteit in sy idee van die „Gemeinsinn”. Hy vat dit saaklik saam: „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines *nothwendigen* Wohlgefallens erkannt wird”.<sup>5)</sup>

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.84.

2) *Ibid.*, p.84.

3) *Ibid.*, p.85.

4) *Ibid.*, p.86.

5) *Ibid.*, p.87.

Kant se idealisme is inderdaad in alle opsigte humanistiese filosofie. Weliswaar het hy in die roes van die Aufklärung rigting probeer gee met sy idealistiese algemeengeldigheids-postulate. Maar dit het hom aan die wortel van sy denke nie minder humanis gemaak nie. Hier het ons werklik 'n geval van alles uit die mens en tot die mens en deur die mens.

#### 4.2 Analytik des Erhabenen

Wanneer Kant oor „das Erhabene” praat, gaan dit nog steeds vir hom oor die estetiese oordeel. „Das Schöne” en „das Erhabene” kom in sommige opsigte ooreen; in ander verskil hulle weer geheel. Dit is juis hierdie *verskil* wat beide „das Schöne” en „das Erhabene”, verder belig.

„Das schöne” en „das Erhabene” *kom ooreen* in soverre as wat beide „für sich selbst gefällt”. Ook daarin dat beide „kein Sinnes- noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurtheil voraussetzt”.<sup>1)</sup>

Aan die anderkant is daar ook 'n *verskil* tussen die „Schönen” en die „Erhabenen”. „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern *Unbegrenztheit* an ihm, oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird”.<sup>2)</sup>

Die mees belangrike verskil tussen „das Schönen” en „das Erhabene” wat Kant egter soos volg saam: „dass, wenn wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Uebereinstimmung mit der Natur eingeschränkt) die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmässigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urtheilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führe und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; hingegen das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloss in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urtheilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewaltthätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurtheilt wird”.<sup>3)</sup>

Hier uit volg dat dit nie die objek is wat „erhaben” is nie, maar slegs die Vernunft-idee. „To ask when an object is to be called sublime, is really to ask what are the objects of sense which, by their very failure

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.92

2) *Ibid.*, p.92

3) *Ibid.*, p.93



in design, force our minds to forsake the sensible altogether, and busy themselves with Ideas which bear in themselves a higher design".<sup>1)</sup>

Die „Skone” verwyd nie ons kennis van die natuur nie, maar wel ons Ideële konsepie van die natuur sodat dit nie vir ons ’n meganiese gegewe is nie, maar inderdaad ’n soort kuns. „Das Erhabene” egter, laat ons die natuur sien „as incomplete and aimless in itself, but yet as presenting to us certain phenomena, which may be used to awake the feeling of a higher design in ourselves that is quite independent of nature”.<sup>2)</sup>

Ook wat die kategoriale indeling van „das Erhabene” betref, betoog Kant dat hier, ook soos by „das Schöne”, die kategorieë van kwaliteit, kwantiteit, betrekking en modaliteit onderskei moet word. Daarbenewens word „das Erhabene”, hier anders as by „das Schöne”, verder ingedeel in ’n tweërlei faset, nl. die „matematisch-Erhabene” en die „dynamisch-Erhabene”. Hierdie indeling lei Kant af van sy gedagte dat Idees op ’n tweërlei wyse „present themselves in relation to our faculties of knowing and of acting”.<sup>3)</sup>

#### 4.2.1 Vom Mathematisch-Erhabenen

Die matematiek-verhewene knoop Kant aan die kategorie van kwantiteit. „Erhaben nennen wir das, was *schlechthin* gross ist”.<sup>4)</sup>

Kwantiteit is egter ’n relatiewe konsepie, want ons kan slegs die groter van iets bepaal in sy relasie met ’n ander kwantum as maateenheid. Ons waardeer kwantiteit altyd as of *matematies* of *esteties* en eersgenoemde refereer altyd na laasgenoemde. Want in numerering van ’n gegewe is die kwantum wat as maateenheid dien, altyd gegee in ’n persepsie. As dit nie so was nie, sou die proses in vergelyking met ander maateenhede, ad infinitum moes voortgaan. Die ad infinitum-gang is in ’n matematiese sintese wel moontlik maar nooit in ’n estetiese beoordeling nie. Estetiese beoordeling het altyd ’n grens „owing to the conditions of the imaginative representation of objects”.<sup>5)</sup>

Die gedagte wat Kant hier beklemtoon, is dat ons in die laaste instansie vir ’n estetiese beoordeling alle detail in die eenheid van een beeld, moet kan vasvat. Wanneer dit nie moontlik is nie, het ons met „das Erhabene” te doen, omdat „behind the failing imagination, there is a power which stimulates its ineffectual efforts by the thought of an absolute totality, viz. reason. Hence the very failure of imagination awakes the

---

1) Caird, E., *Op. cit.*, p.402

2) *Ibid.*, p.403

3) *Ibid.*, p.403

4) Kant, I., *Op. cit.*, p.96

5) Caird, E., *Op. cit.*, p.403

consciousness of a faculty in ourselves to which all the powers of sense and imagination are inadequate: the Idea of a greatness in ourselves before which all objects of sense shrink to nothing, and in thinking of which we triumph over our own weakness to represent it in sense or imagination".<sup>1)</sup>

Kant beklemtoon dat „das Unendliche“ *absoluut* groot is. Alles wat met „das Unendliche“ vergelyk word is klein. „Aber, was das Vornehmste ist, es als *ein Ganzes* auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemuths an, welches allen Maasstab der Sinne übertrifft. Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstatet aber doch der Weltanschauung, als blosser Erscheinung, zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt, in der reinen intellektuellen Grössenschätzung, unter einem Begriffe *ganz* zusammengefasst, obzwar es in der mathematischen durch *Zahlenbegriffe* nicht *ganz* gedacht werden kann".<sup>2)</sup>

„Das Erhabene“ lê dus nie in 'n objek nie maar „in our state of mind in regard to it“. Dit bly 'n idealistiese konsepsie. Die knooppunt tussen die estetiese en matematiese, is die *Vernunft*.

#### 4.2.2 Vom Dynamisch-Erhabenen

Die „Dynamisch-Erhabenen“ is die begrip wat Kant gebruik in die menslike konfrontasie met die natuurkragte. Sodanige kragte is „erhaben“ wanneer die mens bewus word van hulle grootheid en terselfdertyd weet „that they cannot overpower us“. 'n Natuurkrag is eers groot wanneer 'n mens magtelos daarteenoor staan en daarom 'n voorwerp van vrees vir ons is. Terselfdertyd beklemtoon Kant dat die *vrees* nie beteken dat 'n mens *bang* daarvoor is nie. Hy illustreer die gedagte met 'n voorbeeld dat 'n mens God kan vrees sonder om vir Hom bang te wees.<sup>3)</sup> Die mens wat *bang* is, kan „das Erhabene“ nie beleef nie.

Aan die ander kant kan 'n mens in die teenwoordigheid van so 'n natuurkrag terugval op „a power of resistance of a quite different kind, which gives us courage to measure ourselves against the apparent almightiness of nature“. <sup>4)</sup> Dit beteken dat die Idee, as grond, eintlik „das Erhabene“ is.

„Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüthe enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) ausser uns überlegen zu sein uns bewusst werden können. Alles, was dieses Gefühl in uns erregt, wozu die Macht der Natur

---

1) Caird, E., *Op. cit.*, p.404

2) Kant, I., *Op. cit.*, pp.,104–105

3) Vergelyk *Ibid.*, p.112

4) Vergelyk ook Kant, I., *Op. cit.*, Par. 28., pp.111–116

gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heist als denn (obzwar uneingentlich) erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns und in Beziehung auf sie sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht bloß durch seine *Macht* die es in der Natur beweist, innige Achtung in uns werkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurtheilen und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken".<sup>1)</sup>

Kant beklemtoon ten slotte dat „das Erhabene“ veel swaarder op die kultuur rus as „das Schöne“ omdat eersgenoemde 'n suiwerder morele skraging vra as laasgenoemde. In hierdie verband is dit nodig om saaklik net daarop te wys dat „moraliteit“ vir Kant eintlik net Ideële menslikheid beteken. „Es hat seine Grundlage in der menschlichen Natur. . . .“.<sup>2)</sup>

#### 4.3 Deduksie van estetiese oordele

Kant beklemtoon dat in die geval van „das Erhabene“, geen deduksie nodig is nie. Die eenvoudige uiteenlegging van „das Erhabene“ is voldoende. Kant betrek sy gevolgtrekking hier op sy siening dat die objek wat as prikkel vir „das Erhabene“ dien, slegs *skyn-oorsaak* daarvan is. Die objek is aan „das Erhabene“ verbind „only by the subjective movement of man's spirit, and does not belong to it simply as an object“.<sup>3)</sup>

In die geval van „das Schöne“ is dit anders. „In the case of the sense of beauty, however, the *form* of the object is apprehended as purposive with reference to the harmonious activity of our faculties; and, therefore, it requires to be shown how judgments of taste are possible – judgments which lay claim to necessity and therefore to a *subjective universality*, while yet they are not judgments of knowledge“.<sup>4)</sup>

Kant moet dus die universele waarheid aan die singuliere oordeel verklaar. Dit doen hy dooceanvoudig deur dit te betrek op die algemeengeldige a priori en tweedens, „eine Nothwendigkeit die aber doch von keinen Beweisgründen a priori abhängt, durch deren Vorstellung der Beifall, den das Geschmacksurtheil Jedermann ansinnt, erzwungen werden könnte“.<sup>5)</sup>

Saaklik kom dit daarop neer dat Kant die subjektiewe oordeel op individualistiese wyse eenvoudig vir waar aanvaar teen die agtergrond van die Idee. Om dit duidelik te stel, beklemtoon hy twee punte:

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, pp.116–117

2) *Ibid.*, p.118

3) Caird, E., *Op. cit.*, p.407

4) *Ibid.*, p.407

5) Kant, I., *Op. cit.*, p.137

- (i) „bei allen Menschen sein die subjektiven Bedingungen dieses Vermögens, was das Verhältniss der darin in Thätigkeit gesetzten Erkenntnisskräfte zu einem Erkenntniss überhaupt betrifft, einerlei: welches wahr sein muss, weil sich sonst Menschen ihre Vorstellungen und selbst das Erkenntniss nicht mittheilen könnten;
- (ii) das Urtheil habe blos auf dieses Verhältniss Rücksicht genommen und sei rein, d.i. weder mit Begriffen vom Objekt noch Empfindungen, als Bestimmungsgründen, vermengt“.<sup>1)</sup>

#### 4.4 Kuns en natuur

Vir Kant is kuns eers kuns „sofern sie zugleich Natur zu sein scheint“.<sup>2)</sup> Kant beklemtoon dat 'n mens bewus moet wees dat 'n kunswerk, *kuns* is en nie natuur nie; „aber doch muss die Zweckmässigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der blossen Natur sei. . . . Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht“.<sup>3)</sup>

Benewens die enkele gegewens moet die kunsproduk egter 'n vrye skepping wees „ohne eine Spur zu zeigen, dass die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemüthskräften Fesseln angelegt habe“.<sup>4)</sup>

#### 4.5 Die kunstenaar as genie

Vir Kant is daar geen reëls neer te lê vir die kuns nie. Dit is die werk van die genie. In soverre as wat daar van reëls sprake kan wees, kan dit slegs afgelees word uit die eksemplariese kunswerk van die genie. Hierdie reëls bekwaam egter niemand om 'n verdere kunswerk te produseer nie.

„Genie ist das Talent (Naturgabe) welches der Kunst die Regel giebt“.<sup>5)</sup>

In dié lig is dit belangrik om Kant se gedagtes oor genialiteit end uit aan te hoor. Daar is veral vier besondere karaktertrekke waarin die *genie* moet voldoen as hy *genie* is.

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, Voetnoot, p.148

2) *Ibid.*, p.168

3) *Ibid.*, p.168

4) *Ibid.*, p.169

5) *Ibid.*, p.169

- (i) dit is 'n talent, „dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorsubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich, das *Originalität* seine erste Eigenschaft sein müsse.
- (ii) Sy werk moet oorspronklik en eksemplaries wees, sodat dit as reël vir beoordeling kan dien;
- (iii) Die genie moet nie in staat wees om wetenskaplik aan te toon hoe hy sy werk tot stand bring nie. Die talent of „Naturgabe“ moet die reël wees.
- (iv) „Dass die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, insofern diese letztere schöne Kunst sein soll“.<sup>1)</sup>

Daar moet op gelet word dat Kant die woord „Natur“ in verskillende betekenisse gebruik. Met betrekking tot die genie is dit die menslike natuur wat Rudolf Eisler soos volg beskrywe: „Die Natur des Menschen ist, ethisch, der subjektive Grund des Gebrauchs seiner Freiheit überhaupt (unter objektiven moralischen Gesetzen), der vor aller in die Sinne fallenden Tat vorhergeht“.<sup>2)</sup> Kant handel verder breedvoerig oor die vierderlei kenmerk van die genie as kunskepper en besluit dan: „Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein“.<sup>3)</sup>

Vervolgens handel Kant oor die indeling van die kunste wat hy hoofsaaklik as 'n drieërlei beskrywe, t.w. „die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen“.<sup>4)</sup> Onder laasgenoemde deel hy die „Musik und Farbenkunst“ in.

#### 4.6 Die aard van die kunstenaarsfantasie

Wanneer Kant oor die kunstenaarsfantasie handel, betrek hy dit op die begrip „Geist“. „Geist, in ästhetischer Bedeutung, heisst das belebende Prinzip im Gemüthe“.<sup>5)</sup> Vir Kant beteken dit niks anders as die vermoë om estetiese idees daar te stel nie. Maar hierdie idees het 'n besondere inhoud. „Unter einer asthetischer Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlast, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kan, die folglich keine Sprache

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.170  
 2) Eisler, R., *Kant-Lexikon*, p.378  
 3) Kant, I., *Op. cit.*, p.185  
 4) *Ibid.*, pp.186-191  
 5) *Ibid.*, p.177



völlig erreicht und verständlich machen kann – Man sieht leicht, dass sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann”.<sup>1)</sup>

Juis in die geniale persoonlikheid van die kunstenaar is Kant besig om die persoonlikheidsideaal baie veilig te stel. Ook die kunstenaarsfantasie wil Kant veilig stel teen die wetenskapsideaal. Hy skryf: „Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in *Schaffung* gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt. (My kursivering, P.C.) Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um; zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen; . . . wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Association fühlen, so dass uns nach demselben von der Natur swar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas Anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet, werden kann”.<sup>2)</sup>

Die „Association“-begrip wat Kant hier gebruik, hanteer hy as ’n „remskoen” in die kunstenaarsfantasie omdat dit die „Einbildungskraft” begrens in die waarneming. Die kunstenaarsfantasie breek dus los van die assosiasie-gebondenheid in die empiriese wêreld en stel die kunstenaar in staat om die natuurlike gegewens te herskep in ’n hoër en duursamer werklikheid, in iets wat geheel en al groter as die natuur is.

„Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft *Ideen* nennen”.<sup>3)</sup> En dit gedeeltelik omdat die skeppende kunstenaarsfantasie hom uitstrek na iets agter die grense van die ervaring en „so einer Darstellung der Vernunft-begriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität giebt; andererseits und zwar hauptsächlich, weil ihnen, als inneren Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat sein kann”.<sup>4)</sup>

So trag die kunstenaar om onsigbare dinge in sigbare realiteit om te skep. As die kunstenaar so trag om die onsigbare dinge, soos *ewigheid, Skepping of selfs dood, liefde, haat* ens., sigbaar te maak, dan doen hy dit „vermittelt einer Einbildungskraft, die dem Vernunftvorspiele in Erreichung eines Grössen nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und est ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maasse zeigen kann”.<sup>5)</sup>

---

1) Kant, I., *Op. cit.*, p.177

2) *Ibid.*, p.177–178

3) *Ibid.*, p.178

4) *Ibid.*, p.178

5) *Ibid.*, p.178

Die mens wat uitdrukking kan gee van 'n konsepie van 'n voorwerp wat meer en dieper gryp as enige ander konsepie van so 'n voorwerp, „and thus widens the conception itself in an unlimited way, is possessed of creative imagination”.<sup>1)</sup>

Die kunstenaarsfantasie kan volgens Kant nie verder verklaar word nie. Die genie gryp oor die gewone heen en maak „dinge” „universally communicable”, m.a.w. om dit wat bó-sintuiglik is, ervaarbaar te maak en om sodoende dit wat bokant tyd en ruimte verhewe is, lokaal te maak en te benoem.

Dit beklemtoon ook meteens dat daar 'n intieme verhouding van die *natuurlike* met die kunswerk is. Dit impliseer dat die natuur daarmee meteens ook deurlig en verduursaam word. En hiermee is ons weer by die kosmologie van die Idealisme wat ons in 'n later paragraaf nader sal besien.

#### 4.7 Dialektiek van die estetiese oordeel

Met betrekking tot die dialektiek van die estetiese oordeel kan ons baie saaklik wees.

By nader ondersoek van die prinsipe onderskei Kant die volgende antinomie:

„1) Thesis. Das Geschmacksurtheil gründet sich nicht auf Begriffen; denn sonst liesse sich darüber disputiren (durch Beweise entscheiden).

„2) Antithesis. Das Geschmacksurtheil gründet sich auf Begriffen; denn sonst liesse sich, ungeachtet der Verschiedenheit desselben, darüber auch nicht einmal streiten (auf die nothwendige Einstimmung anderer mit diesem Urtheile Anspruch machen)”.<sup>2)</sup>

Kant betoog dan verder dat die sintese in die woord *Begriffen* gesoek moet word. Enersyds moet die smaakoordeel refereer na 'n begrip anders sou dit geen betekenis hê in sy eis van algemeengeldigheid nie. Maar dit beteken nie dat die smaakoordeel bewys kan word uit 'n begrip nie. Want 'n begrip kan volgens Kant òf empiries – byvoorbeeld wetenskaplike begrippe wat deur hulle predikate bepaal word – òf transendentiaal wees. Die transendentale konsepie rus op die bo-sintuiglike Idee. Die bo-sintuiglike Idee is die basis van alles wat sintuiglik waargeneem word. Die smaakoordeel staan daarom in 'n verband met die objek sowel as met die subjek maar in die Idee strek dit wyer en dieper as die relasie wat net met die

---

1) Caird, E., *Op. cit.*, p.411

2) Kant, I., *Op. cit.*, p.207

empiriese objek te doen het. „Thus, we are compelled to conclude that they are based upon a conception; though upon a conception which cannot be determined by perception”.<sup>1)</sup>

Dit is in hierdie lig wat Kant estetiese idees, die *teendeel* van Vernunftidees noem en tog andersyds weer estetiese idees, doorgewoon as Vernunftidees beskrywe.

Ons merk net hier aan dat Kant se poging om sy eerste twee *Kritiken* in sy derde *Kritik* te versoen, in hierdie lig volkome misluk. In sy derde *Kritik* het die persoonlikheidsideaal die onbetwiste voorrang. Hy het probeer om die oorgang tussen die *reinen Vernunft* en die *praktischen Vernunft* in 'n dialektiese postulaat te bewerk. Dit beklemtoon egter net die gaping nog meer omdat hy self die transendentale konsepsie as absolute grond van die ervaring stel.

Afsluitend merk ons net aan dat Kant beklemtoon dat daar geen dogmaties-metodiese leerstelling met betrekking tot die smaak is nie. „Die Propädeutik zu aller schonen Kunst, sofern es auf den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit angelegt ist, scheint nicht in Vorschriften, sondern in der Kultur der Gemüthskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse zu liegen, welche man *humaniora* nennt, vermuthlich weil *Humanität* einerseits das allgemeine *Theilnehmungsgefühl*, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein *mittheilen* zu können, bedeutet, welche Eigenschaften zusammen verbunden die der Menschheit angemessene Glückseligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der thierischen Eingeschränktheit unterscheiden. Das Zeitalter sowohl, als die Völker, in welchen der rege *Trieb zur gesetzlichen Geselligkeit*, wodurch ein Volk ein dauerndes gemeines Wesen ausmacht, mit den grossen Schwierigkeiten rang, welche die schwere Aufgabe, Freiheit (und also auch Gleichheit) mit dem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht, als Furcht) zu vereinigen, umgeben: ein solches Zeitalter und ein solches Volk musste die Kunst der wechselseitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildeten Theils mit den roheren, die Abstimmung der Erweiterung und Verfeinerung der ersteren zur natürlichen Einfalt und Originalität der letzteren, und auf diese Art dasjenige Mittel zwischen der höheren Kultur und der genügsamen Natur Zuerst erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maasstab auch für den Geschmack, als allgemeinen Menschensinn ausmacht”.<sup>2)</sup>

In hierdie kort uiteensetting het ons Kant se siening van die estetika oorsigtelik saamgevat.

---

1) Caird, E., *Op. cit.*, p.413

2) Kant, I., *Op. cit.*, pp.227–228



## 5 Die Kantiaanse Idealisme

Kant se magistrale wysgerige sisteem kan nie in hierdie kort paragraaf weergegee word nie. Al wat ons hier beoog is 'n saaklike verwysing na sy Idealisme met die noodwendige religieuse grondmotief wat aan die wortel daarvan lê. Kant se estetiese siening, stem volkome ooreen met sy idealistiese uitgangspunt.

Ons het reeds daarop gewys dat die Idealisme, Aufklärungsfilosofie is. De Vos merk daarom ook tereg op: „Het idealisme word immers geboren uit den indruk, die de scheppende kracht van den geest maakt, zoals wel seer duidelyk het geval is in het duitse idealisme”.<sup>1)</sup>

Die wortels van die idealisme kan baie ver in die verlede nagevolg word. Die reste daarvan lê verspreid tot by die Griekse denke van Plato. Maar eintlik was dit die religieuse krag van die Renaissance wat in die ineenstorting van die Middeleeuse verkerkte kultuur, tog na vore gebeur het. Die Reformasie het geen wysbegeerte na vore gebring nie. In Rooms-Katolieke kring was die skolastiek, as skoolse bestudering van die wysbegeerte, in volle bewind en die humanisme as wysgerige stelsel uit die Middeleeue, het ongeveer in die jaar 1600 doodgeloop. Die ideaal van 'n herlewing van die antieke kultuur het 'n illusie geblyk te wees.<sup>2)</sup>

Maar die nawerking van die Renaissance was nog daar. „Men stelde zich tevreden met de opbouw van een nieuwe kultuur. . Te dien aanzien bleef men optimistisch gestemd. Want men leefde uit de religieuze grondgedachte van *natuur en vrijheid*. De ‚genade’ was geschrapt en vervangen door de ‚vrijheid’. Die souvereine mens, die gebroken had niet alleen met het gezag van de Kerk, maar ook met dat van het Woord Gods over het gehele mensenleven, zou in vrijheid de natuur beheersen en in die weg de schepper worden van een nieuwe kultuur”.<sup>3)</sup>

Die sleutel vir hierdie toekoms was die menslike rede en dit nie in analitiese sin nie. Alle lig sou uit die mens self ontleek word. Dit was die *evangelie* wat die Aufklärung voorgedra het en vir 'n kort rukkie in die idealisme sy deurwerking gevind het. Dit was eers omstreeks 1830 wat daar eintlik 'n duidelike verandering van rigting in die idealistiese stroom aan te wys is. Hierdie verandering is veral bewerk deur die opkoms van die Romantiek en die intrede van die positivisme, soos dit deur August Comte voorgedra is.

Die idealisme is immanensiefilosofie wat na 'n eeuelange worsteling om gees en stof te versoen, vanuit die Kantiaanse „Ding-an-Sich” uiteindelik uitgeloop het op die dialektiese slingerang van Hegel waarin die

---

1) De Vos, H., *Inleiding tot de Wijsbegeerte*, p.208

2) Sien verder Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, p.122

3) *Ibid.*, p.123

eenheid van die werklikheid slegs in die mens gesien is. Die mens is 'n „geestelike” wese omdat hy die kultuur *voortbring* en *in stand* hou. En al is daar in die mens ook die sinnelike-natuur, in die sin dat hy ook liggaam is, is die mens in die idealistiese *evangelie* bestemd om steeds meer vergeestelik te word, „en deze bestemming is te verwerklikjen: de mens kan een volkomen geestelijk wezen worden”.<sup>1)</sup> Die mens is wesenlik 'n kultuurdraer maar die kultuur veronderstel weer 'n ideële werklikheid – „een gebied van ideën, normen en waarden”.

Dit alles word aangedui met die woord „gees”. Die „gees” *in* die mens en *bo* die mens as enkeling, val volkome saam. Juis die feit dat die mens gesien word as *geestelike* wese, beteken dat hy toegang het in die geestelike en omdat daar in die werklikheid buite die mens 'n teenstelling tussen gees en natuur is, is dit die mens se taak om die natuur te vergeestelik. Dit is sy *kultuurtaak*.

Die mens het dus nie slegs toegang tot die geestesryk nie, maar hy het daar deel aan. Hierdie geestesryk is vir sy realisering op die mens aangewys. In Kant se estetika is dit een van die grondpilare waarop hy sy hele siening gebou het. Ook die kunstenaars van Kant se tyd, het dit so begryp. Dit was Goethe wat dit bondig saamgevat het: „Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nicht erblicken”.

En só word die mens sy eie god! De Vos vat dit saaklik saam: „Wanneer de werkelijkheid geest is, dan is de werkelijkheid van den mens het ook en is er verwantschap en zelfs identiteit tussen den geest en den mens. Wanneer het idealisme dan den geest vergoddelijkt, doet het dit ook den mens. Dat betekent echter meteen, dat er voor een afzonderlijken godsdienst geen plaats is. Godsdienst is niet iets afzonderlijks; hij is cultuur, alleen in zijn hoogsten en zuiversten vorm. ‚Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat auch Religion, Wer diese beide nicht besitzt, der habe Religion’ (Goethe)”.<sup>2)</sup>

Ook ten opsigte van die natuur hou die idealisme 'n besondere siening daarop na. Enersyds word die natuur soos by Novalis gesien as 'n identiteit tussen mens en wêreld. Die wese van beide is immers gees. Aan die ander kant vind ons ook die stroming soos by Kant waar natuur en gees geheel vreemd aan mekaar gesien word. Daarom is die „Ding-an-Sich” absoluut onkenbaar. Al wat die mens kan ken, is 'n bewussynsinhoud van die „Ding”. En as Kant moet verklaar dat die „bewussynsinhoud” wel ooreenstem met die „Ding”, beroep hy hom konsekwent op die Intellectus Archetypus of bo-persoonlike gees as waarborg in sy kenne. In sy estetika doen hy dieselfde.

---

1) De Vos, H., *Inleiding tot de Wijsbegeerte*, p.204

2) *Ibid.*, p.206

Hoe die gees en die natuur ookal mag verskil, bly kultuurvorming vergeesteliking van die natuur. Dit bly die mens se taak, hoe weerbarstig die natuur ookal mag wees. En die samehang tussen gees en natuur, waarsonder die vergeesteliking as kultuurvorming, nie moontlik is nie, word eenvoudig saamgevat as „a faculty of the mind”. Daarom kan Kant nie praat van die skoonheid as ’n kosmiese gegewe nie, maar slegs van „Geschmack”. Selfs wanneer hy onderskei tussen „das Schöne” en „das Erhabene”, bly dit die geniale mens wat die eerste én laaste woord spreek. En dit alles word gebou op die „Freiheit” van die mens wat geen inmenging moet duld nie. Daarom is die natuur as „objek” vir die kuns, vir Kant slegs „skynobjek”.

Nou is dit seker nie nodig om Kant se estetika, soos ons dit nagevolg het, hier punt vir punt aan die orde te stel nie. Dit sou die proefskrif te lywig maak. Wat egter uit hierdie kursoriese oorsig sonder meer duidelik moet wees, is dat die religieuse grondmotief aan die wortels van Kant se estetika dié van die humanisme, saamgevat as „natuur en vryheid”, is. Dit moet ons nader belig.

## 6 Die religieuse grondmotief by Kant

Voordat ons Kant se estetika verder op sy religieuse grondmotief betrek, moet ons saaklik let op wat die inhoud van die humanistiese grondmotief is.

Dit was in die laat-middeleeue dat die magsoorsig van die Roomse kerkkultuur ineen begin stort het. Dit kon nie anders nie omdat die sintese tussen die religieuse grondmotief van natuur en genade en die Griekse vorm en materie motief, sy eie dood met hom saamgedra het. Hierdie verbreking van die Rooms-Katolieke sintesemotief was van baanbrekende betekenis in die moderne tyd, want daarmee het die kloof tussen die Christelike religie en die Griekse natuurbeskouing weer aan die lig getree.

„Twee wege saken nu open te staan voor de Westerse cultuur. Of wel de *natuurlijke* lijn te volgen, die ten slotte tot een volledige emancipering van de mens van alle kerkgehoof moes voeren. Of wel de terugkeer tot het zuivere grondmotief der Heilige Schrift, dat van schepping, zondeval en verlossing door Christus Jezus. Die eerste weg werd ingeslagen door de *Renaissancebeweging*, die vroege voorbode van het humanisme, de tweede in meer of minder consequente richting door de *Reformatie*”.<sup>1)</sup>

In die Renaissance het dit ten diepste gegaan oor die „wedergeboorte” van die *mens in bloot natuurlike sin*. Dit was in wese ’n terugval in die paganisme. Hierdie herbore mens wou geen outoriteite meer nasprek nie. En tog was dit *nie* ’n terugval in die religieuse grondmotief van vorm en materie nie. Die diepste religieuse wortel van die Renaissance is ’n humanistiese religie van die vrye menslike persoonlikheid,

---

1) Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, p.144

ontdaan van alle outoriteitsgeloof, wat vir homself sy eie wet gaan stel in 'n nuwe vryheidsmotief wat onverbreeklik verbind was met 'n visie op die natuur.

In die Griekse natuurbeskouing was dit die duistere materie-motief, met sy beklemtoning van die onafwendbare doodslot, wat die „tegenwicht” gevorm het teenoor die vorm-motief met sy aksentuering van die goeie en die skone in die kosmos.<sup>1)</sup> Die humanisme het die natuur tegemoet getree in 'n geheel ander geesteshouding. „Reeds de Renaissance zag haar volstrekt ontdaan zowel van de Griekse doodslot gedachte als van de Christelike leer der radicale verdorvenheid. De moderne mens, in zijn trotsche autonomie- en vrijheidsbesef, ziet de ‚natuur’ als het grote exploratie-terrein voor de vrije persoonlijkheid, als een veld vol oneindige mogelijkheden, waarin zich de soevereiniteit der menselijke persoonlijkheid dient te openbaren, in een volledige *beheersing* van de natuurverschijnselen”.<sup>2)</sup>

So het die wetenskapsideaal, as teenpool van die persoonlikheidsideaal na vore getree. En daarmee saam tree ook die religieuse dialektiek na vore! Die vryheidsmotief in die outonome menslike persoonlikheid sou verder in sy wetenskaplike denke nie meer toegelaat word om van 'n gegewe skeppingsorde uit te gaan nie. Die Skeppingsmotief van die Christelike religie is vervang deur die geloof in die skeppende krag van die wetenskaplike denke self. Laasgenoemde sou voortaan die grond van sy sekerheid alleen in homself soek. En hiermee is die polariteit van die humanistiese grondmotief vir goed neergelê. Dit sou juis die wetenskapsideaal wees wat in 'n nivelleringstendens die humanistiese denke in 'n eentonige slingerang van pool tot pool sou drywe. Natuur en vryheid is twee religieuse motiewe – dus albei radikaal en integraal en onversoenbaar omdat hulle uit die hart na vore tree en daar geen dieper punt in die mens is waar hulle versoen kan word nie – wat in 'n voortdurende stryd met mekaar moes heenlei òf na oorheersing van die natuurmotief, wat in wese 'n beheersingsmotief is, òf andersyds na die vryheidsmotief, in wese 'n persoonlikheidsreligie, die kultus van die outonome mens.

So het 'n religie van die menslike persoonlikheid ontstaan wat die Christelike motief van die vryheid in Christus Jesus, geleidelik gesekulariseer het tot 'n nuwe paganistiese persoonlikheidsideaal. „Dit ideaal culmineert in de idee der volstreekte *autonomie* of zelf-wetgeving van de menselijke persoonlikheid in haar ‚rede’, en keert zich met een revolutionaire hartstocht tegen alle autoritaire binding door kerk en Goddelijke Woordopenbaring aan het menselijke denken aangelegt”.<sup>3)</sup>

---

1) Sien verder Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, p.145 sqq.

2) *Ibid.*, p.145

3) Dooyeweerd, H., *Reformatie en Scholastiek in de Wijsbegeerte*, p.38

Vanuit Italië het die humanistiese persoonlikheidsideaal geleidelik maar met mag oor die hele Europa verbrei en neem die nuwe vryheidsmotief, waarin die Bybelse motief van verlossing en wedergeboorte volkome gesekulariseerd was, ook die skeppingsmotief in 'n gehumaniseerde betekenis in hom op. Die Skepper word in die persoonlikheidsreligie gelykgestel met die Skeppende aandrif wat die nuwe vryheidsmotief in die mens wek. Hiervan het ons 'n goeie voorbeeld by Leibnitz wanneer hy die goddelike Skepper, die „groot Meetkundige” noem. So is sy godsídee slegs die vergoddelike beeld van die menslike intellek.<sup>1)</sup>

Terwyl die wetenskapsideaal in die voor-Kantiaanse humanisme die oorhand gehad het, kom die humanisme in Kant se kenniskritiek in die fase van kritiese selfbesinning. Natuur en vryheid word streng van mekaar geskei met behulp van die ou metafisiese teenstelling van *fenomenon* en *noumenon*. Die primaat word toegeken aan die vryheidsmotief wat in die „praktischen Vernunft” werksaam is. Die natuur word in dié fase gedegradeer tot 'n sinnelike verskyningswêreld wat deur die transendentale bewussyn gekonstitueer is. Kant weier selfs om aan die natuur 'n goddelike oorsprong toe te ken. Sy godsídee word moralisties. *God* is eintlik niks anders as 'n postulaat van die „praktischen Vernunft” nie terwyl die ware kern van die vrye persoonlikheid gesoek word in die morele „suiwer wil”.

Dooyeweerd skryf in dié verband: „Het wetenskapsideaal kan de autonome vrijheid van de wil nie meer bedreigen, daar het met behulp van het in Humanistische zin omgebogen vorm-materie-schema begrens word tot het rijk der zinnelijke natuur en de vrijheid, als behorend tot het bevezinnelijk rijk van het behoren, een zaak word van practisch redegeloof. Zo blijkt ook Kant's scheiding van geloof en wetenschap door de religieuze dialectiek van het Humanistisch grondmotief beheerst”.<sup>2)</sup>

Volledigheidshalwe trek ons net die lyn van die humanisme vinnig deur. In die Restourasieperiode, na die Franse Revolusie vind ons die opkoms van die Romantiek met sy verwerping van die rasionalisme vir 'n irrasionalisme en van die individualisme vir 'n universalisme. Daarmee saam vind ons die opkoms van die historisme waarin alle norme en beginsels slegs nog gesien kon word as „eenmalighede” wat absoluut „zeitbedingt” is. Dit was die bloot logiese gang van die humanisme wat uiteindelik in die eksistensialisme, sy volkome uitwerking gevind het. Maar as alles „Zeitbedingt” is, dan nie minder die humanisme self nie. En so breek die stroom op in twee wysgerige rigtings nl. die *eksistensiefilosofie* met sy uitlopers en die *fenomenologie*. Terwyl die eksistensiefilosofie 'n wanhopige vlug in die vryheid van die mens is en die vryheidsideaal verteenwoordig, is die fenomenologie 'n ewe wanhopige poging om die wetenskapsideaal van ondergang te red. Aan die een kant is die denke gekonfronteer met die soewereiniteit of outonomie van die

---

1) Sien verder Dooyeweerd, H., *Verkenningen in de Wijsbegeerte, die sociologie en de Rechtsgeschiedenis*, p.57  
Verder aan sal ons dit slegs aandui as „Verkenningen”

2) Dooyeweerd, H., *Verkenningen*, pp.59-60

menslike (rasionele) gees en aan die ander kant met die rasonale oorheersing van die werklikheid waarby die menslike gees self ingesluit is.

Malan wys daarop dat die poging tot versoening van die absolute dualisme aan die wortel van die humanisme nog steeds voortgaan. Daarom tref ons die afgelope dekades 'n bondgenootskap aan tussen die eksistensiële filosofie en die fenomenologie. Hierdie bondgenootskap rus op hulle gesamentlike verbondenheid aan die historisme.<sup>1)</sup>

Uit wat ons tot hiertoe gesê het, moet dit nou sonder meer duidelik wees dat die Kantiaanse idealisme, humanistiese filosofie is wat aan die wortel beheer word deur die religieuse grondmotief van natuur en vryheid. Hierdie religieuse wortel is die laaste grond waarop Kant sy estetika bou.

Dwarsdeur sy estetiese besinning, is dit die mens – die outonome, vrye mens – wat die „skone”, esteties maak. Sy kategorieë is Vernunftpostulate wat as algemeengeldighe poseer. En wanneer hy oor die estetiese oordeel debatteer en dit op die *smaak* betrek, is dit slegs begrypbaar omdat hy die mens as enkeling teen die mensheid, as 'n vrye humanitas, sy plek wil gee. Die menslike vryheid laat hy nooit los nie. Dit alles word in die „Vernunft” betrek.

Tereg skrywe Dooyeweerd dat Kant nooit die outonomie van die teoretiese rede wou loslaat nie. Ook nie in sy estetika nie. „He supposed, as we have seen, that in the logical function of thinking (the ‚Verstand’) a *subjective pole of thought* may be demonstrated, which is opposed to all empirical reality, and which, as the *transcendental-logical unity of apperception*, lies at the basis of all synthetic acts of thought as their *starting-point*. The ‘I think’, so he says, must be able to accompany all my representations (Kant means here doubtless ‘synthetic concepts of empirical ‘Gegenstande’), if they are to be *my* representations. This was to be a final transcendental-logical unity of consciousness, which itself can never become a ‘Gegenstand’, because every theoretical act of knowledge must proceed from this ‘I think’. It is the ‘transcendental-logical subject of thought’, which would have to be viewed as the universally valid condition of every scientific synthesis . . . It is only a merely-logical point of unity of the consciousness, which lacks all empirical individuality”.<sup>2)</sup>

---

1) Malan, J. H., *Die Wysgerig-Antropologiese Grondslae van die Opvoedkundige Teorie* by C. K. Oberholzer, p.213  
Vergelyk ook Zuidema, S. U., *De Revolutionaire Maatschappijkritiek van Herbert Marcuse*, Amsterdam, 1970.  
Marcuse se filosofie is inderdaad 'n goeie voorbeeld van hierdie bondgenootskap.

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel 1, pp.53–54

Kant kon nooit werklik rekenskap gee *hóé* die sintese tussen „the logical and the sensory function of consciousness” kon plaasvind nie en dit juis vanweë sy dualistiese uitgangspunt. Hierdie dualisme kan nie verklaar word uit ’n suiwer teoretiese kritiek oor die menslike kennis nie. Dit rus volkome op die fundamentele dualisme in sy religieuse grondmotief.

Ten slotte merk ons net op dat die innerlike religieuse dialektiek tussen wetenskapsideaal en persoonlikheidsideaal Kant se idealistiese wetsidee volkome uiteengeskeur het in ’n dualistiese skeiding, hoewel hy dit met sy derde *Kritik* juis wou verhoed. Hy het die klassieke wetenskapsideaal met sy matematiese natuurbeeld weliswaar beperk tot die gebied van die sintuiglik waarneembare verskynsels, maar dit nietemin op die beperkte gebied nog volledig aanvaar.

Hierdie „natuur” is egter volgens Kant slegs ’n werklikheid „die door het menselijk bewustzijn zelve met behulp van zijn logische denkvormen of categorieën wordt opgebouwd uit een chaotisch materiaal van zinnelijke indrukken, die het bewustzijn in de zgn. aanschouwingsvormen van tijd en ruimte ontvangt. Over de werkelijkheid, gelijk ze ‚in zich zelve’, buiten de menselijke bewustzijnsvormen is, kan ons die natuurwetenschap niets leren. De laatste blijft gebonden aan de ervaring van zinnelijke verschijnselen”.<sup>1)</sup>

In die bo-sinnelike ryk van die menslike vryheid, het die menslike persoonlikheid homself outonoom verklaar. Die menslike vryheid is daarom geen saak van wetenskaplike bewyse nie maar van redelike „geloof”. Dit is hierdie selfde dualisme wat verantwoordelik is vir sy absolute skeiding tussen wetenskap en geloof – ’n dualisme wat slegs te verklaar is uit die humanistiese religieuse grondmotief, dié tussen „natuur” en „vryheid”. Ook in sy estetika is stof en gees so geskei. As hy daarop wys dat die geniale kunstenaar deur geen reëls beperk moet wees nie en dat die kunswerk ’n indruk van harmoniese verbinding van natuur en vryheid op ons estetiese oordeelvermoë maak, gee hy nie net aan die persoonlikheidsideaal die primaat nie, maar trag hy om dié dualisme in die bewussyn in idealistiese sin te versoen. Dat dit nie geslaagd is nie, behoef seker geen verdere betoog nie.

Dit is verder interessant om daarop te wys dat Kant se moraliteitsidee wat hy as ’n „Sollen” in sy estetika indra, van suiwer humanistiese oorsprong is. Die eintlike rede lê daarin opgesluit dat Kant die wortel van die menslike selfheid *nie* in die „reinen Vernunft” soek nie, maar wel in die „practischen Vernunft” – in die vryheidsidee. Daarom in sy „Sollen” geen wet nie maar inderdaad ’n „homo noumenon”, ’n hipostasering van die etiese funksie van die persoonlikheid”.<sup>2)</sup> Kant se estetiese siening is ’n suiwer produk van die religieuse grondmotief van die humanisme wat in sy wetenskapsbeoefening, die finale woord spreek.

---

1) Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, Tweede Druk, p.270

2) Sien verder Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel 1, p.143

Die estetika van beide Aristoteles en Kant, is gebou op grondbeginsels wat onder aandrywing van die religieuse grondmotief aan die wortels van hulle denke, hulle beslag gekry het.

Die Aristoteliese fuisis-begrip, as norm vir die estetika, is alleen begrypbaar vanuit die religieuse grondmotief van vorm en materie. Só ook sy *mimēsis*-beginsel wat nie meer begryp kan word uit die Platoniese realistiese metafisika nie. Aristoteles is 'n objektivis. Vir hom is die „*mimēsis*” nie meer nabootsing van 'n argetipe nie, maar 'n „creating according to a true idea”. En die „true idea” word verkry van die *εἶδος* as die *algemene* wat die kunstenaar abstraheer uit die sintuiglike details. „*Mimēsis*” is daarom 'n skeppende daad deur die mens-kunstenaar. Dit het 'n teleologiese karakter wat voortstu na die godheid. Butcher sê dat die „*mimēsis*”-beginsel „a rational faculty” is „which *divines* nature's unfulfilled intensions”.<sup>1)</sup>

Die materiaal vir die kuns is die menslike lewe – dit vorm die *materie* vir die vorm in die kunsskepping. Ons het aangetoon hoe die *materie* vir Aristoteles nie die fisies-chemiese stof as sodanig is nie, maar wel die ongeordende vormlose *ἀπειρον*. Daarom beklemtoon hy die eenheid in die kunswerk so sterk. As die eenheid verbreek is, kan daar geen sprake van 'n kunswerk meer wees nie. Die innerlike wet wat die eenheid waarborg is die wet van noodsaaklikheid en moontlikheid. Alles moet uitloop op een magtige crescendo.

Veral in sy laaste periode is Aristoteles nie meer geïnteresseerd in die *ontstaan* van die dinge nie. Sy ondersoek, ook in sy estetika vra slegs die vraag na die *wyse* hoe die dinge *bestaan*. En in die lig konkludeer hy eindelik dat alles wat is, substansie is en dat elke substansie saamgestel is uit vorm en materie. Om sy teleologie tuis te bring in sy kosmologie, betrek hy die begrippe *akt* en *potensie*. Die materie is *potensie* omdat dit iets kan word. Dit is egter die vorm wat in die aktualisering van die potensialiteit in verrekening gebring moet word. Hierdie vereniging van stof en vorm noem Aristoteles die *entelegie* – die krag wat die potensialiteit voortstu. Die vorm oefen die nodige aktiwiteit uit.

Vanuit sy religieuse grondmotief kan ons sy estetika nou goed begryp. Die *mimēsis* is die vorm wat aan die materie – die menslike handeling – daardie eenheid gee wat dit 'n kunswerk maak. Die wet van *moontlikheid* en *noodsaaklikheid* kan daarom alleen begryp word as die *entelegie* wat deur die „*mimēsis*”, die menslike lewe (as materie) in 'n kunswerk kan afrond. Die wet van „moontlikheid” en „noodsaaklikheid” is die dryfkrag wat teleologies die kunswerk, 'n kunswerk maak en die menslike handeling – as

---

1) Butcher, S. H. *Op cit.*, p.161



gewone handeling wat as sodanig geen kuns is nie – in 'n *κατα λόγον* – na die voorskrif van die rede, afrond as kuns. Daarom is die *λόγος* en die *νόος* intiem verbonde. Dit is slegs die *νόος* wat nooit materie kan word nie. Die volmaakte vorm is die einddoel van alles, dus ook van die kuns. En as die kunstenaar sy kunswerk *skep*, dan giet hy die „materie” onder leiding van die logos in 'n „volmaakte” vorm.

Dit is interessant hoe die religieuse grondmotief nie net Aristoteles se estetika bepaal het nie, maar in die kunsprodukte van die Grieke sy deurwerking gevind het. In die Griekse kuns word nooit 'n smartlike ou mens of selfs 'n kind uitgebeeld nie. Selfs in die Hermes van Praxitiles, is die Dionysis-knaap eintlik nie kind nie maar 'n volwasse klein mensie. Smart en teleurstelling kon in die religieuse grondmotief van die Grieke denke nie gerym word met die vorm nie. Daarom word die mens, selfs in sy sterwensuur nog met 'n glimlag in 'n verhewe gestalte uitgebeeld. Die liggaam is altyd 'n model van wat die menslike liggaam behoort te wees. Aristoteles beklemtoon dat die kuns altyd die *τὸ βέλτιον* is, die betere wat alleen bereik word deur die *deïfisering van die vorm*.

Terwyl die *φύσις* die norm is, is dit juis in die *φύσις* waar die dialektiese spanning tussen die vorm- en die materie-motief, die duidelikste na vore kom. Enersyds is die vorm die volmaakte terwyl die materie as grondkonsep onmisbaar is. Ook die feit dat die vorm van 'n laere klas, materie vir 'n hoëre klas is, wys heen na die dialektiese spanning.

Aristoteles se estetika is gebou op sy religieuse grondmotief. Die materie-motief, die menslike handeling in die kuns, staan intiem in verband met die bewegingsaspek in die tydelike werklikheid en gryp terug op die natuurreligie van die ewigvloeiende lewensstroom, terwyl die vorm-motief in sy estetika duidelik appelleer op die nie-waarneembare onverganklike vorm wat bokant die kringloop van die lewensstroom verhewe is, dus op die kultuurreligie. Hierdie vormgewende synde, het die Grieke, en ook Aristoteles, besien as skone stralende volmaakte vorm. Dit is ook die rede waarom die klassieke kuns „koel” en „verstandelik” geklassifiseer kan word.

Aristoteles se estetika word ten volle beheer deur die religieuse grondmotief van vorm en materie.

Met Immanuel Kant het ons inderdaad te doen met 'n geniale figuur. Hy was Aufklärungsfilosoof en aan die eise van die Verligting het hy getrou gebly. Die Aufklärung het immers geleer dat alle lig, primêr en finaal uit die *mens* self ontsteek moet word. Die vorme van skoonheid is nie vir Kant belangrik nie, maar wel die estetiese oordeel. Dit het hy nagespeur langs die beginsels van die smaak en die gevoel. In sy estetika betrek hy dan die skone as 'n vorm van doelmatigheid. Dit was 'n tipiese tema van die Aufklärung. Kant het die pad ingeslaan van die analise van die estetiese gevoel in sy betrekkinge tot die menslike psigologie as kennis, wil en gevoel. Dit was Reinhold, 'n leerling van Kant, wat beklemtoon het dat die verstand die kennis skep, die rede die etiek en dat die oordeelskrag die oorsprong is van die beginsels en wetmatighede van die teleologie en die gevoel.

Kant verdeel sy estetika in twee hoofdele, nl.: „Die Analytik des Schönen” en „Die Analytik des Erhabenen”. Sy metode is transendentiaal. Hy sorteer eers die apriori elemente as algemeengeldige stande van sake uit om dan deduserend die individuele te verklaar. Die vier Vernunft-kategorieë, kwaliteit, kwantiteit, betrekking en modaliteit, wat hy reeds in sy *Kritik der reinen Vernunft* gebruik het, word ook in sy estetika aangelê. Kant beklemtoon dat, om te onderskei wat „schön” is en wat nie, is die mens aangewese op die „Einbildungskraft”. „Das Schöne” of „das Erhabene” lê nie in die dinge nie maar lê in die „Einbildungskraft vielleicht mit dem Verstande verbunden”. Dit is ’n subjektiewe aangeleentheid. Iets is mooi wanneer dit in ons bewussyn verskyn – want die „objek” is altyd „Ding-an-Sich” en dus as sodanig onkenbaar – en by ons die gewaarwording van welgevallen wek. Hierdie „welgevallen” moet egter altyd „ohne alles Interesse” wees want alleen so kan ons die skone onderskei van die aangename en die goeie.

Vervolgens beklemtoon Kant dat die skoonheid algemeen moet wees. Hier konkludeer hy dat die algemeenheid niks anders as die Idee is nie. Die mens as individu deel in die mensheid en daarom in die Idee en daarom is die *skone* en die *verhewene* ook nie vir die enkeling vreemd nie. Iets is vir ons daarom nie mooi omdat „die iets” ’n welgevallen op ons sou lê nie. Dit is vir ons mooi omdat ons dit as mooi oordeel. Die *skone* is nooit predikaat wat logies afgelei is uit ’n „Gegenstand” nie. In die verband aanvaar Kant ’n sedelike „Sollen im ästhetischen Urtheile”. Die „Sollen” berus op die „Gemeinsinn” wat op sy beurt niks anders is as ’n blote idealistiese norm nie. Dit is *nie* slegs ’n voorveronderstelling nie, maar inderdaad ’n „Recht zu Regel” wat van toepassing is op almal. Ook „das Erhabene” kan hier betrek word. „Das Schöne” en „das Erhabene” verwyd nie ons kennis van die natuur nie maar wel ons Ideële konsepsie van die natuur.

Wanneer Kant die algemeengeldighede uiteengelê het, gaan hy oor tot die deduksie. Hy moet die singuliere oordeel verklaar. Dit doen hy doodeenvoudig deur die oordeel te betrek op die a prioris. Die singuliere oordeel vind sy waarheid en betekenis teen die agtergrond van die idee – teen die Intellectus Archetypus.

Alles vloei voort uit die mens. Die kunstenaar is ’n genie aan wie geen reëls voorgeskryf mag word vir sy kunsskepping nie – let wel: nie ontsluiting nie! Ook die kunstenaarsfantasie verklaar hy uit die „Geist”. Dit is ’n tipies idealistiese gegewe. Só *herskep* die kunstenaar die natuur in ’n hoëre en duursamer werklikheid, as iets wat geheel en al groter as die natuur is. Die kunstenaar omskep die *onsigbare*, in sigbare dinge en die *onnoembare*, benoem hy. Verder kan dit nie verklaar word nie.

Ons het ook gewys op die eiendomlike van die Kantiaanse idealisme. Hierdie idealisme is die resultaat van die humanistiese religieuse grondmotief wat as dryfkrag agter die denke lê. Daarom beklemtoon Kant die „Freiheit” so sterk. Kant se estetika is ’n idealisties-humanistiese gegewe. Die persoonlikheidsideaal het die voorrang.

Ten slotte merk ons net op dat in die besinning oor die humanistiese religieuse grondmotief, 'n mens telkens aan die Aristoteliese konsepsie herinner word. Die humanistiese religieuse grondmotief is inderdaad 'n sintese poging tussen die religieuse grondmotiewe van die Griekse oudheid, die Rooms-Katolieke religieuse grondmotief én die Christelike religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing, dit alles saamgetrek as 'n „Diesseitige” motief van natuur en vryheid waar die *mens* eerste én laaste woord spreek.

Kant se estetika is alleen werklik te begryp vanuit dié religieuse grondmotief van die moderne humanisme, met sy twee pole *natuur en vryheid*. Dit is alleen vanuit dié religieuse grondmotief, wat Kant se begrippe *doelmatigheid* en *teleologie* ook verklaar kan word. Die religieuse grondmotief bepaal in die laaste instansie die mens se kyk op sy wêreld en sy wetenskap.<sup>1)</sup>

---

---

1) In die gang van die ondersoek sal verdere kritiek na vore gebring word wanneer ons telkens na die stelling weer sal terugkom.

## HOOFSTUK II

### GEREFORMEERDE DENKERS BUIITE DIE KRING VAN DIE WYSBEGEERTE DER WETSIDEE

Ons het reeds in 'n vorige hoofstuk van hierdie proefskrif daarop gewys dat daar in die kringe van die Reformasie geen eie filosofie na vore gekom het nie. Dit het egter nie beteken dat die estetiese in Reformatoriese kringe geheel en al verwaarloos was nie. Calvyn, wat geen besondere kunsaanleg gehad het nie, het byvoorbeeld die samesang in die erediens beklemtoon, slegs met dien verstande dat die gemeente self moes sing en nie toegesing moes word nie. Dit is ook bekend hoe Calvyn toe sy kollega Cop te Genève teen die kuns as sodanig te velde getrek het, hom daarteen verset het en maatreëls neergelê het om „dezen onsinnigen mensch tot gezonder zin en rede terug te brengen”.<sup>1)</sup> Die beeldebestormers het beslis nie Calvyn se goedkeuring weggedra nie.

Die voor-Reformatoriese besinning oor die estetiese sinsy van die werklikheid, was sintesefilosofie. Sedert Plato en Aristoteles, oor Plotinus en die kerkvaders Clemens en Origenes, Gregorius van Nyssa en Augustinus, oor Thomas en Bonaventura, oor Kant, Schelling en Hegel, lê daar een beginsel van gemeenskaplike aard. Dit kan saamgevat word in een volsin: „*Die skoonheid is oorspronklik bo-sinnelik en geestelik*”. Dié beginsel is op verskillende maniere deur die genoemde denkers gedui, afhangende van die religieuse grondmotief wat op dié denkers beslag gelê het. Plato, in sy ideëleer het dit as 'n bo-sinnelike selfstandige realiteit gesien; Plotinus soek dit in die Goddelike bewussyn; Kant, Schelling en Hegel sien dit as 'n idee wat tot die bo-sintuiglike behoort. Tog het die empiriese wêreld „in zwakker of sterker mate aan haar deel, en openbaart haar, voorzoover ze in haar geheel of in hare verschillende schepselen harmonie, evenredigheid, orde, verscheidenheid in de eenheid en eenheid in de verscheidenheid vertoont. Het schoone ligt dus allereerst in den inhoud, in de idee; maar het kenmerkt zich in zijne verschijning door de harmonie; schoonheid is er in de wereld overal, waar zij in haar formatiën eene eindige uitdrukking van de oneindige, absolute idee laat zien”.<sup>2)</sup>

Ook Alexander Baumgarten, wat vir die eerste keer die begrip „estetika” gebruik het, staan eintlik ook nog in dié lyn. Hy was 'n leerling van Wolff wat die gedagtes van Leibnitz nader wou uitwerk.

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme*, p.147.

2) Bavinck, H., *Verzamelde Opstellen*, p.263.

Baumgarten se „estetika” was ’n poging om die leer van die sintuiglike kennis uiteen te sit. Hierdie kennis deur die sintuie verkry, kulmineer dan in Wolffiaanse sin in ’n „perfectio phaenomenon”. En so moes sy estetika, as wetenskap, vanself uitloop op ’n teorie van die skoonheid in ’n *ars pulchre cogitandi* of ’n *ars formandi gustum*.

Van Reformatoriese kant was daar vir eeue so goed as niks met betrekking tot die estetika gedoen nie. Van Rooms-Katolieke kant het die Thomisme die septer geswaai. Uit humanistiese kring het verskeie denkers hulle veral sedert die Aufklärung met die estetika besig gehou. Shaftesbury en Darwin probeer die skone in navolging van David Hume psigologies verklaar, terwyl die idealistiese siening uit Kant oor Fichte, Schelling en Hegel, veral in Duitsland, ’n magtige invloed uitgeoefen het.

Na die Reformasie was dit dr. A. Kuyper wat vir die eerste keer, werklik oor die estetika besin het. Hy pleit vir die koningskap van Christus oor die ganse werklikheid, en daarom ook oor die kuns. Ná hom het ander denkers gevolg, egter nog steeds sonder ’n eie reformatoriese filosofie. Dit was daarom byna vanselfsprekend dat hierdie manne aansluiting gesoek het in ’n Gereformeerde Skolastiek.

In ons ondersoek na die estetiese konsepsies van Gereformeerde denkers voor die Wysbegeerte van die Wetsidee, beperk ons ons tot slegs drie figure, nl. Abraham Kuyper, W. S. Sevensma en B. Wielenga.

## 1 Abraham Kuyper

Kuyper het nooit moeg geword om die koningskap van Christus oor die ganse werklikheid te proklameer nie. Ons gaan egter slegs sy siening van die estetika hier ondersoek.

Kuyper het in sy *Pro Rege*, Deel III die uitvoerigste oor die kuns gehandel. Ons sal hoofsaaklik sy gedagtegang in *Pro Rege* volg en dan ook wanneer nodig, verwys na sy Stone-lesings en sy rede by die oordrag van die rektorat van die Vrije Universiteit te Amsterdam op 20 Oktober 1888.

Die woord „Kuns”, voer Kuyper aan, is afgelei van die woord „kunnen”. „Ook de kunst is niet een verzinsel van menschen, maar een door God zelf in ons leven ingelegde functie van den menschelijken geest. Het woord: *kunst*, afgeleid van *kunnen*, toont, dat ze bedoeld is als een in den mensch zich openbarend vermogen; als een macht; als een talent dat ter zijner beschikking is gesteld”.<sup>1)</sup>

---

1) Kuyper, A., *Pro Rege*, Deel III, p.470.

Die kuns word dan vervolgens in twee dele verdeel, wat sterk herinner aan die Aristoteliese indeling: „kunst op *lager* gebied” en „kunst op *hoger* gebied”. Die laere is vir hom kookkuns, huishoudkuns, skeepvaartkuns ens., waar die woord kuns gebruik word in die algemeen. Alreeds hieruit lei Kuyper af dat kuns altyd iets is wat die een kan doen en die ander nie. Dit is ’n talent wat *ontvang* is. Kuyper beklemtoon dan dat die „iets” wat die een kan en die ander nie, enersyds uitvloeisel is van so ’n mens se *hele persoonlikheid* en andersyds is dit ’n aanleg wat ’n persoon met sy geboorte ontvang het, en daarom „is alle kennis van dien aard een gave van God. Een gave, die verspeeld, die misbruikt, die verzondigd kan worden, maar die toch altoos weer op den Schepper van het persoonlike en eigenaardige in den mensch teruggaat”.<sup>1)</sup>

Die kunstalent is ’n besondere talent. In die besit van dié talent is ’n mens nooit kind van sy tyd nie, wel in die wyse van ontwikkeling en toepassing van sy talent. Wat die sg. laere kunste betref, is erfelike oorplanting wel moontlik, maar op die gebied van die hoëre kuns is dit nie so nie. „De virtuosos zijn bijna altoos de eersten van hun geslacht, en hun kinderen zijn er in den regel geheel van beroofd”.<sup>2)</sup>

Die kunstenaarstalent is dus allereers ’n gave van God wat net soos die landbou, die nywerheid, die handel „en elke andere levensuiting, alleen bij Gods gratie, en krachtens Zijn ordonnantiën” bestaan. Kuyper trek die lyn deur dat alles wat „hoog en edel schittert” deur God in ons menslike lewe tevoorskyn geroep word. Verder staan alle kuns in ’n verband met mekaar en vertoon hulle dieselfde grondtrek sodat ons nie kan volstaan met die belydenis dat die kunsgenie net ’n gave van God is nie, maar dat God inderdaad die hele *kunsgebied in ons menslike lewe indra*. Daarom is die kuns nie iets bykomstigs wat ewe goed gemis kan word nie. Elke gebied van die menslike lewe „dat God schiep, is van dit leven, een onmisbaar bestanddeel.”<sup>3)</sup>

Die gave van God sny oor die ganse mensdom heen in die sin om *kuns te geniet*. God het nie alleen die kunstalent aan die kunstenaar uit genade gegee nie, maar Hy het ook ’n *vatbaarheid* in die mens gelê om die kuns te kan geniet en te waardeer. Hierdie „vatbaarheid” soek Kuyper in die mens se geskape wees na die beeld van God. Hy handel nie breedvoerig oor ons geskopenheid na die beeld van God nie, maar beklemtoon slegs dat God self die Groot Kunstenaar is in Sy skepping en dat die geskopenheid van die mens na Sy beeld moet inhou, dat die mens sy kuns as ’n „nagalm en nabootsing en afschijnsel van de Goddelijke kunst, die in heel die schepping sich uit”, moet kan volvoer. Kuyper beskou die geskopenheid na Gods Beeld, as ’n geestelike verband met die menslike gees waarin dit die mens allereers beskore is om die „sin en smaak” van die Goddelike „schoon te kunnen ontdekken, te zien, te hooren en te genieten”.<sup>4)</sup> En

---

1) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, pp.471–472.

2) *Ibid.*, p.472.

3) *Ibid.*, p.475.

4) *Ibid.*, p.478.

tweedens, lê in die geskiedenis na die Beeld van God ook die diepste grond om op sy eie wyse, in afhanklikheid van sy God, 'n eie wêreld van die skone te voorskyn te bring. Dit beteken nie dat die mens skepper soos God is nie. God is Kunstenaar en Boumeester van die heelal met sy rykdom en ontsaglikheid. Die mens kan slegs maar 'n kasteel of 'n paleis bou. Maar hierin doen die mens tog iets wat afskaduwing van Gods werk is. Daar is 'n intieme verband.

„God alleen kan dit alles Goddelijk groot en in de majesteit zijner Almachtigheid. En de mensch, die alleen maar Gods beeld en Gods gelijkenis geschapen is, kan dit alles niet anders doen, dan in menschelijke afhankelijkheid, in zijn mate, op zijn wijze, zooals het bij zijn creatuurlijke positie betaamt. Maar hoe onmetelijk ook de afstand zij, die hier tusschen het kunnen van God en het kunnen van den mensch, en daarom tusschen de oorspronkelijke *kunst* bestaat, – toch stoelen beide op één wortel, zijn ze aan elkander verwant, hebben ze één doel, en zou het menschelijke leven onvolkomen zijn, en geen gelijkenisse in zijn leven aan Gods leven kunnen zijn, zoo de kunst in ons leven ontbrak”.<sup>1)</sup>

In hierdie paragraaf het ons verskillende sake aangeraak in Kuyper se kunssiening wat ons nou saaklik afsonderlik gaan belig.

### 1.1 Die oorsprong van die kuns

Kuyper beklemtoon dat die oorsprong van die skone en die kuns, na luid van die Reformatoriese beginsel, *sola scriptura*, slegs aan te wys is uit wat die Heilige Skrif ons leer oor die ontologiese en kosmologiese samehang van die dinge. Dit beteken egter nie „tekst aan tekst rijgen” nie, „maar op het kennen van die wereld – en levensbeskouing, die voorzooveel het schoone en de kunst aangaat, in de voorstelling der H. Schrift geboden ligt of ondersteld wordt”.<sup>2)</sup>

Die skone en die kuns kan dan alleen begryp word onder die hoëre en rykere begrip van die *Heerlikheid*. God is *heerlik* en Sy heerlik-wees bestaan reeds vóór die skepping. Die heerlikheid van God staan egter met die Skepping in 'n noue verband, „en drukt in God die majesteit uit, waardoor Hij zijn goddelijke volkomenheid met den hoogsten luister in een wereld kan doen uitstralen, om ze uit de wereld aan zichzelf terug te kaatsen”.<sup>3)</sup>

---

1) Kuyper, A., *Pro Rege*, Deel-III, p.480.

2) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.10.

3) *Ibid.*, p.11.

In hierdie verband beklemtoon Kuyper in 'n voetnoot, dat gees en stof nie geïdentifiseer moet word nie maar skerp geskei moet word omdat die „panteïstiese gevaar” slegs so vermy kan word. Kuyper vervolg dan: „De scherpe onderscheiding tusschen geest en stof heft daarom de betrekking niet op, waarin beide tot elkander staan, en zoo ook heft de zuivere transcendentie, waarin God zich van de schepping onderscheidt, de betrekking niet op, die krachtens het wezen Gods zelf tusschen Hem en die wereld gegeven is. Die *potentia* om een wereld te scheppen bestaat eeuwiglijk en noodzakelijk, geheel afgescheiden van de vraag, hoe en op wat wijze deze *potentia* straks *actu* wordt”.<sup>1)</sup>

Die oorsprong van die kuns, kosmologies gedui, betrek Kuyper op *Rom. 1:20*. Hy beklemtoon veral die „ewige krag” van God en Sy „goddelikheid” wat uit die Skepping gesien en verstaan kan word. Hierdie goddelikheid (*θεϊότης*) is juis die stempel van die goddelike volkommenheid wat „op creatuurlike wijs, in elk schepsel naar zijn mate en zijn aard” afgedruk is. *As die onvolkomenheid van die skepseldinge nie meer opgemerk word nie omdat die oog op die θεϊότης gerig word, dan tree die kreatuurlike skoonheid na vore.* Kuyper betuig instemming hier met die gedagtegang van Mengs sonder egter om sy idealistiese konsepsie te aanvaar. „Eine art der Vollkommenheit, welche den menschlichen Begriffen angemässen ist; nämlich eine solche, bei welchen sich unsere Sinne nichts mangelhaftes und unvollkommnes mehr vorstellen können; und eben diese Vergleichung der Vollkommenheit ist es, welche wir mit dem Namen der Schönheit belegen”.<sup>2)</sup>

Dit is veral die „creatuurlijk schoon” wat in die sitaat Kuyper se goedkeuring wegdra. Ook Baumgarten het gesê: „Ist die Erkenntniss der Vollkommenheit sinnlich, so wird Sie Schönheit genannt.” Kuyper beklemtoon dat hy met die begripsduiding in dié uitsprake, nie kan saamstem nie maar tog wel met die gedagte dat die *skone in die dinge gegee is*.

„Deze *θεϊότης* nu straalt God uit, zoowel in de *geestelike* als in de *stoffelike* sfeer van zijn schepping”.<sup>3)</sup> Dit moet egter nie in panteïstiese sin opgevat word nie. Kuyper beklemtoon dat die *θεϊότης* nie as *θεός* verstaan moet word nie. Net so moet die gedagte van Kuyper nie vereenselwig word met die Hegeliaanse Idee nie. Vir Kuyper gee die *θεϊότης* 'n ander heerlikheid aan die gees en 'n ander heerlikheid „aan hetgeen de zinnen waarnemen”. Hy handhaaf 'n dualisme tussen gees en stof en beklemtoon dat die *θεϊότης* ook deurdring „zoowel tot *den band*, die het geestelike en het stoffelike saambindt als tot beider

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.62.

2) *Ibid.*, p.63.

3) *Ibid.*, p.11.



eigenaardige lewensbeweging".<sup>1)</sup> Hierdie laaste opmerking lê eintlik in Kuyper se antropologie. Nie alleen die liggaam en die siel kan „skoon” wees nie, maar ook die *persoon* waarin dit verenig is.

„Staat nu het stempel van deze *θείοτης* op eenig schepsel (altoos naar zijn aard en mate) zoo extensief als intensief zuiver afgedrukt, dan is zulk een schepsel *verheerlijkt*. Is deze doordringing, dank zij gebrekkige ontwikkeling, nog ónvolkomen, dan kan er wel *Schoonheid* blinken, maar nog geen Heerlijkheid. Ondervind deze doordringing en inschijning tegenstand, dan komt het Leelijke uit; en slaat het goddelijke in zijn tegendeel om, het duivelsche en Afgrijslijke. En waar eindelijk deze *θείοτης* met haar *ύδος Δύναμης* zoó op ons aandringt, dat ze het perk van onze gemeene waarneming te buiten gaat, daar ontsluit zich het *Verhevene*; een macht, die derwijs overweldigend werken kan, dat Johannes op Patmos, bij het zien van ‚den Christus in heerlijkheid’ als dood aan zijn voeten val”.<sup>2)</sup>

Die grondverskil tussen die „heerlike” en die „skone”, lê vir Kuyper daarin dat ’n mens die heerlike passief ervaar. Dit kom eenvoudig oor jou. Die „skone” daarenteen moet die mens aktief in hom opneem. Daarom is die hemelse toestand vir Kuyper nie „skoon” nie maar „heerlik”. Die skone op aarde is van ’n laer orde. Eers as ons in die hemel is, sal dit wat ons nou as „heerlik” aanmerk, ook net „skoon” vir ons wees. Kuyper beklemtoon verder dat elke teorie oor die „lelike”, parallel loop met die betrokke denker se teorie oor die sonde. „Gelijk heiligheid en zonde, waarheid en schijn, zoo ook staan ‚schoon’ en ‚leelijk’ teenover elkander”.<sup>3)</sup> Die lelike is vir Kuyper nie slegs ’n ‚negatie’ nie maar wel ’n ‚privatie’ van die skone. „Ook in de *leelijke* skuilt dezelfde actuositeit, die in het schoone perst en dringt; alleen loopt de reeks dezer actuositeit af insteê van op”.<sup>4)</sup>

Wanneer Kuyper die begrip „verhevene” gebruik, beklemtoon hy dat dit ook nie verstaan moet word uit Hegeliaanse gesigshoek dat dit „in de proportie van ideë en verschiining” gesoek moet word nie. Die hoofmoment van die Verhevene lê daarin dat dit die skoonheid uit ’n hoër sfeer uit ’n hoër orde laat skitter. En wat die skoonheid in die skepping betref, beklemtoon Kuyper dat dit nie opsetlik agterna aan die kreatuur toegevoeg is nie. „Nee, in het scheppen zelf kon niet anders dan met dit Goddelijk stempel te voorschijn komen”.<sup>5)</sup>

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.11.

2) *Ibid.*, pp.11–12.

3) *Ibid.*, p.64.

4) *Ibid.*, p.64.

5) *Pro Rege*, III, p.499.

Saaklik saamgevat lê die oorsprong van die kuns in die Skepping en die mens kan kunstenaar wees kragtens sy geskapeheid na die beeld van God. God is die „Opperste Kunstenaar. Hij als God is alleen de Oorspronkelijke, wij zijn niets dan dragers van zijn beeld. Ons *kunnen* ons vermoogen, ons nascheppen van het scheppen Gods, kan daarom alleen in een *schijnrealiteit* bestaan, en alleen in dien zin is het, dat de mensch op kunstgebied, ook op zijn manier as schepper optreedt . . .”.<sup>1)</sup> Daarom is die skone nie ons inbeelding of subjektiewe gewaarwording nie. Die skone bestaan objektief in die Skepping en is die uitdrukking „die in heel de schepping uitkwam, toen God zag ‚dat het alles goed was’ opdat zijn welbehagen zich daarin verlustigen zou”.<sup>2)</sup> Die ‚skone’ is dus nie vir sy bestaan afhanklik van ’n mens nie. God het Sy „goddelikheid” en „ewige krag” in die Skepping gelê en dit is juis dié *θειότης* wat die suiwere harmonie, die „zuivere evenredigheid van het schoone” waarborg.

Kuyper se dualisme kom nog verder uit in sy skeppingsgedagte self. Die wêreld, besien hy as geskape as ’n laere orde en bestemd om „een proces van ontwikkeling te doorloopen, en kan eerst aan het einde van dit proces de haar toegemeten creatuurlijke Heerlijkheid bereiken”.<sup>3)</sup> In hierdie opsig het die mens natuurlik ’n ‚kunstaak’ om te volbring.

## 1.2 Kuns en die sondeval

Met die sondeval het die aarde nog laer gesink as wat dit oorspronklik was. Kuyper interpreteer die werking van die sondeval met betrekking tot die aarde dat ten gevolge van die sonde, die aarde ’n deel van sy skoonheid verloor het en dorings en distels voortgebring het. In die sondeval het die onooglike en lelike, en selfs die duiwelse en afgryslieke, na vore gekom as ’n mag sowel in die geestelike as stoflike bestaan. Dit kom die duidelikste uit in die gevalle mens.

Deur die sondeval is die beeld van God geskend maar nie vernietig nie. „Zoo heeft dan heimwee naar de hoogste Schoon, dat in het rijk der heerlijkheid schittert, ’s menschen kunst bezielt, en de drang om de schoonheid verwoestende gevolge van zonde en vloek weer te boven te komen, gaf haar nieuwe aandrift”.<sup>4)</sup>

Maar daar is ook ’n ander sy van die saak. As gevolg van die sondeval is daar ook ’n kuns wat in diens „van het gemeene en demonische” staan en so ’n mag vorm wat nie die sonde teenwerk nie maar juis bevorder. Die sonde as sodanig is vir Kuyper ’n gif „dat niets spaart, doch door alles heenvreet”, wat veral op die sinnelike kant van die kuns teer. Daarbenewens is die kuns as sodanig, waardeur die beïnvloeding

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme*, p.151.

2) *Ibid.*, p.151.

3) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.12.

4) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, p.523.

plaasvind ten kwade of ten goede, vir Kuyper heeltemal neutraal. Dit is soos die mes wat gebruik kan word „om het brood aan den disch voor te snijden, of om een mensch . . . den hals af te snijden”. Die sonde in die afvallige kuns moet allereers in die hart van die kunstenaar gesoek word. As Kuyper sê: „Dit kwaad ligt in het wezen der kunst zelf”, betrek hy dit eintlik op die kunsprodukt en die kunstenaarsinspirasie. Daar is ook ’n demoniese „inspirasie”-resultaat, wat altyd die effek sal hê „dat hij zijn bewonderaars naar beneden trekt, ze in het aardse doet opgaan, en zelfs beneden dit aardse aanraking doet vinden met het demonische en satanische”.<sup>1)</sup> Kuyper skryf dat die inspirasie van die kunstenaar beheers word deur die gees „die hem innerlijk vervult”.

Die doel van die kuns is om tot Gods welgevalle te dien. God het die glorie op en in sy kreatuur gelê om dit weer van die kreatuur terug te ontvang. Die Skone mag dus nie gehumaniseer word asof dit alles net oor die mens gaan nie. Dit is juis die roeping van elke skepsel om die *θειότης* „die God er in uitstorte en er als goddelijke dauw op drupte, Hem terug te kaatsen”.<sup>2)</sup>

Kuyper beklemtoon in sy vyfde Stone-lesing dat die fundamentele siening van die kuns afhanklik is van hoe die mens, die wêreld sien. Hy beklemtoon dat wie die wêreld as absoluut goed sien, dus die sonde ignoreer, dan bly daar vir die kuns niks anders oor as om die *goeie na te boots* nie. Wie egter erken dat die wêreld deur die sondevloek ontredderd is, „maar eens door de eindcatastrophe in een heerlijkheid zal ingaan, die nog hooger staat dan het oorspronkelijke paradijschoon, dan heeft de kunst de mystieke taak, om door het heimwee naar het verloren schoon tot de vooruitgenieting der komende heerlijkheid op te klimmen”.<sup>3)</sup>

En hier het ons dan ook die verband tussen die Ware en die Goeie en Skone. Kuyper beklemtoon dat die skone op sowel die ware en die goeie appelleer maar daar nie in opgaan nie. By die afvallige kuns werk ’n „steeds verdergaande verontzedelijking van het publiek en van wie er spelen . . .”.<sup>4)</sup> Dit is ’n ignorering van die goeie en omdat só ’n kuns nie meer in onderworpenheid die *θειότης*, as die ware terugkaats op God en in diens van God staan nie, is dit ook ’n kruisiging van die waarheid. Wanneer die kunstenaar egter in gehoorsaamheid aan die Here werk, sal die kuns altyd die mens edeler maak, appelleer op die goeie en in Skrifgehoorsaamheid diensbaar wees aan die waarheid.

Die oorsaak van die afvallige kuns moet volgens Kuyper nie in die *θειότης* gesoek word nie, ook nie uit sy inspirasieleer nie, maar hy betrek dit op die gees wat op die mens se hart beslag gelê het in die radikale deurwerking van die sonde.

---

1) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, p.533.

2) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.13.

3) Kuyper, A., *Het Calvinisme, Stonelesings*, p.149.

4) Kuyper, A., *Pro Rege*, Deel III, p.530.

### 1.3 Gottebenbildlichkeit en die kuns

Ons het reeds in die inleiding tot hierdie hoofstuk iets oor die beeld van God waarna die mens geskape is, gesê. Tans moet ons dit saaklik nader besien.

Kuyper beklemtoon dat die mens as sodanig nie self Gods beeld kan wees nie. Vir Kuyper is slegs die Christus waarlik beeld van God.<sup>1)</sup> Vir Kuyper lê die betekenis van die *Gottebenbildlichkeit* daarin dat daar 'n smagting van die mens is om „verzadigd te worden met Gods beeld”.<sup>2)</sup> Dit is 'n *geestelike* aangeleentheid wat met betrekking tot die kuns, allereers in die mens die moontlikheid gee om 'n kunswerk te skep en in die tweede plek dat hy in die *Skone* 'n welgevalle kan hê.

Dit hou verder in dat die kunsvermoë van die mens nie 'n afsonderlike vermoë van die mens is nie. Dit is die resultaat van die ongebroke uiting van die beeld van God in hom, wat die mens in staat stel om kuns te skep én te geniet. Dit is geen addisionele vermoë naas die verstand en die wil nie „maar de rechtstreeksche zin van zijn ‚Gottebenbildlichkeit’ voor het Goddelijk stempel in het creatuur”.<sup>3)</sup>

Kuyper beklemtoon dat wie ookal die sin vir die skone en die kunsvermoë buite die beeld van God probeer verklaar, die Skrif losgelaat het. Hy wys daarop dat wie dit doen, van die mens 'n *ἐπ'αυτό τεταγμενον τι* maak, soos Plotinus gedoen het. Dán is die enigste uitweg om nie in subjektivisme te verval nie, om die emanasie-teorie van Plotinus te aanvaar — „iets waarin wij de ongekende realiteit der *νοούμενα* vertolken . . . ; of erger nog iets dat we als gekleurd glas tusschen ons oog en de *νοούμενα* in plaats, gelijk Kant wilde”.<sup>4)</sup> Maar op estetiese gebied is Kant tog nooit volkome subjektivis nie — 'n estetiese voorstelling bly altyd die *mensheid* se voorstelling. Dit beklemtoon Kant in sy greep op die algemeen menslike; so 'n voorstelling besit in die subjek self 'n sekere objektiviteit wat nie eers uit 'n noumenon uitgaan om die mens dan *dáarna* te bereik nie. Kuyper se gedagte rondom die beeld van God in die mens, sluit by hierdie gedagte van Kant aan. Hy beklemtoon ook dat as Kant beweer dat die skone „ohne Interesse und ohne Begriff allgemein gefált”, hy dié waarheid van ons kunsbeleving nader, maar dit nog nie bereik nie omdat Kant dit in 'n té beperkte sin opneem. Vir Kuyper strek die kuns oor ons ganse lewe. „Ook ons karakter, onze omgeving, harmonisch te vormen, is schoone kunst, en al wat in het schoon van een karakter of van een Laokoongroep of van een waterval, ons door vorm, verschijsning, verband of uiting weldadig aandoet, spreekt het beeld Gods in ons toe”.<sup>5)</sup>

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.14.

2) *Ibid.*, p.14.

3) *Ibid.*, p.14.

4) *Ibid.*, p.67.

5) *Ibid.*, p.14.

In 'n voetnoot brei Kuyper daar verder op uit waarom hy dit beskou waarom Kant op die regte spoor is. Hy skryf: „Dit uitlichten uit de aesthetische genieting van het *begrip* en het *belang* was een kostelijke schrede op den enig goeden weg. Niet, gelijk vanzelf spreekt, om het schoon te isoleeren, als miste het elk rapport met ons denken en ons belang, maar om het schoon in zijn zelfstandig en eigenaardig karakter te waardeeren. Het schoon is in elk verschijnsel ‚het goddelijk cachet‘, en laat zich daarom noch coördeneeren, noch afhankelijk maken. Het is het goddelijke (voorzooveel de vorm dit kan uitdrukken) dat door den zin voor het goddelijke in ons gegrepen en genoten wordt”.<sup>1)</sup>

#### 1.4 Die karakter van die Skone en die inspirasie

Wanneer Kuyper rekenskap gee van wat die Skone eintlik is, beklemtoon hy dat dit nie verwar moet word met die Ware en die Goeie nie. „In die wereld van het Schoone is met ons denken niets uit te richten, en met de wet van het zedelijke komt de Schoonheidskunst zelfs gedurig in botsing”.<sup>2)</sup> Vir Kuyper lê die *drie sfere* van die Ware, Goeie en die Skone langs mekaar en skuif ook ten dele oormekaar maar bly tog eie selfstandige sferes wat elk „een eigen wereld in het leven roepen”. Vandaar dat die wêreld van die Skone uit homself verstaan moet word en nooit uit die ander afgelei kan word nie.

Die Skone bly 'n misterie. Kuyper sien in God as die Opperste Kunstenaar, wanneer Hy Sy skepping daarstel, niks anders as selfbehae nie. Hy beroep hom op *Spreekw. 8:30* om daarmee die gedagte van 'n spel in selfbehae van God na vore te bring.

Die Skone is egter vir die mens nooit begryplik nie. Na 'n uitvoerige bespreking stel Kuyper die vraag of dit nou juis die harmonie, die simmetrie, die kleure ens., is wat mooi is? Die antwoord moet ontkenkend wees al is dit so dat die mens die harmonie en proporsies ens., as *kenmerke* van die skone mag opneem. Die Skone is egter self deur God geskape en nie te vereenselwig met die harmonie, proporsie ens., nie. Die enigste antwoord wat die mens kan gee oor wat die Skone is, is dat God dit geskape het en deur middel van die beeld van God in die mens, kan die mens dit geniet en ook na-skep.

Dit is opmerklik dat Kuyper ook in die verband veel gebruik maak van die Kantiaanse en Aristoteliese begrippe. Ook as hy oor die verheewene praat, lê daar 'n merkwaardige ooreenkoms tussen hom en Kant en sydelings met Aristoteles. Hy skryf: „De noodige proportien liggen dus niet alleen in het schoone zelf, maar ook in de verhouding waarin het tot ons en wij tot het voorwerp staan. Kortom, er heerscht, waar wij het schoon gewaar zullen worden, de maat van het menselijke. Al wat die maat te buiten gaat, moge in het

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, Voetnoot 48 op p.67.

2) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, p.492.

*verhewene* een ander schoon doen opleven, maar veel meer nog doet 't al den indruk van het schoon voor ons teloorgaan. Ook die *maat van het menschelike* nu is niet door den mensch uitgevonden noch verzonnen maar we vonden die maat en we zijn er aan onderworpen, niet alleen bij het schoone in de kunst, maar ook bij natuurschoon".<sup>1)</sup>

Anders as Kant wat die grootte van die „kunsobjek”, en veral die natuurverskynsel uiteindelik in die menslike idee oorwin, vind Kuyper die „oorwinning” in die mens se geskapeheid na die beeld van God. Die natuur is aangelê op ons oog en ons oog op die natuur. „Beiden hooren bijeen en staat met elkander in verband, en wederom is 't alleen God die én die natuur én in ons het gezicht en het gehoor geskape heeft”.<sup>2)</sup>

Vir Kuyper val daar niks verder te sê nie. Die mens versin nie die skoonheid nie. Dit bly vir die mens verborge – beide vir die kunstenaar en kunsgenieter. Niemand kan verklaar hoe die kunstenaar die „gawe daarvoor zich eigen maakte” nie. Oefening en tegniek mag 'n woord meesprek maar verklaar nie die skoonheid nie. Niemand kan leer om 'n groot kunstenaar te wees nie. Dit is 'n gawe van God wat alleen moontlik is in 'n „hoger inspirasie die tot het kunswerk aandriefft”. Kuyper beklemtoon dat reeds die Grieke die inspirasie al erken as 'n gawe van die Muse aan die mens.

Die kuns kom vir Kuyper uit 'n verborge mistieke wêreld op. „Het natuurschoon is het afschijnsel van Gods heerlijkheid in zijn schepping, de inschijning en uitstraling van het heerlijke van Gods Werk in Zijn creatuur. Evenzoo komt uit de wereld der verborgenheden de gawe in den mensch op, om 't schoone te kunnen waardeeren en te genieten. En niet minder komt ten leste uit die verborgen, mystieke wereld de kunstziel op waaruit het kunstenaarsgenie zich ontplooit. De kunstenaar is er mee geboren, en alleen Goddelijke inspiratie drijft hem aan om zijn kunst te produceeren, ook al blijft het oog van den kunstenaar voor het werk Gods hier geheel gesloten, en al beeldt hij zich in, gawe en inspiratie uit zichzelf te hebben. In dit alles nu beweegt zich 't schoone en het schoone wordt er door bewogen; maar wat we ook als kenmerken van dit schoone bijeenvoegen, het schoone zelf blijft iets ondoorgrondeliks en onkenbaars”.<sup>3)</sup>

Kuyper se inspirasieleer moet dus ook verstaan word in 'n verband met sy *θεϊοτης*-begrip en sy *Gottebenbildlichkeit*. Daarom is die kunstenaarsinspirasie vir Kuyper eensoortig met religieuse inspirasie. Religie is vir Kuyper min of meer sinoniem met wat ons as godsdiens sou tipeer. God self inspireer „de hooge genieën op het gebied der kunst”.<sup>4)</sup>

---

1) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, p.510.

2) *Ibid.*, p.510.

3) *Ibid.*, p.511.

4) Kuyper, A., *De Gemeene Gratie*, III, p.69.

Vir Kuyper is die inspirasie dat die *πνευμα του θεου* in die *πνευμα του ανθρωπου* indring om laasgenoemde diensbaar te stel in die openbaring van die eersgenoemde. Die aktiviteit wat hieruit voortvloei is volkome afhanklik van god.<sup>1)</sup> So 'n inspirasie kan bewus of onbewus wees. Muller merk in die verband op dat die betekenis waarmee die inspirasie by Kuyper omskryf word, sterk herinner aan die bo-indiwiduele *nous* van Aristoteles.<sup>2)</sup>

Ons het reeds daarop gewys hoe die kuns demonies kan wees. Dit hang alles saam met Kuyper se inspirasieleer. Hy beskryf dit soos volg: „Onder inspirasie in algemeenen zin verstaan wij dus al wat uit den mensch verdwynen zou, indien er niet een God bestond om hem ten goede en een Satan om hem ten kwade te leiden. Overal waar het skeepje der menshelike ziel niet met slappe zeilen rondzwalkt, maar waar wind en storm in de zeilen blaast en die zwellen doet, daar is inspirasie”.<sup>3)</sup>

Dit is interessant dat Kuyper 'n drieërlei verhouding in die inspirasie onderskei t.w. affiniteit, neutraliteit en opposisie. Onder „affiniteit” groepeer hy die mens wat „oop” is vir die Goddelike inspirasie. Onder „neutraliteit” die mens wat nie vir die inspirasie „oop” is nie – dus in tussen-toestand; en onder „opposisie”, die mens wat vir 'n Sataniëse inspirasie „oop” is. Ons het reeds daarop gewys dat die *θειοτης* steeds die bron van die kuns bly maar dat die gees wat op die mens se hart beslag gelê het, die „na-skepping” van die mens bepaal.

### 1.5 Die kuns as gawe van God

Kuyper beklemtoon dat die kuns nie tot die besondere genade behoort nie, maar tot die terrein van die algemene genade. Hy beklemtoon dat God nog steeds God is, ook oor die volke wat Hom nie dien nie. Dit was immers Kain se nakomelinge wat volgens die Skrif die eerste musiekinstrumente gemaak het. Kuyper wys daarop dat Calvyn al die juiste opmerking gemaak het „dat God de gave der kunst veelal aan de vergeters van zijn naam schonk, die van Gods wege, dank zij hun rijk wijsgeerig en rechtskundig en aesthetisch talent, aldus geroepen waren om op hunne wijze den Schepper te verheerlijken”.<sup>4)</sup>

Alle kuns kom van God. Natuur- en kunsskoon staan dus nie teenoor mekaar as goddelik en menslik nie. Die verskil lê slegs daarin dat die natuurskoon *regstreeks* en die kunsskoon *middelik* uit God vloeit.

---

1) Vergelyk Kuyper, A., *Dictaten Dogmatiek*, p.11.

2) Muller, A. J., *Die Ontwikkeling van die Calvinistiese Denke oor 'n Christelike Estetika*, M.A.-verhandeling, P.U. vir C.H.O., 1969, p.154.

3) *Dictaten Dogmatiek, De Inspirasie*, p.4.

4) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.15.

„Maar rechtstreeks of middellijk uit Hem gewild, in alle schoon blinkt nooit anders dan Zijn *θεϊότης* . . .”<sup>1)</sup>

Kuyper soek aansluiting vir sy uitspraak in die verband by Schelling wat reeds verklaar het: „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott. Denn Gott ist durch sein absolute Identität der Quell aller Einbildung des Realen und Idealen, warauf alle Kunst beruht”. Kuyper eis alleen dat die woord „unmittelbare” in die uitspraak van Schelling moet wegval omdat die kuns in die mens slegs as tweede oorsaak werk. God werk regstreeks in die mens „maar in het kunstwerk van den mensch slechts zijdelings”.<sup>2)</sup>

Dit is in die verband belangrik om aan te merk dat wanneer Muller vir Kuyper van Neo-platonisme beskuldig,<sup>3)</sup> in die sin dat daar ’n besondere analogie tussen die geskape skoonheid en die Goddelike skoonheid lê en dat die skone deur die kunstenaar vergestalt moet word, Kuyper dit ten sterkste sal ontken. Wanneer Kuyper beklemtoon dat God die oorsaak van die kuns is, haal hy vir Winkelmann instemmend aan met die byvoeging dat Winkelmann se Neo-platonisme nie aanvaarbaar is nie.<sup>4)</sup> Na ons mening moet die religieuse grondmotief van Kuyper dan ook in die Gereformeerde Skolastiek gesoek word met ’n verdere greep wat ook die „verchristeliking” van die humanisme aandurf en dit juis omdat die Protestantse Reveille, waarin Kuyper gewerk het dit ook as sy taak gesien het om in die triomfgang van die humanisme, remmend in te werk.

Juis in die lig dat die kuns op die terrein van die algemene genade lê, beklemtoon Kuyper dat die kuns, selfs *sonder* die sondeval, nooit in ’n nabootsing van die natuur soos by Plato kan wees nie. Die natuur bied *nie* die hoogste skoonheid nie. Die rykste deurskyning van die *θεϊότης* is eers in die hemel. Die kuns wat dus na die hoogste reik moet bo die natuur uitgaan sonder om dit te misken, en die kunstenaar „is geen kunstenaar bij Godes gratie, die niet, eer hij scheppen ging, geschouwd heeft in die goddelijke glorie. Maar ook ten tweede, het natuurschoon op aarde is wel in *graad* maar niet in *soort* van het rijk der heerlijkheid onderscheiden”.<sup>5)</sup> Daarom is Fichte en Hegel verkeerd omdat hulle in hulle absolute Idealisme die kuns van die natuur *losgemaak* het. Die *skone* sowel as die *heerlike* eis altyd die geheel op.

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.15.

2) *Ibid.*, p.70.

3) Muller, A. J., *Op. cit.*, p.148.

4) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.70.

5) *Ibid.*, p.16.



Dit is in hierdie sin waarin Kuyper ook van 'n *verband* spreek. Die verband lê eintlik in die mens. Skoon na die liggaam en onskoon na die siel, vloek. Gods *θείοτης* wil in beide gelyk uitkom. „En het schoon der zinnen, dat aan het schoon der ziel in zijn opbloeien als woekerplant de kracht onttrekt, eindigt met den zin voor de *θείοτης* in ons eer te kwetsen, dan dat het dien bevredigen zou”.<sup>1)</sup>

Soek 'n mens na die verband wat Kuyper van spreek, dan vind hy dit juis in die *Gottebenbildlichkeit*. Dit is die verbindingslid wat die mens in staat stel om die laere (die stof) en die hoëre (die siel) in sy kunsuiting te versoen en só die mens nie alleen tot die genieting nie, maar ook tot die voortbrenging „van het rijkste Schoon bekwaamd”.<sup>2)</sup>

Voor ons nou tot kritiek oorgaan en die religieuse grondmotief by Kuyper nader ondersoek, is dit nodig om sy estetika saaklik saam te vat. Kuyper vind die oorsprong van die skone in die skepping, in die *θείοτης*. Sy hele kunskonsep draai rondom die begrippe *θείοτης*, *Gottebenbildlichkeit* en inspirasie. Ook die sondeval het meegebring dat die inspirasie, wat appelleer op die gees in die mens se hart, 'n sataniese karakter in die kunsproduk kan openbaar. Kuyper beklemtoon egter ook die verlossing in Christus wat daarin bestaan dat in die Christelike kuns die versoening tot uiting kom. „Het is de Christen-kunstenaar, die zich weer één voelt met dien God, naar wiens beeld hij geschapen is, en juis daardoor neemt *zijn* kunst een hoogere vlucht”.<sup>3)</sup> Aan die ander kant ontken Kuyper die bestaansreg van 'n verkerklikte kuns. „De wereld van het Schoone is een zelfstandige wereld, die zich aan geen belijdenis binden laat . . .”.<sup>4)</sup>

## 1.6 Kuyper se religieuse grondmotief

Wanneer ons met 'n kritiese oog na Kuyper kyk, is dit noodsaaklik dat ons hom in die regte perspektief moet sien. Kuyper was die leidende figuur in die Calvinistiese Reveille in die laaste dekades van die 19de eeu. In dié opsig het Kuyper waardevolle werk gedoen, tot so 'n mate dat Dooyeweerd beklemtoon dat die Wysbegeerte van die Wetsidee alleen werklik begryp kan word vanuit daardie Calvinistiese Reveille.<sup>5)</sup>

Met sy beklemtoning van soewereiniteit in eie kring en die koningskap van Christus oor die ganse werklikheid, dus ook oor die ganse terrein van die wetenskap, het Kuyper fundamentele hoekstene gelê. Dit

---

1) Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.17.

2) *Ibid.*, p.18.

3) Kuyper, A., *Pro Rege*, III, p.557.

4) *Ibid.*, p.556.

5) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, I, p.523.

het hy egter nie gedoen met behulp van 'n Reformatoriese wysbegeerte nie. Dooyeweerd beklemtoon dat die „nuwe” klank van Kuyper nie ontstaan het „from a philosophical or systematic tendency, but rather in the midst of a concrete situation of life. The pressure of the scholastic notion of science on the one hand, the necessity for defence against the ruling Humanistic view of science on the other, stimulated young neo-Calvinism to a consideration of its religious calling in the realm of science”.<sup>1)</sup>

Hierdie uitspraak van Dooyeweerd, veral met betrekking tot die lewens- en wêreldbeskouing, is uiters belangrik. Wie die Stone-lesings van Kuyper nalees vind ook daarin die voortdurende klem wat hy op die Calvinistiese lewens- en wêreldbeskouing lê. Dit is daarom billik en korrek om allereers die Reformatoriese lyn by Kuyper saaklik aan te toon – soos dit ook tot uitdrukking in sy estetika gekom het.

In sy rede van 1880 oor „Souvereiniteit in eigen kring”, bely Kuyper onomwonde die koningskap van Christus waaraan niks in die wêreld onttrek mag word nie.<sup>2)</sup> Ook in sy „Het Calvinisme” beklemtoon Kuyper sy fundamentele kosmologiese belydenis van die „ordinantiën Gods” op die verskillende lewensterreine. Strauss<sup>3)</sup> beklemtoon tereg dat die suiwerste Christelike gedagtelyn by Kuyper aan te wys is in sy opvatting dat die Christelike lewens- en wêreldbeskouing moet wortel in die mens se verhouding tot God. En so 'n lewens- en wêreldbeskouing moet trouens 'n lewensomvattende karakter dra. „Zal toch zulk een actie op heel ons leven haar stempel drukken, dan moet ze uitgaan van dat punt in ons bewustzijn, waar ons leven nog ongedeeld bleef en nog in zijn eenheid ligt saamgevat, niet in de gespreide stengels, maar in de wortel waarop alle stengels uitschoten”. Die punt is daardie „diepst van ons gemoed” waaruit die „verschillende stromen van ons menschelijk leven opkomen zich verdelen” en waar „alle stralen van ons leven als in één brandpunt samenvallen”.<sup>4)</sup>

Ook in die *nadere presisering* van die mens as geskape na die beeld van God, vind ons by Kuyper 'n eg-reformatoriese lyn. „Maar gelijk heel de schepping kulmineert in de mens, kan ook de verheerlijking haar voleinding eerst vinden in de mens, die naar Gods beeld geschapen is; niet omdat die mens die zoekt, maar omdat God zelf de enig wezenlijke religieuze expressie door de *semen religionis* (zaad der religie), alleen in het hart des menschen inschiep. God zelf *maakt* de mens religieus door de *sensus divinitatis* (gewaarwording van het eeuwige), die Hij spelen laat op de snaren van zijn hart”.<sup>5)</sup> Tereg merk Strauss aan dat ons in hierdie uitspraak van Kuyper, 'n Skriftuurlike belydenis het sonder enige skolastiese

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, I, p.157

2) Vergelyk verder Kuyper, A., *Pro Rege*, Drie Dele, J. H. Kok, Kampen, 1911

3) Vergelyk Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en Vakwetenskap*, p.4

4) Kuyper, A., *Het Calvinisme*, Derde Druk, Kampen, 1959, p.56

5) *Ibid*, p.37

bymengsel – die mens se hart is die uitgangspunt van sy ganse tydelike bestaan, die konsentrasiepunt van al sy lewensuitinge.

Kuyper het egter nie konsekwent in hierdie Reformatoriese lyn voortgewerk nie. Die grondbeginsels wat hy in sy estetika neerlê, kan sonder moeite aangewys word as Gereformeerde-skolasties. Om dit te begryp moet ons allereers aanmerk dat die skolastiek, 'n skoolse bestudering van die wysbegeerte was, sonder om eintlik iets oorspronklik na vore te bring. Dit was 'n filosofies-teologiese wetenskapsbeoefening in die middeleeuse dom- en kloosterskole en die daarna ontstane universiteite, veral vanaf die 12de tot die 14de eeu.<sup>1)</sup> Malan wys verder daarop dat in die skolastiek veral 'n drieërlei gemeenskaplike kenmerke aangewys kan word, nl. 'n poging om duidelik te onderskei tussen filosofie en teologie as aparte wetenskappe; 'n harmonisering van die Griekse filosofie met die Christendom en 'n samewerking tussen filosofie en teologie. Dit was Kuyper wat by geleentheid gesê het dat die wins van die Skolastiek daarin bestaan het dat daar 'n nuwe besef gekom het dat teologie wetenskaplik beoefen moet word.<sup>2)</sup>

Ons het reeds in die vorige hoofstuk die religieuse grondmotief wat as dryfkrag agter die Griekse denke gelê het, saaklik beskrywe. In hierdie paragraaf herinner ons net weer dat die materie-motief van die Grieke ten grondslag van die ouere natuurreligie gelê het. Dit het die vormlose ewigvloeiende stroom van die aardse lewe waarin alles wat individueel is, in die wet van opkom, blink en versink, vergoddelik. Die vorm-motief het die jongere kultuurreligie verteenwoordig waarin die gode op die berg Olympus hulle setel gekry het as stralende gepersonifieerde vormgode van bo-aardse karakter. Die pogings tot sintese van die vorm-materie motief het ons reeds in die vorige hoofstuk bespreek. Van skepping in Bybelse sin, is in die vorm-materie motief geen sprake nie – dit word inteendeel radikaal uitgesluit. Alles wat ontstaan het, was slegs 'n vormgewing van die reeds aanwesige vormlose materie.

Thomas Aquinas het gepoog om die Griekse religieuse grondmotief aan die Goddelike Woordopenbaring aan te pas. Daarom is alle wesens, ingeslote die mens, wat aan ontstaan en vergaan onderworpe is, volgens die Thomisme saamgestel uit materie en vorm. Die aanpassing van die suiwer Griekse opvatting het daarin gelê dat God die dinge in die *samestelling* van vorm en materie geskape het. Die ganse werklikheid is in 'n dualisme van natuur en bo-natuur ingedeel – 'n dualisme tussen gees en stof. Hierdie dualisme sou oor die eeue wat kom, die crux wees wat die immanensiefilosofie, ten spyte van watter poging ookal, nooit kon oplos nie.

Die sondeval is op dieselfde wyse van sy radikale karakter ontroof. Die natuur deel nie daarin nie en die mens kan met sy natuurlike rede, die redelik-goeie nastrewe en bereik. Die sondeval was slegs 'n

---

1) Vergelyk Malan, D. J., „Die Skolastiek in die Protestantisme” *T.C.W.*, 1ste en 2de Kwartaal 1968, p.20

2) Kuyper, A., *Encyclopaedia der Heilige Godgeleerdheid*, I, p.98

geestelike aangeleentheid. En hiermee was die Skriftuurlike grondmotief van sy radikale en integrale karakter ontroof.

Vir Thomas was die natuur die selfstandige voortrap van die genade, die onderbou van die kerklike bo-bou. Die hoogste trap wat die natuur kon bereik, was die filosofie, terwyl die teologie die wetenskap van die bo-natuurlike genade-openbaring van God was. Die filosofie as wetenskap van die natuurlike wêreld, onder leiding van die natuurlike rede, was dus diensmaagd van die teologie. Hierdie Romanistiese religieuse grondmotief van natuur en genade,<sup>1)</sup> het juis omdat dit die Bybelse religieuse grondmotief na sy radikale en integrale inhoud opgehef het, sy eie dood met hom saamgedra.

As Kuyper in sy *Encyclopaedie der Heilige Godgeleerdheid*, I, p.98, beklemtoon dat Thomas nie prinsipiël onderskei het tussen die eintlike teologie en 'n filosofie op Christelike grondslag nie, bedoel hy eintlik slegs dat die Thomisme as sintesefilosofie hom so in die teologie ingedring het dat die vermenging tussen teologie en filosofie dus slegs enersyds 'n filosofiese-teleogisme kon wees en andersyds 'n teologiese filosofisme. Soos die Thomistiese filosofie magteloos teenoor die dogma was, só was die teologie ten diepste vervreemd van die Woord en aan 'n filosofiese draadje gebind.<sup>2)</sup> Die filosofie moes immers die aanpasbaarheid van die inhoud van die kerklike belydenis met die eise van die rede aantoon.

Thomas het probeer om die Aristoteliese natuursiening (*φυσίς*) aan te pas aan die Christelike Skeppingsmotief. Sy skeppingsleer is daarom juis uiteengeskeur deur die spanning tussen vorm en materie. Ook die menslike lewe is self sodoende in twee verdeel, nl. in 'n natuurlike sfeer waar die mens voldoende leiding van die verstand (rede) ontvang en waar die wysbegeerte sonder enige verband met die Woordopenbaring beoefen kan word en 'n bo-natuurlike genadesfeer „waarin Christus en die kerk „gevangene” geneem is”.<sup>3)</sup>

Waar die Roomse Skolastiek egter nog die rede as die relatiewe onderbou van die genade gesien het, wou die Gereformeerde skolastiek, waaronder Kuyper ook nog gedeeltelik ingedeel moet word, die Skriftuurlike „band” herstel. „Dit sou beteken dat die werksaamheid van die mens se sg. *natuurlike rede* gelei moet word deur die „lig van die Skrif”. Hierdie „binding” impliseer dan dat die nie-Gereformeerde Wysbegeerte en vakwetenskappe „aangepas” moet word aan die „lig van die Skrif” deurdat die teologie as „koningin van die wetenskappe” die „Skriftuurlike beginsels” moes lewer waaraan hulle onderworpe is”.<sup>4)</sup>

---

1) Sien vir die grondmotief natuur-genade Dooyeweerd, H., *Vernieuwing en Bezinning*, Tweede Druk, pp.111–142

2) Sien verder Malan, D. J., „Die Skolastiek in die Protestantisme” *T.C.W.*, 1ste en 2de Kwartaal, 1968, pp.22–23

3) Strauss, D. F. M., *Op. cit.*, p.1

4) *Ibid.*, p.2

As ons nou na Kuyper se estetika kyk, is dit in hierdie lig ook duidelik waarom hy instemming kan betuig met Kant en ander humaniste, slegs met die nodige regstelling uit die Skrif. Kuyper doen dit egter nie op 'n losstaande voet nie. Wanneer hy instemming met humanistiese denkers (Kant, Winkelmann, Mengs ens.) betuig met die nodige regstelling, kom dit konsekwent op uit sy Gereformeerd-skolastiese dualisme. Strauss toon dit korrek aan dat ons by Kuyper eintlik 'n dubbele dualisme het. Enersyds handhaaf Kuyper 'n eg-Reformatoriese lyn en andersyds 'n Gereformeerd-skolastiese lyn met 'n innerlike dualisme veral t.o.v. sy leer van die algemene en besondere genade.<sup>1)</sup> Die kuns as sodanig lê vir hom op die terrein van die algemene genade.

Wanneer Kuyper dan op grond van *Rom. 1:20* die oorsprong van die skone as 'n skeppingsgegewe sien in die *θεϊότης*, wat nie panteïsties opgevat moet word nie, handhaaf hy enersyds die „skone” as geskapene maar dan tog nie as 'n sin-sy van die werklikheid nie. Die skoonheid lê wel in die dinge omdat hulle geskaphede is deur die Opperste Kunstenaar, die Here self, en nie in die idee nie. Dit is egter 'n *geestelike* aangeleentheid wat slegs vanuit die algemene genade beleefbaar is. Daarom kon die kinders van Kain hierin deel. Dit is ook interessant om daarop te let dat die onderskeiding tussen die skone en die verhewene, wat ons reeds by Kant teengekom het, by Kuyper onder die Skriflig ingebind word. Wanneer die *verhewene* beleef word, is die mens passief, met die beleving van die skone nie.

Die *θεϊότης* verplig vir Kuyper om 'n absolute dualisme tussen gees en stof te poneer. En dit is juis ook hier waar die stoflike as laer orde – selfs voor die sondeval – en die geestelike as hoër orde, sy Gereformeerde Skolastiek beklemtoon. Dit is ook vanuit hierdie gesigshoek wat Kuyper se probleem met die algemene en besondere genade opkom. Hy skei dit enersyds nie volkome nie maar andersyds word Christus tog as Verlossingsmiddelaar van die algemene genade onttrek.

Kuyper se Gereformeerde-skolastiese siening is ook verder aan te wys daarin dat dit die taak van die kuns is om die mens hoër op te voer. Afvallige kuns *verontsedelik* die publiek. Hy skryf in sy *De Gemeene Gratie* in dié verband dat dit die taak van die gemeente is om die maatskappy tot „een zedelijken triomf” op te voer.<sup>2)</sup> Dit is 'n tipiese skolastiese gedagte.

Hoewel Kuyper se verklaring van die Beeld van God waarna die mens gescape is, in Reformatoriese lyn lê, is dit 'n Gereformeerde-skolastiese gedagte om die intuïtiewe aangryp van die estetiese sin-sy van die werklikheid net vanuit dié teologiese leerstuk te verklaar. Dit geld ook vir sy inspirasieleer.

In die laaste instansie moet ons nogeens let op Kuyper se siening van die algemene genade. Enersyds beklemtoon Kuyper in Reformatoriese lyn dat die algemene genade in Gods wêreld na die sondeval „in the

---

1) Strauss, D. F. M.: *Op. cit.*, p.3

2) Sien verder Kuyper, A., *De Gemeene Gratie*, Derde Druk, Vol. II, p.279

first place consists in the maintenance of the temporal world-order in all its structures against the disintegration by sin".<sup>1)</sup> Dit moet ons volkome toegee. Die algemene genade het nie die sonde minder radikaal gemaak nie, maar dit wel aan bande gelê. Aan die ander kant mag die algemene genade en besondere genade, as onderskeidings van dieselfde genade, nooit buite Christus om gedink word nie. God kan nie – juis omdat Hy God is – buite Christus om genadig wees nie. Alle genade is deur God self aan Christus verbind.

Met Kuyper se siening van die algemene genade, waarin Christus *nie* betrek is nie, kon hy self nie daarin slaag om die weg aan te wys tot innerlike reformasie van dit wat op die terrein van die algemene genade geleë is nie. Tereg merk Strauss op as hy die Gereformeerde-skolastiese lyn by Kuyper aanwys dat in sy siening van die algemene genade buite Christus om, Kuyper die kennis en die wetenskap van die „natuurlike” terrein nog nie innerlik gereformeer het nie, maar slegs bevrug en gebind het aan die „lig van die Skrif”, die *besondere Openbaring*.<sup>2)</sup> Met hierdie siening het Kuyper afgewyk van sy Skriftuurlike grondkonsepsie, en het hy vanweë sy gevolglike dualisme tussen skepping en verlossing, die radikale reformasie van die gangbare wysbegeerte van sy tyd sowel as die vakwetenskappe, onmoontlik gemaak.

Kuyper se estetiese siening vertoon dan ’n dubbele dualisme. Enersyds handhaaf hy ’n reformatoriese lyn en andersyds oorheers ’n Gereformeerde-skolastiek sy denke as hy beklemtoon dat die kuns opkom uit die algemene genade buite Christus om. Hierdie dualisme maak die uitbouing van sy estetika op elke punt problematies.

## 2 W. S. Sevensma

Sevensma probeer in sy „Schoonheid en Schijn”<sup>3)</sup> ’n Christelike estetika aanbied. Sy boek het die subtitel van „Beschouwingen tot den opbouw eener Aestetica naar Christelijke Beginselen”. ’n Volledige estetika is dit dus nie. Hy neem slegs drie temas in behandeling nl. die skoonheid as sodanig; die skoonheidsin en die aanskouing, en laastens, behandel hy die beginsels vir kuns en kunskritiek.

Sevensma se estetiese siening is ’n poging tot verdere uitbouing van die konsepsie van dr. Abraham Kuyper en dr. Herman Bavinck. Ons het reeds die gedagtes van Kuyper in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk oorsigtelik besien. Om Sevensma behoorlik te begryp moet ons ook eers baie saaklik aandag gee aan die estetiese konsepsie van dr. Herman Bavinck.

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p. 506

2) Strauss, D. F. M., *Op. cit.*, p.6

3) Sevensma, W. S., *Schoonheid en Schijn*, J. H. Kok, Kampen, 1933

Ontologies gaan Bavinck uit van die Soewereiniteit van God en die geskapeheid van die kosmos. God het die mens, as geskape wese, met besondere talente en gawes begenadig. Die Skoonheidsin is 'n natuurlike vermoë van die mens, 'n ingeskape gawe. Vir Bavinck bestaan die werklikheid uit twee wêrelde nl. 'n empiriese en 'n ideële – die empiriese wêreld word die ideële wêreld in die bewussyn. „Die mens besit die vermoë om die buitewêreld idealitêr in sy bewussyn op te neem en sy gees daarmee te verryk. Daarna kan hy met sy wil daarop inwerk om die wêreld na sy idee te vorm en diensbaar te maak aan die, deur hom voorgestelde, doel”.<sup>1)</sup> Dit gebeur met behulp van die *ideae innatae*, die ingebore idees.

„Maar deze aangeboren aesthetische ‚Urtheilskraft‘ is evenals alle andere zoogenaamde *ideae innatae*, niet anders dan een vermogen en een drang, die onder inwerking des buitewereld tot actie komt en daarom bij de verschillende volken en menschen, in onderscheidene plaatsen en tijden eene zeer verschillende gestalte aanneemt. Maar wat aan al die verscheidenheid en tegenstrijdigheid ten grondslag ligt, dat is altijd eene aesthetische verhouding, waarin de menschelijkheid staat tot de omgeving, waarin hij leeft”.<sup>2)</sup>

Wat die Ware, die Goeie en die Skone betref, beklemtoon Bavinck dat die Skone altyd sy inhoud aan die Ware en die Goeie ontleen en daarom die openbaring van die Ware en die Goeie is. Die waarheid is ooreenstemming van denke en syn; die goedheid die ooreenstemming „van moeten en zijn. En het schoone is van beide daarin onderscheiden, dat het geen eigen inhoud heeft en dus in *dezen* zin ook niet met het ware en goede gecoördineerd is en op eëne lijn staat; het ontleent zijn inhoud altijd aan het ware en het goede en is er dan de openbaring, de verschijning van. Het schoone bestaat dus in de overeenstemming van inhoud en vorm, van wezen (idee) en verschijning; in harmonie, proportionaliteit; eenheid in verscheidenheid, organisatie; in glans, heerlijkheid, stralende volkomenheid, perfectio phaenomenōn, of hoe men het noemen wil. Maar altijd heeft het schoone op den vorm, op de openbaring, op de verschijning betrekking . . . Schoonheid is altijd eene zaak van louter geestelijke of van geestelijk-zinnelijke aanschouwing. En terwijl het ware iets is, waarvan het *kennen* verheugt; het goede iets, waarvan het *bezit* bevredigt; is het schoone datgene, waarvan enkel en alleen de *aanschouwing* behaagt”.<sup>3)</sup>

Bavinck vind ook 'n beperkte aansluiting by Lipps se *Einfühlung*-teorie. Prof. Lipps van München het met hierdie teorie 'n poging aangewend om die vraag hoe die mens die skoonheid buite hom kan ken en geniet, te beantwoord. In die algemeen het Lipps daaronder die „hebbelijkheid van den mensch” verstaan „om eigen gewaarwordingen, aandoeningen, stemmingen, eigen zielstoestanden in één woord, toe te schrijven aan en in te dragen in de dingen, die buiten hem zijn. Schoon is dan datgene, waarin wij eene

---

1) Muller, A. J., *Die Ontwikkeling van die Calvinistiese denke oor 'n Christelike Estetiek*, p.162

2) Bavinck, H., *Verzamelde Opstellen*, p.278

3) *Ibid.*, p.276

uitdrukking, een symbool zien van ons eigen innerlijk leven, waarin wij ons als het ware één gevoel met het aanschoude voorwerp".<sup>1)</sup>

Bavinck gee toe dat so 'n *Einfühlung* wel bestaan maar volstrek nie tot die estetiese gebied beperk is nie. Muller wys daarop dat die skone by Bavinck alleen deur *Einfühlung* geken word.<sup>2)</sup> Dit is foutief. Bavinck beklemtoon dit dat die skoonheid en skoonheidsin skeppingsgawes van God is. „Schoonheid en skoonheidszin beantwoorde dus aan elkaar, als het kenbare object aan het kennende subject, als de religio objectiva aan de religio subjectiva. Neen waarlijk, de skoonheidszin gaat in ‚Einfühlung‘ niet op; het is bij het waarnemen en genieten van het waarachtig schoon niet de mensch, die zijne aandoeningen en stemmingen in het aanschoude object verlegt, maar het is de heerlijkheid Gods, die hem in werken van natuur en kunst tegemoet treedt en instraalt in zijn ontvankelijk gemoed”.<sup>3)</sup> Mens en wêreld is verwant aan mekaar omdat beide aan God verwant is – nie in panteïstiese sin nie, maar in die sin dat God die Skepper van beide is. Die Skoonheid is die harmonie wat nog steeds deur die chaotiese in die „wereld henenschijnt; door de kunstenaars bij Gods genade aanschouwd, gevoeld, vertolkt wordt; die profetie en onderpand is, dat deze wereld niet voor het verderf, maar voor de heerlijkheid is bestemd, en waarnaar het heimwee diep in iederen menshelijken boezem woont”.<sup>4)</sup>

Opsommend kan ons Bavinck se estetiese konsep soos volg saamvat: Die Goeie en die Ware en die Skone bestaan in die laaste instansie in God en val met Sy wese saam. Die mens *ken* deur middel van aangebore ideë. Ook die skoonheidsin kan alleen so verklaar word. Die skone staan bo die sinnelike, as norm bo die natuur, as ideë bo die empiriese werklikheid en kan alleen deur die gees geken word. Die Ideë lê in God maar openbaar hom as vorm in die realiteit.<sup>5)</sup> Kuns is openbaring van die idee. Kultuur speel 'n belangrike rol terwyl die gawe om skoonheid te skep, nie verwerp word nie, maar ingeskape is as gawe van God. Die kunstenaar vertoon besondere talente wat „sterker ontwikkel” is as by die „gewone” mens en ook inspanning en arbeid vereis in sy kunsskepping. Die „gewone” mens kan daarom ook kuns waardeer *en* *geniet*.

Met hierdie baie kursoriese opsomming as agtergrond kan ons van die gedagtes van Sevensma van nader besien.

---

1) Bavinck, H., *Op. cit.*, p.269

2) Muller, A. J., *Op. cit.*, pp.164–165

3) Bavinck, H., *Verzamelde Opstellen*, pp.279–280

4) *Ibid.*, p.280

5) Muller, A. J., *Op. cit.*, p.173



## 2.1 Die Skoonheid as sodanig

Sevensma begin sy ondersoek deur te beklemtoon dat die skoonheid as sodanig nie toeganklik vir die rede is nie. Die aanskouing van die skoonheid lê volgens hom juis in 'n vormrelasie wat *buite* die dimensies van die rede en die kenne as sodanig val. Skoonheid is 'n woord vol verborge sin – juis verborge omdat dit met wesensopenbaring te doen het. „Zie, dat is het groote mysterie, dat de schoonheid, die ons het wezen der dingen openbaart, desnietegenstaande een geheim, een verborgenheid voor ons is”.<sup>1)</sup>

Sevensma stel dus ondersoek in na die waarheid van die Skoonheidservaring – Skoonheid en waarheid, hoewel onderskei, moet in 'n hoër eenheid begrepe wees. Hy skryf: „Ons standpunt is in dezen niet twijfelachtig. Wij voor ons kunnen ons slechts een schoonheid denken, die niet te vereenzeligen en ondeelbaar tevens met de waarheid, haar eenheid hiermede in de werkelijkheid bewijst”.<sup>2)</sup> Ook ten opsigte van die skoonheid is dit die waarheid wat ons vrymaak. Want langs die *skoonheid* bestaan daar volgens Sevensma ook die *skyn* wat voorgee om skoonheid te wees. Uit die ervaring alleen kan die skyn nie ontmasker word nie. Daarom is 'n wetenskaplike ondersoek nodig. Die doel is om die norme vir die skoonheid oop te lê. Sevensma beklemtoon dat die norme alleen in God gesoek moet word. In Hom is die volmaakte skoonheid beide geopenbaar én verborge. „Eerst door Hem te erkennen als den schepper van alle schoon, is het mogelijk de betekenis daarvan voor den mensch op de juiste waarde te schatten”.<sup>3)</sup>

## 2.2 Skoonheid as verskyning

Absolute skoonheid is die openbaring van Gods wese. Sevensma konkludeer uit hierdie stelling „dat de schoonheid op de verschijsning betrekking heeft, of anders gezegd, zich in de verschijsning openbaart, in de verschijsning bestaat. Juist deze is het, die wij schoon noemen”.<sup>4)</sup>

Sonder hierdie verskyning is geen skoonheid denkbaar nie. Wanneer Sevensma van „verskyning” praat, bedoel hy nie sonder meer die empiriese daar-wees van die dinge nie. Die „verskyning” hang ten nouste saam met wat Sevensma noem, die wese van die dinge. Die „dinge” hoef natuurlik ook nie nét van stoflike aard te wees nie. Kuyper het reeds beklemtoon in sy *De Gemeene Gratie* dat die begrip „skoon” uitsluitlik betrekking het op die uitwendig waarneembare verskyning van die dinge hoewel „skoonheid” as sodanig van geestelike aard is. Bavinck betrek die geestelike dinge ook in die „verskyning”. Die verskil tussen Kuyper en Bavinck lê nie in die openbaringsgedagte nie maar slegs in die vraagstuk van die stof in die

---

1) Sevensma, W. S., *Schoonheid en Schijn*, p.7

2) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.9

3) *Ibid.*, p.14

4) *Ibid.*, p.15

verskyningsbegrip. Want as die skoonheid van geestelike aard is, ontstaan die probleem hoe die stof daarin betrek kan word, en selfs of dit hoegenaamd betrek kan word.

Die skoonheidsopenbaring strek net sover as wat die wese sig openbaar in die verskyning. Sevensma beklemtoon dat alle wesensopenbaring tegelyk ook skoonheidsopenbaring is. Nou hou Sevensma 'n besondere gedagte oor die *wese* daarop na. Hy redeneer dat alles wat geskape is noodwendig hulle wese openbaar omdat in die openbaarmaking van die wese van die dinge, die majesteit en heerlikheid van die Skepper eers reg gesien word. Niks bestaan uitsluitlik vir homself nie. Alles is immers *uit God en deur God en tot God* geskape. „Daarom openbaart alle verskijning, op grond van de verwantschap met God, in een volkomenheid, die meerder of minder is, al naarmate het wezen selve meerder of minder is, die schoonheid van Hem, die het tot aanzijn riep”.<sup>1)</sup>

Die inhoud van die Skone is die inhoud van die wese waarvan dit in die verskyning deel uitmaak. Sevensma kom vervolgens terug op die klassieke onderskeiding van die ware, die goeie en die skone. Juis die *verwantskap* van die geskaphede met die Skepper, dra 'n ewige en Goddelike karakter en daarom behoort met die waarheid en die goedheid, ook die skoonheid tot die wese van die dinge.

Sevensma beredeneer dan verder die vraag of die skoonheid, „daar het in de verskijning zijn bestaansmogelijkheid heeft”, ook nog 'n eie inhoud het en of dit sy inhoud slegs ontleen aan die wese waarin dit verskyn. Hy antwoord dat dit onmoontlik is om aan die verskyning van 'n ding as uitdrukkingsmoontlikheid van die wese van daardie ding, nog 'n verdere inhoud as die van die geopenbaarde wese, toe te ken. Daarbenewens moet onthou word dat die verskyning, „als uitgaande van het wezen”, ook ander eienskappe vertoon. „Draagt het wezen als inhoud eigenschappen van logischen en ethischen aard, het is eerste in zijn bestaan als verskijning instaat aesthetische kwaliteiten te vertoonen”.<sup>2)</sup> Om te praat van 'n „schoonen inhoud” wat naas en buite die vorm nog betekenis sou hê, moet verwerp word. Sevensma beklemtoon dat 'n mens die *wese as inhoud*, esteties nie kan waardeer nie, selfs nie eers waarneem nie omdat dit geen verskyning besit nie.

Sevensma sluit in hierdie beredenering direk by Bavinck aan waar laasgenoemde die Skone alleen teen die agtergrond van die Ware en die Goeie sien en andersyds dat die skone uitsluitlik in die vorm as 'n sintese in die dinge, gesien moet word. Verskyning beteken vir Sevensma eintlik net die vorm as estetiese gegewe. Juis omdat die skone onlosmaaklik verbonde is aan die waarheid en die goedheid, beklemtoon dit die feit dat „de aesthetische wet ook in volmaakte harmonie zal moeten zijn met die, welke door het logische en het ethische gelden, terwijl, indien deze eenheid niet gehandhaafd kan worden, de kunstenaar zich met

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.16

2) *Ibid.*, p.17

recht van allen redelijken en zedelijken band ontslagen mag achten”.<sup>1)</sup> Laasgenoemde kan egter nooit waar wees nie omdat die skone nooit los van die ware en die goeie kan bestaan nie. Dit bly egter ’n bedreiging omdat daar sonde in hierdie wêreld is. Daarom moet daar skerp onderskei word tussen skoonheid en skyn.

Ons wys net in die verbygaan daarop dat die *vormgedagte*, ’n tipiese skolastiese inhoud by Sevensma het.

### 2.3 Skoonheid en Skyn

Sevensma stel vervolgens ondersoek in na die vraag of die leuen ook moontlik is in die onderlinge verhouding tussen wese en wesensverskyning, tussen inhoud en inhoudsopenbaring. Hy beklemtoon dan dat die verskyning „geen bestaan *kan* hebben van zichzelf, maar steeds deel van het wezen blijft uitmaken . . .”.<sup>2)</sup> Wanneer daar dus ’n *disharmonie* tussen wese en wesensopenbaring is, dan het ons met *skyn* te doen. Dit beteken egter nie dat wese en wesensopenbaring geen verband het nie. Die eenheid in so ’n kunswerk bestaan dan veeleer in ’n *wedersydse ontkenning* – ’n disharmonie. „Het feit, dat wij de leugen ook als disharmonie tusschen wezen en wezensopenbaring telkens weer herkennen, moet ons juist het bewijs zijn, dat we hier met de wezensopenbaring met de verschijning van het satanische te doen hebben”.<sup>3)</sup> Sevensma bou in hierdie uitspraak op Bavinck voort. Vir Bavinck is die harmonie die openbaring van die Ware en die Goeie. By die skyn as „wedersydse ontkenning”, as die sataniese, die bose, kan daar dus geen sprake van harmonie wees nie.

Dit is in die vormbestaan waar die leuen sy hoogste triomf vier. „Juist het feit, dat Satan als een engel des lichts verschijnt en zich zoodanig weet te openbaren, dat hij wat anders schijnt dan hij is, zoo zelfs, dat men hem voor een Godsgezant zoude houden, dat openbaart zijn wezen. Iedere openbaring van schijn is dan ook in den grond der zaak, geen wezensverberging, maar wezensopenbaring”.<sup>4)</sup>

Die vormbestaan wat wesensopenbaring van die sataniese is, kan dus slegs ’n skyn-(skoonheid) wees. Die *skyn* is vir Sevensma nie ’n sinoniem met skoonheidsloosheid nie. Laasgenoemde gee die *negatiewe* aan, terwyl die skyn eintlik meer betrekking het op die verhouding waarin die skoonheidsloosheid staan met die skoonheid. „Het is er de ontkenning van, het wil er voor in de plaats treden om in aesthetischen zin de leugen te doen zegevieren”.<sup>5)</sup>

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.19

2) *Ibid.*, p.22

3) *Ibid.*, p.23

4) *Ibid.*, p.23

5) *Ibid.*, p.24

Die bestaan van die *skyn* in die vorm, het 'n tweërlei karakter. Die eerste: die skynbare „skoonheid” wat in die lig van die waarheid, eintlik ontbloot is van alle skoon. Die tweede: die openbaring van die leuen in objekte wat werklik skoon is. In sy kwalifisering van hierdie uitspraak, gryp Sevensma terug op die harmonieleer van Bavinck – dat die skone geen selfstandige bestaan het nie, maar die openbaring van die Ware en die Goeie is – en op die feit van die sondeval waar die mens, geneig tot alle kwaad, nie meer die Ware en die Goeie soek nie maar die leuen. Hy beklemtoon dan dat dit in *beginsel* so is „dat de heerlijkheid Gods, in al haar vormen van bestaan, door de gevallen mens slechts als schijnschoonheid, als schoonheidsloosheid alzo wordt erkend, terwijl, wat zonder enige harmonie is, als openbaring van hoogste schoonheid wordt aangenomen”.<sup>1)</sup> Die mens is dus in *beginsel* nie alleen nie in staat om die skyn te deursien nie maar ewe-eens nie in staat om die verskyning van die Goeie en die Ware as Skoonheid te geniet nie. Daarbenewens is die skyn in alles gelyklopend met die skone. „Dit moet daarom worden aangenomen, omdat de schijn slechts in zooverre kan zijn als de schoonheid zelve is geopenbaard”.<sup>2)</sup> Daarom sal die volkomenheid van die skone in die laaste oordeel „voor de oogen van alle creatuur”, as sodanig eers geken word omdat die skyn dan ook in sy „volkomenheid” ontmasker sal wees.

Die Waarheid, sê Sevensma, word met die sondeval tot *wesensverberging* en daarom sal daar in hierdie bedeling in alle „aardsche creatuur in meerdere of mindere mate” naas die wesensopenbaring ook wesensverberging wees en daarmee die moontlikheid van die skyn. Hierdie uitspraak van Sevensma is moeilik om te begryp. Wesensopenbaring is vir hom die *vorm* van 'n ding. Wanneer hy nou die begrip *wesensverberging* in verband bring met die sondeval, kan dit alleen beteken dat die mens die vorm wat ooreenstemmend is met die wese van 'n ding, nie meer ken nie omdat die mens geneig is tot alle kwaad. Dan is die begrip „wesensverberging” nie meer aanvaarbaar nie omdat dit 'n streep deur sy eie teorie van die eenheid van wese en wesensopenbaring trek. Dit lyk dus of hy dié begrip, in samehang met die sondeval, eintlik bedoel op die voltooidde kunswerk as „vorm”. Die kunswerk kan dus 'n *wesensverberging* wees van dit wat dit voorstel. Dit is ook die rede waarom hy kon sê dat daar 'n „grootte veelvormigheid is in het wezen der menschelijke openbaringsvormen en dus ook in den schijn”.<sup>3)</sup>

Op die vraag hoe ons die skyn kan ken en ontmasker, antwoord Sevensma dat dit nie kan gebeur deur die vorm te beoordeel nie maar wel die wese. Wie die skyn wil ontmasker moet die toetssteen soek in die „wezen selve, waaraan de verschijning haar ontstaan dankt”.<sup>4)</sup> Nou is dit interessant om net in die verbygaan op te merk dat die leer van die wese van die dinge, soos Sevensma dit hier hanteer, eintlik teruggaan tot Plato en Aristoteles. By die Grieke was die wese die kern van die syn van iets in teenstelling

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.24

2) *Ibid.*, p.25

3) *Ibid.*, p.25

4) *Ibid.*, p.29

met die bykomstighede, dit wil sê *wat* iets is in teenstelling met sy bestaan. Die wese het geappelleer op die Griekse substansie-gedagte. Ook die stryd in die Middeleeue tussen die realisme en die nominalisme was in die laaste instansie 'n „wese”-stryd. In die moderne tyd het Husserl in sy fenomenologie die begrip weer laat herleef. By Husserl het dit egter niks meer te make met 'n substansie nie.

Wanneer Sevensma nou met die begrippe „wese” en „verskyning” opereer, merk Spier tereg op dat dié begrippe juis die weg na 'n radikaal Christelike estetika versper. „Hij kan het hoogstens brengen tot aesthetische beschouwingen op de basis van een zgn. synthese-philosophie”.<sup>1)</sup> Ons sal later in die hoofstuk op dié stand van sake weer terugkom.

## 2.4 Skoonheid en Heerlikheid

Die begrip „skoonheid” word deur Sevensma in verband gebring met God en dan in die sin dat hy aan die „schoone in positieven zin”, verwantskap aan God toeken en aan die *skyn* as negatief-skone, die ontkenning van Gods bestaan. Wanneer hy egter beklemtoon dat alle skoonheid uit God is, beskryf hy dit soos volg: „Alle schoonheid is volmaakt in zich zelve; een volmaaktheid, die echter haar grenzen heeft in die volmaaktheid van het wezen, waarvan zij de openbaring is”.<sup>2)</sup>

Hierdie uitspraak van Sevensma moet besien word vanuit sy poging om enersyds die kunsveragting van sy tyd aan bande te lê en andersyds kan die skoonheid nie grensloos wees nie omdat dit die kuns as sodanig sal vergoddelik.

Wat die norm betref, beklemtoon Sevensma dat die werk van een kunstenaar nooit norm vir 'n ander kunstenaar kan wees nie. As die wese beslissend is vir die wesensopenbaring, dan geld vir die wese van die kunswerk die norme van goed en kwaad. Daarom is die onderskeid tussen die hoogs denkbare skoonheidsopenbaring „in het schepsel” en die Heerlikheid van God, nie 'n onderskeid in *graad* nie maar in wese. Daarom kan God en skepsel nooit vereenselwig word nie. Ook by Sevensma, soos by Kuyper en Bavinck word die panteïsme met nadruk verwerp.

Ook die Heerlikheid is openbaring van die wese. Sevensma spekulêr in hierdie verband soos volg: As die Drie-eenheid aan ons geopenbaar is as Vader, Seun en Heilige Gees, dan is die heerlikheid van die Goddelike Persone onderskeidend in dié sin dat die heerlikheid van die Vader anders is as dié van die Seun en die Heilige Gees omdat die wese van die Drie Persone, hoewel nie geskeie, tog onderskei moet word.

---

1) Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, p.92

2) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.30

In sy kritiek op Kuyper beklemtoon Sevensma dat waar Kuyper die *krag* in die Vader soek en die *vorm* in die Seun, – omdat die Seun Skeppingsmiddelaar is – dit belangrik is om te onderskei dat die geskiedenis deur die Seun nie vereenselwig kan word met die *openbaring* deur die Skepping nie. Sevensma soek dan die *geestelike lewensbeginsel* „van waaruit alle bestaan uitgaat” in die Vader, die krag „waardoor dit beginsel zich openbaart” in die Seun en die openbaring self, dit is „de vormmogelijkheid van dat beginsel in den Heiligen Geest, die dan ook de Schoonheid vertegenwoordigt”.<sup>1)</sup>

Ek ag dit voldoende om hier aan te merk dat ons hier met ’n *postulaat*<sup>2)</sup> te doen het wat Sevensma deurgaans gebruik om die skoonheid in die stoflike dinge te verklaar. Dit bly egter spekulatief en waardeloos om aan te voer dat die vormbestaan en daarom die Skoonheid, in die Goddelike Wese verteenwoordig word deur die Heilige Gees. Dit is volkome uit die lug gegryp en vir ’n Christelike estetika volkome onbruikbaar. Só ’n teologisme, as rasonale postulaat, is hoegenaamd nie in staat om die estetiese sin-sy van die werklikheid oop te lê en vir ons toeganklik te maak nie eenvoudig omdat ons hier met ’n metafisiese spekulاسie op trinitariese grondslag te doen het wat resloos op die estetiese aspek van die werklikheid oorgedra word.

Duidelikheidshalwe merk ons net hier aan dat die *metafisika* van Griekse oorsprong is en dat daaronder die leer van die *bo-natuurlike* verstaan is. Veral in die Middeleeue was die metafisika beskou as die hoogste wetenskap waarin op rasonale wyse ’n bewys en verklaring gesoek is vir die eerste beginsels en grond van die wêreld. Tot en met Kant is die metafisika in sy oorspronklike betekenis behou. Kant stel die vraag of metafisika as wetenskap moontlik is en besluit dan dat metafisika wel moontlik is „als kennis van het bovennatuurlijke”.<sup>3)</sup>

Wanneer Sevensma na die „verband” tussen heerlikheid en skoonheid, gaan soek word sy skolastiese uitgangspunt nog meer duidelik.

Sevensma bely, soos Kuyper en Bavinck, die *dualisme* tussen gees en stof. „Moest de Heerlijkheid Gods als openbaringsmogelijkheid van den Vader en den Zoon in het bestaan van den Heiligen Geest gezocht worden, hoe moeten we dit verstaan in een wereld, die niet enkel in het geestelijke bestaat, maar uit stof en geest is samengesteld? Vertegenwoordigt de schoonheid ook hier wederom den geest”?<sup>4)</sup>

Die eenheid van stof en gees dra ook vir Sevensma – in analogie – ’n drieërlei bestaansvorm waarin dit in die openbaring hom laat onderskei, naamlik ’n lewensbeginsel, waaruit die leef; ’n krag waardeur die

---

1) Sevensma, W. S., *Op.cit.*, p.181

2) Vergelyk paragraaf 1.3 van die Inleiding van hierdie proefskrif.

3) Kuypers, K. en andere, *Elseviers Filosofische en Psychologische Encyclopedie*, p.150  
Vergelyk ook Kant, I., *Prolegomena*, Erich Koschny, Leipzig, 1876

4) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.38

beginsel tot openbaring kom en die openbaring self. Die „lebensbeginsel” en die „krag” is suiwer geestelik. „Ten slotte is daar in alle creatuur als derde, naast dat levensbeginsel, van waaruit de oorsprongen des levens zijn en naast de kracht, waardoor het is, nog de openbaring van leven zelve, die dan ook in zooverre van de beide andere onderscheiden is, dat zij de openbaringsmogelijkheid daarvan beteekent, zooals deze de bestaansmogelijkheid der verschijning vormen”.<sup>1)</sup>

Hóewel Sevensma ’n dualisme tussen gees en stof aanvaar, beteken dit nie vir hom ’n absolute teenstelling nie. Daar lê iets van ’n geestelikheid vir hom ook in die stof. Dit moet egter nie verstaan word in idealistiese sin nie maar as die uitvloeisel van sy teologiese postulaat. „Gees” en „krag” bly geestelik terwyl die „openbaring”, in die *vormverskyning*, die stof, na vore tree. „Dit vormbestaan nu wordt in het Goddelijk wezen vertegenwoordigt door den Heiligen Geest, in het creatuur door de stof, de verschijning der dingen. In dien Heiligen Geest, als de geopenbaarde en openbarende, bestaat dan ook de verschyningmogelijkheid van de stoffelijke wereld. Maar waar nu in de sfeer van het aardsche de drie-eenheid geest, kracht, stof (verschyning) wel de eenheid daartusschen veronderstelt, ook wel in die eenheid bestaat, maar deze eenheid nog niet tot volle openbaring (schoonheid) is gekomen, daar is in God deze openbaring – dat is die heerlijkheid – volmaakt. Het vormbestaan is hier volmaakt geestelijk”.<sup>2)</sup>

Wanneer Kuyper nou die skoonheid as ’n eienskap van die stof in sy *θεϊότης*-begrip besien en Bavinck dit as suiwer geestelik wil dui in sy idee-begrip, sê Sevensma, in die lig van sy uitspraak wat ons hierbo aangehaal het, dat albei per slot van sake reg is. Skoonheid is ’n geestelike begrip wat in die stof, as openbaringsvorm, geken kan word. Soos die Heilige Gees „als de openbaring Gods, alhoewel zuiver geestelijk, toch de mogelijkheid en werkelijkheid van het stoffelijk bestaan in zich draagt, zoo is de schoonheid van het aardsche, alhoewel zij in de stof bestaat, nochtans steeds, als openbaringsmogelijkheid van den geest, ook zelve van geestelijken aard”.<sup>3)</sup> Dit is moeilik om hierdie uitspraak van Sevensma te verstaan. Dit is allereers ’n „voortborduring” op *Gen. 1:2* waar daar geskrywe staan dat die aarde woes en leeg was en dat die Gees van God op die waters geswewe het. Verder merk ons aan dat die „stof” vir Sevensma slegs die vorm, *die verskyning as sodanig* is. Daarom kan hy dit vergeestelik. Die *stof as sodanig* is heeltemal buite rekening gelaat. Dit is immers in die skolastiese gedagtegang van ’n laer orde.

## 2.5 Harmonie en Skoonheid

Skoonheid en harmonie is by Sevensma onlosmaaklik verbind. Die een kan sonder die ander nie bestaan nie. Waar daar harmonie is, daar is skoonheid. Hy knoop die harmonie egter nou aan die skepping

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, pp.39–40

2) *Ibid.*, p.40

3) *Ibid.*, p.42

en die herskepping vas. Vanuit sy „wese” en „wesensverskyning”-uitgangspunt moet hy die skoonheid selfs in die „chaos” in *Gen. 1:2* erken en tipeer hy dit as die skoonheid „van het chaotische”. Maar dit is op Gods magswoord „binnen de eenheid van den woesten bayerd”<sup>1)</sup> wat die eerste grootse harmonieë begin. Hierdie harmonieë „beteekenen ieder voor zich niet meer dan een nieuw begin, een nieuwe eenheid, die opnuut openbloeit, wanneer God te spreken aanvangt”.<sup>2)</sup>

Allereers beteken harmonie dan vir Sevensma die wesensopenbaring in Gods Skeppingsdaad, die wetmatige verbinding en openbaarmaking van dit wat in *Gen. 1:2* beskrywe word as woese en leeg en, in Sevensma se woorde, as ’n baaierd, bestaan het. Eintlik is dit die vormgewing, uit die grondbeginsels, waarheid en goedheid, met die ooreenstemmende wese as Syn, wat die harmonie uitmaak. Ook die samehang van beginsel, krag en openbaring is onontbeerlik vir dié harmonie in die skoonheidservaring.

## 2.6 Skoonheidsin en die aanskouing

In hierdie paragraaf wil ons probeer om saaklik Sevensma se gedagtes rondom die vraag hoé die mens tot kennis van die skone kom, te behandel. Hy sny die vraagstuk aan deur te beklemtoon dat die mens geen besef sou kon hê van die ryke skoonheidsopenbaring in Gods wêreld as hy nie self aan dié openbaring deel gehad het nie. Die deelhê aan die openbaring vind Sevensma daarin dat die mens na die Beeld van God geskape is. Skoonheidsin is nie net beperk tot enkele „ontvankelike zielen” nie maar is inderdaad ’n kenmerk wat aan alle mense eie is, hoewel dit nie by alle mense ewe sterk is nie. Watter individuele – en selfs volksverskille – daar ookal mag wees, sluit alle skoonheidserkenning ook skoonheidsgenieting in. Ook laasgenoemde het sy eie verskeidenheid van aandoeninge. Sevensma gryp in dié verband terug na die onderskeidings van *lus* en *onlus*gevoelens wat weer op hulle beurt afhang van die gesteldheid van die eie hart op die oomblik wat die skoonheidsrelasie, dus die gewaarwording, tot stand kom.

Die skoonheidsin is dus in die allereerste plek gawe van God en aangebore. Dit is egter nie onfeilbaar in die mens nie. Die vraag of ’n mens met werklike skoonheid te doen het, kan nie alleen vanuit die aangebore skoonheidsin verklaar word nie, want dit sou beteken dat die radikaliteit van die sondeval buite rekening gelaat is. Hy beklemtoon die feit dat ons skoonheidsin wel vir ontwikkeling vatbaar is. Sevensma sluit in hierdie opsig by Bavinck aan dat agtergrond, kultuurmilieu, opvoeding, ens., wel deeglik in berekening gebring moet word met betrekking tot ons skoonheidswaardering. Genieting alleen kan nooit die norm wees nie. „Niet genoeg kan daarom de aandacht gevraagd worden voor het onderzoek naar *den aard der schoonheidsgenieting*”.<sup>3)</sup> (My kursivering, P.C.).

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.44

2) *Ibid.*, p.44

3) *Ibid.*, p.74



## 2.7 Aard van die Skoonheidsgenieting

Van skoonheidsgenieting in eintlike sin kan alleen gepraat word „wanneer we bedoelen het gevoel van lust, dat over ons komt by het waarnemen van kunstvoorbrenghenselen of bij de aanschouwing van de schoonheid der natuur”.<sup>1)</sup> Daarbenewens beklemtoon Sevensma dat die woord „genieting” inderdaad ’n *verhoudingswoord* is wat die verhouding van die subjek – die genietter – teenoor dit wat geniet word, uitdruk. In hierdie *verhouding* moet die eenheid van alle lus en onlusgevoelens gesoek word.

Die „eenheid” is vir Sevensma belangrik want dit val vir hom saam met „de ziel des menschen”. Die grondvoorwaarde vir die genieting van die skone lê in die *relasie* tussen die wese as vormbestaan en die siel van die mens. „Overal, waar in de verhouding tusschen subject en object aangenomen dient te worden, dat deze ook betrekking heeft op den vorm, daar mogen we mitsdien van een verhouding tot de schoonheid spreken. Dan zal er dus ook van lust of onlust gesproken mogen worden . . .”.<sup>2)</sup>

In die terme „lus” en „onlus” sluit Sevensma aan by G. Th. Fechner in sy *Vorschule der Aesthetik*. Dié terme is ’n versamelnaam vir ’n oneindig gevarieerde veelheid van aandoeninge, affekte ens. Saam met Fechner beklemtoon Sevensma dat die veelheid van aandoeninge tog in die laaste plek teruggelei kan word tot twee begrippe nl. lus en onlus. Dit is ’n psigiese gebeurte, ’n *gevoelseenheid* tussen subjek en objek wat uitmond in die „lus” of die „onlus”.

Dit is belangrik om daarop te wys dat dié twee begrippe – lus en onlus – oppervlakkig besien, lyk of Sevensma dit sonder meer van Kant oorgeneem het. Dit is egter nie so nie. Vir Kant dien dié begrippe om in sy idealisme aan te toon hoe die skoonheid uitsluitlik in die mens gesetel is. Wanneer Havelaar in sy *Symboliek der Kunst* uitroep „niet de wereld is schoon, wij zijn het”, praat hy eintlik vir Kant volkome na. Sevensma gee aan die begrippe ’n ander inhoud in sy poging om die *verhouding tussen subjek en objek* in die skoonheidsgenieting (of mishaging) te verklaar. Vir hom is die vraag na die aard van hierdie *verhouding* in die genieting (resp. mishaging) onbeantwoordbaar „zonder de psychologische zijde van de verhouding tusschen subject en object onder de oogen te zien”.<sup>3)</sup> Die skoonheid lê vir Sevensma nie in die mens nie maar is met die Skepping gegee terwyl die skoonheidsin aangebore is. Wanneer hy dan die sielkunde nader roep om die verhouding van die mens tot die dinge in die estetiese genieting te verklaar, moet dit onthou word dat dit daarin nie vir hom allereers oor die feit van die kenne gaan nie, maar wel oor die aard van die genieting. Sevensma plaas selfs die kenne as voorwaarde vir die genieting. Hy skryf: „Omdat het kennen uit den aard der zaak alles omvat, moet de aesthetische verhouding ook insluiten een zekere kennis van het schoone. De ziel werkt dus in het kennen zonder twijfel mede aan die totstandkoming van de aesthetische

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.76

2) *Ibid.*, p.77

3) *Ibid.*, p.79

verhouding”.<sup>1)</sup> Hy beklemtoon dan dat dié samewerking nie slegs ’n verstandelike oorweging kan wees nie. Net so is die *wil* vir Sevensma onlosmaaklik in die relasie met die skone betrek, maar egter weer met dien verstande dat die relasie nie met die wil verwar en vereenselwig moet word nie. Per slot van sake probeer hy om langs hierdie weg tot die waarheid in die skoonheidsgenieting te kom en tot die onderkenning van die skyn. Dít, sê Sevensma, is alleen moontlik in die *gevoel*.

Saaklik lê die aard van die skoonheidsgenieting vir Sevensma dan in die relasie tussen subjek en objek. Hierdie relasie is nie slegs intellektuele kennis nie, al is die kennis nie uitgesluit nie; ook nie net ’n akte van die wil as sodanig nie al is die wil ook in die relasie begrepe. Die suiwerste uitdrukking in die relasie, sê Sevensma, lê in die *gevoel*.

## 2.8 Die *gevoel* as genietingsrelasie

Wanneer Sevensma praat van die *gevoel*, sien hy dit nooit slegs as ’n affek in die gewone betekenis nie. Vir hom is *gevoel* ’n sielsvermoë – iets wat met die mens in sy volle mensheid te doen het. „Immers, zoo min wij van het bestaan van eenig ding buiten af in ons eenige kennis zouden vermogen te verkrijgen, zonder de werking van die zielekrachten, waardoor wij tot kennisneming in staat gesteld worden, kunnen wij tot eenigen anderen wezensinhoud van het object besluiten, ware het niet, dat onze ziel zelf, in haar verhoudingen, waarin zij zich tot dat object plaatst, ons hiertoe noopt”.<sup>2)</sup>

Die objek buite ons en die praktyk van ons „sielelewe” bewys egter, volgens Sevensma, dat daar ’n bestaansvorm as wesensverwantskap bestaan waarop die siel *verpligtend* moet reageer. Dit kan niks anders as die *gevoel* wees nie.

Uitgaande van die bekende trias, waarheid, goedheid en skoonheid, besluit Sevensma dan dat die verhouding van die *gevoelsoordeel* met die *kenne* (waarheid) en die *wil* (goedheid) in die wese van die skoonheid self opgesluit lê en daaruit afgelei kan word. „Zooals het schoone *wezensopenbaring* is, het vormbestaan van waarheid en goedheid, zoo is het *gevoel* eveneens *wezensopenbaring*, het vormbestaan van *kennen* en *willen*”.<sup>3)</sup> Ken en wil is uit dié gesigshoek *inhoudsverwantskappe* terwyl die *gevoel* daarenteen ’n *vormverwantskap* veronderstel. Inhoudverwantskap is tweeledig, vormverwantskap is sinteties, soos die skoonheid sinteties is in die sin dat dit die openbaring van die ware én die goeie is.

Wat is die *gevoel* dan vir Sevensma? Hy sê dit is „een psychisch gebeuren, dat bestaat in een werkzaamheid der ziel, die zoowel de functie van het kennen als die van den wil veronderstelt en in zich

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.80

2) *Ibid.*, p.88

3) *Ibid.*, p.91

vereenigt in een nieuw vormbestaan daarvan, op grond van de verwantschap tussen dit vormbestaan in het subject (schoonheidszin in het gevoel) en dat in het object (schoonheidsopenbaring)".<sup>1)</sup>

Hierdie gevoel as eenheid tussen subjek en objek, onderskei Sevensma in wat hy noem „worden en zijn”. „Beide zijn niet van elkander los te maken, want het worden is nooit zonder het zijn, maar ze zijn toch wel te onderscheiden, ook in het bewustzijn van den mensch. Het moment van het worden wordt in die relatie vertegenwoordigt door kennen en willen, het moment van het zijn door het gevoel, als de openbaring, als de synthese daartussen”.<sup>2)</sup>

As 'n kenrelasie is daar 'n eenheid ten opsigte van lus en onlusgevoelens wat in 'n vereniging- en 'n skeidingsakte bestaan. Hierdie vereniging en skeiding begrond Sevensma op die norme van waarheid en goedheid (of dwaling en kwaad) as die leitmotiv in die kenne. Onder die begrip „vereniging” verstaan hy dan die sintese van die *ware* en die *goeie* in die objek tot die skone. Die skeidingsakte is die siftingsproses. Hy sê „het streven naar vereniging met eenig object (wereld, God) voorzoover de ziel het als waarheid heeft erkend en als gerechtigheid zoekt te bezitten, sluit ook in, ja, is tegelijkertijd een streven naar scheiding daarmede, voorzoover zij het als leugen en ongerechtigheid ontken en ontvlucht”.<sup>3)</sup> Die gevoel is dus nooit passief nie maar wel aktief. Dit is immers 'n *sintesedaad* tussen ken- en wilsaksie.

Samevattend kan ons hierdie paragraaf afsluit: onder die estetiese verhouding verstaan Sevensma, 'n verhouding wat begrond is in die sintetiese gevoelseenheid tussen subjek en objek „vertegenwoordigt respectievelijk deur de schoonheidsopenbaring eenerzijds en den schoonheidszin anderzijds en die bestaan in een psichies gebeuren, dat zoowel het kennen als het willen omvat en vereenigt in een nieuw vormbestaan, nl. de aanschouwing”.<sup>4)</sup>

## 2.9 Die maatstaf in die kennis van die Skone

Wanneer Sevensma aan die gevoel so 'n uitsonderlike plek toeken moet hy ook rekenskap gee van wat die maatstaf in die beoordeling is, omdat die mens hom in die aanskouingsrelasie in 'n persoonlike verhouding tot die dinge stel en langs die weg van die gevoel tot 'n persoonlike waardering kom. Hy moet dus rekenskap gee van die maatstaf in die beoordeling as hy nie in 'n subjektivisme wil verval nie.

Op die vraag of dié maatstaf in die subjek of die objek bestaan, antwoord Sevensma „dat het in die eenheid tussen beide bestaan. Daarom zal die mens die skoneheid slechts insooverre vermoen te

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.91

2) *Ibid.*, p.93

3) *Ibid.*, p.97

4) *Ibid.*, p.106

erkennen, als hij zelve deel daaraan heeft, of, m.a.w. slechts insoverre het subject schoon is, slechts in die mate zal het schoone object als zoodanig vermogen te erkennen, te waardeeren en te genieten".<sup>1)</sup>

Met hierdie uitspraak sluit Sevensma hom aan by prof. Theodor Lipps se „Einfühlungstheorie”,<sup>2)</sup> Lipps het beklemtoon dat die skoonheid van enige objek nie in die onderlinge verhoudinge van sy dele gesoek moet word nie, maar dat die vorm skoon is omdat dit die openbaring is van menslike lewe. Soos die skoonheid van die mens as sintuiglik waarneembare verskyning, te danke is aan die mens wat deur die vorm geopenbaar word, só *ontstaan* die skoonheid vir ons as die uitwendig waarneembare verskyning vir ons, tot *verskyning van 'n mens word*. Bavinck het die „Einfühlungsteorie” van Lipps as kenleer vir die estetika afgewys. Sevensma beklemtoon dat die grondbeginsels vir Lipps se teorie hom nie bevredig nie. Hy aanvaar egter die *feit* van die „Einfühlung” met betrekking tot die skoonheid volledig. Hy skrywe dat die feit „dat wij de schoonheid van eenig object niet anders vermogen te waardeeren en te genieten dan *naar analogie van ons eigen zieleleven, van onze subjectieve verhouding tot dezelfde schoonheid, waaraan ook het object deel heeft, is o.i. niet voor bestrijding vatbaar*”.<sup>3)</sup>

Maar aan die ander kant beklemtoon Sevensma ook dat die skoonheidsgenieting nie *uitsluitlik* in die „Einfühlung” gesoek moet word nie. Dan sou die skoonheid geheel en al vermenslik wees en volkome idealisties in Kantiaanse sin. Daar moet nog iets bykom. Om nou met hierdie Kantiaanse greep te ontkom, beklemtoon Sevensma dat die subjektiewe én die objektiewe, die bestaan in die mens en buite die mens, in die *gevoel* verenig word en in die aanskouing 'n eenheid vorm wat nie meer geskei kan word nie.

Dit is dus 'n subjektiewe oordeel slegs in soverre as wat hy die waardering in die aanskouingsrelasie, die objektiewe in die sintese nie meer buite die subjek is nie. Aan die ander kant moet met alle mag vasgehou word dat die skoonheid 'n objektiewe bestaan het omdat „ook het subjectiewe, het eigen ik, zichzelf in de aanschouwing niet meer als tegenover en buiten het object erkent en dus geen grond van waardeering buiten dat objectiewe mogelijk is”.<sup>4)</sup>

Ter staving van hierdie uitspraak beroep Sevensma hom op die Heilige Skrif. Hy sê dat in die „religieuze gevoelsleven”, presies dieselfde beginsels geld. In *Rom. 8:16* gee Paulus vir ons die grond van hierdie subjektief-objektiewe waardering as hy sê: „Die Gees self getuig saam met ons gees dat ons kinders van God is”. Hierdie uitspraak beskou Sevensma as die grondslag van die subjektiewe oordeel wat onherroeplik veranker en vasgelê is aan „de openbaring van het objectief bestaan”.<sup>5)</sup>

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.113

2) Lipps, T., *Asthetik*, 3 Auflage, Leopold Vos, Leipzig.

3) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.114

4) *Ibid.*, p.115

5) Sien verder *Ibid.*, p.116 *sqq.*

In die praktyk beteken dit dat genieting van die slegte alleen moontlik is in soverre as wat die genierter „wezenseen zijn met hetgeen ons voor oogen wordt gevoerd”.

En wat die „Einfühlungstheorie” nou betref, konkludeer Sevensma dat dit alleen aanvaarbaar is „wanneer wij deze vermenschelijking van het object een vast fundament geven, door het op de eenheid van subject en object te grondvesten”.<sup>1)</sup>

Ons merk net hier in die verbygaan op dat die vaste fondament wat Sevensma hier pretendeer, in die laaste instansie teruggelei kan word na sy metafisiese begronding op trinitariese grondslag. Hy beklemtoon daarom ook dat die aanskouingsrelasie en die daarin bestaande genieting nooit uitgangspunt kan wees in die beantwoording van die vraag of iets werklik skoon is en of ons met skyn te doen het nie. „De emoties mogen onmisbaar zijn, wie daarin den grond zijner verhouding tot God en wereld wil zoeken, komt bedrogen uit, omdat het gevoel iedere critiek mist, daar het niet meer tegenover God en wereld staat, maar daarmede vereenigd is. Slechts door het rustelooze streven naar de eenheid met de hoogste Waarheid zal ook ons oordeel over het hoogste Schoonheid onfeilbaar juist zijn. Want ook aan de aanschouwing gaat de erkenning in Zijn Woord vooraf”.<sup>2)</sup>

## 2.10 Kuns en kunskritiek

In verband met sy kunsteorie, sluit Sevensma by Kuyper aan. Hy betrek die kunskepping op die beginsel dat die mens na die Beeld van God geskape is en „ook op zijn manier als schepper optreedt, om in de boukunst zich een *kosmos*, in de beeldhouwkunst die *vormen*, in de schilderkunst het door *lijn* en *tint* bezielde leven, in de toonkunst het *mystieke*, in de dichtkunst het *bewuste* leven voor oog en oor te tooveren, door God daartoe aangedreven en van God daartoe bekwaamd”.<sup>3)</sup>

Dit is daarom allereers nodig om die *verband* tussen skoonheidsgenieting en skoonheidsopenbaring so skerp as moontlik te sien. Dan moet daar allereers op gewys word dat die genieting as ’n *daad* aangemerkt moet word omdat die siel nie passief is in die aandoening nie. Dit is juis in die *daad* waarin die kiem vir die nuwe skoonheidsopenbaring – in die kunswerk – lê. En wat die skoonheidsopenbaring betref, redeneer Sevensma, dat hier onderskei moet word tussen die openbaring in algemene sin en in „skoonheidssin”. Die onderskeid lê daarin dat die mens as kunstenaar, „tegenover alle andere skoonheidsopenbaringen dit kenmerk draagt, dat eerst hier die skoonheid tot een eigen zelfstandigen openbaringsvorm komt in het

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.116

2) *Ibid.*, p.117

3) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.118

Sien ook Kuyper, A., *Calvinisme en Kunst*, Kok, Kampen

scheppen van een nieuwe stoffelike verschiining, die enkel om haar selfs wille voor God bestaan".<sup>1)</sup> Die bedoeling is dat in die kunswerk die skoonheid homself openbaar, *nie* as deel van die mens se besluit of handeling nie, maar as 'n eie *bestaan*. Weer eens word die gedagte slegs begryp as dit teruggelei word na die grondbeginsels waarheid, goedheid en skoonheid. Sevensma trek dit konsekwent deur. „Niet in de profetiese waardigheid ligt het doel van alle leven, ook niet in die van den priester, maar de openbaring als koning-kunstenaar vertegenwoordigt het einddoel van alle bestaan".<sup>2)</sup>

Die kuns dra daarom haar doel bloot in sigself. En daarom lê daar ook, volgens Sevensma, in die slagspreuk van die Tagtigers „die kuns om die kuns", 'n onloënbare waarheid slegs met dien verstande dat dit nie die mens is wat in die kuns verheerlik moet word nie, maar dat die kuns 'n vrywillige offerande van die mens, aan God moet wees.

Die onderskeid tussen natuurskoonheid en kunsskoonheid moet daarom skerp gesien word. Die natuurskoonheid, is die skoonheid van die lewe self. Kunsskoonheid omvat ook die lewe maar staan teenoor die natuurskoonheid omdat dit sy ontstaan nie te danke het aan die lewe self nie maar aan die spesiale vorm, die skeppende kunstenaarsgees. Die natuurskoonheid gaan egter die kunsskoonheid altyd vooraf en kunsskoonheid is sonder natuurskoonheid nie moontlik nie. Dit beteken egter nie dat die kunstenaar slegs die natuur kopieer nie. Dan sou die kunstenaar geen *kunstenaar* wees nie, bloot omdat hy die wese van die kuns nooit bereik het nie. Die natuur is die stimulus wat die mens daar bring dat hy te midde van die chaos na die sondeval die harmonie moet „sien" en „hoor" en dit tot eer van God moet beliggaam. In die beluistering van die skoonheid óf die skyn in die natuur, wyk die chaos vir 'n oomblik en aanskou die mens die harmonie. *Dit* is juis die genieting, dat die mens weer die harmonie aanskou vir 'n oomblik terwyl daar in die chaos gewoonweg slegs disharmonie is. In die aanskouing van die harmonie, die skoonheid, neem die skeppende gees dan oor en druk dit uit in 'n nuwe skoonheidsopenbaring. „Zijn kunstwerk is een belijdenis van wat hij heeft mogen aanschouwen".<sup>3)</sup>

Hierdie uitspraak van Sevensma moet nie slegs as 'n plotiniese gedagte aangemerkt word nie. Dit is sintesefilosofie by uitnemendheid. Hy vermeng Plotinus se sielsmoontlikhede met Kuyper se *θειότης* in 'n Romantiese sous met 'n idealistiese geur en verchristelik dan die hele mengsel deur te konkludeer: „Zoo alleen is hij (die mens!) wederom, wat hij oorspronkelijk was: de koningsmensch, die het uit de schepping hem toevallen eertribuut opneemt, om het eerbiedig aan den Vader op te dragen".<sup>4)</sup>

Sevensma sien die daad van die kunsskepping, egter slegs as genadedaad van God. Sy inspirasie leer sluit aan by Kuyper en Bavinck dat dit die vormgewende Gees is wat tot die kunsskepping aandring.

- 
- 1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.122
  - 2) *Ibid.*, p.123
  - 3) *Ibid.*, p.130
  - 4) *Ibid.*, p.30

Dit is ook belangrik om aan te merk dat dit noodsaaklik is in die kunskritiek om te begryp dat skoonheid en kuns *nie* sinonieme is nie. Vir Sevensma is die skoonheid slegs 'n eienskap van die geestelike en stoflike dinge terwyl die kuns appelleer op die menslike „kunnen” en die vormgewing aandui van die openbaring van die skoonheid in die dinge. „Zooals de schoonheid steeds het stoffelijk bestaan van den geest veronderstelt, zoo vereenigt ook het kunstwerk stof en gees tot een nieuwe eenheid”.<sup>1)</sup> Die verhouding subjek-objek bepaal die inhoud. Dit geld ook vir die kunstwerk. „Naarmate immers de geleerde van andere grondbeginselen uitgaat, een anderen norm voor de absolute waarheid aanneemt, zal ook zijn stelsel een anderen inhoud hebben”.<sup>2)</sup> Die term subjek-objek relasie by Sevensma moet nie verwar word met die gelyknamige term in die Wysbegeerte van die Wetsidee nie. Subjek is vir Sevensma die mens, objek is die dinge buite die mens.

## 2.11 Beginsels in die kuns

Sevensma beklemtoon dat alle kuns uit 'n beginsel opkom én dat dié beginsels in die kunstwerk self tot „openbaring” kom. Daarom kan daar gepraat word van Christelike, Mohammedaanse, Boeddhistiese en paganistiese kuns. In elkeen van dié groepe, wat seker gemaklik vermeerder kan word, het ons te doen met kuns omdat die kuns as sodanig „noch Christelik, noch anti-Christelik zijn”. Daar moet 'n gemeenskaplike skoonheidsaanskouing as die eenheidsnoemer in die kuns, aangemerk word. Maar daarenteen, kry die verskeidenheid in siening juis sy betekenis in die verskil van die aanskouing self. Sevensma betrek dit op sy subjek-objek relasie. *Dát* alle kunstenaars die skoonheid aanskou, is die eenheidsgrond *máár wát* die individuele kunstenaar onder skoonheid verstaan en in die wêreld erken, vorm die verskeidenheid. Hierdie verskeidenheid, sê Sevensma, vind sy grond in die beginsels van die subjek. Dit is inderdaad 'n *kunstenaarsbelydenis*.

In die lig van wat ons hierbo gesê het, vind Sevensma die opening om by Havelaar in sy *De Symboliek der Kunst* aan te sluit. „Kunst is levensbelydenis. De kunstenaar copieert niet; hij beeldt uit eigen werkelijkheid, uit de werkelijkheid van zijn innerlijk leven. Hij objectiveert zichzelf”.<sup>3)</sup> Geen belydenis kan beginselloos wees nie. Ook die skoonheid is geen abstraksie wat losgemaak is van mens en wêreld nie. Die eiewetlikheid van die skoonheid mag nooit as 'n absolute skeiding met die ware en die goeie aangemerk word nie omdat die logiese en die etiese in die estetiese verhouding ervaar word en geopenbaar word. Die skoonheidsoordeel is 'n beginseloordeel, „al bestaat het enkel in aesthetischen zin”.<sup>4)</sup> Want die skoonheid

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.149

2) *Ibid.*, p.149

3) Havelaar, J., *De symboliek der kunst*, p.3

4) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.155

„zelve licht ons volledig in. Daar is zij *openbaring* voor. Zij openbaart ons in haar eigen bestaan, door haar wetten, de beginselen, waarvan zij draagster is en de kracht, waardoor zij is”.<sup>1)</sup>

Ook hierdie uitspraak lei Sevensma terug na die gevoel. Dit wat die kunstenaar van hou of liefhet, sal hy as skoonheid aanmerk en dit wat hy verafsku of haat, sal hy as lelik en skoonheidsloos beskou. Soos die kunstenaar teenoor die wêreld staan, „zoo staan wij teenover het kunswerk”.<sup>2)</sup> Vir Sevensma is die uitspraak meer as die beklemtoning van ’n „kosmologiese” stellingname, al is laasgenoemde seker nie uitgesluit nie. Vir hom dui dit op Christenwees en die soeke na Gods lof en eer. „Met een voorstelling, die teen uw beginsel*openbaring* ingaat, waarin de stoffelijke, in schoonheid bestaande verschijningsnormen van uw zedelijk besef aangerand worden en aan de *vormen* van uw eerbaarheid te kort gedaan wordt, kunt en moogt gij uw niet vereenzelvigen, zoo dat ge er van geniet”.<sup>3)</sup>

Nou is dit ook waar dat in dieselfde kunswerk sowel skoonheid en skyn kan wees. Dit doen egter niks af aan die beginsel vir die beoordeling nie. Ons wys net in die verbygaan daarop dat Sevensma probeer om sy beginsels estetiese te begrond. In sy gedagte dat die estetiese die *openbaring* van die logiese en die etiese is, is daar by hom eintlik nie sprake van buite-estetiese norme nie. Die estetiese is geheel en al ondenkbaar sonder die waarheid en die goedheid.

## 2.12 Kunskritiek as sodanig

Daar is ’n tweërlei kwaliteit wat noodsaaklik is vir ’n gegronde kunskritiek. Die kritikus moet allereers oor ’n besondere *ontwikkelde* skoonheidssin beskik en tweedens oor ’n *suiwer* skoonheidssin sodat hy die beginsels kan deursien. In Christelike sin hou dit in dat die kunskritikus ’n ontwikkelde skoonheidssin kan hê as die vrug van Gods algemene genade en ’n suiwer skoonheidssin „steunt op Zijn bijzondere openbaring”.<sup>4)</sup>

Eerste voorwaarde is dan dat die kunskritikus die lewe as verskyning moet kan sien. Dit is absoluut noodsaaklik. En tog is dit nie genoeg vir ’n juiste oordeel nie. Daar moet dus vir ’n juiste oordeel by die aangebore skoonheidssin van die kunskritikus nog iets bygebring word, „wyl hij voor sich een zuivere norm verkrijgen omtrent wat schoon is en wat niet . . .”.<sup>5)</sup> Hierdie norm lê, soos alle ander norme, in die Heilige Skrif. „En het is de taak van den criticus, die normen in zijn eigen sfeer toe te passen, d.w.z. ze niet als

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.155

2) *Ibid.*, p.155

3) *Ibid.*, p.156

4) *Ibid.*, p.161

5) *Ibid.*, p.161



zoodanig, niét als dogmatische kennis, maar als schoonheid te ervaren, om er anderer schoonheidsopenbaring aan te toetsen”.<sup>1)</sup>

Daarbenewens beklemtoon Sevensma dat kritiek nooit slegs ’n „zich teenover stellen” is nie, al is dit ook hoé belangrik. Dit is ook ’n „zich instellen”, ’n vereenselwiging met die kunswerk, ’n inlewing. Die beginsel van eenheid tussen subjek en objek, in die gevoelsverhouding, geld ook vir die kritiek. Sonder die eenheid tussen subjek en objek, sê Sevensma, kan daar geen bewondering wees nie en ook nie afsku nie. Daarom kan die kritikus nie maar oppervlakkig deurskuur nie. Kritiek is eers moontlik in ’n deurliewing omdat dit eers die kritikus in staat stel om uiteindelik die skoonheid óf die skyn te kan ontmasker. In dit alles bly die kritikus ook gebonde aan die gevoelsrelasie. „Maar in plaas van als een blinde daar agter aan te loop, beskik hy in dat gevoelsoordeel over die noodige kennis eenerzijds en wilskracht anderzijds, om die wisselende verskijninge steeds zuiver en ten einde toe op skoonheid te toetsen”.<sup>2)</sup> Kunskritiek behoort dus altyd enersyds die beoordeling van meerdere of mindere volkomeheid in die vergestaltung van die skoonheidsaanskouing as sodanig te wees en andersyds ’n ooplegging van die norme ten grondslag van die werk.

### 2.13 Die religieuse grondmotief by Sevensma

By Sevensma het ons inderdaad met ’n mengsel van wysgerige reste te doen wat sy hele estetiese siening uiters problematies maak.

Allereers merk ons aan dat Sevensma alles aflei uit ’n metafisiese uitgangspunt op trinitariese basis waarteen die norme Waarheid, Goedheid vir die Skoonheid afgeteken staan. Die metafisika is van Griekse oorsprong en het by Aristoteles letterlik beteken: dit wat na die fisika bestudeer moes word. In kort was dit ’n algemene sinsleer in onderskeiding van die enkele vakwetenskappe van daardie tyd wat hulle met ’n bepaalde gebied besig gehou het.

In die Middeleeue het die metafisika die leer van die bo-natuurlike geword, die hoogste wetenskap waarin, op rasionele wyse, ’n bewys en verklaring van die eerste beginsels en gronde van die wêreld gegee is. Dit het uitgemond in die *analogia entis* van Thomas wat saaklik beteken het dat God en die skepsel albei „is” maar God *is* oneindig terwyl die skepsel ook „is” maar op ’n beperkte wyse. In die Rooms-Katolisisme het dit neergekom op ’n aanvaarding dat die skepsel nie God is nie maar, wat die wese, die syn, betref, tog aan God verwant is. Sevensma trek die hele gedagte nie so ver deur nie. Tog is sy hele uitgangspunt

---

1) Sevensma, W. S., *Op. cit.*, p.162

2) *Ibid.*, p.167

skolasties omdat hy in die skepping nie die skoonheid as sinsy van die werklikheid in kosmologiese sin, soek nie, maar uit die metafisika aflei. Sy uitgangspunt is 'n metafisiese postulaat wat resloos op die mens en die werklikheid, oorgedra word.

Die Gereformeerde Skolastiek het by Sevensma ver ontwikkel. In sy estetiese sisteem skroom hy nie om vrylik te put uit die kontemporêre filosofie van sy tyd nie. Hy neem oor wat vir hom bruikbaar en in die Skriflig vir hom aanvaarbaar is. Ons wys slegs op enkele aspekte.

Wanneer hy praat van die chaos, belig hy dit uit *Genesis I*, maar hanteer eintlik 'n grondstelling van die Idealisme. En die geweldige plek wat die *gevoel* by Sevensma inneem, is 'n res van die filosofie van die Romantiek. Ons wys net daarop dat die lus- en onlusgevoelens by Kant ook alleen volkome te begrype is vanuit sy poging om uit die verwarring en roesemoes van die Romantiek, orde te probeer kry.

Dit is merkwaardig hoe nou Sevensma, steeds egter onder die „Skriflig”, by die Romantiek aansluit. Die opkoms van die Romantiek was immers gekenmerk daardeur dat die rede verwerp is. Hierdie rede was die skutsgodin van die Verligting en was beskou as die onvervangbare grondpilaar vir alle menslike vooruitgang, as bron en oorsprong van alle kennis en as bewerk van alle vryheid en emansipasie. In die verwerping van die rede, tree in die Romantiek nou die *gevoel* na vore as die draer van waarheid, goedheid en skoonheid. Dit is die vrye uiting van die ingebore, intuïtiewe genialiteit.

Hierdie Romantiese gedagte het Goethe voortreflik beliggaam in sy bekende *Faust*. Wanneer die eenvoudige Gretchen aan die geleerde dr. Faust vra of hy dan nie in God glo nie, wys hy op die geluksgevoel wat die mens deurstroom by die aanskouing van hemel en aarde en in die liefdeservaring:

„Erfüll davon dein Herz, so grosz est ist,  
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,  
Nenn es dann, wie du willst,  
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!  
Ich habe keinen Namen  
Dafür! *Gefühl ist alles;*  
Name ist Schall und Rauch  
Umneblend Himmelsglut.”

Natuurlik gaan Sevensma weer nie so ver nie. Want onder leiding van die Skriflig kan hy die gevoel by die siel bring! Uiteindelik moet hy dan daartoe kom dat hy aan die „geredde siel” die vermoë toeken, al is dit met voorbehoud van 'n *suiwer* skoonheidssin weer onder die Skriflig, om onfeilbaar 'n kunsprodukt te beoordeel.

Ook in sy vergeesteliking van die skoonheid in sy sogenaamde subjek-objek relasie, kom sy Gereformeerde skolastiek baie duidelik na vore. Sy poging om die skolastiese skeiding van gees en stof te

versoen deur die aanskouing en die wesensopenbaring as verskyning geestelik te verklaar, beklemtoon nie slegs sy metafisiese uitgangspunt nie maar ook sy „minagting” van die stoflike as sodanig. Die skoonheid is ’n „geestelike” begrip wat verkry word in die sintese van subjek en objek. Ons het daarop gewys dat dit dan nie meer gaan oor die *ding* as sodanig nie, maar oor die *wese*. Laasgenoemde is by Sevensma ’n „geestelike” begrip wat byna suiwer Idealisties gesien kan word.

Die Idealisme is naamlik ’n geestesstroom wat aan baie denkers ’n heenkome gebied het. Die *eiendomlike* lê in die geloof dat die stof vergeestelik kan word. Die *verskil* lê in die vraag hoe die stof gesien word. As die stof en die gees heeltemal teenoorgesteld is, is daar natuurlik nie sprake van vergeesteliking nie. De Vos skryf in dié verband: „Het zal reeds verschil maken, hoe men de verhouding van geest en natuur ziet, d.w.z. hoe groot men de, overigens steeds betrekkelijke, zelfstandigheid van de natuur ten opzichte van den geest waardeert. Kant met zijn uitgesproken dualisme van rede en zinnelijkheid neemt een ander standpunt in dan Hegel, voor wien natuur de geest in zijn anderzijn is . . .”<sup>1)</sup> Natuurlik gaan Sevensma weer nie so ver nie. Dit kan die Skriflig hom nie toelaat nie. As hy egter skryf dat die mens die skoonheid ervaar in die chaos deur vir ’n oomblik die harmonie te sien – dit is juis die genieting – en dat die gees in die verruklike oomblik van aanskoue, in ’n nuwe vorm aan die skoonheid gestalte gee, is daar nie net ’n referensie na die Plotiniese skoonheidsleer nie maar beweeg hy inderdaad op die randjie van die Idealisme sover as die Skriflig volgens sy insig hom toelaat. In ’n teologiese uitvlug beroep hy hom dan op die algemene genade as grond vir die oomblik van aanskoue. Die teologie moet die waarheidsmerk op die argument afdruk!

Ook sy aanvaarding onder „voorbehoud” van Lipps se „Einfühlungstheorie” word eers in sy verbondenheid aan die Idealisme begrypbaar. Juis sy dualisme tussen gees en stof en sy vergeesteliking van die „verskyning”, beklemtoon dat ons in die „Einfühlung” by Sevensma nie slegs met ’n intuitiewe greep te doen het nie al wys hy ook in navolging van Bavinck daarop dat die mens en die dinge in dieselfde openbaring deel en dat gelykes mekaar ken. By hom appelleer die „Einfühlung” op ’n geestelikheid in die *verskyning*, wat in die laaste instansie weer na sy metafisiese uitgangspunt teruggelei kan word. Aan die ander kant moet ons billikheidshalwe daarop wys dat Sevensma tereg beklemtoon dat elke estetika op beginsels gegrond is en dat die inhoud van dié beginsels juis die estetika kwalifiseer. Dit is waar. Sy eie estetiese beginsels – al hou hy rekening met die skepping, die radikaliteit van die sondeval en die verlossing deur Jesus Christus in die gemeenskap van die Heilige Gees – is egter vir die uitbou van ’n Christelike estetika vrugtelos omdat hy dit elke keer fundeer op sy metafisiese uitgangspunt op trinitariese basis (in aansluiting by V. Hepp?) sonder om werklik rekenskap van die estetiese sinsy van die werklikheid te gee. Ook die feit dat die skyn vir die Christen ongenietbaar is omdat dit bots met sy beginsels – dit is nie waar

---

1) De Vos, H., *Inleiding tot de Wijsbegeerte*, p.208

en goed nie – word in die laaste instansie gerugsteun deur sy metafisiese uitgangspunt en daarom is hierdie uitspraak van hom ook eers aanvaarbaar met die nodige regstelling.

Wat die skepping in sy estetiese konsepie betref, is dit weer eens sy metafisiese uitgangspunt wat hom verhinder om werklik by die dinge uit te kom. En wanneer hy oor die radikaliteit van sy sonde handel, bring hy 'n vreemde begrip vir sy stelsel na vore dat die sonde juis 'n *wesensverberging* is terwyl hy elders beklemtoon dat wese en verskyning altyd korrespondeer. En wat die verlossing betref, nivelleer hy eintlik weer die radikaliteit van die sonde as hy sê dat die geredde siel 'n onfeilbare kritiek kan uitoefen onder leiding van die Skriflig.

Sevensma se hele konsepie is inderdaad sintesefilosofie in 'n Gereformeerde Skolastiek. Oor die gevoel, wat so 'n geweldige plek by Sevensma inneem, moet ons aanmerk dat dit nie by hom 'n hipostasering in die sin van die Romantiek (en die humanisme) as sodanig is nie. Weer eens is dit sy metafisiese uitgangspunt wat in die laaste instansie sy gevoelsleer as 'n „mistieke” gegewe kwalifiseer. Sy aanvaarding van die Skepping van die wêreld en sy breë teologiese verantwoording van die skoonheidsrelasie, kry alles beslag vanuit sy metafisika. Sy uitgangspunt dat die Heilige Gees die vorm-openbaring is van die Vader en die Seun en sy onderskeiding van lewensbeginsel, krag en openbaring, deurgetrek ook in die kunstgenieting, kunstherkenning, en beoordeling (onder die Skriflig) is ten diepste niks anders as 'n teologisme wat afgelei is uit sy skolastiese metafisiese metode nie. Dit is slegs in hierdie lig wat sy sintese tussen subjek en objek in die estetiese kenne ook verstaan moet word. Die wese word op die Skepping betrek, terwyl die wesensopenbaring as aanskoue – gegee in die algemene openbaring en die algemene genade in Kuyperiaanse sin – 'n genietingsrelasie is wat in die *gevoel* as uiting (of vorm) van die logiese én die etiese, sy betekenis vind. Sy onkritiese byroep van die Skriflig uit *Rom. 8:16* om die Skrifnorm onder die genietingsrelasie in te stoot, is natuurlik nie geslaagd nie omdat sy genietingsrelasie 'n konsekwente metafisiese spekulاسie bly slegs in 'n Gereformeerde-skolastiese sin.

Ons het reeds in die behandeling van Sevensma se estetiese konsepie, telkens krities gereageer, en omdat dit vir ons eintlik net gaan oor die ooplegging van die religieuse grondmotief en die daaruit voortvloeiende beginsels in sy konsepie, beskou ons hierdie saaklike opmerkings as voldoende. Ons merk net ten slotte aan dat ons by Kuyper, wat in sy *θεϊοτης*-beginsel uitgaan van die Skepping, nié met 'n metafisiese spekulاسie te doen het nie, al hanteer hy ook die norme waarheid, goedheid en skoonheid in sy estetiese konsepie.

### 3 B. Wielenga

In hierdie laaste gedeelte van die hoofstuk, stel ons graag vir Wielenga aan die woord. So laat as 1939 het hy sy konsepie vir ons neergeskryf met die uitdruklike doel om die vraag wat die beginsels vir die kuns

is, uit die Heilige Skrif te probeer beantwoord.<sup>1)</sup> Hy stel hom dit ten doel om niks anders weer te gee as wat die Heilige Skrif leer nie en daarom onthou hy hom spesifiek van wysgerige uitsprake.

Nou is dit belangrik om reeds hier aan die begin aan te merk dat Wielenga reeds in sy inleiding dit beklemtoon dat die Bybel geen handboek vir die kuns is nie. Daarenteen is dit geen vreemde woordkoppeling om te spreek van die Bybel en die kuns nie. Die koningskap van Christus oor alle terreine van die lewe, kan nooit verouder nie en dus ook nie die betekenis van die Heilige Skrif vir enigeen van hierdie terreine nie.

Kuns is 'n saak van beginsel en daarom ook 'n gewetenssaak. Dit beteken geensins dat ons *gevoel* bepaal wat nodig en nuttig is nie. Inteendeel, dit is Gods wil wat bepaal wat nodig is. Die karakteristieke eienskap van 'n beginsel, sê Wielenga, is juis 'n „onvernietigbare incarnatie, woordwording, bevel-wording van Gods wil”.<sup>2)</sup> Dit is geen kleinigheid nie. „Laat ons niet vergeten: kunst is een onderdeel van de cultuur en cultuur houdt ten nauwste verband met de wereldbeschouwing (wijsbegeerte, godsdienst) van den mensch”.<sup>3)</sup>

### 3.1 „De Kunstenaar God”

Wielenga beklemtoon in die eerste plek dat daar 'n ontsaglike verskil tussen God en mens rondom die „kunnen” lê. Die Griekse woord *τεχνιτης* druk die „kunnen” van 'n mens uit. Hierdie woord beteken eintlik „kweek”, „voortbring”. Die woord word ook gebruik vir wat 'n vrou doen as sy 'n kind in die wêreld bring. Dit is dus meer as „maak”. „Er zit ook in, de gedachte van genereeren, iets voortbrengen, dat niet enkel van kennis of kracht afhankelijk is. Er schuilt iets in van scheppen. Het woord brengt ons dich bij het wonder”.<sup>4)</sup>

Tussen die „kunnen” van God en die mens is nie net 'n kwantitatiewe verskil nie. Die verskil is kwalitatief. Want kuns is 'n saak van „kunnen, vermoen, macht”.<sup>5)</sup> Eintlik moet dié sin uit die gesigshoek van Wielenga omgekeer word. Mag (dunamis) „bekwaamt tot kunst”. Hoe meer mag, hoe meer kuns. Die Almagtige is daarom ook die Al-kunstenaar.<sup>6)</sup> Dit moet egter bygevoeg word dat hierdie mag, gekwalifiseerde mag is. „Niet alle macht is kunst-vermoen. Er is ook blinde, brute macht; er is macht om te

---

1) Wielenga, B., *De Bijbel het Licht voor de Kunst*, J. H. Kok, N.V.Kampen, 1939

2) *Ibid.*, p.13

3) *Ibid.*, p.71

4) *Ibid.*, p.81

5) *Ibid.*, p.86

6) Wielenga vind hier aansluiting by Kuyper in sy *Pro Rege*, Deel III, p. 470 *sqq.*

schenden, te misvormen”.<sup>1)</sup> En nou leer die Bybel dat Gods mag *wys, regverdig en goed* is. Hier het ons dan meteens ook die onderskeiding waarin die kunsmag geleë is. Sonder *wysheid en regverdigheid*, (dus ook opregtheid), *goedheid* (en dus ook liefde), kan daar geen kuns wees nie.

Ons merk net in die verbygaan aan dat Wielenga hom uitdruklik distansieer van die metafisiese denkmetode. Hy skrywe, juis as hy handel oor God as die *summum pulchrum* (die hoogste skoonheid) dat dit geregverdig is om God die Al-kunstenaar te noem. „Wij weigeren met de Grieken het schoone en het goede, met de modernen schoonheid, goedheid en waarheid te vereenzelvigen. Maar evenmin willen wij ze scheiden. De schoonheid behoort bij de dingen, gelijk de gezondheid bij het leven en de blijdschap bij de liefde”.<sup>2)</sup>

In sy gedagte van God as die Skepper-Kunstenaar, sluit Wielenga aan by Kuyper se *θειοτης*-gedagte, afgelei uit *Rom. 1:20*. Hierdie *θειοτης* is juis die kensketsing van die Goddelike mag. Die woord (goddelikheid) sluit inderdaad alle menslike benoeming uit. *Goddelik* staan in absolute teenstelling met *menslik*. „Het duidt aan wat tot een andere katagorie van wezen en werken behoort. Maar het sluit ook in wat de mensch kent en aanbidt. De apostel zegt immers, dat de goddelijke kracht uit hetgeen God werkt, *verstaan en doorzien* wordt”.<sup>3)</sup>

In die laaste instansie beklemtoon Wielenga dat God Kunstenaar ook vóór die Skepping is. Hy beroep hom dan op verskillende tekste met besondere verwysing na *Spreuke 8:22–36* waar die Wysheid met die Seun vereenselwig word. En met betrekking tot die Heilige Gees, verwys hy na *1 Kor. 2:10* waar daar geskrywe is dat die Gees alle dinge ondersoek, „ook die dieptes van God”.

Om ’n eksegetiese studie te doen van die Skrifgedeeltes wat Wielenga ter staving aanvoer, sou ons buite die bestek van hierdie proefskrif voer. Ons laat dit dus hier deur slegs sy konklusie weer te gee: „Ook de waarheid van de Drieëenheid dient om God als Kunstenaar te kennen, gelijk omgekeerd de naam Kunstenaar ons nader brengt tot het mysterie der Heilige Drievuldigheid”.<sup>4)</sup>

### 3.2 Die Skepping as Kunswerk

Die Skepping as kunswerk kan slegs deur *openbaring* geken word. God openbaar aan ons deur die Heilige Skrif hoe die Skepping daar gekom het. Dit moet ook beklemtoon word dat ons in die Bybel nie ’n uitgewerkte wêreldbeeld, ’n presiese voorstelling van die „architectuur en de inrichting der schepping” het

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.86

2) *Ibid.*, p.87

3) *Ibid.*, p.89

4) *Ibid.*, p.95

nie. Die openbaring met betrekking tot die skepping, gaan allereers oor die *feit* van die skepping, „zoodat wij wetenschap krijgen van *het wezen der wereld*”.<sup>1)</sup> Hierdie wêreld is ’n groot kunswerk, God se werk! En daarom lê daar vir die kunstenaar in die „begin” in *Gen. 1:1* ook ’n beginsel opgesluit. God het in die begin volmaak en almagtig geskep. Die kunstenaar kan alleen in navolging van Hom, in die kleine, nooit meer as net maar skepselmatig, ná-skep nie. Ook die mens se gees sweef oor die vormlose stof en „er ontstaat vorm, er ontwaakt leven. De klei wordt vaas, het marmer wordt mensch, de taal wordt gedicht”.<sup>2)</sup>

Op die vraag wat Wielenga nou eintlik verstaan onder die gees, en vanwaar die idee, die skeppende krag vandaan kom, sluit hy by Bavinck aan as hy vra: „Is de onderstelling fantastisch, dat die Geest Gods vanaf dit vroege begin de ideën in de geestelijke wereld laat instroomen, gelijk Hij de krachten indraagt in de stoffelijke wereld?”<sup>3)</sup>

Wielenga besluit dat dit kwalik anders kan wees omdat die mens niks uit homself het nie en ook niks uit homself kan vermag nie. „Door den Logos is de wereld gemaakt. De mensch moet gemeenschap met den Logos zoeken, om kunstenaar bij de gratie Gods, naar den wil en tot eer van God te zijn. Ook zijn logos moet *door den Logos* worden verlicht en geleid”.<sup>4)</sup>

Saaklik kan ons die gedagte van Wielenga saamvat dat God die wêreld geskape het. Dit is ’n kunswerk en deur genade word die kunstenaar deur Gods Gees geïnspireer in die aanskoue van hierdie kunswerk en opgewek tot na-skepping. In sy na-skepping word gehoorsaamheid van die kunstenaar gevra. Geloof en gehoorsaamheid aan God, is dus eerste voorwaardes vir die mens as kunstenaar.

Wielenga neem vervolgens die ses skeppingsdae soos in die Skrif gegee en lei uit die openbaring van Gods skeppingsdade, beginsels af vir die mens se na-skepping. Allereers die lig. Hierdie *lig*, sê Wielenga, maak vir die kuns, in besonder die skilderkuns, heerlike perspektiewe oop. Hy verwys dan na die ligskildering by Rembrandt en Willem Maris wat gesê het: „Ik schilder geen koeien maar lichtvangers”. Die stroom in die impressionisme, bekend as die Luministe, is hiervan ’n goeie voorbeeld. In hierdie lig-skepping op die doek, sê Wielenga, het ons ’n na-skepping van Gods Skepping deur die mens. Ook die kunstenaar sê: „er zij licht. En door zijn hand wordt er licht. Alleen: wat hij schept heeft hij eers gekregen van Hem die de Vader *van alle lichten is*”.<sup>5)</sup> Ook die skeiding van lig en duisternis in die skeppingsverhaal, beskou Wielenga as ’n harmoniese daad wat die kunstenaar moet navolg. Hierin is Rembrandt ’n voorbeeld wat in die skeiding van lig en duisternis op die doek ’n harmoniese eenheid skep.

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.99

2) *Ibid.*, p.111

3) *Ibid.*, p.111

4) *Ibid.*, p.116,

5) *Ibid.*, p.123

Die *uitspansel* betrek Wielenga op die argitektuur. Weer eens is die uitspansel Gods kunswerk wat die kunstenaar-mens kan na-skep in die koepels van Aya Sofia en die St. Peterskerk (om net enkele voorbeelde te noem). Ook die feit dat die aarde *groen* plante voortbring het én die *vorm* van die aarde, die berge ens., beklemtoon dat daar 'n struktuur in Gods wêreld is wat eis om erken te word.

By die skepping van die mens wys hy op die mens se geskiedenis as Beeld van God. Hieruit vloei 'n amptelikheid na vore waarsonder die mens geen kunstenaar, selfs geen mens, sou kon wees nie. Daarom is die kern van die mens die lewensasem wat God in sy neus geblaas het. Daardeur het die mens 'n „kind des lichts” geword. „In harmoniese wisselwerking brandt in hem het drievoudig licht van selfbewustzijn, wereldebewustzijn, Godsbewustzijn. Als de mensch goed is, het ‚beeld Gods’ zuiver functioneert, heeft iedere verheldering van zelf- en wereldekennis een verdieping van Godskennis ten gevolge. Iedere vermeerdering van kennis Gods leidt tot het beter verstaan van schepping en scepself. In Gods licht wordt het wonder van het bestaan der dingen gedurig grooter, ten slotte zóó groot, dat het zich oplost in het volmaakt natuurlike en volstrekt redelike. Bij het dóórdenken wordt het infra-weten tot supra-waarheid, die zichzelf onthult”.<sup>1)</sup>

### 3.3 Die mens as amptelike kunstenaar

Wanneer Wielenga oor die amptelikheid van die kunstenaar spreek, sluit hy aan by Artikel 12 van die Nederlandse Geloofsbelijdenis. God het aan elke skepsel sy „wese, gestalte en gedaante en verskillende ampte gegee om sy Skepper te dien”. Van hieruit konkludeer Wielenga dat God die regeeramp as die vernaamste funksie van die „mensch-ambt” bedoel het. Dit lei hy af uit die skeppingsverhaal waar die mens van God die opdrag ontvang om te *heers* op die aarde. Dit is baie betekenisvol, veral as 'n mens let op die grondbetekenis van hierdie bevel van God aan die mens. „Er schuilt de gedachte in: treden, onder de voet brengen, diensbaar maken”.<sup>2)</sup> Eintlik is dit nog beter begryplik in die Oosterse taalgebruik. Die mens word aangestel as *heer* oor die skepping – maghebber oor alles en in alles. Dit is alleen vanuit hierdie *begin* wat die mens in staat gestel word om „de relatie van den mensch tot het kunstwerk Gods, en des menschen ambt als kunstenaar eerlijk te kennen”.<sup>3)</sup>

God het die mens juis uitverkies om te heers. Dit beteken nie net dat die volmaakte skepping alleen aan die mens toevertrou is nie. Ten diepste beteken dit dat God die mens uitverkies het „voor de

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.181

2) *Ibid.*, p.184

3) *Ibid.*, p.185



behartiging” en voltooiing „van een werk, dat Hijzelf begonnen heeft, opdat, neen niet enkel de wereld, maar ook de nieuwe heer der aarde (die mens dus, P.C.) tot de hoogste heerlijkheid stijgen zou! ”<sup>1)</sup>

Om dit te kan doen, het God die mens volkome toegerus. Wielenga beroep hom in hierdie uitspraak op 2 *Tim.* 3:17 dat die mens vir elke goeie werk volkome toegerus is. Uitverkiesing in die amp en toerusting gaan saam. Allereers omdat die mens beeld van God is. „De mensch krijgt van God krachten, eigenschappen, vermoogens, zoó groot en veelvuldig (het beeld Gods in ruimeren zin), dat hij ook na den val nog instaat is tot ‚heerschen’. Met de rest van zijn kapitaal (de z.g. ‚kleine overblijfselen’, – Belijdenis art. 14) is hij nog machtig. De moderne mensch gaat steeds voort de aarde te onderwerpen”.<sup>2)</sup>

Wielenga maak dan verder die tradisionele onderskeid tussen beeld van God in ruimere sin en beeld van God in engere sin. Die „ruimere sin” bestaan steeds. Die „engere sin” dui die suiwer geestelike band aan waarin die mens tot God gestaan het voor die sondeval. „Deze superieure gaven heeft hij niet meer. Zelfs geen rest, want deze gaven zijn puur geestelijk, wéerschijnselen van een zuiver geestelijk verband aan God”.<sup>3)</sup>

Ook die feit dat die mens as stof uit die aarde gemaak is, het ’n besondere betekenis. Dit is ’n indirekte toerusting vir die amptelike uitvoering van die mens se taak. Dit het beteken dat die verband van die mens met die aarde so gedienstig en gunstig as moontlik gestel is. Ook die vestiging van die mens in die tuin van Eden betrek Wielenga in die gedagte van die indirekte toerusting vir die uitvoering van die mens se amptelike werk. Alles wat God aan Adam opgedra het, is hiermee nou verbonde. Ook dit moes meewerk tot die heerlijkheid van die mens. Die werkopdrag aan Adam, is toerusting. Sy benoeming van die diere was ’n kunstenaarstaak. En die gehoorsaamheid wat God gevra het, was net so ’n toerusting. „Door de verzoeking te weerstaan en te beslissen overeenkomstig den wil van God wordt de mensch méér *mensch*. Een wonder: het schepsel wordt zijn eigen maker. Het voltooit in zichzelf en aan zichzelf het grootste kunstwerk der schepping: het beeld Gods! ”<sup>4)</sup>

Graag wys ons net saaklik daarop dat die problematiek rondom die leerstuk van die mens as geskape na die beeld van God, ’n teologiese aangeleentheid is. Daarom weerhou ons ons van kritiek op die bogenoemde uitspraak. Ons wys ook net daarop dat Wielenga tog afgewyk het van sy oorspronklike uitgangspunt om net die Skrif as sodanig te laat spreek. Die teologie vorm ook maar hier die grondnoemer vanwaar uit hy sy „estetiese” beginsels formuleer. Daarbenewens is die meeste van sy uitsprake so spekulatief dat dit vir die normatiewe estetika so goed as volkome waardeloos is. Ons noem net een

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.186

2) *Ibid.*, p.188

3) *Ibid.*, p.188

4) *Ibid.*, p.203

voorbeeld. Die feit dat God vir Adam die diere laat benoem, laat vir Wielenga baie bladsye mediteer. Allereers moes hy waarneem – gestalte, kleur, stem, gedraging van die lewende wesens. „Aldoor sien, luisteren, verzamelen van gegevens, nadenken, ordenen . . . om te vinden het geheim van de Goddelijke idee, die in deze schepselen ver-wézenlijkt is”.<sup>1)</sup> Hieruit konkludeer hy dan die modus operandi vir die kunstenaar. Dit word weer op sy beurt teruggelei na die drieërlei funksie van die algemene amp nl. profeet, priester en koning. Hieruit kom die kunsskepping as vermoë vir Wielenga op.

Kuns en amp is vir Wielenga die sentrale gedagte van sy „estetika”. Die mens se werk is amptelik, dus *diens-werk* aan God. „De kunstenaar God geeft *zijn werk* in andere handen! Hij laat het afwerken door den kunstenaar-mensch”.<sup>2)</sup> Arbeid is godsdiens en só ook die kuns. Dit is meer as die nakoming van ’n burgerlike plig. „De kunstenaar zoekt het leven in zijn totaliteit te vatten. Daardoor krijgt de kunst een religieus karakter. Zij is ‚Hingabe’ (wijding, overgave)”.<sup>3)</sup> God het in *Gen. 1* aan die mens ’n voorbeeld gegee hoë hy kuns moet skeep. „Kunstenaar zijn is Gods navolger zijn. Het is onmogelijk ook op het gebied van de kunst, den weg zuiver te houden, tenzij men zich houdt aan zijn Woord”.<sup>4)</sup>

### 3.4 Wese en wet vir die kuns

Ook die „wezen der kunst” besien Wielenga vanuit die skeppingsverhaal. Soos Kuyper beklemtoon Wielenga dat die kuns allereers ’n saak van „kunnen” is. „Jets kunnen is op zichzelf en per se schoon, en hier geldt de wet: hoe kleiner het middel en hoe moeilijker de daad, te groter de kunst”.<sup>5)</sup> Kuns is dus in hierdie lig meër as die „kunnen” self. By God is die kuns tegelyk ’n skeppingsdaad – „er komt iets nieuws tot stand; en wat God skeep is een ding dat aan zijn deugden beantwoordt, het is uitdrukking niet alleen van macht, maar ook van wijsheid, heerlijkheid”.<sup>6)</sup> Die gedagte wat in hierdie aanhaling beliggaam is, is ook van toepassing op die mens-kunstenaar. Kuns is immers die maak van ’n ding wat in sy kwaliteit beantwoord aan die „kunstgaven van den skeepster”. Ook hier is *Gen. 1* vir ons baie belangrik. Want die wese van die werk waaroor in *Gen. 1* gehandel word is „belichaming van de idee en dus beantwoording aan het doel”.<sup>7)</sup> Wielenga beskou ’n kunswerk tegelyk skoon én doelmatig.

Doelmatigheid is vir Wielenga ’n baie belangrike kenmerk van die kuns. Skoonheid sonder doelmatigheid, vernietig die skoonheid. ’n Kerkgebou wat lyk soos ’n skouburg is nie mooi nie.

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.211

2) *Ibid.*, p.245

3) *Ibid.*, p.245

4) *Ibid.*, p.244

5) *Ibid.*, p.239

6) *Ibid.*, p.240

7) *Ibid.*, p.241

Hierdie beginsel van doelmatigheid lei Wielenga ook af uit *Gen. 1*. Die ganse universum is doelmatig tot eer van God. En in tred hiermee, kom 'n verdere beginsel ter sprake. Dit is dat 'n kunswerk 'n weerspieëling van die skeppende persoonlikheid is. In Gods skeppingsdaad kan immers Sy goddelikheid kragtens *Rom. 1:20*, afgelees word. Wielenga beklemtoon in die verband dat God ook daarom die mens „als zijn beeld maakte. Niet *iets van het beeld*, maar *beeld*. Dit kunstwerk (die mens, P.C.) is door de zelfmededeling Gods zóó groot, dat het zelf als kunstenaar optreedt. *Het wordt hij*. En deze *hij* zet op zijn beurt het merk van zijn geest op het maaksel. De ware kunstenaar scheidt de dingen *als zijn beeld*”.<sup>1)</sup>

'n Verdere beginsel wat Wielenga uit die Skrif aflei is dat die kuns bedag moet wees op 'n ewewigtige handhawing van die „subjektiewe” en die „objektiewe”. Die gedagte dat die kuns nie in die natuur nie maar slegs in die kunstenaar setel, soos die Idealisme dit wil sien, is foutief en 'n miskenning van Gods werk. Die Skrif leer ons in die eerste vers van *Genesis* dat die „objektiewe” werklikheid geskape is. Aan die ander kant mag die kuns ook nie net in die objektiewe gesoek word nie. Kuns is onbestaanbaar sonder 'n skeppende, en in die geval van die mens, 'n na-skeppende daad. Blote natuurkopiëring waar „de subject zich onbetuigd liet”,<sup>2)</sup> is geen kuns nie.

Ook mag die *sinlike* en *sienlike* nooit die *geestelike* oorrompel nie. Wielenga redeneer dat Gods Gees in die skepping woon en daarom bestaan die wêreld „in haar diepste wezen geestelijk. De kunst moet aan deze hoedanigheid beantwoorden en in haar hoogste openbaring geestelijk zijn”.<sup>3)</sup> Die sinnelike, sigbare en geestelike moet harmonies verwerk wees.

Die kuns moet altyd sowel realisties as idealisties wees. Ook in dié verband, skryf Wielenga, is Gods geskape wêreld 'n voorbeeld vir die kuns. Wielenga bedoel eintlik hier dat die feit dat die kunstenaar homself in sy kunswerk, uitdruk, in die beste sin realisties is. En in die sin dat hy hoër moet gryp as net maar dit wat voor hande is, moet hy ook idealisties wees. Realisties beteken vir hom so ongeveer „prakties” voorhande wees, en idealisties so naasteby „geestelik”. Die Bybel is vir hom die mees realistiese en die mees idealistiese boek ter wêreld. Uit die sin word die betekenis wat Wielenga aan die begrippe realisties en idealisties heg, ook duidelik. Dat dit nie die beste woordkeuse vir sy gedagtegang is nie, spreek vanself.

Juis op grond van hierdie realisties-idealistiese instelling, het die kuns „een doel in zichzelf”.<sup>4)</sup> Wielenga beroep hom in die verband op die Reformatoriese beginsel van soewereiniteit in eie kring. „De kunst mag wel andere kringen dienen, maar geen kring mag over haar heerschen”.<sup>5)</sup>

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.243

2) *Ibid.*, p.246

3) *Ibid.*, p.247

4) *Ibid.*, p.248

5) *Ibid.*, p.248

Ten slotte beklemtoon Wielenga dat die kuns *gawe* en *plig* is en dat die Skrif ook leersaam is met betrekking tot die *orgaan van de kunstproductie en van de kunstgenieting*".<sup>1)</sup> Hy handel dan saaklik oor die Romantiek wat die gevoel as die primêre mag in die kuns verheerlik het en besluit dat die psigologiese belangrik is, maar in die laaste plek tog altyd weer teruggelei kan word na die feit dat die mens as Gods beeld geskape is. In die sin is die Skriflig belangrik ook vir die kunsproduksie sowel as die genieting. Wat die gedagte van *gawe en plig* betref, beklemtoon Wielenga die amptelike gehoorsaamheid wat van die ampsdraer met reg verwag kan word, in sy drieërlei funksie, profeet, priester en koning.

### 3.5 Sondeval en Verlossing

Wanneer Wielenga die beginsels vir die kuns uit die Ou Testament saamvat – hy trek die hele Ou Testament in sy betoog deur – beklemtoon hy dat dié beginsels nie as gevolg van die sondeval teruggetrek is nie. Daarom moet Ou en Nuwe Testament, ook as lig vir die kuns, as 'n eenheid besien word. Die sondeval het 'n ander verhouding tussen mens en wêreld en God teweeggebring. „Rechtens is de mensch zijn positie als ambtsdrager Gods en heer der schepping, dus ook als kunstenaar, kwijt. Om Zijnentwil kan niet meer gezegd worden: Ziet, het is zeer goed”.<sup>2)</sup> Dit het juis ook 'n veranderde gesteldheid meegebring wat die beste begryp kan word as 'n mens dit demonstreer aan die deurwerking in die „drie ambten” van die mens. Wielenga beklemtoon in hierdie verband dat die geestelike gawes van die ampte, deur die sonde tot niet gemaak is maar nie die ampte (profeet, priester en koning) self nie. Hierdie ampte is by die sondaarmens 'n plig waarvan God die mens nooit ontslaan nie. „De ongodsdienstige mensch blijft in Gods dienst en vervult Gods raad, zoowel in het kwade als in het goede”.<sup>3)</sup>

#### 3.5.1 Die profetiese amp

Ook in die gevalle kunstenaar is daar nog iets van die profeet. „Schoone dingen ziet hij en zegt hij van de schoonheid. Waarheid profeteert hij van de kunst en verkondigt hij dóór de kunst. Maar tot het wezen dringt hy nooit door. Zonder kennis van den Schepper, geen wezenlijke kennis van de schepping”.<sup>4)</sup>

Dit is in sy onmag om die „wese” van die dinge te ken, dat die kunstenaar maar volstaan met 'n momentele indruk. Sy kuns word impressionisme. 'n Ander „jacht naar licht” en so word die luminisme 'n aparte rigting in die kuns. Nog 'n ander soek die skoonheid in lyn, in die veelbesproke kubisme. Die *natuur*

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.252

2) *Ibid.*, p.340

3) *Ibid.*, p.350

4) *Ibid.*, p.350

word *karikatuur*. En wanneer die objektivisme oorslaan in 'n uiterste subjektivisme, gee die kunstenaar slegs uitdrukking van sy persoonlike beleving in die ekspressionisme. „Of de kunstenaar neemt de werkelijkheid als startplaats voor een rondvlucht in de sfeer der pure verbeelding (abstracte kunst, sur-realisme, futurisme)”.<sup>1)</sup>

Hierdie onmag van die ongeredde mens is aanwysbaar oor die ganse gebied van die kuns – ook in die literatuur, die boukuns ens.

### 3.5.2 Die priester-koning

Aleen wanneer die mens God dien met die skoonheid, na die eis van die wet vir die skoonheid, is hy priester in die kuns. Wielenga beklemtoon dat die priesterlike element in die kuns die gevoel vir die skoonheid is en daarmee saam die ontroering wat heenlei uit die passiewe bewondering tot die aktiewe skepping.

Die deurwerking van die sonde, lê dus in die priesteramp daarin dat die kunstenaar die kuns vereenselwig met utiliteit en 'n absolute skeiding tussen kuns en moraal. Reeds die Tagtigers het op Griekse voetspoor die skone met die goeie identiek verklaar. „Aangezien zoowel de realist als de subjectivist zich op grond van dit beginsel zonder zedelijke keur van de voorhanden zijnde stof bedienen, word de kunstenaar een bemiddelaar van onreinheid. Het tegendeel van den priester, die geroepen is zichzelf en de objecten rondom hem te heiligen”.<sup>2)</sup>

Wielenga wys dan verder daarop dat daar geen terrein is waar die mens homself so maklik vergoddelik as in die kuns nie. Hy betreur dit dat die vergoddeliking vandag op grootskaal plaasvind.

### 3.5.3 Christus en die kuns

„Voor den *kosmos* heeft God zijn Zoon gegeven. De mensch mag, krachtens wezen en bestemming, in dit verlossingswerk een functie van middelaar uitoefen. Hij wordt wat hij oorspronkelijk was: medewerker Gods. Thans medewerker van Christus”.<sup>3)</sup>

Daarom moet die mens verlos word. God begin die wêreldvernuwing waar die wêreldverwoesting begin het – in die mens. Die geheim van die lewe, ook die misterie van die skoonheid „begint te lichten als

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.351

2) *Ibid.*, p.356

3) *Ibid.*, p.358

wij Christus gaan kennen . . . ”.<sup>1)</sup> Deur die relasie met Christus kry die mens sy regsposisie teenoor die skepping terug en daarmee saam, ook sy werkkrag en skeppingsmag. „Met de ambtelijke eer herkrijgt hij het ambtelijk vermogen”.<sup>2)</sup>

Dit, sê Wielenga, is die waarheid en „zij sluit in sich een schoone, effectueuze wereldbeschouwing, wanneer wij het *theologisch dogma* ook als praktisch levensbeginsel aanvaarden”.<sup>3)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

Wielenga trek die lyne konsekwent deur. Hy wys op die absoluteitheid van die Christendom. Hier geld alles of niks. Ware kuns kom op onnaspeurlike wyse uit die volheid van Christus of anders is dit ydelheid en skyn.

Afsluitend wys ons net daarop dat kuns vir Wielenga „het gestaltegeven aan een inwendige belevenis” is. „Nu is er geen grooter, grandioser beleven dan de geloofsgemeenschap met Christus, waardoor de mensch zichzelf als kind van God en heer der schepping hervindt, dus kan de kunst, wanneer zij door deze geloofsontroering gestuwd en gevoed wordt, groote dingen doen tot verheerlijking, ook tot verwerkelijking van het leven”.<sup>4)</sup> Die woord in *Johannes* 15:5 – „want sonder My kan julle niks doen nie”, geld volledig ook vir die kuns. „Dit beginsel sluit in: alles met en alles tot Christus”.<sup>5)</sup>

### 3.6 Religieuse grondmotief by Wielenga

By al die mooi dinge wat Wielenga in sy lywige boek wat ons in behandeling geneem het, sê, is dit met die eerste oogopslag duidelik dat hy nie by sy oorspronklike plan gebly het om net die Skrif te laat spreek nie. Hy laat die Skriflig val oor verskillende estetiese konsepsies.

Dat die Skrifte, as Gods geopenbaarde Woord, ook vir die kuns van die grootste belang is, kan nie oorbeklemtoon word nie. Daarom moet daar reeds hier aangemerkt word dat daar ’n tweërlei gevaar is waarteen gedurig gewaak moet word – die eerste is dat die filosofie deur die teologie oorgeneem sal word. Dit mag nooit. En daarmee betree ons meteens die tweede gevaar – dat die wysgeer hom nie sou mag beroep op die Skrif nie; asof dit wat God aan ons in Sy Woord sê, nie ’n plek in die wysbegeerte sou hê nie. Dit is vanuit hierdie baie belangrike stellingnames wat ons die biblisme en Gods Woord vir die wetenskap, skerp moet besien.

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.359

2) *Ibid.*, p.360

3) *Ibid.*, p.360

4) *Ibid.*, p.365

5) *Ibid.*, p.368

Die biblisme is daardie Skrifbeskouing wat glo dat die grondgedagtes vir die filosofie gereed lê in die Skrif. Teenoor hierdie Skrifbeskouing handhaaf ons dat die Skrif geen handboek vir die wetenskap is nie.

Die biblisme doen met die eerste oogopslag nogal simpatiek aan. Dit wil immers die Heilige Skrif *alleen* aan die woord stel. Maar ook die Skrif lees 'n mens nie in 'n neutrale gees nie. Prof. V. Hepp tipeer die biblisme baie raak as hy skryf: „nu geeft het biblicisme voor alle waarheid uit de Schrift te willen putten, maar daarin pleegt het zelfbedrog. Het behoudt zijn eigen gedachtenwereld, terwijl het naar het geschreven Woord van God luistert en is rusteloos werkzaam om voor die gedachtewereld daarin steun te zoeken”.<sup>1)</sup>

Die uitspraak van Hepp is waar. Om net een voorbeeld te noem: Erasmus wou Bybels dink maar het terselfdertyd sy eie humanistiese gedagtes in die Skrif ingedra. Daar kan baie voorbeelde genoem word.<sup>2)</sup>

Wat Gods Woord vir die wetenskap nou betref, hoef ons nie breedvoerig te wees nie. Die plek van die Skrif in ons wetenskapsbeoefening moet besien word in sy verband met die religie. Dooyeweerd omskryf die religie, sover as wat dit omskrywe kan word, as daardie innerlike tendens van die menslike selfheid om hom te rig op die ware of die vermeende oorsprong van alle dinge. Ons het hier te doen met wat Calvyn op die oog gehad het toe hy gewag gemaak het van die sogenaamde *semen religionis* in die mens. Dit staan in die nouste verband met die geskiedenis van die mens na die beeld van God. Ons beskik nie oor die religie nie maar die religie beskik oor ons.

En soos ons in Adam weggeval het van God, só word ons in Christus deur die wedergeboorte uit die vrye uitverkiesende genade van God in die hart verander. Die hart word weer teruggebind aan sy ware lewenswortel. Prof. P. de B. Kock wys daarop dat die wedergeboorte in beginsel die mens vernuwe in die wortel van sy bestaan en dat dit hom altyd openbaar in 'n nuwe lewe. Dit behels primêr geloof en bekering. Dit lei tot Skrifaanvaarding, Skrifgehoorsaamheid, en 'n georiënteerdheid aan die Heilige Skrif. Christelike religie beteken dus vir ons 'n gesteldheid en 'n ingesteldheid van die hart wat beskryf kan word as God-gerigtheid, Christus-verankering, hart-vernuwing (wedergeboorte) en Skrif-matigheid.<sup>3)</sup>

Tereg merk Strauss aan dat die *lig van die Skrif* dui op die beligting van die mens se hart deur die Bybelse grondmotief wat as sentrale dryfkrag, sy volle lewe in Christus tot eer van God laat ontplooi – die diens van God met die hele hart.<sup>4)</sup> Natuurlik sou ons van dit alles niks geweet het as ons Gods Woord nie gehad het nie. Niemand kan in diens van God met die hele hart wees buite die Skrifgeworde Woord om nie. Daarom is die Skrif so belangrik, ook in ons wetenskapsbeoefening.

---

1) Toornvliet, G., *Het Dogma der Kerk*, p.19 oorgeneem uit Hepp, V., *Dreigende Deformatie*, I, p.29

2) Sien vir breedvoerige studie, De Klerk, B. J. *Vorme en karakter van die biblicisme*, J. H. Kok, Kampen, 1937

3) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.14

4) Strauss, D. F. M., „Wetenskap en werklikheid” *T.C.W.*, 2de Kwartaal, 1971, p.86

Uit hierdie saaklike afgrensing tussen die biblisme en die Skrifgehoorsaamheid – die mens bly immers verantwoordelik – kan ons nou Wielenga se gedagtes van nader besien.

Wielenga is nie vry te spreek van die biblisme nie. Allereers probeer hy die beginsels vir die kuns aflei uit die skeppingsverhaal. Om dit te kan doen, dra hy sy *eie* gedagte onmiddellik in die Skrif in. God is die Al-kunstenaar en Sy skepping is Sy kunswerk. Eintlik is dit, soos by Sevensma vir wie Wielenga groot waardering het, slegs 'n rasonale postulaat vanwaar uit Wielenga sy „Skrifbeginsels” wil laat spreek. Daarom kan hy sonder oponthoud die menslike gees ook oor die vormlose stof laat swewe „en er onstaat vorm, er ontwaakt leven”.

As Wielenga die ses skeppingsdae in behandeling neem en doodgewoon uit die openbaring van die Heilige Skrif, grondbeginsels wil neerlê uit die feit dat God gesê het dat daar *lig* moet wees en dat die aarde groen plante voortbring ens., is al die „beginsels” wat hy hier neerlê, kwalik meer as 'n vindingryke spekulasie. Agter en onder sy „Skrifbeginsels” lê 'n Gereformeerde Skolastiek, so konsekwent dat hy kon sê dat in Gods lig – hy bedoel hier die feit dat God die lewensasem in die mens se neus geblaas het – word die *dinge* so groot dat dit „zich oplost” in die *volmaakte natuurlike* en *volstrekte redelike*. „Bij het doordenken word het infra-weten tot supra-waarheid, die zichzelf onthult”. Só 'n uitspraak is naakte skolastiek wat sonder moeite reeds by Thomas Aquinas aangetoon kan word.

Wanneer Wielenga oor die mens-kunstenaar handel, is sy uitgangspunt die Nederlandse Geloofsbelijdenis, Artikel 12. Maar dan dra hy ook weer dadelik sy *eie* gedagtes in met sy opmerking dat die regeeramp die vernaamste amp van die mens is. Om sy argument te staaf beroep hy hom op die opdrag van God aan die mens om oor die aarde te heers (*Gen. 1:28*). Dat God se opdrag aan die mens in *Genesis 1:28* uiters belangrik is, ook vir ons wetenskapsbeoefening, is nie te ontken nie. As Wielenga die *heers* as die belangrikste funksie van die „mensch-ambt” afsonder, kan dit alleen begryp word in die lig van sy uitspraak dat God die mens uitverkies het om die werk wat Hy begin het, te voltooi – nie net die skepping as sodanig nie maar ook die mens word eintlik medeskepper aan homself. Nie alleen is so 'n uitspraak onskriftuurlik nie, maar dit is suiwer skolastiek. Dit is slegs te verstaan uit die skolastiese gedagte dat die mens in die onderbou – in onderskeiding van die bo-bou! – in die lig van sy natuurlike aanlegte tot „heerlijkheid” kan kom. In die „lig van die Skrif” is daar by Wielenga egter nie sprake van 'n *donum superaditum* nie. Hy hanteer egter ook die begrippe akt en potensie in 'n suiwer skolastiese gang.<sup>1)</sup>

Sy „verkunsing” van die Bybel is vindingryk. Selfs die sendingbevel van Christus word 'n „kunstaak” – laasgenoemde nie in die sin dat die koningskap van Christus ook op die kunsgebied erken en nagevolg

---

1) Vergelyk Wielenga, B., *Op. cit.*, p.329



moet word nie. „Christus wil, dat zijn arbeiders het object van hen evangelisatie as schepping zullen zien”.<sup>1)</sup> Dit is egter voldoende om net hier aan te merk dat sulke uitsprake vir die opbou van 'n Christelike estetika absoluut waardeloos is.

Die analogie wat Wielenga trek tussen die mens se geskiedenis na die beeld van God en die beeld van die mens in sy kunsprodukt, is met die nodige regstelling bruikbaar. Die gedagte wat Wielenga wil tuisbring dat die kunstenaar as mens nie los staan van sy werk nie, is waar. Daarom moet die kunstenaar verantwoordelik aanvaar vir sy kunswerk. Die gedagte dat die kunstenaar sy kuns bloot op papier of doek *uitstort*, as die resultaat van sy inspirasie waarvoor hy geen beheer sou hê nie en dus ook nie verantwoordelik is vir wat die kunststuk *sê* nie, is 'n mite wat van alle waarheid ontbloot is. Dit is nog maar 'n Plotiniese nawerking dat die kunstenaar in buitengewone sin profeet wou wees. Wielenga se teologiese benadering moet egter afgewys word omdat dit 'n biblisistiese uitspraak uit 'n Gereformeerde-skolastiese wortel is.

Ons ag dit nie nodig om op verdere kleiner punte kritiek op Wielenga uit te spreek nie. Met wat ons hierbo gesê het, is die religieuse wortel van sy denke blootgelê. Ons merk net graag nog ten slotte aan dat Wielenga wel deeglik weet van die ontstaan van die Wysbegeerte van die Wetsidee. Hy verwys meermale na die „nuwe Calvinistiese filosofie” sonder om egter daarby aan te sluit of kritiese kommentaar te lewer.

### 3.7 Kunsteorie in die skolastiek

Ons het reeds in die behandeling van die estetiese konsep van dr. A. Kuyper, die inhoud van die religieuse grondmotief van natuur en genade van nader besien. Wat ons daar gesê het, geld ook vir die ander denkers wat in hierdie hoofstuk in behandeling geneem is. In hierdie paragraaf wil ons net baie kursories die kunsteorie, soos dit in die skolastiek verstaan is, na vore bring om daarmee die verband met die Gereformeerde skolastiek aan te toon.

In die vroeë Middeleeue moes die kuns in die skolastiese realisme veral herinnering wees. Die „gebeure” in die kunswerk moes deur die gees verstaan word. Die empiriese werklikheid was nie as baie belangrik gesien nie. Prof. E. de Bruyne<sup>2)</sup> merk op dat die *verstaan* van die kuns so belangrik was dat die kunstenaar ten alle koste daarvoor moes sorg, selfs deur byskrifte. Só alleen bereik die kuns sy „nuttige” doel.

---

1) Wielenga, B., *Op. cit.*, p.328

2) Sien verder De Bruyne, E., *Hoe de menschen der middeleeuwen de schilderkunst aanwoelen*, pp.27–28

Daar moet onthou word dat in daardie kerklike eenheidskultuur, die kuns sonder uitsondering in slawediens aan die Roomse Kerkinstituut verbind was. Bybelse figure en gebeure was die mees populêre temas. Net die noodsaaklikste gegewens sonder enige agtergronde of landskappe waarin die gebeure plaasvind, is in die kunswerk vasgelê. Dit was eers baie later na die afloop van die Gotiese tydperk en die kuns in 'n maniërisme vervlak het, dat meer aandag ook aan die agtergronde gegee is. Na die maniërisme vind ons twee strominge wat Rookmaaker<sup>1)</sup> tipeer as 'n mistieke stroom en 'n naturalistiese stroom. Met die aanloop van dié tydperk vind ons dat die hooftema nog 'n Bybelse verhaal is maar dat dit in die kunswerk eintlik nie meer daaroor gaan nie maar veral oor die skildering van die natuur.

Vanaf die 12de eeu vind ons egter 'n ander inslag in die kunsteorie. Daar word in hierdie tydperk -- wat ook die hele 13de eeu ingesluit het -- meer klem gelê op die „zinnelijkheid voor het denken”, op die „adequate veruiterliking van het wezen in zijn stoffelijke vormen”. Die kuns van die 12de–13de eeu word meer veraanskoulik as betekenend in die sin dat byskrifte nie meer nodig was om te sê wat presies bedoel is nie.

Thomas Aquinas – uit die tydperk van die hoog-gotiek – het duidelike leiding vir die kuns gegee. Hy het drie basiese dinge van die kuns geëis, nl. *Claritas*, *integritas* en *consonantia*. Onder *Claritas* het hy geëis dat „die sinnliche Merkmale der Dinge zum adaequaten Ausdruck der ihnen zugrunde liegenden Ideen gestaltet sind”. Onder *integritas* het hy verstaan: „das heisst Vollendung die sich sowohl auf das geistige als auch auf das körperliche bezieht und die, was das letztere anbelangt, vorhanden ist, wenn den Körpern nichts mangelt, was ihrer Natur nach als wesentlicher Eigenschaft aufzufassen ist”. En die *consonantia* waarby „von jeder schönheit eine Spiegelung der harmonischen Reziprozität zwischen den Urgedanken der Schöpfung und ihrer Ausstrahlung in irdische Dinge gefordert werden muss, deren Wahrheit, Schönheit und Güte in der Uebereinstimmung mit den göttlichen Ideen zu suchen ist”.<sup>2)</sup>

Die deurwerking van die Romanistiese grondmotief het egter eers sy volle konsekwensies in die tweede helfte van die 13de eeu bereik. Toe is die kuns gesien as die „Zusammenfassung aller weltlichen und überweltlichen Dinge in einen nach ihrer Bedeutsamkeit abgestuften Aufbau . . . wobei die höhere stufe durch das Ausmass der Allgemeingültigen, Bleibenden gegenüber den Einmaligen und Vergänglichlichen charakterisiert erscheint”.<sup>3)</sup>

In die lig van hierdie baie kursoriese opmerkings, lê die verskil tussen die Romanisme en die Gereformeerde Skolastiek slegs daarin dat laasgenoemde die dwalings in die lig van die Skrif wou regstel.

---

1) Sien verder Rookmaaker, H. R., *De Kunst der Veertiende Eeuw in Frankryk, Philosophia Reformata*, 2de en 3de Kwartaal, 1949

2) Dvorak, M., *Kunsgeschiede als Geistes-geschiede*, p.72

3) *Ibid.*, p.72

Tot 'n innerlike Reformasie wat voluit deurgevoer is kan die Gereformeerde Skolastiek nooit kom nie. Laasgenoemde meen nog steeds dat die wysbegeerte en die vakwetenskappe gebind moet word aan die „lig van die Skrif”, deurdat die teologie die relevante Skrifbeginsels vir die wetenskap moet opdiep. Tereg merk Strauss aan dat ons hier te doen het met nawerking van die religieuse grondmotief van natuur en genade.<sup>1)</sup>

Sonder om in herhaling te verval, konkludeer ons net dat die estetiese konsepsies van Kuyper, Sevensma en Wielenga, verwortel is in die Gereformeerde Skolastiek.

#### 4 Samevatting

Ons het in hierdie hoofstuk die estetiese konsepsies van Kuyper, Sevensma en Wielenga van nader besien.

Sedert die Reformasie was dit Abraham Kuyper wat vir die eerste keer probeer het om 'n estetika na die eis van die Reformasie daar te stel. Kuyper het baie dinge gesê wat Reformatories van ingrypende betekenis was. Dit was hy wat vir die eerste keer gepleit het vir die Reformatoriese beginsel van soewereiniteit in die kring en die koningskap van Christus oor die ganse werklikheid. Dit het Kuyper egter nie gedoen vanuit 'n Reformatoriese wysbegeerte nie. Kuyper het onder die druk van die Skolastiek aan die een kant en die noodsaaklikheid om die humanistiese triomfgang in die wetenskap te bekamp, tot die strydperk toegetree. Suiwer Reformatories beklemtoon Kuyper dat 'n Christelike lewens- en wêreldbeskouing moet wortel in 'n mens se verhouding met God en dat die mens se hart die punt is waar „alle stralen van ons leven als in één brandpunt samenvallen”.

Ook in die nadere presisering van die mens as geskape na Gods beeld, vind ons by Kuyper 'n eg-reformatoriese lyn. Kuyper het egter nie konsekwent Reformatories gewerk nie.

Die oorsprong van die Skone, sien Kuyper as 'n skeppingsgegewe wat hy aflees uit *Rom. 1:20*. Die skoonheid lê in die *θεϊοτης*, die goddelikheid in die dinge. Kuyper beklemtoon dat dit nie panteisties opgevat moet word nie. Die skone lê vir hom in die dinge en nie in die idee nie. Op 'n skolastiese wyse handhaaf hy egter dat God die Opperste Kunstenaar is. Die skoonheid bly egter 'n geestelike aangeleentheid wat slegs uit die algemene genade beleefbaar is. Ook die Verhewene word by Kuyper onder die Skriflig ingebind.

Die *θεϊοτης*-leer verplig vir Kuyper om in skolastiese lyn 'n absolute dualisme tussen gees en stof te poneer. Die stoflike is ook 'n laer orde — selfs voor die sondeval — en die geestelike is 'n hoër orde. Die taak

---

1) Strauss, D. F. M., „Wetenskap en werklikheid” *T.C.W.*, 2de Kwartaal 1971, p.86

van die kuns is om die mens hoër op te voer. Afvallige kuns verontsedelik die publiek. Dit is juis die taak van die kerk om die mens tot 'n sedelike triomf op te voer. Dit alles is tipiese skolastiese gedagtes. As Kuyper verder die estetiese sinsy van die werklikheid, slegs vanuit die teologiese leerstuk van die mens se geskapeheid na die beeld van God, wil verklaar en sy inspirasie leer met die werking van die Heilige Gees laat saamval, kan dit ook slegs begryp word vanuit sy Gereformeerde skolastiek.

Ons het reeds breedvoerig kritiek gelewer oor die skeiding wat Kuyper maak tussen die algemene en besondere genade en die gevolglike dualisme tussen skepping en verlossing en daarom laat ons dit hier.

Kuyper se estetiese siening vertoon 'n dubbele dualisme. Enersyds handhaaf hy 'n eg-reformatoriese lyn en andersyds oorheers 'n Gereformeerde skolastiek sy denke as hy beklemtoon dat die kuns opkom uit die algemene genade buite Christus om.

By W. S. Sevensma het ons 'n ingewikkelde konsepie wat ook op die keper beskou ontspring uit 'n Gereformeerde skolastiek. Sevensma se konsepie is alleen begryplik uit sy metafisiese metode op trinitariese grondslag. Aan die ander kant wil hy ook rekenskap gee van die sonde wat as skyn in die estetika figureer. Skoonheid is alleen kenbaar as wese en wesensverskyning.

Sy metafisika kan ons saaklik opsom. Die geestelike lewensbeginsel vanwaar uit alle bestaan uitgaan, lê in die Vader; die krag waardeur die lewensbeginsel tot openbaring kom, lê in die Seun en die openbaring self, dit is die vormmoontlikheid van die lewensbeginsel, lê in die Heilige Gees. Laasgenoemde verteenwoordig dan die skoonheid.

Ook die skoonheid op aarde is slegs moontlik uit dieselfde drieërlei bestaansnorme: 'n lewensbeginsel, waaruit dit leef; 'n krag waardeur die beginsel tot openbaring kom en die openbaring self.

Net soos sy voorgangers handhaaf Sevensma 'n dualisme tussen gees en stof terwyl hy die stof in die vormverskyning vergeestelik.

Sevensma lê 'n swaar klem op die gevoel. Onder die begrip „gevoel” verstaan hy die relasie tussen subjek en objek. In hierdie relasie vind die vergeesteliking van die verskyning plaas. Hy sluit verder aan by Lipps se „Einfühlungstheorie”. Uiteindelik beklemtoon Sevensma dat die norme vir die kuns dieselfde norme is wat vir ander lewensgebiede geld en uit die skrif afgelees moet word.

Ons het by Sevensma met 'n mengsel van wysgerige reste te doen wat sy hele konsepie uiters problematies maak. Wat sy metafisiese uitgangspunt betref, wys ons net daarop dat die metode by uitstek in die skolastiek gebruiklik was. In die Middeleeue is die metafisika beskou as die hoogste wetenskap waarin op rasionele wyse, 'n bewys en verklaring van die eerste beginsels en grond van die wêreld gegee is. Sevensma se uitgangspunt is 'n metafisiese postulaat wat resloos op die estetiese aspek van die werklikheid oorgedra word. Ons wys ook net daarop dat die *analogia entis*, as metafisiese uitmonding, as 'n

syns-analogie, nooit die Syn raak nie maar slegs spekulêr oor 'n „modale bepaaldheid des scepsele, en skryf die vervolgens in zekere zin ook aan God toe”.<sup>1)</sup> Dit geld presies ook vir Sevensma.

Sevensma put vryelik uit die kontemporêre filosofie van sy tyd soveel as wat hy nodig het. Hy neem oor wat hom pas en onder die Skriflig aanvaarbaar is. Hy praat van die chaos en verwys na *Genesis* 1 terwyl hy die grondkonsep van die Idealisme onder die Skriflig inskuiwe. En die geweldige plek wat die *gevoel* by hom inneem, is 'n res van die filosofie van die Romantiek. As die Romantiek die gevoel in die plek van die rede na vore stoot as draer van waarheid, goedheid en skoonheid, is dit slegs die Skriflig wat Sevensma daarvan weerhou om die mens te vergoddelik in die vrye uiting van die ingebore, intuitiewe genialiteit.

Ook sy vergeesteliking van die skoonheid en sy sogenaamde subjek-objek relasie, is van huis uit skolasties. Wat sy skeppingsgedagte betref, kom hy nooit by die dinge uit nie. Sy skolastiese dualisme sorg daarvoor dat die geestelike die botoon voer.

Sevensma se hele konsep is sintesefilosofie in 'n Gereformeerde Skolastiek.

In Wielenga het ons 'n populêre skrywer wat in 'n lywige boek baie mooi dinge sê. Hy beklemtoon dat die Bybel geen handboek vir die kuns is nie, maar in sy biblisistiese hantering van sake, verval hy tog self ook in die biblisme.

By Wielenga is God die Groot Kunstenaar met die Skepping as Sy kunswerk. Die mens is geskape as die Beeld van God, en is self kunswerk. Ook in sy amptelike kunstaak – daarvoor het God die mens uitverkies – skêp hy ook kuns weer na sy beeld.

Saaklik wys ons net weer daarop dat Wielenga konsekwent sy eie gedagtes in sy estetiese konsep in Indra. Dit doen hy telkens deur die Skrifwaarhede eintlik op ongeoorloofde wyses onder sy konsep in te stoot. Voorbeeld daarvan – en daar is baie – is die verwysing dat die menslike gees ook oor die vormlose stof swewe en „er ontstaat vorm, er ontwaakt leven”. Dié analogie met *Genesis* is werklik vergesog.

Ons het reeds in die beoordeling van die religieuse grondmotief by Wielenga aangetoon dat die eintlike fondament onder sy Skrifbeginsels, 'n Gereformeerde Skolastiek is wat die Skrifbeginsels eintlik net moet bevestig.

As laaste gedagte merk ons net aan dat by die deurlees van die estetiese gedagtes by die denkers wat ons in die hoofstuk behandel het, die ooreenkomste merkwaardig groot is. Daar is natuurlik ook verskille soos byvoorbeeld die feit dat Kuyper die skoonheid in die dinge soek, Bavinck in die idee in die gees, met Sevensma in 'n soort van versoeningsstandpunt tussenin dat skoonheid sowel in die gees as in die dinge lê.

---

1) Popma, K. J., *Inleiding in de Wijsbegeerte*, p.25

Dit is egter ook duidelik dat wie die skoonheid nie in die dinge soek nie, gevaar loop om in 'n metafisiese spekulاسie te verval.

Wat die ooreenkomste betref, stip ons baie saaklik aan: die oorsprong van die kuns, die doel van die kuns, die inspirasie as komende van God, die verantwoordelikheid van die kunstenaar, die belangrikheid van die Skrif in die estetika – almal temas wat die denkers buite die kring van die Wysbegeerte van die Wetsidee, dit eintlik oor eens is. God is die oorsprong van die skoonheid; die Kuns moet in diens van die Here staan; inspirasie is Gods genadedaad wat deur die genadige inwerking van die Heilige Gees plaasvind ensovoorts.

Soek 'n mens die grondrede van dié ooreenkomste, is dit voldoende as ons sê dat die religieuse grondmotief wat werksaam is in die konsepsies van Kuyper, Bavinck, Sevensma en Wielenga, almal 'n Gereformeerde Skolastiek is wat juis daarom die ooreenkomste baie groter as die verskille sal maak. 'n Religieuse grondmotief is in absolute sin rigtinggewend in die wetenskapsbeoefening van 'n mens.

Ten slotte merk ons net aan dat die arbeid deur die manne wat ons in hierdie hoofstuk in behandeling geneem het, tog baie belangrik is. Baie van hulle feitestellings is onbruikbaar vir 'n Christelike estetika, maar die feit dat hulle, ook op hierdie terrein besig was, is alreeds van betekenis. Baie van die resultate wat hulle bereik het, is waar en was vir die Skrifgelowige van hulle tyd en vir die Koninkryk van God, sekerlik van groot betekenis. As dit dus die indruk mag wek dat ons in ons kritiek baie skerp was, moet dit nie geïnterpreteer word asof daar geen waardering vir hulle werk is nie. Dooyeweerd stel dit pragtig as hy beklemtoon dat die Wysbegeerte van die Wetsidee eers werklik begryplik is uit die Protestantse Reveille van die 19de eeu met sy sentrale geloofsgreep dat elke terrein van die lewe in diens en tot eer van die Here belewe moet word. Ons mag ook byvoeg dat die Woord van die Here altyd suiwerend werk en dat net die feit dat hierdie manne „onder die Skriflig” besig was, reeds van groot betekenis is.

In die volgende hoofstuk gaan ons nou stilstaan by denkers in die kring van die Wysbegeerte van die Wetsidee.

### HOOFSTUK III

#### DIE ESTETIESE IN DIE WYSBEGEERTE VAN DIE WETSIDEE

Voordat ons die estetiese in die Wysbegeerte van die Wetsidee in behandeling neem, is dit nodig om enkele inleidende opmerkings wat ter sake is, aan die orde te stel.

Allereers is dit nodig om aan te merk dat die Wysbegeerte van die Wetsidee, vier besondere onderskeidings daarop nahou:

- (a) die individuele figuur word onvoorwaardelik erken;
- (b) die modale orde word so skerp as moontlik onderskei;
- (c) die transkosmiese religie setel nie in die kosmiese struktuur of in een van die struktuurmomente nie;
- (d) geen struktuurmoment word oorskat ten koste van 'n ander nie.<sup>1)</sup>

Vervolgens is dit nodig om klem te lê op die struktuur van die werklikheid. Die *geskapene* beantwoord aan 'n enkele bouplan wat op sy beurt die eenheid en identiteit van die geskapene waarborg en begrens. Tereg skryf Popma: „de structuur begrenst alle mogelijkheden van de werkelijkheid, zij is haar ordinantiële bepaling”.<sup>2)</sup> En Spier merk in dié verband aan dat die Skepper die ganse skepping onder Sy wet gestel het. Al wat geskape is, is aan Gods wet onderworpe.<sup>3)</sup> Dit beteken dat die struktuur van die geskapene nie transendent is nie. Die Wet is grens tussen God en die kosmos. Die struktuur is wel transendentiaal. Dit is voorwaarde vir elke begripsmatige vasgryping van die geskapene. En daarom is die struktuur nooit 'n begrip nie maar wel 'n *religieuse leidende idee*.

---

1) Sien verder Popma, K., *Inleiding in de Wijsbegeerte*, p.8

2) *Ibid.*, p.9

3) Sien verder Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, p.43

Die struktuur as bouplan van die geskapene, kan in 'n drieërlei moment onderskei word, naamlik, 'n temporele moment, 'n individuele moment en 'n modale moment. Hierdie drieërlei moment vorm saam die bouplan van die geskapene, nie as 'n optelsom nie, maar as blote onderskeidings aan die één struktuur waaraan die werklikheid beantwoord.

Hierdie struktuur as bouplan vir die geskapene is *konstant, apriories, nie voorhande en onaantasbaar*. „De constantie der structuur is haar vastheid. Deze constantie treedt op as *aprioriteit*, d.w.z. zij is het kader, waarbinnen zich alle werkelijkheid voltrekt, en dat door de werkelijkheid zelf niet wordt opgeleverd. Het bestaan van de werkelijkheid is gegrond in de geldigheid der structuur. Het typische der structuur voor het geschapene is, *dat zij zich laat gelden*. Door zich te laten gelden maakt de structuur voor het geschapene alle werkelijkheid mogelijk; datgene nu, dat alle werkelijkheid mogelijk maak is zelf – niet: onwerklik, maar: – apriorisch. Daarom is de structuur voor het geschapene niet binnen de bestaande werkelijkheid aan te treffen: zij is niet voorhanden, maar voorwaarde voor al het voorhandene. Zij is grens en bepaling van alle mogelijkheid der schepping. *De Structuur is met de schepping gegeven* – Zij is onaantasbaar, zodat alle overtreding verlopen moet binnen de grenzen der structuur. De Schepper geeft haar niet uit handen en draagt door haar het geschapene. – *De structuur is niet Goddelijk: zij is niet transcendent*”.<sup>1)</sup> (Laaste kursivering van my, P.C.).

Die genoemde struktuurmomente is onderling onherleibaar, dog staan in 'n vaste betrekking. Hierdie *betrekking* kan saaklik soos volg saamgevat word: *die modale is altyd te vind aan die individuele en die individuele is altyd in die tyd*.

Daarbenewens beklemtoon ons dat *subjek-wees* altyd *sujet-wees* beteken. In die Wysbegeerte van die Wetsidee, beteken *subjek* altyd „een individueel iets of iemand die aan een of meer modale wetten in de tijd is onderworpen”.<sup>2)</sup> Daarom sluit die struktuuridee die subjektiviteitsidee in. „Wat de structuur tot structuur maakt, is haar geldigheid voor het subjecte; wat haar subjecte subjectief doet zijn is zijn onderworpenheid aan de structuur”.<sup>3)</sup>

Ten slotte, merk ons net aan dat subjektiviteit in temporele sin nie beteken dat iets *tydelik* is nie maar wel dat iets *in die tyd is*. In individuele sin beteken subjektiviteit: „individueel zijn, inclusief identiteit en genootschappelykheid met medeleden”.<sup>4)</sup> In modale sin beteken subjektiviteit: *getal wees; ruimtelik wees, beweeglik wees, lewe wees*, ens. En wat die begripmatige duiding betref: Die vyftien modaliteite (daar kan meer wees! ) wat tot sover onderskei is, is *bestaanswyses*. Omdat hulle nie afsonderlik voorkom nie maar

---

1) Popma, K. J., *Op. cit.*, pp.11–12

2) *Ibid.*, p.13

3) Popma, K. J., *Op. cit.*, p.14. Die begrip *subjecte* by Popma het dieselfde betekenis as *sujet*: onderworpe wees

4) *Ibid.*, p.14



slegs as *sye* of *kante* van individuele subjekte, is hulle ook *aspekte* van die werklikheid. Omdat hulle alleen aan subjekte *in die tyd* voorkom, word hulle ook *funksies* genoem. „De individuele subjekten fungeren modaal, d.w.z. zij fungeren in de tijd op bepaalde wijze, naar de wet van één of meer modaliteiten.

„De modaliteiten fungeren individueel, d.w.z. ze treden steeds en uitsluitend op as uitdrukkingwijzen van individuele subjecten.

„Het fungeren is dus het modaal optreden van individuele subjecten in de tijd”.<sup>1)</sup>

Hierdie saaklike inleidende opmerkings moet nie besien word asof ons in realistiese sin, die „ewige struktuur” as uitgangspunt verabsoluteer nie. Ons vereenselwig ons geheel en al met die transendentale denkkritiek van die Wysbegeerte van die Wetsidee, wat ons egter nie nodig ag om in hierdie inleidende opmerkings te bespreek nie.<sup>2)</sup> Ons moet egter net volledigheidshalwe die klem daarop lê, dat die struktuur van die geskapene as bouplan, *nie vereenselwig* moet word met die *Wet as sodanig* nie.<sup>3)</sup> Die *Wet* is grens tussen God en die kosmos. Die wet, as Gods *afperking* van die geskapene, is nie sonder meer die bouplan van die skepping nie. As Van Riessen sê dat die Wysbegeerte „streeft naar het verstaan van de Wet als zodanig, zij onderzoekt de aard van de wet, en de samehang en verscheidenheid der wetten”,<sup>4)</sup> is dit juis, mits dit beteken dat die struktuur van die geskapene, as bouplan, begrensing en moontlikheid, telkens *appelleer op die Wet*, maar *nie* die wet as sodanig self is nie. Juis die feit dat die kosmos struktureel geskape is, beklemtoon die waarheid dat dit beantwoord aan Gods Wet. Ten diepste maak dit nie ’n verskil as ons sê dat die geskapene struktureel georden is of beantwoord aan ’n struktuur nie. In ons ondersoek na die struktuur van die werklikheid, *nader ons die wet in die idee*, sonder om egter die wet in die struktuuranalise enigsins *as sodanig te gryp*. Die struktuuridee is nie identies met die wetsidee nie. Wanneer Spier oor die „afperking van die geskapene” handel, beklemtoon hy Skriftuurlik tereg dat die geskapene *nié* God is nie en dat die skepsel, *juis deur die wet*, „in eeuwigheid van z’n Maker onderscheiden blijft . . .”.<sup>5)</sup>

## 1 Kursoriese kosmologie

Die kosmologiese insigte wat ons in hierdie paragraaf saaklik wil weergee, is alleen verstaanbaar teen die agtergrond van die transendentale denkkritiek en die wetenskapsopvatting wat daarmee gepaard gaan. „Dit is alleen verstaanbaar uit transendensiestandpunt vanuit die herbore hart, wat in Christus veranker is,

---

1) Popma, K. J., *Op. cit.*, p.15

2) Belangstellendes word verwys na Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.1 sqq.

3) Op die oog af lyk dit asof Popma „struktuur” en „wet” vereenselwig.

4) Van Riessen, I. H., *Wijsbegeerte*, p.142

5) sien verder sy breedvoerige bespreking in Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, p.38 sqq.

en wat aangedryf word deur die radikale en integrale grondmotief van die suiwer Christelike religie. Die sleutel van die kennis bly steeds skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in die gemeenskap van die Heilige Gees".<sup>1)</sup>

### 1.1 Modale onderskeidings

Die Wysbegeerte van die Wetsidee het gevind dat daar in die volle kosmiese werklikheid, waarin ons ons bevind, 'n vyftiental onherleibare en unieksoortige aspekte onderskei kan word. In hierdie modale onderskeidings het ons nie met 'n bloot teoretiese denkkonstruksie te doen nie.<sup>2)</sup> Hulle behoort tot die volle geskape werklikheid self. Hulle is nie uitgedink of gekonstrueer nie. Reeds in die naïewe ervaring dring hulle hulle aan ons op. Dit beteken egter nie dat alles net vir gryp bo-op lê nie. Intendeel, hierdie aspekte moet deur moeisame en sorgvuldige onderskeiding afgelees word uit wat werklik aan ons gegee is, d.w.s. uit die bestaande kosmiese werklikheid as sodanig.

Elkeen van die modale aspekte het 'n unieksoortige en onherleibare sinkern. Dit moet reeds hier aan die begin duidelik wees dat die sinkerne nie teoretiese grepe is nie. Dit is slegs 'n poging om in konkrete woordtaal te sê wat in die besondere modale aspek intuïtief beleef word.

Die tot dusver onderskeie modale aspekte – met hulle sinkern tussen hakies – is die volgende:

- (1) Getal (diskrete kwantiteit of onderskeie hoeveelheid),
- (2) Ruimte (kontinue uitgebreidheid),
- (3) Die Kinematiese (beweging),
- (4) Die Fisiese (energetiese werkingswyse),
- (5) Die Biotiese (organiese lewe),
- (6) Die Psigiese (gevoel),
- (7) Die Logiese (analitiese onderskeiding),
- (8) Die Historiese (beheersende vorming volgens vrye ontwerp),
- (9) Die Linguale (simboliese betekening),
- (10) Die Sosiale (omgang en verkeer),
- (11) Die Ekonomiese (waarde-afwegende besparing),

---

1) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.12

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, I, pp. 3–6

- (12) Die Estetiese (skone harmonie),
- (13) Die Juridiese (vergelding),
- (14) Die Etiese (liefde in tydelike betrekkinge),
- (15) Geloof (Sekerheid as gevolg van gegrepenheid deur die openbaring van die Oorsprong).

Die volgorde van die wetskringe is geen willekeurige saak nie. Hulle is struktureel georden. Die telkens laere kringe word substraatkringe genoem terwyl die hoëre, superstraatkringe genoem word. Elke hoëre kring veronderstel die laere in die sin dat dit daarin gefundeer is en sonder sy substraatkring nie kan bestaan nie.

Met die oog op hulle eie-aard is dit moontlik om die modale sferes in twee hoofgroepe in te deel. In die eerste ses geld die natuurwette. Dit wat aan die natuurwette onderworpe is, gehoorsaam altyd en sonder uitsondering aan die betrokke wetmatighede.

Vanaf die logiese tot by die geloof, het ons te doen met normatiewe kringe. Wat hier op die spel is, is nie vaste wette nie maar norme wat geld. Hierdie norme is wel as onveranderlike beginsels in die wêreldorde self gegee, maar dit is moontlik om in hierdie norme te oortree. Hulle moet dan ook deur subjektiewe aktiwiteit gepositiveer word. So ontstaan byvoorbeeld positiewe kultuurnorme, estetiese norme, regsnorme, omgangsnorme, ens.<sup>1)</sup>

Kragtens die struktuur van die geskapene moet daar in elke modale aspek *onderskei* word tussen 'n wetsy en 'n subjeksy. „Hierdie twee sye van die modale werklikheid is onafskeidelik op mekaar aangelê. Hulle kan hoogstens onderskei word, maar van skeiding kan hier geen sprake wees nie. Die wet pas by die subjektiviteit en die subjektiviteit ontvang sy soort-eie bepaaldheid van die wet”.<sup>2)</sup>

Elke modale aspek is soewerein in eie kring. Hierdie beginsel van s.i.e.k. is alleen in 'n Christelike wysbegeerte denkbaar. Dit rus op die skeppingsverskeidenheid. Elke aspek is wat hy is en soos hy is, kragtens die soewereine Skepperswil van God. Dit beteken egter nie dat die werklikheid in afgeslote hokkies daargestel is nie. Hierdie werklikheid is 'n *eenheid* in die verskeidenheid. Popma stel dit saaklik en korrek as hy sê: „de modale orde beteken niet alleen onderlinge onherleidbaarheid, fundering en transcendering, maar niet minder verband en verwevenheid”.<sup>3)</sup> Hierdie „verband en verwevenheid” word in die Wysbegeerte van die Wetsidee uitgedruk in die beginsel van *universaliteit in eie kring*. Dit beteken dat daar „sinmomente” geleë is rondom elke kwalifiserende sinkern van elke modaliteit. Sommige wys vooruit na die

---

1) Sien Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.65

2) *Ibid.*, p.65

3) Popma, K. J., *Op. cit.*, p.20

superstraatkringe as *antisipasies* en ander wys terug na die substraatkringe as *retrosipasies*. Hierdie *antisipasies* en *retrosipasies* bly egter volstrek *binne* die betrokke modaliteit waarin hulle voorkom. Hulle is gekwalifiseer deur die sinkern van dié modaliteit waartoe hulle behoort.<sup>1)</sup>

Kragtens die beginsel van u.i.e.k. word elke wetskring, kragtens sy *retrosipasies* en *antisipasies* in elke ander wetskring weerspieël. Dit moet ook hier beklemtoon word dat ook die *antisipasies* en *retrosipasies* nie 'n willekeurige aangeleentheid is nie. Hulle is *struktureel ordelik bepaald*. Al die wetskringe, met uitsondering van die geloof wat net *retrosipasies* het en die getal wat net *antisipasies* het, het beide *retrosipasies* en *antisipasies*. Dit word ook analogieë genoem. Analogie beteken in die breedste sin dat daar ooreenkoms is. Daar is 'n ooreenkoms tussen taalsuinigheid en die suinigheid van die huisvrou. Tussen dié twee is daar egter 'n modale verskil. Die eerste het linguale betekenis terwyl die laaste ekonomiese betekenis het.

Popma wys daarop dat na berekening die getal analogieë besonder groot is. Hy onderskei ook tussen *primêre* analogieë en *sekondêre* analogieë. *Primêre* analogieë vind ons in die eerste ontsluitingsproses. Die *sekondêre* analogieë is die ontsluitingsproses van die eerste analogieë wat self op hulle beurt ook weer *antisipasies* en *retrosipasies* het. Popma bereken dat daar minstens 910 analogieë in die modale orde moet wees en dat die verhouding van die *primêre* en *sekondêre* analogieë presies een tot vier is. Die aantal *sekondêre* analogieë is dus viermaal soveel meer as die *primêre* analogieë.<sup>2)</sup>

'n Baie belangrike aspek in die modale orde is die sg. subjek-objek relasie.<sup>3)</sup> Nou is dit belangrik om reeds hier aan die begin te sê dat die begrippe *subjek* en *objek* hier nie gebesig word soos in die immanensiefilosofie nie. In laasgenoemde wysbegeerte word die begrip *subjek* hoofsaaklik in kenteoretiese sin gebruik en die begrip *objek* as dit wat teenoor die subjek staan en wat geken moet word. In die Wysbegeerte van die Wetsidee beteken *subjek* egter alles wat aan die wet onderworpe is. Die *subjek* het 'n kosmies-universele betekenis. Getalle is subjekte onder die getalswette; ruimtefigure is subjekte onder die geometriese wette; liefde, in subjektiewe sin, is onderworpe aan etiese wette ens.

Ook die *objek* is 'n modaal kosmiese gegewe onder die wet wat altyd aan die kant van die subjeksy staan en nooit aan die wetsy nie. Prof. P. de B. Kock merk aan dat die *objek* beskryf kan word as die passiewe pool onder die wet.<sup>4)</sup> Dit is juis. Spier vat dit saaklik saam: „Bv. een broedende vogel, die op haar nest zit, is als levend wezen uit het dierenrijk psychisch gekarakteriseerd, terwijl het nest in de actie van het

---

1) Sien Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, 11, pp.74–79

2) Sien verder Popma, K. J., *Op. cit.*, pp.25–27

3) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, II, p.366 sqq.

4) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.69

broeden *psychisch objekt* is, niet subject, want het nest broedt niet; het nest is slechts subject aan de wetten van de eerste drie kringen".<sup>1)</sup>

Onder *objek* in die Wysbegeerte van die Wetsidee, verstaan ons „dat een vroegere functie in een nieuwe modale zin analogisch terugkeert in een latere kring, of een latere functie anteciperend terugkeert in een vroegere kring”.<sup>2)</sup>

Dit is juis die subjek-objek relasie — in samehang met die beginsel van u.i.e.k. — wat ons in staat stel om die tydelike werklikheid *alsydig* te ervaar. En dit is belangrik omdat ons in die wetenskap *niet* met 'n „objek” te doen het nie maar met werklikheidsaspekte as 'n Gegenstand, as 'n *veld van ondersoek*.<sup>3)</sup>

*Objektiewe retrosipasies* is sonder meer gegee in die sintuiglike waarnemingsbeeld. Dit is egter nie so eenvoudig in die geval van *objektiewe antisipasies* nie. Hierdie objektiewe antisipasies appelleer op die normatiewe aspekte van die werklikheid. 'n Plant het byvoorbeeld „objektief-logiese” kenmerke. As dit nie so was nie sou ons dit nie kon onderskei van iets anders nie.

Hierdie subjek-objek relasie is dus werklik van baie groot betekenis in die wetenskap. Dit is vanuit Christelike gesigshoek 'n antwoord op die mees fundamentele vraag hóé wetenskap werklik moontlik is. (Omdat ons in hierdie paragraaf nie ken-teoreties handel nie, laat ons die stand van sake voorlopig daar).

Die subjek-objek relasie is in die struktuur van die werklikheid beslote. Dit moet dus nie verwar word met die gangbare gebruik van die terme *subjek* en *objek* in die immanensiefilosofie nie. By Kant word *objek* onkrities vereenselwig met „die veld van ondersoek”, die sg. „Gegenstand” waarop die mens as subjek, sy wetenskaplike denke rig.<sup>4)</sup> Dit ignoreer nie alleen die feit dat daar buite die analitiese funksie ook objekte is waarby die denke as sodanig geen rol speel nie, maar deurdat dit ook *objek* en *veld-van-ondersoek* identifiseer, word die *struktuur*, die bouplan van die Skepper losgelaat en in 'n ken-teoretiese keurslyf ingedwing. Dit is nie alleen 'n miskenning van die naiewe ervaring nie maar 'n verbasoluttering in die wetenskap wat op een of ander -isme moet uitloop.

Ten slotte merk ons net in dié verband op dat objektiewe antisipasies op 'n *ontslote* waarnemingsbeeld appelleer. Daarom is hulle ook alleen toeganklik vir die *ontslote* gevoelsfunksie, d.w.s. 'n gevoelsfunksie wat *onder leiding* van die normatiewe funksies ontslote is. Spier gebruik in dié verband 'n interessante beeld om die hele stand van sake te verduidelik. Hy skryf: „Een klein kind bv. grijpt met

---

1) Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, p.109

2) *Ibid.*, p.117

3) Sien verder Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en Vakwetenskap*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1970

4) Sien verder Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, II, pp.367–369

evenveel plezier naar een andermands bloem als naar z'n eigen speelgoed; het kan immers de objektiewe rechtskwaliteit van een ding nog niet opmerken".<sup>1)</sup>

Ook die subjek-objek relasie is natuurlik – soos ons later sal aantoon – vir die estetika van besondere betekenis.

Die laaste tema wat ons in verband met die modale aspekte wil bespreek, is die modale ontsluitingsproses.<sup>2)</sup> Ook die ontsluitingsproses is wetmatig en ordelik gestruktureerd. Dit beteken weer eens nie dat die *ontsluiting* maar as vanself gegee is as 'n oppervlakkige aangeleentheid nie. Ook hier het die mens – wat alleen op subjektiewe wyse fungeer in al die normatiewe aspekte van die werklikheid 'n moeisame taak.

Ons het nou reeds gesien dat in alle wetskringe, naas sinkern en retrosipasies, ook antisipasies voorkom. Sodanige antisipasies behoort wel op onvervreembare wyse tot die betrokke modale sfer, maar hulle kan ook in 'n geslote toestand verkeer. 'n Laer kring kan sy antisipasies alleen ontsluit onder leiding van 'n hoër kring op voorwaarde dat die hoër kring reeds sy eie antisipatie sfer ontsluit het. „So kan die gevoel van die mens alleen verdiep word tot logiese gevoel onder leiding van 'n wetenskaplik-verdiepte logiese denke. Laasgenoemde veronderstel weer 'n hoër of verdiepte beskawingspeil. Alleen die mens met ontwikkelde taalsin se taalgevoel word ontsluit ens".<sup>3)</sup> Dit beteken dat die ontsluitingsproses in die laaste instansie deur die geloof gelei word. En juis hierdie leiding van die geloof is geen kleinigheid wat met 'n paar volsinne afgemaak kan word nie. By die ooplegging van die estetiese modaliteit sal ons weer hierop terugkom. Ons merk net hier op dat 'n geslote geloof altyd 'n geloof is wat weier om te luister na die besondere Openbaring van God in Sy Woord. Tereg merk P. de B. Kock op dat 'n geloof wat slegs in die algemene openbaring – die skeppings openbaring – wil leef, altyd lei tot skepselvergoding. Dit is 'n geloof in restriktiewe sin en is kenmerkend van die onwedergebore mens in sy sondedwaasheid.<sup>4)</sup> Ook in die natuurgodsdienste bly die ganse toerusting van die mens vir die ontsluitingsproses, geslote.

Tog vind daar ook 'n betreklike ontsluiting plaas in die wêreld van die afval. Hier kan 'n mens net dink aan die ou beskawings van Egipte, die Midde-Ooste en die Grieke, om net 'n paar te noem. Hierdie ontsluiting gebeur egter net daar waar die mens bewus word dat hy die natuuraspekte van die werklikheid waarin hy deel het, te bowe gaan. Dan ontwerp die afvallige geloof sy gode deur 'n verabsoluttering van die normatiewe aspekte van die werklikheid. Die Griekse vormgode op die berg Olympus is hier 'n duidelike voorbeeld van. (Daarom kon hulle 'n godin van liefde en 'n god van oorlog ens. hê! ).

---

1) Spier, J. M., *Op. cit.*, p.116

2) Sien breedvoerig Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, II, p.181 *sqq.*

3) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.71

4) *Ibid.*, p.71

Uit die aard van die saak lei so 'n personifiëring van die normatiewe aspekte van die werklikheid tot eensydige verabsolutteringe en gevolglik tot disharmonie in die ontsluitingsproses. Nogtans het dit ook as resultaat die opbloeï van kultuur buite die Christelike invloedssfeer en, al lê die aksente eensydig, laat dit tog verbysterende kreatuurlike moontlikhede oopgaan.

In die laaste plek wys ons net saaklik op die plek van die *historiese modaliteit* in die ontsluitingsproses.<sup>1)</sup> Die historiese is die knooppunt in die dinamiek van die ontsluiting. Dit is in die algemeen so dat 'n bepaalde modale sfeer se antisipasies eers oopgaan as die superstraatkring wat daarop volg self ontslote is. Dit bring egter mee dat ook die substraatkringe ontsluit word in 'n terugwerkende gang slegs tot by die historiese. Prof. P. de B. Kock vat dit saaklik saam as hy skryf: „Die ontsluiting van die historiese veronderstel nie met noodwendigheid dat” (sy substraatkring! P.C.) „die logiese sfeer ontslote moet wees nie. Daar is en was baie beskaafde mense (ons voorouers bv.) wie se denke nog nie tot wetenskaplike denke verdiep was nie. Dit kom dus daarop neer dat in die kringe wat tussen die historiese en die geloof geleë is, die ontsluitingsproses sy aanleiding vind ‚van bo’ en ‚van onder’. Die historiese kring self kom egter slegs tot ontsluiting onder leiding van bo. Dit blyk dus dat die geloof as ‚t ware oor al die tussenliggende kringe heengryp om die ontsluiting van die historiese direk te bewerk. Dit gebeur omdat bepaalde godsdienstige geloofsvoorstellinge in die lewe van mense ingeburger raak, terwyl die religieuse grondmotiewe wat daaragter lê, die hart in beslag neem. Op die wyse word die betrokke religie tot dominante kultuurfaktor, terwyl die betrokke geloofsvoorstellinge die leiding neem in die ontsluiting. Dan ontplooi die historiese kring self sy antisipasies en word so die basis van die ontsluitingsproses, terwyl die kringe wat aan die geloof voorafgaan, een na die ander ontsluit onder leiding van die ontslote geloof en op basis van ‚n ontsluitende historiese modaliteit”.<sup>2)</sup>

Dit alles kan egter eers in ‚n beskawingsfilosofie breedvoerig uitgewerk word. So ‚n taak val buite die bestek van hierdie proefskrif. Wat egter ‚n voldonge feit is, is dat die religie wat op die hart beslag gelê het, deurslaggewend vir die beskawingsvorm is. Elke religie of dit ‚n natuurreligie (Midde-Afrika) of ‚n kultuurreligie (soos in ou-Griekeland) of ‚n humanistiese religie (soos in Rusland) is, vestig ‚n eiesoortige beskawingsvorm met eie kenmerkende trekke en identiteit.<sup>3)</sup>

## 1.2 Die Individualiteitstrukture

Die modale aspekte is abstraksies wat deur die teoretiese denke aan die *dinge* van ons naïewe ervaring onderskei is. Hierdie modale aspekte is modi of sinswyses wat nooit afsonderlik voorkom nie maar altyd

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, II, pp. 192–328

2) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.72

3) Sien verder Venter, E. A., *Wysgerige Temas*, pp.49–60

aan individuele dinge gebind is. Hulle is sin-sye van die dinge sodat aan elke individuele figuur, al vyftien modale aspekte onderskei moet word – hetsy subjektief of objektief. Daarbenewens is dit belangrik om aan te merk dat die individuele orde nooit met die modale – of die temporele verwar of vereenselwig moet word nie. In die leer van die individualiteitstrukture, wil die Wysbegeerte van die Wetsidee, *wetenskaplik* rekenskap gee van die *dinge* in ons naïewe ervaring. En omdat die wetenskap altyd abstraherend te werk gaan, is dit noodsaaklik om in die eerste plek vir ons insig in die individualiteitstrukture, aansluiting te soek by die reeds onderskeie modale aspekte ten einde die algemene struktuurbeginsel, wat so 'n *ding eers moontlik maak*, teoreties vas te gryp.<sup>1)</sup>

Daar moet ook op gelet word dat wanneer ons 'n ding-eenheid uit ons naïewe ervaring afsonder vir nadere ondersoek, ons reeds met 'n abstraksie te doen het. Hierdie *ding* word immers as *bepaalde ding*, in onderskeiding van alle ander dinge, vir ontleding *uitgesonder*. Hierdie geabstraheerde *ding* uit die naïewe ervaring, word in die volle werklikheid aan ons ervaring gegee in die alsydige samehang van sy kosmiese verbande. Dit beteken dat al die modale aspekte, as sin-sye van die werklikheid, aan die individuele ding, *geindividualiseer* word. Hierin vind ons beide die verband én die onderskeid van die modale moment en die individuele moment in die strukturele bouplan van die werklikheid.

Om die stand van sake duidelik aan te toon, illustreer ons dit saaklik in navolging van Dooyeweerd aan 'n *boom*.<sup>2)</sup> As ons begin met die toepassing van die wetskringe op die besondere boom, blyk dit dat die boom subjektief deel het aan die wetskringe van getal, ruimte, die kinematiese en die fisiese. As ons die besondere boom onder die gesigspunt van elkeen van die genoemde wetskringe ondersoek, kry ons nie alleen geen insig in die totaalstruktuur van dié besondere boom nie maar ook die individualiteit van die besondere boom, ontwyk ons steeds. Let ons egter op die biotiese, blyk dit dat die besondere aspek 'n besondere plek in die struktuur van die boom inneem. Die boom is naamlik 'n lewende organisme. Die biotiese vervul in die boom 'n kwalifiserende funksie – dit druk sy stempel op die geheel van die besondere boom af.

Nog meer: hierdie kwalifiserende lewensfunksie, is ook die leidende funksie in die besondere boom van ons analise. Die bepaalde *vorm* van die boom – in die ruimtelike aspek van die werklikheid – staan onlosmaaklik in verband met sy lewensfunksie. Ook die energiewerking in die boom word gerig en gelei deur sy biotiese kwalifikasie. Die opneem van plantvoedsel word gerig en gelei deur sy biotiese kwalifiseringsfunksie as leidende funksie. Wanneer die lewensproses in die boom op een of ander manier afgesny word, gaan hy dood en het ons nie meer te doen met die besondere boom van ons analise.nie.

---

1) Sien Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought III*, p.61 *sqq.*

2) *Ibid.*, p.53 *sqq.*



Maar nou word die bestaan van die besondere boom nie afgesluit in die eerste vyf wetskringe waarin dit subjektief – laasgenoemde begrip altyd in die betekenis wat dit in die Wysbegeerte van die Wetsidee het – deel het nie. In objektiewe sin kom die besondere boom tot uitdrukking in al die volgende werklikheidsaspekte. Hierdie boom het self geen subjektiewe gevoel nie maar dit kan egter sintuiglik, gevoelsmatig, waargeneem word. Ons moet die stand van sake egter duidelik verstaan. Die „waarneem” van die boom beteken nie dat ’n mens dit sien en logies konkludeer dat dit ’n boom is nie. Dié besondere boom het self aan hom ’n objektief psigiese waarnemingsbeeld, anders sou ons dit nie as die besondere boom kon waarneem nie. Presies dieselfde geld vir die objektief analitiese funksie van die besondere boom. Hierdie analitiese objeksfunksie is ’n struktuurgegewe aan die boom-struktuur self wat dit vir ons moontlik maak om dié boom te analiseer en in ’n begrip te vat. Só kan die boom histories-objektief gekultiveer word; in die taalkring kan dit benoem word, in die ekonomiese kring is dit waardeverteenvoerdigend; in die estetiese kring het dit objektief estetiese hoedanighede. Ook in die juridiese, die etiese en die geloof, fungeer dié besondere boom objektief. Maar steeds is dit sy kwalifiserende biotiese funksie wat op al die genoemde objeksfunksies sy besondere stempel druk. Belangrik is dit om te beklemtoon dat die objeksfunksies nie menslike teoretiese objektiverings aan die besondere boom is nie! *Dit is struktuurgegewens, skeppingsgewens wat dit vir die navorser eers moontlik maak om dit te onderskei.* As dit nie so was nie sou die dingstruktuur – in die geval die besondere boom – vir ons navorsing volkome geslote gebly het.

In die leer van die individualiteitstrukture, kan ons egter nie net bly staan by een bepaalde ding-eenheid nie. Dit is moontlik om op grond van die kwalifiserende aspekte in die werklikheid, ’n hele klassifikatoriese sisteem op te bou.<sup>1)</sup> Ons toon dit net saaklik aan. Die natuurdinge – d.w.s. daardie dinge wat gekwalifiseer is deur die eerste ses kringe tot by die psigiese – kan verdeel word in drie ryke, t.w. die delfstowweryk, die planteryk en die diereryk. Hierdie *ryke* staan in die Wysbegeerte van die Wetsidee bekend as radikaaltipes. Hierdie radikaaltipes word weer verdeel in *stamtipes* met hulle *subtipes*, bv. voël, roofvoël, adelaar. Ons onderskei ook *genotipes* wat by plante en diere erflik bepaal is en *variabiliteitstipes* wat veroorsaak is deur aanpassing by uiterlike omstandighede.<sup>2)</sup>

Naas die genoemde natuurryke, bestaan daar ook strukture met subjektiewe kwalifiserende funksie in die normatiewe aspekte van die werklikheid. Hier het ons veral te doen met menslike samelewingsvorme soos die huwelik, gesin, staat en kerk. Ook hierdie strukture fungeer op unieke wyse in alle wetskringe. Hierdie individualiteitsstrukture moet naas die kwalifiseringsfunksie ook ’n funderingsfunksie aangemerkt word. Só is die huwelik byvoorbeeld gekwalifiseer deur die liefde en gefundeer in die geslagtelike verskil tussen man en vrou; die staat deur die juridiese funksie en gefundeer in die historiese wapenmag oor ’n

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, pp. 76–103

2) Sien verder Spier, J. M., *Inleiding in de Wysbegeerte der Wetsidee*, pp.165–168

territoriaal-begrensde kultuurgebied. Binne hierdie menslike samelewingsverbande, onderskei ons ook maatskaplike verbande en maatskapsverhoudinge. Terwyl ons in al die menslike samelewingsverbande te doen het met tipiese gesagsverhoudings, is die maatskapsverhouding slegs 'n gekoördineerde verhouding langs mekaar soos bv. koper-verkoper; buurskap ens. Hierdie samelewingsverbande is 'n ryk gevarieerde gebied wat ons egter nie nodig vind om hier breedvoeriger uit te werk nie.<sup>1)</sup>

Voordat ons oorgaan tot die behandeling van individualiteitstrukture wat deur 'n objeksfunksie gekwalifiseer is, wys ons net in die verbygaan daarop dat die mens *nooit* na sy volle persoonlikheid in die strukture geabsorbeer word nie. Daarom kan die mens lid wees van bv. huwelik, gesin, staat, kerk, vereniging, bedryf ens. „Dit is so omdat die mens na die hart van sy bestaan dit alles transendeer of te bowe gaan. Eintlik is dit so dat die samelewingsstrukture, strukture is van die mens se eie tydelike bestaan. Hulle word deur die menslike aktiviteit gepositieveer en dit kan op beter of slegter wyse geskied. Dink byvoorbeeld aan 'n geslaagde huwelik, 'n gelukkige gesin, gedeformeerde of 'n gereformeerde kerk en so meer”.<sup>2)</sup>

Naas die individualiteitstrukture wat deur 'n subjeksfunksie gekwalifiseer is, is daar ook 'n menigte individualiteitstrukture wat deur 'n objeksfunksie gekwalifiseer is.<sup>3)</sup> Omdat ons later in die hoofstuk op die stand van sake weer terugkom, gaan ons hier baie saaklik wees.

Onder individualiteitstrukture wat deur 'n objeksfunksie gekwalifiseer is, dink ons allereers aan produkte van dierlike aktiviteit. Ons het reeds daarop gewys dat 'n voël nes objektief-psigies gekwalifiseerd is. Dit geld ook vir miershope, heuningkoeke ens. Die materiaal waaruit die dinge gebou is, is anorganies en fisies gekwalifiseerd. Die bouwerke self korreleer egter met die dierlike subjektief-psigiese instinkte. In al hierdie gevalle het ons natuurlik nie te doen met historiese vormgewing nie. In al die bogenoemde gevalle is daar wel *vormgewing* op die spel maar die sin-kern van die historiese, naamlik *vrye ontwerp* ontbreek. P. de B. Kock stel dit korrek as hy saaklik sê: „Die betrokke diere beskik oor spesifieke organiese toerusting, wat onder drifmatige leiding die materiaal bewerk”.<sup>4)</sup> En Dooyeweerd konkludeer: „This state of affairs clearly shows the secondary character of these form-products, which lack an independent radical-type and can only exist and be experienced in their subject-object relation to the animals which have produced them”.<sup>5)</sup>

---

1) Vir verdere ondersoek verwys ons na Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.157 sqq. en Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.74 sqq.

2) Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.76. Vir 'n breedvoeriger uiteensetting, Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, p.157 sqq.

3) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, pp.109–127

4) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.76

5) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, p.107

Alle menslike kultuurprodukte is ook objektief gekwalifiseerd. Oor die algemeen kan ons sê dat alle kunswerke objektief-esteties gekwalifiseerd is. Meublement is objektief-sosiaal gekwalifiseerd; 'n kerkgebou is objektief-pisties gekwalifiseerd ens. Belangrik is dit om hier aan te merk dat hierdie objektfunksie in al die bogenoemde gevalle, gekorreleerd is met die menslike subjektiviteit. Hulle funderingsfunksie lê in die historiese modaliteit. Dit is die menslike vormingswil wat hier ingryp en die materiaal onder leiding van die bestemmingsfunksie bewerk. Daarom het ons nie hier te doen met die starre eenvormigheid van die dierlike handeling nie. Die kultuurvormende mens handel *volgens vrye ontwerp*.

Ook in die individualiteitstrukture handhaaf die Wysbegeerte van die Wetsidee die beginsel van soewereiniteit in eie kring.<sup>1)</sup> Saaklik beteken dit dat ook die individualiteitstrukture gekenmerk is deur eie kenmerkende en onherleibare struktuurbeginnels. Die een kan nie in terme van 'n ander verstaan word nie. Die drie tyeke met hulle eie radikaaltipes staan duidelik teenoor mekaar afgegrens as onherleibare strukturele ordes in die skepping self veranker. Die een kan nie in evolusionistiese trant uit 'n ander ontspring nie.

Dit is egter belangrik om daarop te wys dat 'n ding nie 'n kring is nie. Elke individualiteitstruktuur fungeer op *eie kenmerkende* wyse in alle wetskringe. Dooyeweerd vat dit saaklik saam as hy sê: „Even in the internal structure of a thing the modal sphere-sovereignty of its different functions is not abolished. *The reason is that this modal irreducibility appeared to be founded in the same temporal order which is also the basis of the plastic horizon of human experience.* But a thing is more than the sum of its individualized modal functions. It shows the typical structure of an individual whole, in which the continuous unbroken coherence of its structural functions is guaranteed by cosmic time. The appearance of an inner contradiction between modal sphere-sovereignty and the internal unity of a thing is only due to the *Gegenstand-relation*. It is due to the theoretical *ἐποχή* of this cosmic temporal continuity, which is necessary to grasp the inner structure of a thing with its typical groupage of modal functions in our analysing theoretical view”.<sup>2)</sup>

### 1.2.1 Die leer van die enkapsis

Die kosmos is 'n vervlegtingsamehang van onoorsigtelike verskeidenheid. Die leer van die enkapsis wil juis rekenskap gee van die vervlegtingsamehang. Hierdie vervlegtingsamehang moet nie verwar word met die samehang van die wetskringe nie. Dit is 'n vervlegting van dinge en *nie* van modaliteite nie.<sup>3)</sup> Hierdie

---

1) Sien Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, pp.61–63.

2) *Ibid.*, p.63

3) *Ibid.*, Deel III, p.632

enkaptiese samehang moet ook nie verwar word as 'n geheel-deelverhouding nie. Kenmerkend van 'n geheel-deelverhouding is dat die dele dieselfde bestemmingsfunksie het as die geheel. By die enkapsisfiguur het ons met 'n stand van sake te doen waar die strukture wat aan die vervlegting deel het, verskillend gekwalifiseer is.<sup>1)</sup> Saaklik kan ons dit só saamvat dat die s.i.e.k. in die betrokke strukture in die enkaptiese vervlegting behoue bly. Tereg merk P. de B. Kock aan dat die leer van die enkapsis ontwikkel is in die verlengde van 'n Christelike kosmosbeskouing; dit vorm een van sy belangrikste sluitstene en daarom veronderstel dit beide die leer van die wetskringe en die van die individualiteitstrukture in die bouplan van Gods wêreld.<sup>2)</sup>

Belangrik is dit om daarop te let dat ons in die enkapsis nie te doen het met 'n uniforme aprioriese sisteem soos byvoorbeeld die vorm-materie skema van Aristoteles nie. Die enkapsis „display different *types of ordering*. When discussing these types, we should always bear in mind that the structural *a-priori* of the temporal horizon of empirical reality must never be identified with a subjective *a-priori* of our theoretical knowledge. The true individuality-structure and their mutual interacements can only be detected in our orientation to the integral experiential reality. This subjective investigation, however, remains bound to the guidance of the transcendental structural Idea as the necessary subjective *a-priori* of theoretical thought”.<sup>3)</sup>

Sonder om breedvoerig te wees, kan ons verskillende tipes van enkaptiese vervlegtinge onderskei.<sup>4)</sup> Ons noem dit net met saaklike toeligting.

Die eerste vorm van enkapsis, kan beskryf word as 'n *eensydig-funderende*. Hier rus die een struktuur op die fondament van 'n ander en is daarsonder nie denkbaar nie. Tog behou elke struktuur sy strukturele eiesoortigheid. Hierdie eensydig-funderende enkapsis is van besondere belang vir ons studie van die grondbeginsels van die normatiewe estetika. Ons kom weer later hierop terug en daarom sal 'n enkele voorbeeld hier voldoende wees. Dink aan 'n marmerbeeld. In die marmerbeeld het ons te doen met 'n kunswerk met estetiese kwalifisering. Die marmer, met fisies-chemiese bestemmingsfunksie, is egter in die marmerbeeld ingebind met behoud van sy eie stamtype. Al is dit ook hoe bewerk en ontsluit, dit bly marmer en niks anders as marmer nie.<sup>5)</sup> Die vervlegting van die marmer in die kunsprodukt is egter onomkeerbaar – die kunswerk is op die marmer gefundeer en nooit andersom nie. „Belangwekkend in verband met hierdie struktuurverhouding is die feit dat, ten spyte van die volkome behoud van strukturele eiesoortigheid, die

---

1) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.78

2) *Ibid.*, p.78

3) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, p.640

4) *Ibid.*, pp.640–652

5) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.79

strukture mekaar tog wedersyds beïnvloed".<sup>1)</sup> Die marmer moet bewerking ondergaan om as uitdrukking-middel vir die kunstenaar se verbeeldingsprodukt te dien. Aan die ander kant is die kunswerk juis te tipeer as marmerbeeld. As dit uit brons gegiet was sou dit byvoorbeeld tot 'n ander variabiliteitstipe behoort.

Die tweede vorm van enkaptiese vervlegting staan bekend as *korrelatiewe* enkapsis.<sup>2)</sup> In hierdie vervlegtingsamehang staan strukture in 'n bepaalde korrelasie of ewewigsverhouding teenoor mekaar. 'n Voorbeeld hiervan is plante of diere en die lewensmilieu waarby hulle aangepas is. Die plante, as voedsel vir die dier, is bioties gekwalifiseer terwyl die diere psigies gekwalifiseer is. Hierdie enkapsisfiguur is in die estetika van groot belang. Ons sal dit later meer breedvoerig aantoon.

'n Derde vorm van enkapsis staan bekend as die *simbiotiese*. In hierdie vervlegtingsamehang het ons te doen met sekere vorme van biologiese saambestaan, waardeur die een organisme totaal op die ander aangewese is vir sy lewe en lewensonderhoud.

As vierde vorm van enkaptiese vervlegting noem ons net *subjek-objek vervlegtinge*. Ons het reeds verwys na 'n voël op sy nes. Natuurlik moet hierdie subjek-objek vervlegtinge nie beperk word tot natuurlike organismes nie. P. de B. Kock wys daarop dat ons in die bedryfsverband van byvoorbeeld die boerdery, 'n vervlegting het van landbougrond, implemente, diere, skure ens. „Dit alles staan weer in die nouste verband met die ekonomies-gerigte beheer en bestuurfunksies, wat subjektiewe menslike aktiviteit verteenwoordig”.<sup>3)</sup>

As vyfde vervlegtingsvorm noem ons net die *territoriale*. Hierdie vervlegting het te doen met die menslike samelewing. Dit is van korrelatiewe aard en beslis nie funderend nie. „Die maatskappy kan dan ook met goeie reg omskryf word as die in beginsel onafsluitbare enkaptiese vervlegtingsamehang van alle afsonderlike maatskapstrukture”.<sup>4)</sup> Dit beteken egter nie 'n nivellering van die beginsel van s.i.e.k. nie. Van 'n universalistiese gelykshakeling van al die betrokke strukture – bv. die staat, die kerk, die huisgesin ens. – kan op Christelike standpunt geen sprake wees nie. Die enkapsis raak steeds die *eksterne* funksies en gryp nie in die interne *eie-aard* in nie.

Ten slotte wys ons nog net op twee belangrike stande van sake, naamlik die *knooppunt* van die enkapsis en die *enkaptiese struktuurgeheel*. Wat die *knooppunt* betref kan ons saaklik aanmerk dat die *wisselende vorme*, gesien moet word as knooppunt van die vervlegting. Ook wat die menslike samelewing betref, wys ons net daarop dat die meeste menslike verbande rus op positiewe menslike vorming en

---

1) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.79

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.648

3) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.80

4) *Ibid.*, p.80

derhalwe rus hulle op 'n historiese grondslag. Die *bestaansvorm* van die verband bly ook hier die knooppunt van die enkapsis.

„Aan die positiewe bestaansvorme lê positiewe ontstaansvorme ten grondslag. Telkens vorm dit 'n knooppunt van enkaptiese vervlegting. Ons noem slegs as voorbeeld 'n kooporeenkoms. Dit kan alleen wettiglik tot stand kom in vervlegtingsamehang met die ganse burgerlike orde. En juis so word dit in sy ontstaansvorm verknoop met die staat en die hele samelewingsorde waarin dit ontstaan”.<sup>1)</sup>

En wat die enkaptiese struktuurgeheel betref, meld ons net dat daar alleen van 'n wesenlike enkaptiese struktuurgeheel gespreek kan word wanneer 'n individualiteitstruktuur in sy interne werking-sfeer, hom slegs kan laat geld op grondslag van een of meer strukture wat van die eerste in *radikaal of stamtype* verskil en tóg met eersgenoemde in een individuele vormgeheel verwerklik is. Die hoogste individualiteitstruktuur van so 'n enkaptiese struktuurgeheel *moet die geheel kwalifiseer*, terwyl elk van die betrokke strukture in die enkaptiese struktuurgeheel, tog sy eie strukturele eie-aard behou. Die *interne* strukturele eie-aard moet dus skerp onderskei word van die *eksterne* funksies in die struktuurgeheel.<sup>2)</sup> Die *interne* strukturele eie-aard bly onveranderlik soos die marmer in die beeldhouwerk wat niks anders as marmer is nie. Die eksterne funksie val ten nouste saam met die knooppunt in die enkapsis. Die gebeeldhoude produk, as 'n esteties-gekwalifiseerde struktuur is nie denkbaar sonder die marmer nie. In sy *eksterne* funksie is die marmer en die estetiese eindproduk in so 'n individuele vormgeheel verwerklik dat die esteties-gekwalifiseerde produk in sy *interne werkingsfeer* hom slegs kan laat geld op grondslag van die *fisies-chemiese gekwalifiseerde marmer waarmee dit in een individuele vormgeheel verwerklik is*.

Hierdie stand van sake is vir die Christelike estetika van baie groot belang. Wanneer daar rekenskap gegee moet word van 'n bepaalde ding-eenheid in die werklikheid – en dit geld ook vir 'n kunswerk – is so 'n ding-eenheid kragtens die bouplan van Gods wêreld slegs in sy enkaptiese struktuurgeheel enigins begrypbaar.

Afsluitend wys ons net weer daarop dat die begrippe „intern” en „ekstern” duidelik begryp moet word. In die Wysbegeerte van die Wetsidee beklemtoon die begrip „intern” altyd die beginsel van s.i.e.k. terwyl die begrip „ekstern” te doen het met die *inbinding* van die afsonderlike strukture tot een geheel. In die enkaptiese struktuurgeheel is albei altyd aanwesig. Dooyeweerd vat dit saaklik saam as hy skryf: „The enkaptic component structure, however, – insofar as it does not play the leading and qualifying rôle in the whole – necessarily embraces two clearly distinct but mutually indissoluble coherent operational spheres, viz.:

---

1) Kock, P. de B., *Op. cit.*, p.81

2) Sien breedvoerig ter verduideliking Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, p.694-sqq. en Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, pp.81–82

1. an internal sphere revealing its own inner sphere-sovereignty, and
2. an external-enkaptic sphere originating from the fact that the higher component structure in which it is bound avails itself of the modal functions of the lower structure and orders the latter within its own operational sphere; *all this according to the ordering principle of the enkaptic whole*".<sup>1)</sup>

### 1.3 Die temporele moment

Ook die *tyd* is 'n moment in die bouplan van Gods wêreld. Hierdie *tyd* is *nie* nog 'n aspek van die werklikheid nie. Dit moet ook nie hipostasies verskraal en vereenselwig word met die horlosie-tyd nie. Die temporele moment van die bouplan van Gods wêreld, is *kosmiese tyd*.<sup>2)</sup> Tereg merk Dooyeweerd reeds in sy *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel I, uitgawe 1935, p.38, aan dat wie 'n juiste insig in die tydsprobleem wil verwerf „allereerst bedenken, dat de universele tijd . . . geenzins mag worden vereenzelvigd met het *worden*, *het voortdurend aan verandering onderworpen zijn*. Men kan wel zeggen, dat alle worden, alle ontstaan en vergaan *in de tijd* plaats heeft, maar niet, *dat de tijd zelve een worden is*". Vir Dooyeweerd is dit juis die *tyd* wat die verskillende aspekte van die werklikheid in samehang hou. Die *tyd* is die transendentale horison waarin ons die *sinbreking* en *sinsamehang* van die aspekte, waarin „de tijdelijke werkelijkheid zich biedt”,<sup>3)</sup> ervaar. Alle ervaring is aan die kosmiese *tyd* gebonde. Hierdie stelling moet o.i. te alle tye vasgehou word.

Nou bly dit egter 'n vraag waarom dit juis die kosmiese *tyd* is wat *soos 'n prisma* die religieuse sinvolheid in die samehangende modale aspekte differensieer. Die gevaar lê dan daarin dat die *tyd* nie meer gesien word as *moment* in die *een bouplan* van Gods wêreld nie maar as 'n fundamentele gegewe *vir* die bouplan — as „iets” van 'n samevattende, samebindende *prioriteitsaard*. Daarom sluit ons, wat die

- 
- 1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, III, p.696
  - 2) Vir verdere studie Dooyeweerd, H., „Het tijdsprobleem en zijn antinomieën op het immanentiestandpunt”. *Philosophia Reformata*, 4de Jaargang, p.68 sqq.  
„Het tijdsprobleem in de Wijsbegeerte der wetsidee”, *Philosophia Reformata*, 5de Jaargang, p.193 sqq.  
Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.16 sqq.  
Popma, K. J., *Inleiding in de Wijsbegeerte*, pp.59—90  
Spier, J. M., *Tijd en Eeuwigheid*, J. H. Kok, Kampen, 1953  
Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, J. H. Kok, Kampen, Vierde Druk, 1950  
Malan, D. J., *'n Kritiese studie van die Wysbegeerte van H. G. Stoker vanuit die standpunt van H. Dooyeweerd*, Buijten & Schipperheijn, Amsterdam, 1968.
  - 3) Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, 4de Druk, p.146

*sinbreking* betref, graag by die gedagte van P. de B. Kock aan as hy skryf: „Die differensiasie vind wel in die tyd plaas. Maar soos Spier tereg opgemerk het: die tyd self word *saam met die kosmiese sin* gedifferensieer, as u wil: gebreek. Dit is brekingsmedium en brekingsresultaat tegelyk. Dit lyk vir ons veiliger om te stel dat die kosmiese sin-totaliteit in en saam met die tyd deur die skeppingswil en -daad van God ryklik ontplooi is . . . Eers as dit so gestel word, het die Christelike motief van die Skepping ten volle deurgewerk in ons tydswisdom”.<sup>1)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

Malan se kritiese opmerking in verband met Kock se siening van die breking van die tyd, is vir ons uiters problematies as hy skryf: „O.i. is dit wat Stoker en Kock hier as ‚brekingsmedium’ aanbied, nl. die skeppingswil en -daad van God, geen eintlike alternatief vir Dooyeweerd se kosmiese tyd nie, omdat die skeppingswil en -daad van God as *religieuse grondmotief* tog agter die kosmiese tyd as sinbreker geleë is”.<sup>2)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

Allereers bied Kock geen alternatief vir Dooyeweerd se kosmiese tyd aan nie. Intendeel. Kock beklemtoon dat hy die tydsopvatting van die Wysbegeerte van die Wetsidee onderskryf. Die stelling dat die *skeppingswil en -daad van God as religieuse grondmotief* tog agter die kosmiese tyd as sinbreker geleë is, maak die hele aangeleentheid nog meer problematies. Kan ons van ’n religieuse grondmotief in hierdie betekenis praat? ’n Religieuse grondmotief, radikaal en integraal, is tog ’n fundamentele dryfkrag van ’n sentrale worteldinamiek omdat die werklikheid in die wortel een en ongedeeld is. Dit raak dus die wortel van alle dinge en daarom ook noodwendig die wortel van die kennis. ’n Grondmotief is geen teoretiese gegewe sonder meer nie. Dit is ’n *religieuse* motief wat juis daarom vooraf gaan aan alles. ’n Religieuse grondmotief is dus geen motief langs ander motiewe nie. Dit is die motief *agter* alle ander motiewe, grondslag en rigtinggewend vir ons denke en ganse lewe. Daarom word ons verantwoording, ook in ons tydswisdom, in die laaste instansie deur die religieuse grondmotief wat op die hart beslag gelê het, bepaal en gerig. Maar dit beteken nog glad nie dat Gods skeppingswil en -daad as *religieuse grondmotief* aangedui kan word nie. Gods skeppingswerk kom nie voort en is nie gelyk aan ’n religieuse grondmotief nie. Die integrale, allesomvattende betekenis van ’n religieuse grondmotief, moet veeleer daarin gesoek word dat dit deur God *in Sy* skeppingswil en -daad genadiglik gegee is en dat dit verwortel is in die *semen religionis*, die mens wat geskape is deur God as ’n religieuse wese. Om dus Gods skeppingswil en -daad as *religieuse grondmotief* aan te dui, is, om die minste te sê, verwarrend en bied geen verdere lig op probleme in ons tydswisdom nie.

Wanneer Malan verder aanmerk dat om te spreek van die kosmiese tyd wat „volgens Dooyeweerd” tegelyk „brekingsmedium” en „brekingsresultaat” is, te wyte is aan ’n foutiewe interpretasie van Dooyeweerd se tydsbeskouing en „weselik in stryd is met sy opvatting van die kosmiese tyd as kontinue

---

1) Kock, P. de B., *Teologie as Wetenskap en sy Verhouding tot die Wysbegeerte*, Deel I, p.122

2) Malan, D. J., *Op. cit.*, p.194



dieptelaag van die werklikheid”, het hy die probleem waarmee Kock worstel glad nie begryp nie. Die vraag of die tyd kontinue dieptelaag van die werklikheid is, het met Kock se uitspraak eintlik niks te doen nie. Afgesien van die feit dat hy die integrale karakter van die tyd volledig aanvaar, het hy ook nie probeer om ’n ander tydsbeskouing as dié van die Wysbegeerte van die Wetsidee daar te stel nie. Dit gaan by Kock oor die vraag of die tyd enige prioriteit in die struktuur van Gods wêreld het. Dit is ’n belangrike vraag want as die tyd voorgestel word as prisma waardeur die aspekte in die werklikheid uit hulle ongedeeldheid divergeer, gaan dit nie oor die integrale karakter van die tyd nie maar wel of dit enige voorrang geniet.

Die integrale karakter van die tyd kan nie ontken word nie. Dit is juis dié *integrale karakter* wat Kock daartoe gebring het om nadere rekenskap te vra vir die tyd as sinbreker van die werklikheid. Wanneer gepretendeer word asof die tyd *prioriteit* in Gods wêreld het, moet dit onvoorwaardelik afgewys word. Gods skeppingswil, uitgemond in Sy skeppingsdaad, het reeds die *sinbreking* van die werklikheid in Gods wêreld, bepaal.

Volledigheidshalwe moet ons hier aanmerk dat Dooyeweerd in sy uiteensetting van die sinkarakter van die werklikheid, nie aan die tyd enige *voorrang* gee nie. Hy beklemtoon dat die prismabeeld slegs gegee is as hulp vir diegene wat nog nie in die Wysbegeerte van die Wetsidee ingestudeer is nie. Tog kom hy tot teenspraak met homself – iets wat waarskynlik aanleiding gegee het vir die misverstand rondom die tyd as sinbreker van die werklikheid. In *Philosophia Reformata*, 1937, pp.97–98 skryf hy as antwoord aan Stoker: „De Christelike wetsidee welke aan ons gemeenschappelijke wijsbegeerte ten grondslag ligt, vindt immers haar *oorsprongsgedachte* in de *scheppingsdaad Gods, gelijk die ons in de Schrift is geopenbaard*. De kosmische tijdsorde mag dan ook nimmer worden gezien als een soort magisch demiurg, die de schepping der modale en individualiteitsstructuren van God zou *overnemen*. De Schepper van hemel en aarde heeft veeleer die modale en individualiteits-structuren zelf in Zijn tijdelijke wereldorde tot aanzijn geroepen, gelijk Hij zelf – en niet de kosmische tijdsorde – de rijken der fysisch-chemisch gequalificeerde dingen, zoowel als planten – en diererijk en eindelijk den mensch geschapen heeft. Maar bij die schepping heeft God tegelijk aan alle creaturen hun eigen *aard*, hun eigen individualiteits-structuren verordend, die Hij constant in de tijdelijke wereldorde verankerd heeft”. In 1942 kom Dooyeweerd egter met homself in teenspraak as hy in *Philosophia Reformata* 1942, p.48 sê: „dat juist de *tijdsorde* de modale verscheidenheid der aspecten in het aanzijn roept”. Hierteenoor merk Strauss tereg op: „Hier weerspreek Dooyeweerd homself ondubbelsinnig. Hoewel Dooyeweerd nie in alle uitsprake i.s. die tydsorde as brekingswet van die religieuse sin-volheid só ’n *veroorsakende* rol daaraan toeken nie, moet die uitsprake waarin dit wel tot ’n mindere of meerdere mate na vore kom, as in stryd met die integrale skeppingsmotief van die Bybel afgewys

word, soos wat Dooyeweerd tewens self ook eksplisiet in sy antwoord aan Stoker<sup>1)</sup> gedoen het".<sup>2)</sup> Dit het nietemin veel aanleiding tot misverstand gegee.

Ten slotte merk ons net aan dat die hele tydsfilosofie tans in die brandpunt staan. Vir die doel van ons studie ag ons dit egter nie nodig om die debat hier verder op te volg nie.

Wat die siening van die tyd verder in die Wysbegeerte van die Wetsidee betref, sluit ons ons graag volkome daarby aan.

In die kosmiese tyd *as eenheid* moet 'n *subjeksy* en 'n *wetsy* onderskei word wat as korrelate van mekaar in 'n overbreeklike samehang staan. Die wetsy van die kosmiese tyd, is die *tydsorde*. Die *tydsorde* is 'n *strukturele orde*, d.w.s. „een orde, waarnaar en waarin God, die de grote Bouwmeester van het heelal is, de kosmos heeft opgebouwd. Daarom is deze tijdsorde *constant*. Zij wisselt en verandert niet. Zij is ook van *transcendentiaal* karakter, d.w.z. zij behoort tot het diepere fundament van de kosmos, waardoor de kosmische realiteit in haar immanente structuren wordt *mogelijk gemaakt*".<sup>3)</sup> Hierdie *tydsorde* „drukt zich uit, komt te voorschijn” sowel in die modale struktuur van die werklikheidsaspekte asook in die individualiteitstrukture. In die modale aspekte druk die tyd homself op 'n *dubbele* wyse uit. Allereers in die konstante orde waarin die aspekte onderling gerangskik is in hulle *vroeeër* of *later* wees. Só is die biotiese aspek in die kosmiese tydsorde *vroeeër* as die analitiese omdat laasgenoemde nie moontlik is sonder eersgenoemde nie.<sup>4)</sup>

Maar ook binne die eie-struktuur van elke modale aspek, word die kosmiese tydsorde uitgedruk, nl. „in *de orde van opbouw van de momenten*, die binnen elk bepaald aspect rondom de zin-kern, waarin de eigen aard van het aspect uitkomt, deels als retrocipaties terugwijken op de kosmisch-vroegere aspecten, en voor een ander deel als antecipaties vooruitwijken op de kosmisch-latere aspecten”.<sup>5)</sup>

Ook die individualiteitstrukture is *tydstrukture* waarin die orde van die kosmiese tyd hom wetmatig, onveranderlik uitdruk.<sup>6)</sup>

Die subjeksy van die kosmiese tyd, is *tydsduur*. Hierdie *duur* bly steeds aan die *orde* onderworpe. Dooyeweerd beskryf die tydsduur soos volg: „Naar de *subjectszijde* is de tijd in zijn universeel-kosmisch

---

1) Dooyeweerd se antwoord aan Stoker: *Philosophia Reformata*, 1937

2) Strauss, D. F. M., „Herbesinning oor die sin-karakter van die werklikheid”, *Philosophia Reformata*, 1971, pp.7 – 71

3) Spier, J. M., *Tijd en Eeuwigheid*, p.82

4) Dr. Ir. H. van Riessen wil die samehang van die aspekteverskeidenheid nie as tyd-samehang sien nie maar as 'n wet-samehang. Sien Van Riessen, I. H., *Wysbegeerte*, p.122

5) Spier, J. M., *Tijd en Eeuwigheid*, p.82

6) *Ibid.*, p.83

karakter inderdaad een continu *fluidum*, een continu in elkander vloeien van momenten, welke *tijdelijke momenten van subjectieve toestanden, handelingen, gebeurtenissen* etc. zijn. Men kan de tyd naar deze subjectieve zijde *duur in momenten* noemen en het springt aanstonds in het oog, dat deze „duur” nimmer „ledig” kan zijn, nimmer kan worden losgemaakt van de tijdelijke werkelijkheid naar haar subjectszijde, evenmin als hij buiten de universele *tijds-structuur*, buiten de *tijds-horizon*, bestaan kan”.<sup>1)</sup>

Voordat ons saaklik stilstaan by die modale tydsforme, beklemtoon ons net dat daar ook ’n subjek-objek relasie binne die tyd bestaan. Hierdie subjek-objek relasie bestaan nie tussen die totale kosmiese tydsdure van verskillende individualiteite nie maar wel tussen die modale deel-dure binne die een kosmiese totaalduur van ’n bepaalde ding en tegelyk tussen die modale deel-dure van verskillende individualiteite. „Tussen de modale deel-duren binne de éne kosmiese totaal-duur van een ding is de subject-objectrelasie tegelyk *inter-modaal* en *intra-individueel*. Tussen de modale deel-duren van verskillende individualiteiten is de subject-objectrelasie tegelyk *intra-modaal* en *inter individueel*”.<sup>2)</sup>

Ten slotte merk ons nou net aan dat die tyd in al die werklikheidsaspekte op eiesoortige wyse tot uitdrukking kom.<sup>3)</sup> In die aritmetiese aspek druk die tyd hom uit in *volgorde*; in die ruimtelike aspek in *gelyktydigheid* ensovoorts. Wat egter vir ons ondersoek belangrik is, is dat elke vakwetenskap ’n *eie* modaal toegespitste tydsbegrip hanteer. Dit geld ook vir die estetika. Elke kunswerk het ’n objektief-estetiese *duur* wat moet beantwoord aan die estetiese *tydsorde*.

Dit beteken saaklik dat wie in sy wetenskapsbeoefening ’n bepaalde werklikheidsaspek hipostaseer as archimedespunt, ’n stel beginsels sal hanteer wat bepaal is deur sy uitgangspunt. Wie soos Newton die matematies-fisikale aspekte verabsoluteer, sal aan die tydsorde en -duur ’n matematies-fisikale karakter gee; wie soos Bergson die psigiese aspek verabsoluteer, sal die tyd slegs kan sien as gevoelsduur; wie met Heidegger die mens en die wêreld verhistoriseer, sal die tyd nie anders kan sien as kulturele vormingsduur met ’n bypassende tydsorde nie. Daarom kan daar ook in die kunsgeskiedenis verskillende kunsstrominge aangewys word wat elkeen ’n eie tydsorde hanteer het. Ons noem slegs die Romantiek met sy oordrewe klem op die gevoel. Dit is ook die rede waarom so baie van die Romantiese kuns in ’n weke sentimentalisme verval het.

Na hierdie baie kursoriese kosmologie sal ons nou die *aard van die estetiese modaliteit* by verskeie denkers in die kring van die Wysbegeerte van die Wetsidee van nader besien.

---

1) Sien Dooyeweerd, H., „Het tijdsprobleem en zijn antinomieën op het immanentiestandpunt”, *Philosophia Reformata*, 4de Jaargang, p.68 .

2) Sien verder Spier, J. M., *Tijd en Eeuwigheid*, p.86 sqq.

3) Vergelyk Strauss, D. F. M., „Wetenskap en werklikheid”, *T.C.W.*, Jaargang 7, 2de Kwartaal 1971, pp.45–46

## 2 Die estetiese modaliteit by Herman Dooyeweerd

Wie die estetiese aspek by Dooyeweerd wil begryp, moet volkome vertrouwd wees met sy Reformatoriese gedagte van die sinkarakter van die werklikheid. Om begryplike redes kan ons dit nie in hierdie paragraaf breedvoerig behandel nie. Tog is dit nodig dat ons enkele opmerkinge moet maak.

Die Bybel openbaar aan ons dat God nie alleen Skepper is nie, maar ook die Onderhouer en Voleinder van hemel en aarde. In hierdie betekenis is die werke van Gods hande *uit, deur en tot* God geskape. Met die term *sin* dui Dooyeweerd eksplisiet hierdie afhanklike bestaanswyse van die werklikheid, as geskape uit, deur en tot God, aan.<sup>1)</sup>

Die sinkarakter van die werklikheid vat Dooyeweerd voortreflik saam as hy skryf: „De zin is het zijn van alle creatuurlijk zijnde en is van religieuze wortel en van Goddelijke Oorsprong”.<sup>2)</sup>

Wanneer Dooyeweerd praat van *sin*, bedoel hy uitdruklik dat die werklikheid nie net *sin* het nie, *maar sin is*. Die *sin* van die „creatuurlijk zijnde”, is ’n onselfgenoegsame sinswyse wat sy *sin*-wees onder die wet van God ontvang en rusteloos heenwys na Hom as die Oorsprong van alle dinge. Vir ons ondersoek is dit egter voldoende om hier net daarop te wys dat daar onderskei moet word tussen die *sin*-verskeidenheid, sintotaliteit en *sin*-samehang van alle dinge. Gods wêreld is as ’n verskeidenheid en as ’n eenheid geskape – as ’n verskeidenheid wat soewerein is in eie kring en as ’n eenheid kragtens die beginsel van universaliteit in eie kring. Ons wys ook net daarop dat sintotaliteit en Oorsprong nie vereenselwig moet word nie.

### 2.1 Die plek van die estetiese in Gods wêreld

Volgens Dooyeweerd het die estetiese sy plek in die kosmiese tydsorde tussen die ekonomiese, as sy substraatkring, en die juridiese as sy superstraatkring. Hierdie *plek* van ’n modaliteit is geen willekeurige stand van sake nie. Sonder om breedvoerig te wees, wys ons in die verband net op die *sin*-samehang van die werklikheidsaspekte.<sup>3)</sup> Uitgaande van die Christelike grondmotief, Skepping, Sondeval en Verlossing in die gemeenskap met die Heilige Gees, is ons uitgangspunt dat God die dinge in ’n *vaste verband met mekaar* geskape het. Dit is so, anders sou daar geen sprake kan wees van ’n *kosmos* nie maar slegs van ’n chaos. Die vastheid van die kosmiese wetsorde is voorwaarde vir ons wetenskapsbeoefening.

---

1) Sien Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.9  
Strauss, D. F. M., „Herbesinning oor die *sin*-karakter van die werklikheid” *Philosophia Reformata*, 36ste Jaargang, 1971, p.60

2) Dooyeweerd, H., *Verkenningen*, p.66

3) Vergelyk Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel II, p.3 sqq.

Hierdie kosmiese wetsorde is egter geen oppervlakkige gegewe op ons ervaringshorison nie. Die vraag wat dus hier voor ons opduik is hoé ons tot hierdie kosmiese wetsorde kom. Saaklik gestel: watter beginsel geld vir Dooyeweerd waarom hy die estetiese juis tussen die ekonomiese as substraat- en die juridiese as superstraatkring geplaas het.

Dooyeweerd begin by die hantering van hierdie stand van sake deur te vra: „By what criterion do we distinguish a modal law-sphere as an aspect of cosmic reality? ”<sup>1)</sup> Hierdie vraag hang ten nouste saam met die vraag wat dit is wat die soewereiniteit in elke modale aspek waarborg, maar is tog nie identies daarmee nie. Dooyeweerd beklemtoon dan verder dat hierdie *onderkenning* van ’n modale aspek in die werklikheid, nie net ’n suiwer epistemologiese karakter kan hê nie. „To conclude from the epistemological nature of this criterion to the purely epistemological character of a *modal sphere* itself would only be justified, if theoretical thought were self-sufficient and could determine the criterion on its own authority, without being itself bound to the transcendental structure of the cosmos”.<sup>2)</sup>

Die onderkenning van ’n modale aspek is dus geen bloot teoretiese aangeleentheid *in die konstruering van die kosmos nie*. „The situation is consequently as follows: the modal law-spheres themselves are specific aspects of human experience, founded in the order of cosmic time. They are experienced, though not explicitly, in the naïve pre-theoretical attitude of mind. Their diversity of meaning is based on the law of refraction of cosmic time. But theoretical thought, though itself integrated into cosmic time, in building up its concept of a specific law-sphere must necessarily abstract the latter from the temporal continuity”.<sup>3)</sup>

Saaklik beteken dit dat die getal, volgorde en samehang van die kosmiese wetskringe alleen langs die weg van ’n moeisame kosmologiese analise uit die volle geskape werklikheid nagespoor moet word. Hier kan en mag geen sprake van ’n teoretiese konstruksie wees nie, want dan word die weg van die immanensiefilosofie betree. P. de B. Kock stel dit saaklik en duidelik as hy skryf: „Hier word niks gestel of aangeneem nie; hier moet gekonstateer word. En alles moet empiries en saaklik gegrond wees”.<sup>4)</sup> Die kosmiese aspekte as sodanig én in hulle volgorde, word nie gekonstrueer nie maar gekonstateer soos hulle in Gods wêreld gegee is en hulle op ons aandrang. Die teoretiese deelhê in die onderkenning van die modale orde, vind sy plek alleen in die beginsel van *konstatering*.

Spier vat dit saaklik saam as hy sê dat die teoretiese konstatering sy plek in die onderkenning van die kosmiese wetsorde vind in die beginsel van *toenemende komplikasie*.<sup>5)</sup> Dit moet toegegee word omdat

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, II, p.4

2) *Ibid.*, p.5

3) *Ibid.*, p.6

4) Kock, P. de B., *Inleiding tot die Christelike Wysbegeerte*, Klasaantekeninge, Deel II, p.31, Ongepubliseerd

5) Sien Spier J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, 4de Druk, p.49

toenemende komplikasies ook 'n groter getal substrata veronderstel. Die meer gekompliseerde wetskringe is dus later in orde as die minder gekompliseerde. „De allereenvoudigste kring moet de eerste zijn en de meest ingewikkelde de laaste”.<sup>1)</sup> Dooyeweerd beklemtoon in dié verband dat die mindere of meerdere gekompliseerdheid slegs onderken kan word in die substrata van 'n bepaalde wetskring. Nadat hy daarop gewys het dat die wetskringe mekaar nie determineer nie maar slegs met mekaar in verband staan in substrata en superstrata, skryf hy: „From this it follows, that only in the foundational direction of the time-order can we state that a law-sphere is more or less complicated than its predecessor. The degree of complication depends here on the position of the sphere in the retrocipatory structure of its meaning”.<sup>2)</sup>

By die „vasstelling” van die kosmiese orde, is daarom ook 'n logiese analise nodig – 'n uiteenstelling van al die gegewe wetskringe om noukeurig die meer of mindere gekompliseerdheid van 'n aspek te onderken.

Wat die estetiese wetskring nou betref, is dit duidelik dat dit op die ekonomiese moet volg en nie omgekeer nie. Die sinkern van die ekonomiese – ewewigtige besparing – is as substraat van die estetiese onontbeerlik. Skone harmonie veronderstel die wering van die oordadige en oortollige. En wat die juridiese as sy superstraat betref – met sy sinkern van *vergelding* – word die skone harmonie onmiddellik verdiep. Die skone harmonie vind sy plek in 'n waarde afgewende besparing van nie-gelykberegtigde dele. Op hierdie stand van sake sal ons later weer terugkom.

## 2.2 Die sin-kern van die estetiese

Vir Dooyeweerd is die sinkern van die estetiese gegee in „originaire harmonie welk modaal zin-moment in alle andere wetskringen slechts in niet-originaire retrociperende of anticiperende zin-functie optreed ...”.<sup>3)</sup> Hierdie sinkern stempel 'n aspek van die werklikheid tot 'n unieksoortige onherleibare entiteit met 'n eie-aard. 'n Bepaalde wetskring, dus ook die estetiese, bestaan uit 'n unieksoortige subjektiviteit onderworpe aan 'n onherleibare wetsbepaaldheid waarop die Reformatoriese beginsel van soewereiniteit in eie kring gebaseer is. Voorts is dit belangrik om daarop te let dat die sinkern, juis omdat dit unieksoortig is, slegs intuïtief gegryp kan word. Dit kan nie in terme van enigiets anders verklaar of gedefinieer word nie. Die sinkern van die estetiese modaliteit is daarom ook niks meer as 'n eerlike poging om in gewone woordtaal te *sê* en te *benoem* wat intuïtief beleef is nie.

---

1) Sien Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, 4de Druk, p.48

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel II, p.76

3) Dooyeweerd, H., *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel II, p.86  
Sien ook *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel II, p.128

Kragtens die beginsel van soewereiniteit in eie kring, moet daar in elke modale aspek 'n sinkern wees en „om deze zin-kern moeten *modale zin-momenten* gelegerd zijn, die eensdeels terugwijken naar de sin-modaliteiten van alle *vroegere* wetskringen en anderdeels vooruitwijken naar de zin-modaliteiten van alle *latere* kringen”.<sup>1)</sup> Dit alles bly steeds onder die wet. Dooyeweerd beklemtoon dat waar die sinstruktuur van 'n wetskring 'n onverbreeklike korrelasie van wets- en subjeksy „aanwys, moet die struktuur in zin-kern, analogieën (retrociptasies) en anticipasies zich zoowel aan *de wets-*, als aan die *subjectszijde* vertoonen”.<sup>2)</sup>

Ons het daarop gewys dat die modale sinkern van 'n modaliteit slegs intuïtief kenbaar is en 'n poging is om dit wat intuïtief beleef is, in konkrete woordtaal weer te gee. Dit beteken egter geensins dat die belewing van die sinkern in die naïewe ervaring bly steek nie. Die modale sin-analise, waarin die struktuur van 'n sin-modaliteit onthul word, dwing die wetenskaplike tot die opsporing van die oorspronklike modale sinkerne wat aan die analitiese abstraksie in die sin-sintetiese begrip, sy eintlike sin-bepaaldheid gee.<sup>3)</sup> „De bijzondere theorie der wetskringen moet beginnen met een pijnlijk nauwkeurige analyse der modale zin-kernen en de aanwijzing van het *niet-originaire* karakter der analogieën en der anticipasies”.<sup>4)</sup>

Eindelik moet ons ook daarop wys dat die sinkern van 'n modale aspek nie deel of selfs 'n moment van die sintotaliteit kan wees nie. Die sinverskeidenheid is *tydelik*, die sintotaliteit *bo-tydelik*. Strauss wys tereg daarop dat die sintotaliteit van die skepping, die sinverskeidenheid transendeer en daarom sal die strewe na rasonale deursigtigheid vanuit 'n bepaalde verabsoluteerde gesigspunt, die sinverskeidenheid verwring en reduceer tot één pseudo-totaliteitsgesigshoek. Hierdie tendens is eie aan die humanistiese filosofie wat byvoorbeeld in die humanistiese transendentale idee insake die oorsprong van die sinverskeidenheid, die menslike *rede* verhef tot wetgewer, wat dan vanself die sintotaliteit in 'n verabsoluteerde werklikheidsaspek gaan soek.<sup>5)</sup>

In die Christelike wetsidee is nie die rede wetgewer van die skepping nie maar God Drie-enig. Die sintotaliteit van die kosmos kan alleen in Christus na Sy menslike natuur gesoek word. Ook Dooyeweerd beklemtoon dat die tydelike sin-verskeidenheid „beyond itself to its supra-temporal fulfilment” heenwys.<sup>6)</sup> Die sin van die geskape werklikheid moet nooit vereenselwig of verwar word met die Syn van God nie. Die Syn van God is 'n openbaringsgegeewe (Ek is wat Ek is! ); bokant die wet en daaroor kan ons nie filosofer nie.

---

1) Dooyeweerd, H., *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel II, p.56

2) *Ibid.*, p.57

3) *Ibid.*, p.59

4) *Ibid.*, p.59

5) Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en Vakwetenskap*, p.95

6) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.106

Die sinkern van die estetiese by Dooyeweerd word nie algemeen aanvaar nie. Seerveld verwerp dit geheel en al. Ook ander denkers in die kring van die Reformatoriese wysbegeerte, het daar moeilikheid mee. Vir Seerveld is die sinkern van die estetiese *suggestie*.<sup>1)</sup> A. J. Muller beklemtoon dat die „wesentlike van die harmonie” dit diskwalifiseer om as sinkern van die estetiese te dien. Hy skryf: „M.i. lê die harmonie veeleerder op die terrein van die getal, ruimte en fisiese. Op die gebied van die getal, weens die konnotasie dat harmonie ’n samestelling, dus ’n eenheid-veelheid relasie openbaar; op die gebied van die ruimtelike, weens die feit dat harmonie ook as orde, rangskikking en komposisie gesien word; op die terrein van die fisiese, omdat juis beweging tot harmonie net vir die estetiese wetskring gereserveer mag word”.<sup>2)</sup> (In die laaste deel van die sin het die woord *nie* waarskynlik in die afrol van die verhandeling uitgeval).

Hierdie kritiek van Muller het werklik niks om die lyf nie. Reeds die feit dat hy praat van die „wesentlike” van die harmonie, bewys dat hy die gedagtes van Dooyeweerd dat die sinkern van ’n wetskring nie teoreties uitlegbaar is nie, misgevat het. Die vraag na die *oorspronklike* harmonie wat tog net in een modale aspek as sinkern kan fungeer, kom glad nie aan die orde nie. Juis die feit dat hy *harmonie* in drie modale aspekte onderskei, moet reeds heenwys na die feit dat hy in sy beredenering met modale *retrosipasies* van die estetiese te doen het. Maar die eintlike punt waarom hy nie *harmonie* as sinkern van die estetiese kan aanvaar nie, is omdat dit volgens hom belaa is met ’n té groot vraag uit die pagane denke. Intussen handhaaf hy egter die betekenis wat die pagane denke aan die begrip „harmonie” gegee het, volledig *sonder om te besef dat harmonie by Dooyeweerd sy betekenis eintlik vind in ’n gans ander religieuse grondmotief!*

Laat ons dit nader besien. Die harmonie-leer van Pythagoras (570–504 v.C.), is alleen begrypbaar uit die religieuse dialektiek van die grondmotief vorm en materie. Pythagoras onderskei in sy gedagtegang tussen iets goddeliks, wat by hom die god *Ouranus*, die hemel is én al die nie-goddelike as die laere wat oneindig en onbepaald is. *Ouranus snuif* egter die oneindig, onbepaalde laere op. Spier wys dan daarop dat die bedoeling is dat *Ouranus*, wat begrens en harmonies is, uit die laere die onbegrensdeheid wegneem deur die dinge „die in zichzelf onafzienbaar zijn, te begrenzen, hen aan metrische banden te leggen en zo harmonie te scheppen in het chaotische”.<sup>3)</sup>

Só is nie alleen die hoëre – Pythagoras is matematiëse objektivis – maar ook die laere metries bepaalbaar in sy kwaliteite. Deur dié metriëse bepaling spreid die harmonie van die godheid oor alles uit. Dit is ook belangrik om daarop te wys dat Pythagoras universalis was – al die individuele keer na die universele terug en daarom herhaal die wêreldgeskiedenis homself keer op keer.

- 
- 1) Seerveld, C., *A Christian Critique of Art and Literature*, p.83. Ons sal die gedagtes van Seerveld in Hoofstuk IV van hierdie proefskrif breedvoerig bespreek.
  - 2) Muller, A. J., *Op. cit.*, p.209
  - 3) Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, p.32



Ons het reeds die inhoud van die vorm-materie motief in die eerste hoofstuk van hierdie proefskrif behandel. Ons gaan dit dus hier nie weer breedvoerig aantoon nie. *Harmonie* beteken by Pythagoras niks anders as die reëlmaat in die ewig-vloeiende stroom van opkoms, blink en versink nie. Dit skep orde uit die chaos. Ook die religieuse dialektiek by Pythagoras, is duidelik. Die materie-motief het die voorrang, maar dit word deur Ouranus aan bande gelê. Die religieuse dialektiek word juis in die *harmonie* beliggaam. Die „pagane belading” wat Muller van praat, kan dus nooit in die talige betekenis van die begrip gesoek word nie. Die paganiteit in die begrip by Pythagoras is alleen te begryp vanuit die religieuse kader waarin dit opereer. Wie dus rekenskap wil gee van enige begrip in ’n bepaalde wysgerige gedagtegang, doen die denker ’n onreg aan deur so ’n begrip slegs histories-etimologies te benader.

Wanneer ons nou na die harmonie as sinkern van die estetiese by Dooyeweerd, (en by Stoker!)<sup>1)</sup> kyk, het dit werklik absoluut niks met die betekenis wat die begrip by Pythagoras dra, te doen nie. Uitgaande van die Christelike religieuse grondmotief, is harmonie by Dooyeweerd ook geen *definisie* van die estetiese nie. Dit gee slegs rekenskap van wat in die estetiese modaliteit hom op ons aandrang. Dit beteken ook natuurlik nie dat ons dogmaties slegs harmonie as sinkern van die estetiese moet en mag sien nie. Die Christelike filosofie is nederig genoeg om te erken dat so ’n sinkern miskien later beter uitgedruk kan word. Tot sover egter kon niemand na ons beskeie mening daarin slaag om juis vanuit die religieuse grondmotief, dit beter te doen nie. Kritiese opmerkings, soos dié van Muller wat per definisie rekenskap van die sinkern wil gee, sonder om vanuit die wortel te vra wat werklik met die sinkern -- soos dit hom op ons aandrang -- bedoel word, maak die sinkern ’n rasonale aangeleentheid. Dit is ook waarom hy harmonie afhanklik van komposisie, orde en simmetrie kan maak en vra of ’n mate van disharmonie nie ook esteties skoon kan aandoen nie.<sup>2)</sup>

Op so ’n vraag is die antwoord natuurlik ontkenend. Die sogenaamde „vals noot” in ’n musikale komposisie sal ’n esteties leë moment wees as dit nie harmonies in die geheel verwerk is nie. En as ons maar dink aan die skilderkuns, om nie verder te gaan nie, is Johfra se *Portret* (1955) ’n harmoniese werk vanuit die religieuse grondmotief wat daarin werksaam is. Hierdie „Portret”, as surrealistiese vormgewing waarin die gekykte wêreldbeeld aan ’n irrasionele spel oorgelewer word deur skynbaar reële gestaltes, met opset weergegee in die gewone gekende vorme, op ’n vreemde, toevallige en onwerklike manier te verbind en saam te voeg, bly ’n religieuse harmoniese vormgewing, anders sou dit nie kuns wees nie. Ek noem ook net Picasso se *Portret van ’n deftige dame* (1945) waar die vrou weergegee word soos nog nooit tevore in die skilderkuns nie.<sup>3)</sup> Maar dit het betekenis; dit is ’n harmoniese weergawe vanuit die religieuse wortel wat nie,

---

1) Stoker dui in sy *Beginsels en Metodes in die Wetenskap*, p.165, die sinkern van die estetiese aan as *skone harmonie*. In persoonlike korrespondensie wys Stoker egter daarop dat „sier” vir hom die fundamentele aard van die skoonheid uitdruk. Nóg Stoker, nóg een van sy navolgers het dit egter nog nader uitgewerk nie.

2) Muller, A. J., *Op Cit.*, p.270

3) Sien vir afbeelding Rookmaaker, H. R., *Kunst en Amusement*, Afdruk 16, tussen pp.94 en 95

omdat dit 'n vreemde komposisie is, as disharmonie gebrandmerk kan word nie. Die verskillende rigtings in die skilderkuns, veral in die 20ste eeu – die Fauvisme, Kubisme, Orfisme, Futurisme, Surrealisme (dink ook aan die werk van Salvador Dali) – is geen disharmoniese skilderkuns nie.<sup>1)</sup> Vanuit die religieuse grondmotief aan die wortel, is hulle almal begrypbaar en harmonies opgebou. Selfs die doelbewuste wegbreking van alle erkende norme vir die kuns, sou absoluut niksseggend wees, as dit nie sê wat dit wil sê nie, al bring dit vir ons sy boodskap in 'n baie vreemde „taal”. Daarom bly harmonie 'n grondbeginsel wat vanuit 'n bepaalde religieuse stellingname, kwalifiserend is vir alle kuns.

### 2.3 Universaliteit in eie kring; begrip en idee

In die vorige paragraaf het ons gesien dat die beginsel van soewereiniteit in eie kring, geen rasonale postulaat is nie, maar wel 'n skeppingsgegewe waardeur die *verskeidenheid* in die eenheid gehandhaaf word. Dit relativeer die verskeidenheid en maak dit onselfgenoegsaam. Daarom is die beginsel van universaliteit in eie kring, as die teenpool van die s.i.e.k. ook 'n skeppingsgegewe wat die *eenheid* in Gods wêreld beklemtoon. Dit is ook geen rasonale postulaat nie en kan ook nie teoreties „verklaar” word nie. Rondom die sinkern van 'n modale aspek is daar sinmomente geleë wat as retrosipasies en antisipasies die bepaalde sinkern in elke ander aspek van die werklikheid weerspieël.

Dooyeweerd het self geen breedvoerige analise van die estetiese aspek in die werklikheid gegee nie. Hy het egter die grondlyne aangetoon hoe tot 'n begrip van die estetiese sin-sy van die werklikheid gekom kan word. Dooyeweerd begin sy beredenering met die vraag hoe 'n mens tot estetiese waardering kan kom. Hy beklemtoon dan dat geen enkele modale aspek „of our temporal cosmos” selfgenoegsaam is nie „(but rather each refers to the inter-modal *coherence of meaning*)”. En wie dit ontken „denies thereby the meaning of aesthetic and moral judgments themselves. He cuts through the coherence of meaning among the logical, the aesthetic and the moral law-spheres and can no longer allow even the principle of contradiction to be valid for the so-called “a-theoretical” judgments”.<sup>2)</sup> Dooyeweerd verduidelik die aangeleentheid verder met 'n voorbeeld dat as iemand die Nagwag van Rembrandt as onesteties en lelik sou tipeer teen die bestaande oordeel in en daarmee sou sê dat daar geen universele norme vir estetiese beoordeling bestaan nie, hy wel 'n oordeel vel wat *sin-loos* is. „In other words, it is then no longer an aesthetic judgment, since it lacks aesthetic *qualification and determinateness*. Every subjective valuation receives its *determinateness* by being subjected to a norm, which determines the subjectivity and defines it in its *meaning*! There exists no *aesthetic* subjectivity apart from universally valid aesthetic norm to which it is subjected”.<sup>3)</sup>

---

1) Vir nadere illustrasies sien Bremer, F., *Inleiding tot de Kunstgeschiedenis*, pp.144–155

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel I, p.152

3) *Ibid.*, p.152

Die antisiperende en retrosiperende struktuur van die modale aspekte openbaar die kosmiese sin-samehang in die funderende en transendentale tydsrigtinge onderskeidelik. Van die sinkern van 'n aspek, asook van die daardeur gekwalifiseerde retrosipasies, is dit moontlik om 'n teoretiese begrip te vorm, maar van die antisipasies kan daar slegs 'n grensbegrip of idee gevorm word.<sup>1)</sup> Juis langs die weg van retrosipasies en antisipasies, is dit moontlik om 'n begrip te kry van die estetiese sin-sy van die werklikheid én word die begrip antisiperend in sy normatiwiteit verdiep.

Ons het reeds in die verbygaan in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk gewys op die plek van die *historiese aspek* in die ontsluitingsproses. Wat die kuns betref, beklemtoon ons net dat wanneer die struktuur van 'n primitiewe gemeenskapslewe nog onontslote is, daar ook geen sprake van *selfstandige kuns* kan wees nie. Daarom tree die primitiewe kuns slegs op in verbinding met ander ongedifferensieerde strukture soos byvoorbeeld die godsdiens, dansvorme ensovoorts. Kultuurverband is altyd belangrik vir die kuns maar in *ontslote* kuns het ons te doen met 'n selfstandigheid (s.i.e.k.) wat nie meer bloot in terme van een of ander kultuursektor beoordeel mag word nie.

Ons het reeds daarop gewys dat Dooyeweerd nie 'n volledige analise van die estetiese modaliteit van die werklikheid gegee het nie, hoewel hy verskillende estetiese analogieë aan die orde gestel het.<sup>2)</sup> Prof. H. Rookmaaker het die ontsluitingsproses van die estetiese modaliteit nader uitgewerk.

### 3 Die estetiese modaliteit by H. R. Rookmaaker

Rookmaaker is tans die vrugbaarste skrywer op die gebied van die Christelike estetika vanuit die gesigshoek van die Wysbegeerte van die Wetsidee. In hierdie paragraaf sal ons as uitgangspunt hoofsaaklik sy artikel: „Ontwerp ener Aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee”<sup>3)</sup> ondersoek, met die nodige aanvulling uit sy ander artikels en geskrifte.

Rookmaaker begin deur te beklemtoon dat die estetika rekenskap sal moet gee van wat in die nuwe ervaring as skoonheid in die sin-sistase ervaar word. „Daartoe zal zij de aesthetische wetskring zelve aan een nader onderzoek moeten onderwerpen en vooral het oog moeten richten op de verschillende typen van individualiteit (zin-individualiteiten) binnen deze wetskring”.<sup>4)</sup>

---

1) Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en Vakwetenskap*, p.175

2) Die esteties-gekwalfiseerde individualiteitstrukture en aanverwante sake by Dooyeweerd, kom later weer aan die orde

3) Sien *Philosophia Reformata*, 11de en 12de Jaargang, 1946–1947

4) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica . . .” *Philosophia Reformata*, 1946, p.141

Rookmaaker onderskei verder tussen estetika in engere sin en wat hy noem „Kunstwetenskap”. Kunswerke as esteties-gekwalfiseerde strukture kan nie alleen funksioneel-esteties ondersoek word nie, maar omdat die ondersoek ook moet gaan oor die funderende funksie, op die funderende struktuur e.d.m., meen Rookmaaker dat die studie van die esteties-gekwalfiseerde strukture die navorser buite die gebied van die estetika in engere sin voer. Kunstwetenskap is vir hom die wetenskap wat die esteties-gekwalfiseerde strukture in hulle strukturele bou en vervlegting met ander strukture ondersoek.

Na ons beskeie mening is só ’n skeiding heeltemal onnodig. ’n Estetika wat net tot die modale horison afgeperk word, word die reg ontnem om die oopgelegde norme aan die dingstrukture wat esteties-gekwalfiseerd is te ondersoek. Ons gee graag toe dat die estetika nooit die „levende kunst, de schoonheid zelve” kan vervang nie en dat dit van die naïewe skoonheidsbeleving teoreties rekenskap moet gee. Maar dit betrek dan juis *ook* die esteties-gekwalfiseerde dingstrukture. Hulle is immers ook in die naïewe ervaring betrek.

### 3.1 Die sin-kern van die estetiese modaliteit

Vir Rookmaaker is die sin-kern van die estetiese modaliteit *skone harmonie*. Daar moet op gelet word dat „skoonheid” en „esteties” vir Rookmaaker ongeveer dieselfde betekenis het. Die begrip „skoon” moet nie gesien word as iets wat altyd mooi, gaaf of bevallig is nie. Tereg merk P. D. van der Walt in dié verband aan: „Hierdie nuwe werklikheid wat in die kunswerk geskep word, is nie altyd plesierig of mooi in die gewone gangbare betekenis van die woord nie. Dit is myns insiens ’n ontkenning van die wese van die skone, ’n oorvereenvoudiging of verenging daarvan, om te sê dat die kuns bevallig of sinstrelend of gerusstellend of prettig moet wees.

„Waaragtige en diepe skoonheidservaring hou dikwels of meestal verband met iets wat veel dieper (of hoër) is as om te weet iets is „mooi”, vir die oog welbehaaglik. Ontsetting, liding, ontroering hou ook verband met die estetiese – die veredelende en louterende funksie of aspek van die kuns is reeds deur die ou Grieke ingesien na aanleiding van hulle treurspele. Groot kuns gryp aan, ontstel, ontvoer, maak jou bewus van die oneindige, eerder as wat dit jou behaaglik laat voel”.<sup>1)</sup>

Rookmaaker wil met die begrip „skone harmonie” niks meér sê as wat Dooyeweerd reeds in die sin-kern van die estetiese modaliteit aangevoel het nie. Die komponent „skone” onderskei slegs die harmonie, as sin-kern van die estetiese modaliteit, van die estetiese analogieë, soos byvoorbeeld taalharmonie, sosiale harmonie ens.

---

1) Van der Walt, P. D., „Die onvriendelike aangesig van die kuns”, *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Februarie 1966, p.14.

### 3.2 Begrip van die estetiese

Die *begrip* van die estetiese is die logiese omvatting van die „generale grondzin” van die estetiese „in diens nog ‚restrictieve’, ‚starre’, ‚niet-ontsloten’, ‚niet-verdiepte’ functie”.<sup>1)</sup>

As retrosipiasie op die ekonomiese, vind Rookmaaker die „wering van *exces*”. Alles wat esteties *te veel* is, sal ook *esteties as oortollig ervaar word*. In die algemeen gestel: Elke *te veel* moet geweer word én ook elke *te min*.

Die estetiese retrosipeer op die sosiale in wat Rookmaaker noem: „het *niet-uit-den-toon mogen vallen*” van het waarlijk *schone*. Subjectief (d.w.z. betr. het subject, welke als aesthetisch subject de aesthetische objectfunctie ontsluit) staat daartegen over de *smaak*. Laasgenoemde moet dan veral verstaan word as „de smaak van de leden van een bepaalde „cultuur”.

Wat die simboliese betref, wys Rookmaaker daarop dat die werklik skone, altyd *aanspreek*, altyd iets te sê het. Sonder die *aanspreking* of *toespreking*, sou ons die skoonheid nie kon beleef nie. „De *beleving* is dus hetgeen subjectief teenover het aanspreken staat. Dat kunst die we niet als zodanig kunnen beleven zin-loos is, behoeven wij veel niet nader te betogen”.<sup>2)</sup>

Verder vind ons ook die *estetiese simboliek* as retrosipiasie van die estetiese op die simboliese.

Wat die historiese modaliteit betref, merk Rookmaaker aan dat die *styl* ’n retrosipiasie van die estetiese op die historiese is. „Styl” is die wyse waarop die „in de Goddelijke wereldorde verankerde (aesthetische) normen gepositiveerd zijn”.<sup>3)</sup> Volgens Rookmaaker is die „styl” die antwoord *hoe* aan die estetiese norme *vorm* gegee is.

Ook in die *estetiese ontwikkeling* van ’n kunswerk, het ons ’n retrosipiasie van die estetiese op die historiese. Onder die *estetiese ontwikkeling* word verstaan die uitgroeiing van ’n kunswerk tot sy hoogtepunt, waarna sy estetiese spanning en gespannenheid „opgelos” word. So vind ons in die sonnet die hoogtepunt net na die tweede kwatryn met die oplossing in die daaropvolgende tersines. Die moment van *ontwikkeling* is altyd ’n historiese analogie.

As retrosipiasie op die logiese vind ons in die estetiese ook uitgedruk in die beginsels *principia identitatis* en *contradictionis*. Indien die dele van ’n kunswerk nie in esteto-logiese verband met mekaar staan nie,

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.142.

2) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp eener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.144

3) *Ibid.*, p.144

„zeggen wij dat het werk ‚als los zand aan elkaar hangt‘, de aestheto-logische eenheid is dan zoek”.<sup>1)</sup> Ook in die opvolging, die fases van ’n kunswerk, is die logiese verband in die opbou van groot belang en eers be-grypbaar as die dele logies uitmekaar voortvloei. Elke moment in die werk moet esteties *verantwoord* wees.

As retrosipasie op die psigiese sin-sy van die werklikheid, vind Rookmaaker in die *estetiese bewoënhed* waarin die skoonheidsontroering van die kunstenaar tot uiting kom. Voorts kom hierdie analogie ook tot uiting in *estetiese gespannenheid* wat egter skerp onderskei moet word van *estetiese spanning* wat ’n *bewegingsretrosipasie* van die estetiese is. Ook in die stemming kom die gevoelsanalogie na vore. Dit word veral gevind in die *toon*, die *kleur* van ’n kunswerk. Die toonsoort (byvoorbeeld *majeur* of *mineur*) in die toonkuns druk in die algemeen die vrolikheid, ligtheid, erns of droewigheid in so ’n stuk uit. Ook die psigiese tyd is hier belangrik. ’n Pouse kan in dié verband ’n besondere rol speel.

Wat die biotiese sin-sy betref, vind Rookmaaker ’n estetiese analogie in die *besieling* – ’n kunswerk moet „lewe”. Indien dit nie die geval is nie, sál ’n werk ons nie aanspreek nie. So ’n werk sal esteties *dood* wees.

As retrosipasie op die bewegingskring, vind Rookmaaker in die estetiese beweging soos dit na vore tree in die *estetiese bewegingstyd*. So vind ons byvoorbeeld in ’n kunswerk ’n verandering van ritme – nie net in die toonkuns nie! – wat alleen na luid van die bewegingsanalogie van die estetiese te verklaar is. Ook die estetiese kousaliteit is hier ter sprake. In die toonkuns sal die dissonant-akkoorde byvoorbeeld altyd om ’n oplossing vra, „d.w.z. dat het volgende aesthetisch-causaal door het voorgaande geëist word”.<sup>2)</sup>

Ook *estetiese spanning* en *ewewig* is analogiese momente van die estetiese op die bewegingskring. Die *spanning* kan ontstaan deur verskuiwinge in die ritme; deur versnellings en vertraginge in die bewegingstyd, terwyl die *spanning* afgewissel kan word met ’n *ontspanning*. Die estetiese ewewig kom veral sterk na vore in die beeldhoukuns. Wanneer die ewewig nie raakgevat is nie, sal ’n lopende persoon lyk of hy val. Die *ewewig* geld egter nie net vir die beeldhoukuns nie. Dit is ’n belangrike moment in alle kuns hoewel dit by elke tipe kunswerk op ’n eiesoortige wyse verantwoord moet wees.

Die ruimtelike analogie kom in die eerste plek na vore in die estetiese bewegingsruimte vir die estetiese beweging. „Dit sien we bv. in het aesthetisch *lijnspeel*, zoals dat zo evident naar voren komt in de polyphone muziek van bv. Bach”.<sup>3)</sup> Ook die ruimte in ’n skildery word „ons in de denkbeweging door de

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp eener Aesthetica”, p.145

2) *Ibid.*, p.146

3) *Ibid.*, p.147

perspektief gesuggereerd. Ook de perspektief valt binnen deze analogie".<sup>1)</sup> Die konfigurasie van figure, die samestelling en opstelling daarvan, die komposisie dus, is slegs te begryp as 'n ruimtelike analogie van die estetiese. Die lynspel in die konfigurasie van figure, byvoorbeeld, diagonaal, horisontaal of vertikaal, is vir die plasing van die figure van die grootste belang. Vergelyk slegs in die verband die lynspel in die komposisie van Jan Steen se St. Nicolaasmorgen.<sup>2)</sup> Hierdie lynspel in die komposisie is egter nooit geometries te begryp of te verklaar nie. Dit vind sy *sin* alleen in die ruimtelike analogie van die estetiese. As die lynspel in die komposisie van 'n skildery, slegs geometries besien word, het dit in die skildery geen sin meer nie.

As retrosipiasie van die getal aspek van die werklikheid, vind Rookmaaker allereers in die *estetiese eenheid in die menigvuldigheid*. 'n Kunstwerk moet al sy dele betrek op sy eenheid. Hierdie eis is in die klassieke drama reeds gestel onder die beginsels van *noodsaaklikheid* en *moontlikheid*.

Voorts is die *diskrete kwantiteit* in 'n kunstwerk slegs te begryp as retrosipiasie van die estetiese op die getal. In die musiek vind ons dit bv. in diskrete *ritmestote*.

Tot sover het ons met Rookmaaker stilgestaan by die *begrip* van die skone. Vervolgens sal ons saaklik stilstaan by die *idee* van die estetiese. „Deze idee vat de generale grondzin van de aesthetische wetkring in zijn verdiepte, anticiperende, ontsloten functie in zijn uiteindelijke heenwijzing naar de boventijdelijke zinvolheid van het schone mensengeslacht".<sup>3)</sup>

A. J. Müller verwys na die hierbo aangehaalde uitspraak van Rookmaaker en skryf dan: „Hier kry ons by Rookmaaker weer eens die gedagte dat die aardse skone heenwysend is na die goddelike skone. Die vraag bly by my hang of dit wel die geval is; moét die aardse skoonheid (kunstskoonheid) altyd in analogie tot 'n goddelike skoonheid gesien word?"<sup>4)</sup>

Oor hierdie uitspraak van Müller sal ons baie saaklik wees omdat hy in só 'n uitspraak net bewys lewer dat hy die Wysbegeerte van die Wetsidee, hoegenaamd nie begryp nie. Müller begryp nie wat die „tijdelijke zinvolheid" beteken nie. En om te vra of die skoonheid *altyd in analogie tot 'n goddelike skoonheid* gesien moet word, doen aan Rookmaaker so 'n onreg aan dat ons dit nie stilswyend kan laat verbygaan nie. Natuurlik is daar by Rookmaaker nie die minste sprake van 'n analogie van aardse skoonheid met goddelike skoonheid nie. So 'n skolastiese gedagte uit die bekende *analogia entis* van die Thomisme, het waarlik niks in gemeen met die sin-volheid van die skone in Christus as wortel van die nuwe mensegslag nie.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp eener Aesthetica", Voetnoot 8, p.147

2) Geskilder in 1670 en tans bewaar in die Rijksmuseum, Amsterdam

3) Rookmaaker, H. R., *Op. cit.*, p.148

4) Muller, A. J., *Op. cit.*, p.214

Ons het reeds daarop gewys dat die *sinverskeidenheid* tydelik is en die sintotaliteit bo-tydelik. Laasgenoemde kan alleen op Christus *na Sy menslike natuur*, betrek word omdat dit besien word uit die Bybelse religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in gemeenskap met die Heilige Gees. As Christus na Sy menslike natuur, nie sintotaliteit van die kosmos is nie, sal die wetenskaplike 'n pseudo-totaliteitspostulaat moet hanteer omdat hy nie anders rekenskap van die verskeidenheid sal kan gee nie. En dan word die sin-verskeidenheid verwing en misdui. In die humanistiese denke word die transendentale idee insake die oorsprong van die sin-verskeidenheid, in die menslike rede as wetgewer gesoek met die gevolg dat die sin-totaliteit in 'n verabsoluteerde werklikheidsaspek gepostuleer word.

In die gesiteerde uitspraak van Rookmaaker beklemtoon hy niks meer as dat die estetiese sin-sy van die werklikheid, as deel van die sin-verskeidenheid, soos al die ander sin-sye hulle sin-volheid en sin-totaliteit in Christus na Sy menslike natuur vind nie. En dit is 'n Skriftuurlike waarheid.<sup>1)</sup> Hier is *geen sprake* van 'n *analogie* van aardse skoonheid met goddelike skoonheid nie. Müller se kritiese vraag is so uit die lug gegryp dat ons dit werklik nie ernstig kan opneem nie.

Van die *idee* van die estetiese kan, soos van alle antisiperende struktuurmomente, nie 'n teoreties onderskeidende begrip gevorm word nie want „ooreenkomstig die benaderende aard van elke antisipatie, wat nooit sêlf die modale sin van die aspekte waarna geantisipeer word kosmies bereik nie, kan die teoretiese denke óók slegs die sin-samehang (wat in die antisiperende struktuurmomente van aspekte tot openbaring kom), in 'n benaderingsbegrip of 'n idee vat. In die funderende tydsrigting lê die modaal-gekwalfiseerde begrip ten grondslag aan die benaderende aard van die idee, terwyl die idee omgekeerd in die transendentale tydsrigting die modale begrip (van die sin-kern en retrosipasies) verdiep en in antisiperende sin ontsluit”.<sup>2)</sup>

Rookmaaker vind in die estetiese normsy die volgende antisipasies: As *antisipatie op die juridiese aspek* vind Rookmaaker „het teen elkaar afgewogen der verschillende momenten”. Hy wys dan daarop dat by nadere deurdenking die verdieping van die estetiese begrip sonder meer duidelik word en illustreer dit dan aan die ekonomiese retrosipatie van die estetiese. Hierdie retrosipatie het Rookmaaker gevind in die *wering van ekse*. Hy skryf dan: „het ‚wering van exces’ zal door deze zinverdieping niet-meer-gelijkberechtigde elementen ‚waardevereffenend’ moeten ‚besparen’, daar deze elementen door afweging in een op de zin der vergelding anticiperende zin niet meer ‚gelijkberechtigd’ zijn. Zoo kan door

---

1) Vergelyk *Kolossense* 1:15–20

2) Strauss, D. F. M., *Wysbegeerte en Vakwetenskap*, p.219



deze afweging het ene deel van het kunstwerk veel belangrijker — d.i. aesthetisch belangrijker — blijken te zijn dan het andere”.<sup>1)</sup>

Ook die gangbare onderskeiding in die kunsgeskiedenis tussen analitiese en sintetiese kuns, kan vanuit hierdie antisipatie nader rekenskap gegee word. Van Eyck word gewoonlik aangedui as 'n analitiese skilder — elke onderdeel word met eweveel sorg uitgewerk sodat geen enkele detail vir hom meer of minder belangrik is as 'n ander nie. Rembrandt is 'n sintetiese skilder — een detail is by hom esteties belangriker as 'n ander. Hy skenk daarom ook meer aandag aan sommige details op die doek deur dit esteties meer op die voorgrond te plaas. Om dit duidelik te sien hoef 'n mens maar net na die bekende „Nagwag” te kyk.

Rookmaaker vind die *antisipatie van die estetiese op die etiese* in die eerste plek in die *edele*. Die kuns moet gerig wees op die veredeling, die verheffing van die mens. „Indien een ‚kunstwerk’ den mens omlaaghaalt, als het appeleert op de zondige instinkten van dezen en deze poogt aan te wakkeren, dan heeft deze anticipatie een anti-normatieve richting genomen”.<sup>2)</sup> Vervolgens kom hierdie antisipatie ook tot openbaring in die *eerlike* en *opregte*. As in 'n kunstwerk 'n gebrek aan ideë of as die kunstenaar nie eerlik is in wat hy as lewens- en wêreldbeskouing aandien in sy werk nie, sal die skoonheid van 'n werk daar ongetwyfeld onder ly en selfs gekanselleer word. „Ook zal, als een ‚leelijke’ (d.i. etiesch slechte) inhoud verguld is door een schone vorm deze aesthetische eerlijkheid te kort zijn gedaan en de schoonheid in haar geheel aangetast worden”.<sup>3)</sup>

In die *antisipatie van die estetiese op die pistiese* beklemtoon Rookmaaker dat die hele ontsluitingsproses gelei word deur die geloof. Hy skryf: „Het gehele ontsluitingsproces, dus ook de zin-verdieping van de aesthetische zin-zijde, wordt geleid en gericht door het geloof. Muziek of andere kunst die onder leiding van het wetenschapsideaal of het verlichtingsgeloof is geconcipieerd, is noodzakelijk anders dan een Christelijke kunst of een kunst, die geleid en ontsloten is door een romantisch geloof in het genie”.<sup>4)</sup>

Dit is alles natuurlik volkome waar maar dit gee aan ons nog nie die antisipatie van die estetiese wat juis onder leiding van die geloof oopgaan nie. Prof. P. de B. Kock soek hierdie antisipatie in „estetiese sekerheid”. Dit sou dan kon bestaan in 'n estetiese norm-bewustheid, dat die kunstenaar weet wat hy wil hê. Hy vra dan die vraag of dit nie verder moet beteken dat die estetiese in sy ontslote norm, moet heenwys na die bo-tydelike, na die Absolute, die Ewige nie.<sup>5)</sup> Na my mening kan hierdie antisipatie kwalik anders

---

1) Rookmaaker, H. R., *Op. cit.*, p.148

2) *Ibid.*, p.149

3) *Ibid.*, pp.149–150

4) *Ibid.*, p.150

5) Kock, P. de B., *Ongepubliseerde klasdiptaat*

wees as estetiese sekerheid en daarom wil ons graag by die gedagte van Kock aansluit en dit „beter” probeer omskrywe as *estetiese sekerheid as gevolg van 'n gegrepenheid deur die Oorsprong*.

Sonder om te herhaal of breedvoerig te wees, verwys ons ter illustrasie slegs na die bekende *mathesis universalis* wat sedert Descartes deur die wetenskapsideaal van die humanisme gepropageer was. Dooyeweerd wys daarop dat hierdie *mathesis universalis* ook die estetiese idee van die humanisme, veral in die tyd van die Franse Klassisme innerlik verstar het. Reeds Descartes het in sy *Regulae ad directionem ingenii* die idee van die *mathesis universalis* ook tot die terrein van die musiek uitgebrei. Die klassieke opvatting dat die kuns mimêsis, na-beelding, van die natuur moes wees, het die aanknopingspunt gebied tussen die estetika as wetenskap en die matematiese natuurwetenskap, sodat die laaste grond of oorsprong van beide, natuur en kuns, in die soewereine matematiese denke gesoek is.

Dooyeweerd wys daarop dat die klassistiese estetika wel onder leiding van die humanistiese wetenskapsideaal, deurgedring het tot die funksionele karakter van die estetiese sin. „*Zij ontdekt de mathematische, logische en economische analogieën in de modale aesthetische zin-structuur*”.<sup>1)</sup>

In die Christelike wysbegeerte word die sin-kern van die pistiese wetskring gesien as *sekerheid as gevolg van gegrepenheid deur die openbaring van die Oorsprong*. Hier het ons nie meer met 'n gehipostaseerde oorsprongs-idee soos in die immanensiefilosofie te doen nie.

Maar ondanks al die betreklike verdieping, verstar die estetiese *idee* van die klassisme onder leiding van die geloof in die humanistiese wetenskapsideaal. Dooyeweerd vat dit saaklik saam: „De modale aesthetische zin wordt daardoor zelve niet in zijn *souvereiniteit en universaliteit in eigen kring* gevat, doch als een spesifieke uitdrukking van den logisch mathematischen, ‚zijnsgrond’, die zich in de fysisch-psychische natuurzijden en in de aesthetische zin-zijde slechts op *verschillende wijze* zou differentieëren”.<sup>2)</sup> (Laaste kursivering van my P.C.).

Ten slotte merk ons net aan dat Rookmaaker in die ooplegging van die estetiese begrip en -idee nie net op die modale vlak gewerk het nie maar ook die individualiteitstrukture daarby betrek het.

#### 4 Die estetiese modaliteit by D. F. Malherbe

D. F. Malherbe, bekende Afrikaanse literêre kunstenaar, het aan ons, benewens sy groot getal romans en ander literêre werke, ook 'n saaklike artikel in *Philosophia Reformata* nagelaat waarin hy baie duidelik sy siening van die kunswerk as estetiese struktuur weergee.<sup>3)</sup>

---

1) Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel II, p.278

2) *Ibid.*, p.278 sqq.

3) „Kuns – selfstandig en afhanklik”, *Philosophia Reformata*, 2de Kwartaal, 1947

Malherbe lei sy standpunt in deur daarop te wys dat die mens normatief gerig is. Hy verwerp summier en saaklik alle verabsolutteringe, ook van die kuns.

#### 4.1 Die estetiese as soewereine sin-struktuur

Die sin-kern van die estetiese is vir Malherbe ook skone harmonie. Dit is ingeplant in die skeppingsorde as 'n eie-geaarde, volstrek onherleibare, normatiewe sin-modaliteit met sy sin-kern en daaraan ondergeskikte norme, en eis van die kunstenaar gehoorsaamheid en duld tegelyk ook geen beheersende inmenging, teoreties of andersins, van die kant van enige ander sin-struktuur nie. Alle vertroebelende grensoorskryding van andersgeaarde sin-strukture moet daarom uit die estetiese geweer word.

Malherbe wys op 'n hele reeks van hierdie hipotaserings met hulle gevolglike verwringing van die kuns bv. die Freudiaanse „onverantwoorde manier om die skeppingsproses van die kunswerk te sien as beheers deur verdronge instinkte sowel as die ondergeskikmaking van die kunswerk aan die biologiese natuurwet”.<sup>1)</sup> Ook die naturalisme en die rasionalisme verteenwoordig elkeen 'n besondere duiding van die sin-kern van die estetiese. Die naturalisme en die rasionalisme is albei uitvloeings van die oorheersing van die natuurwetenskap.

Dit is insiggewend dat Malherbe, self literêre kunstenaar, daarop wys dat die „verwikkelde skeppingsgebeure” nie opgeneem moet word as „reine verstandswerk” nie.<sup>2)</sup> Hy skryf: „Die moment van ingewing (intuisie, voor-teoretiese insig), daardie onmiddellike ongesogte ligstraal wat die kunstenaar keer op keer, in die klein en in die groot, in die besonderheid van ekspressie en in die ontsluiting van siening, verrassend verbly en hom skielik onvermoede moontlikhede openbaar, daardie ontwyfelbare blitservaring van die verbeeldingswerkzaamheid, skynbaar volstrek anders geaard as alle kenbare logiese denkwerk, terwyl dit, gewortel in die selfheid, ken-teoreties daarvan tog nie los te maak is nie, dit word” — deur die rasionalisme — „as onbruikbare legendewrak van die baan geskuif”.<sup>3)</sup> Dit moet egter nie verstaan word asof Malherbe die kunsinspirasie as 'n *goddelike inspirasie* erken nie. Hierdie gedagte, beklemtoon hy, is 'n blote mite. Die kunstenaar se werk is suiwer menslik.<sup>4)</sup>

Malherbe sluit, wat die sin-kern van die estetiese betref, volkome by die Wysbegeerte van die Wetsidee aan. Dwarsdeur sy genoemde artikel in *Philosophia Reformata* beklemtoon hy dat elke hipostase en grensoorskryding van enige ander sin-struktuur op die terrein van die estetiese, nie net die sin-karakter van

---

1) Malherbe, D. F., *Op cit.*, p.71

2) *Ibid.*, p.73

3) *Ibid.*, p.73

4) Malherbe, D. F., „Kuns en Gehoorsaamheid”, *T.C.W.*, Mei 1965. Ons kom later weer terug op hierdie stand van sake.

die estetiese self aantas en misdui nie, maar ook die kunsskepping en die kunskritiek word só vertroebel en van sy ware karakter ontroof.

#### 4.2 Sin-samehang van die estetiese

Ook wat die sin-samehang betref, praat Malherbe, op grondslag van die religieuse grondmotief, skepping, sondeval en verlossing, van die strukturele opbou in die kunswerk self. Hy is dus geensins besig om allereers die *begrip* van die estetiese te probeer uitwys nie. Dit gaan eintlik vir hom oor die struktuur van Christelike kuns. „Die ding-struktuur, kunswerk, deur die mens gevorm uit innerlike behoefte en drang wat God in hom gelê het, gevorm kragtens sy vermoëns in bewuste of onbewuste gehoorsaamheid aan God-gestelde norme, in hierdie geval aan die leidende norm: die skone harmonie, is objektief-esteties gekwalifiseer. In die struktuur van die kunswerk sal moet gevind word die sinmomente van terugwysende aard (in funderende tydsrigting) sowel as dié van vooruitwysende aard (in transendentale tydsrigting), om langs dié weg sy verbondenheid met die ander sin-aspekte van die werklikheid en sy verankertheid in die werklikheidsorde aan te toon”.<sup>1)</sup>

Op voetspoor van die Wysbegeerte van die Wetsidee, soek Malherbe die volgende analogieë in die kunswerk:

Die *getalsin* as substraat van die werklikheid moet hom uitdruk in die kunswerk as terugwysende moment, dus anders as in sy oorspronklike gestalte. „Dit gebeur in die *menigvuldigheid van estetiese bou-elemente* soos kleure en lig-effekte, en lyne van komposisie (skildery), lyne van ontwikkeling, handelingsmomente, suggestiewe en beeldende woordgebare, momente van voorstelling ens.”<sup>2)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

Die *ruimte-sin* openbaar hom in allerlei gestalte na gelang van die aard en estetiese eise van die besondere kunswerk. Die skilderkuns, die musiek, die letterkunde word die ruimte-sin telkens *anders* esteties vergestalt. Die ruimte-voorstelling in die musiek vind Malherbe in die ritmiese stuwings van klanke, in die letterkunde as verbeeldingsruimte op letterkundige plan, ens.

Die *beweging-sin* vind Malherbe in die ritme by woordkuns en musiek. In die skilderkuns word dit uitgedruk „deur gryping van ’n bepaalde vrugbare moment in die verhoudingsituasie van figure . . . ”.<sup>3)</sup>

---

1) Malherbe, D.F., „Kuns – Selfstandig en Afhanklik”, *Philosophia Reformata*, 1947, p.77

2) *Ibid.*, p.77

3) *Ibid.*, p.78

In die kunswerk openbaar die biotiese hom as *skyn-groei*. „Onder die bewerking van die marmerblok groei as 't ware uit die materie na vore die omlyning van arms en bene en gesig gedurigdeur tot meer helderheid, groei die fyner trekke van die gelaat in verwerkliking van die innerlike beeld wat die kunstenaar in sy siel omdra”.<sup>1)</sup> Malherbe beklemtoon verder dat wanneer die beskouer die waaragtigheid van die verbeelde, vormgewende kunstgestalte na-belewe, dan sê hy dat die karakter lewe.

Ook die gevoel-sin in die kunswerk is bloot analogies en altyd streng gerig op die skoonheidsnorme – „hy het 'n geestelike metamorfose ondergaan”.<sup>2)</sup> Malherbe beklemtoon dan verder die *stemming* en *toon* van 'n vers, 'n roman, 'n drama, 'n skilderstuk ens.

Ook die logiese-sin sal in terugwysende hoedanigheid in 'n kunswerk moet verskyn. Die gedagte-komplekse wat in die woordkuns na vore tree, moet nie verstaan word as slegs logiese denkhandelinge nie. Dit is veeleer „wesenhede meegegeë in die ekspressie-stroom en gelei deur die estetiese kernbeginsel”.<sup>3)</sup>

Die historiese vind Malherbe in die *vorming*. In alle vormingsarbeid wat die kunstenaar verrig, hetsy in die konsepsionele stadium, hetsy in die latere fases van voltooiende vormgewing, ten einde sy „innerlik-aanskoude fantasie-beeld so volkome moontlik te versinnelik”, is 'n terugwysing na die historiese. Die *styl* is hiervan 'n goeie voorbeeld.

Die taal-analogie vind Malherbe veral in die simboliese moment in die kuns. Alle kuns het iets te „sê”. Ook die sosiale-sin is in elke kunswerk beliggaam. Malherbe vind dit veral in die „toespraak”, die „aanspreek” in die werk en die „jy-en-jou-opset” van die gedig.

Die estetiese is in die ekonomiese gefundeer. Té veel „voorwerplikheid” in 'n skilderstuk moet geweer word net soos oortollige woordgebaar ens.

In die transendentale tydsrigting, behandel Malherbe die juridiese, die etiese en die pistiese. Die juridiese antisipasie vind hy in die „ewewigtige harmonisering van belange onder afwering van oormaat”.<sup>4)</sup> Hierdie „ewemaat” van belange, impliseer 'n gebalanseerdheid van die dele van 'n kunswerk. Die etiese sin-moment as analogie van die estetiese, vind Malherbe veral in die persoonlikheid van die kunstenaar en die kunswaardeerder. Die kunstenaar „ondervind van vooraf 'n onafweerbare heengetrokkenheid tot, 'n toenemende oorgegewendheid aan sy tema wat hom aan die hart gryp en dwing tot altyd intensiewer

---

1) Malherbe, D. F., *Op. cit.*, p.78

2) *Ibid.*, p.79

3) *Ibid.*, p.80

4) *Ibid.*, p.82

inlewing.<sup>1)</sup> Dit geld natuurlik ook van die kunswaardeerder. Eties-ontoelaatbare dinge sal ook esteties-ontoelaatbaar vertoon, „tensy die edele intensie van die kunstenaar duidelik blyk en hy sulke gedraginge of houdinge versoenend laat opgaan in die totaalbeeld van sy *skynwêreld*”.<sup>2)</sup>

Die geloof-sin vind in die estetiese sy uitdrukking in estetiese sekerheid. Ook hierdie sekerheid soek Malherbe in die kunstenaar en -waardeerder. Wat die kunstenaar betref, skryf hy: „Werkend aan sy kuns ondervind die kunstenaar, onder leiding van die estetiese norme, ’n *sekerheid*, word hy aangemoedig en gedra deur ’n vaste vertrouwe op welslae, gryp hy selfbewus in die stofmassa van sy verbeelding in, omskeppend en vormend . . .”.<sup>3)</sup> Ook in die waarderingsdaad is die vertrouwe-moment aanwesig anders sou daar nie werklik tot waardering kon gekom gewees het nie. Die kuns is nie net bestem tot veredeling nie maar ook om tot eer van God te gedy.

Ons het reeds daarop gewys dat die genoemde artikel van Malherbe nie in die eerste plek ’n poging is om die retrosipasies en antisipasies van die estetiese op modale vlak uiteen te lê nie. Dit gaan vir hom eintlik oor die struktuur van Christelike kuns. Hy beklemtoon dan ook dat Christelike kuns nié kuns is waarin die naam van die Here eerbiedig word of Bybelse gegewens op romaneske wyse verwerk word nie. „Christelike kuns kan hom alleen regverdig as gehalte-kuns waaruit ’n gesonde, vormende krag vloei; Christelike kuns word geken aan die gees van die werk en is nie gebonde aan bepaalde stofgegewens nie”.<sup>4)</sup> Malherbe het self probeer om dié beginsels te beliggaam in sy kuns. Hy het egter ongelukkig eers laat in sy lewe kennis gemaak met die Wysbegeerte van die Wetsidee. Wie egter sy bundel *Agterland* bestudeer, veral die gedig „Ek”, vind ’n aangrypende poging om al die beginsels in Christelike kuns te beliggaam.<sup>5)</sup>

## 5 Objektief-estetiese gekwalifiseerde strukture

Voordat ons die objektief-esteties gekwalifiseerde strukture nader besien, is dit nodig om nog eens baie saaklik te verwys na die subjek-objek relasie van die naïewe ervaring. Voorts is dit nodig om daarop te wys dat die naïewe ervaring geen minderwaardige gegewe is nie. Die naïewe denkhouding is egter prinsipiël verskillend van die teoretiese. Dit mis allereers „iedere antithetiese struktuur en zij kent dientengevolge ook geen theoretische problemen”.<sup>6)</sup> Saaklik gestel: die naïewe ervaring ervaar die dinge *in-een* en moet

---

1) Malherbe, D. F., *Op. cit.*, p.83

2) *Ibid.*, p.83

3) *Ibid.*, p.84

4) *Ibid.*, p.84. Op die stand van sake sal ons later weer terugkom.

5) *Agterland* is uitgegee deur Sacum Beperk, Bloemfontein

6) Dooyeweerd, H., *Verkenningen*, p.23

daarom onderskei word van die teoretiese gegenstandrelasie al is die subjek-objek relasie nie los te dink van die teoretiese gegenstandsrelasie nie. Daarom is die ondersoek na die individualiteitstrukture een van die belangrikste onderdele van die Wysbegeerte van die Wetsidee".<sup>1)</sup>

In die subjek-objek relasie van die naïewe ervaring onderken ons aan die dinge en gebeurtenisse 'n voorwerplike of objeksfunksie in die modale aspekte van ons ervaringshorison. Die naïewe ervaring onderskei die subjek- en objeksfunksies. Ons weet baie goed dat water nie self leef nie maar tog in die biotiese aspek van die werklikheid 'n objeksfunksie het as *lewensmiddel*. Hierdie objeksfunksies word egter nooit *verselfstandig* en toegeken aan 'n „Ding-an-sich” nie. Alle objeksfunksies word ervaar in onverbreeklike verband met die subjeksfunksies in die betrokke aspekte. 'n Ding het byvoorbeeld objektief-logiese kenmerke met betrekking tot die subjektief menslike begripsvorming. „Een kunstwerk heeft een, het als zodanig *kwalificerende*, objektief esthetische funksie, zowel als objektiewe uitdrukking van een subjektief esthetisch konsep van die kunstenaar as in betrekking tot die subjektief esthetiese waardering van die beskouer”.<sup>2)</sup>

Ten slotte merk ons net weer op dat die struktuur van 'n ding nie in 'n enkele sin-sy afgesluit kan word nie omdat ons dan inderdaad met 'n metafisiese „Ding-an-sich” te doen sou hê. Dooyeweerd beklemtoon: „The inner restlessness of meaning, as the mode of being of created reality, reveals itself in the whole temporal world. To seek a fixed point in the latter is to seek it in a *fata morgana*, a mirage, a supposed thing-reality, lacking meaning as the mode of being which ever points beyond and above itself. There is indeed nothing in temporal reality in which our heart can rest, because this reality does not rest in itself”.<sup>3)</sup>

## 5.1 Bestemmingsfunksie van die objektief-estetiese strukture

Reeds hier aan die begin moet ons aanmerk dat nié alle esteties-gekwalfiseerde strukture, *dinge* is soos in die geval van 'n skilderstuk of 'n beeldhouwerk nie. Dooyeweerd wys daarop dat dit nie korrek sou wees om aan te neem „that all works of fine art display the structure of objective things”, nie. Die verskil spring dadelik in die oog as ons net maar let op die skilderkuns, en beeldhoukuns aan die een kant en musiek, poësie en drama ens. aan die ander kant.

---

1) Ons het reeds op hierdie stand van sake gewys in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk. Vergelyk verder Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.3 sqq.

2) Dooyeweerd, H., *Verkenningen*, p.24

3) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.109

„Works of art belonging to the last category” (musiek, poësie, drama ens.) „lack the constant actual existence proper to things in the narrower sense. They can only be constantly objectified in the structure of scores, books, etc. And we shall show later on that such things as scores and books, are, as such, symbolically qualified. They can only *signify* the aesthetic structure of a work in an objective way and cannot *actualize* it”.<sup>1)</sup> Hierdie tipe kunswerk moet deur die kunstenaar vergestalt word in die opvoering, die voordrag of die uitvoering.

In bogenoemde verband is dit nodig dat ons net in die verbygaan moet wys op die *verskil* tussen die *ontsluitingsrelasie* en die *aktualiseringsrelasie* van die funksies van ’n objektiewe ding-struktuur in die alsydigheid van die kosmiese werklikheid. In die ontsluitingsrelasie „ontsluit” ons die latente objeksfunksies in die aktuele subjek-objek relasie. Dit gaan hier oor die objektiewe ervaringswerklikheid van ’n ding wat nooit verander solank die betrokke ding sy identiteit behou nie. In ’n wetskring vind ons naas die *ontsluitingsrelasie* ook nog die *aktualisering* van ’n ding met betrekking tot sy *objektiewe* bestemming, die sg. *aktualiseringsrelasie*. Hierdie aktualiseringsrelasie is normgebonde, hoewel daar veranderinge in die aktualiseringsrelasie kan intree. Dooyeweerd wys daarop dat die ou ridderklere van die Middeleeue vandag nie meer as klere gebruik kan word nie. In die subjektiewe aktualiseringsrelasie is hierdie struktuur dan na sy bestemmingsfunksie *geïnnaktualiseer*. Dit beteken egter nie dat die klere van die ou ridders in sy bestemmingsfunksie ooit verander nie. Vandag nog word hierdie klere ervaar as ’n sosiaal-gekwalfiseerde struktuur al gebruik ons dit as sodanig nie meer nie.<sup>2)</sup> Dieselfde geld natuurlik ook vir esteties-gekwalfiseerde strukture.

Voorts moet daarop gewys word dat in die natuurdinge<sup>3)</sup> die leidende funksie ook bestemmingsfunksie is en dat die bestemmingsfunksie van die natuurdinge ’n *oorspronklike individualiteit* vertoon. By alle dinge wat deur ’n normatiewe objeksfunksie gekwalfiseer is, is dit nie so nie. By hierdie dinge het die leidende bestemmingsfunksie *nie* ’n oorspronklike individualiteit nie. „De individualiteit van een kunstwerk draagt in z’n aesthetische zijde geen *oorspronkelijk* karakter doch wijst terug naar de oorspronkelijke individualiteit van een vroegere functie, welke we noemen de *funderingsfunctie*”.<sup>4)</sup> Die struktuur van enige

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.110

2) Sien Dooyeweerd, H., *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, p.119 *sqq.*  
Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1947, p.11

3) Sien paragraaf 1 van hierdie hoofstuk.

4) Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, 4de Druk, p.171  
Sien ook Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, p.87



ding wat deur 'n normatiewe objeksfunksie gekarakteriseer is, moet daarom benader word vanuit die onverbreeklike samehang tussen die leidende funksie en die funderingsfunksie.

Daarbenewens moet beklemtoon word dat die kwalifiserende of bestemmingsfunksie uitdrukking gee aan die *innerlike bestemming* van 'n ding. Dit moet egter nie verwar word met *uitwendige doelstellinge* nie. Die innerlike bestemming is 'n essensiële faktor wat behoort tot die *interne* struktuur van die bepaalde ding, byvoorbeeld 'n kunswerk. 'n Skildery kan byvoorbeeld gebruik word om 'n gat in 'n muur toe te maak. Dit het egter niks met die bestemmingsfunksie *van die betrokke skildery as sodanig* te doen nie. As dit bloot net sou gaan oor die toemaak van 'n gat in die muur, beteken dit dat die skildery in elk geval misdui is deur sy bestemmingsfunksie slegs tot die sosiale in te perk.

## 5.2 Fundering van die objektief-estetiese strukture

Alles wat ons oor die bestemmingsfunksie van 'n esteties-gekwalfiseerde struktuur gesê het, vind eers sy volle betekenis in sy onlosmaaklike verband met sy funderingsfunksie. Dooyeweerd betoog uitvoerig dat die fundering van 'n kunswerk nie in die bestemmingsfunksie van die gebruikte materiaal kan lê nie. „Wanneer wij aan het Aristotelisch vorm-materieschema denken, dan zouden wij geneigd zijn, de typische funderingsfunctie van het kunstwerk in het gebruikte marmer-materiaal te gaan zoeken. Nu is het egter zeker, dat dit materiaal zelve reeds een *natuurlijke* individualiteits-struktuur bezit en dus op geenerlei wijze bloot modaal-functioneel is te vatten”.<sup>1)</sup>

Die interne individualiteitstruktuur van, byvoorbeeld, die onbewerkte marmer is sonder twyfel gekwalifiseer deur 'n tipiese fisies-chemiese bestemmingsfunksie en hierdie marmer kan net sowel in enige ander vorm verwerk word wat nie esteties gekwalifiseer is nie. Die interne fundering kan ook nie gevind word in die psigiese as sodanig nie omdat die intensionele kunstenaarkonsepsie nie vereenselwig kan word met die voltooide kunsprodukt nie. Die voltooide kunsprodukt is immers 'n dingstruktuur waarin die kunstenaarskonsepsie reeds vergestalt is. Die kunstenaarskonsepsie kan dus wel in die konkrete kunswerk nagespoor word maar dat die kunswerk nie dieselfde is as die kunstenaarskonsepsie nie, moet sonder meer duidelik wees. Dooyeweerd wys daarop dat „the objectivity of this sensory image is not *original* but representational; and on the other, the artist's plastic activity is an *original free formation*, as such pointing beyond the sensory aspect”.<sup>2)</sup>

---

1) Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, p.87

2) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.120

Die interne funderingsfunksie in 'n kunswerk moet daarom in die objektief-historiese gesoek word – beheersende vorm volgens vrye ontwerp. En dit geld nie net vir „plastiese” kuns – beeldhouwerk, skilderkuns ens. – nie maar vir alle kunsoorte, ook die musiek, die poësie ensovoorts.

Ons het reeds aan die begin van hierdie hoofstuk gewys op die besondere plek van die historiese in die ontsluitingsproses. Tans is dit nodig om dit nader te besien. Ons sal nou aan ander stande van sake ook raak wat later breedvoerig aan die orde kom. Wie die struktuur van 'n kunswerk – in hierdie geval 'n marmarbeid – wil analiseer moet let op die *afbeeldingsrelasie* wat in die kunswerk 'n besondere rol speel. Hierdie *afbeeldingsrelasie* moet nie verstaan word as 'n kopie van 'n lewende model nie. Dit sou die beeldende kuns gelykstel met fotografie. Die *estetiese vormingsarbeid* van die kunstenaar is 'n onmisbare faktor in die totstandkoming van so 'n kunswerk.

Wie dus die kunswerk as *kuns* wil waardeer, moet die *fantasiebeeld* van die kunstenaar wat in die estetiese produk verwerklik is, in die oog hou. Daarom vind 'n estetiese individualiteitstruktuur sy fundering juis in die subjektiewe *vormingsarbeid* van die kunstenaar. Die kunswerk is objektief-histories gefundeer en daarom is die stylmoment 'n retrosipasie van die estetiese op die historiese. Rookmaaker vat dit saaklik saam as hy skryf: „*Alle functies in de voor-historische zijn van anticiperende, alle functies in die na-historische kringen van gefundeerde retrociperende structuur.*”<sup>1)</sup> In hierdie verband is dit belangrik om net daarop te wys dat die *interne* ontsluitingsproses duidelik onderskei moet word van die *modale* ontsluitingsproses. Die teorie van die wetskringe spits die aandag slegs toe op die funksionele struktuur van die ontsluitingsproses en kan ons derhalwe niks leer met betrekking tot die *tipiese* interne struktuur van hierdie proses soos wat dit voorkom in die dinge van die naïewe ervaring nie. Immers, binne die *tipiese* totaalstruktuur van 'n bepaalde dingeenheid, voltrek die *interne* ontsluitingsproses hom op so 'n volkome en unieke wyse dat die besondere dingeenheid as individuele ding die karakter openbaar van 'n integrale, interne eenheid.

Tot sover het ons nou stilgestaan by die *interne* fundering van 'n kunswerk. Tans moet ons ook die *eksterne* fundering van 'n kunswerk nader besien. Dit is 'n belangrike stand van sake waaronder ons aandag sal moet gee aan die voltooië kunswerk as sodanig in sy enkaptiese struktuurvervlegting. Die leer van die enkapsis het ons reeds in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk saaklik aan die orde gestel. In die opmerkings wat hierna volg, gaan ons dit nie weer prinsipiël op kosmologiese vlak bespreek nie. Wat hier volg is saaklike opmerkings toegepas op die estetika.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1947, p.11  
Sien ook paragraaf 1.1 van hierdie hoofstuk i.v.m. die plek van die historiese in die ontsluitingsproses

Wat die *funderende enkapsis* betref, soos ons dit veral vind in die beeldhoukuns en die skilderkuns, verwys ons net na paragraaf 1.2.1 van hierdie hoofstuk waar die stand van sake saaklik belig is. In kort kom dit daarop neer dat die materiaal wat vir die kunswerk gebruik is, 'n baie belangrike rol speel in die kunswerk as geheel. Hierdie materiaal behou sy eie soewereiniteit in eie kring met sy eie bestemmingsfunksie maar word in die kunswerk só ingebind dat die *kunswerk* daarsonder nie sou kon bestaan nie. *Die bestemmingsfunksie van die eksterne funderende struktuur vorm ook die eksterne funderingsfunksie van die kunswerk.* In die geval van 'n brons-beeld om net die een voorbeeld te noem, is die brons as sodanig, fisies-chemies gekwalifiseer. Met die harmoniese inbinding van die brons in die kunswerk – met die historiese vorm as knooppunt – sal die eksterne funderingsfunksie van die beeld fisies-chemies wees. In hierdie verband moet egter met nadruk daarop gewys word dat die struktuurvervlegtinge *nie* aprioriese gewens is nie. Rookmaaker wys daarop dat ons in ons rekenskap van hierdie kosmiese stande van sake, steeds op die naïewe ervaring sal moet appelleer. „Wij moeten de normen en standen van zaken ‚uitlezen‘ uit de zin-systase, waarin zich de wereldorde aan ons geeft”.<sup>1)</sup>

In die estetika kan ons ook 'n *korrelatiewe* enkapsis onderskei wat in die eksterne funderingsfunksie van belang is. By die korrelatiewe enkapsisfiguur het ons nie, soos by die funderende vervlegting, slegs te doen met een struktuur en *een* struktuurfunksie in elke wetskring nie. In hierdie enkapsisfiguur het elk van die ingebinde strukture hulle eie struktuurfunksies in elke wetskring. Ook hier geld die beginsel dat elke ingebinde struktuur sy soewereiniteit in eie kring behou maar met een van die ingeboude strukture as die leidende.

Rookmaaker wys daarop dat 'n literêre kunswerk bv. 'n roman, nie sonder meer as drama – hoe dramaties die verhaal ookal is – gespeel kan word nie. Daarvoor moet dit eers omgewerk word. in die *omgewerkte stuk* „zal zich ook duidelijk in de vorm van het litteraire kunstwerk de enkapsis met de toneelkunst uitdrukken”.<sup>2)</sup> 'n Verdere voorbeeld op literêre gebied, is die toonsetting van 'n gedig. Die normatiewe eis dat die vervlegting hom in die ingeboude strukture moet kan uitdruk, is in hierdie voorbeeld sonder meer duidelik. Die toonsetting mag nie die gedig vermink nie. Ook in die ballet het ons so 'n korrelatiewe enkapsis van musiek en dans. Nou wys Rookmaaker daarop dat die funderende struktuur by elkeen van die onderstamtipes van die radikaaltipe kunswerk verskil. Die musiek vind sy eksterne funderende funksie in die ontslote struktuur van die klanke wat fisies gekwalifiseer is terwyl dit tog nie van die stamtipe *danskuns* en *toneelkuns* gesê kan word nie. Rookmaaker vind die funderende struktuur van die dans- en toneelkuns in die „biotisch gequal. structuur van het menschelijk lichaam”.<sup>3)</sup>

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1947, p.12

2) *Ibid.*, p.12

3) *Ibid.*, p.151

Ons beklemtoon net weer die *normatiewe* inbinding van die betrokke strukture want anders sal die objektief-estetiese kwalifisering daaronder ly en selfs misdui word.

Ten slotte merk ons net aan dat hierdie korrelatiewe enkapsis ook kan voorkom in strukture wat nie estetiese bestemmingsfunksie het nie. Dink byvoorbeeld aan die reklamefilm vir 'n bepaalde produk op die mark. Die struktuur van so 'n film, hoe „kunstig” dit ookal is, is noodwendig anders as 'n film wat esteties gekwalifiseer is. Die analisering van so 'n reklamefilm – bv. 'n advertensie in die bedryfsverband – sal *ekonomies gekwalifiseer* en sódanig genormeer moet wees. Dit geld *in die breë* ook vir die korrelatiewe vervlegting van die beeldhoukuns met die argitektuur en andersom. Die kwalifiseringsfunksie van die leidende struktuur sal die aktualisering van die ander strukture *in die korrelatiewe enkapsis*, bepaal. Dit beteken natuurlik *nie* dat die beeldhoukuns – sê maar in 'n bepaalde bouwerk byvoorbeeld 'n monument – 'n ander bestemmingsfunksie kry nie. Die beeldhouwerk is nog altyd objektief-esteties gekwalifiseer. Maar dit word in die korrelatiewe enkapsis ingebind in die *struktuurgeheel* van die bouwerk. Enige beeld kan dus nie maar willekeurig daarby gebring word nie. Wat bygebring word sal hom moet leen tot korrelatiewe enkapsis met die bepaalde monument – dit sal harmonies in die totaalstruktuur van die monument moet pas. Ook die *materiaal* – marmer, brons – wat in die *totaalstruktuur* (dus ook vir die beeldhoukuns) gebruik word is nie 'n willekeurige aangeleentheid nie. Variabiliteitstipes in die korrelatiewe enkapsis is veel meer as net 'n kwessie van smaak.

### 5.3 Plek van die produktiewe kunstenaarsfantasie

Alle kunswerke is objektief-esteties gekwalifiseer – die leidende funksie is 'n estetiese *objeksfunksie*. By die totstandkoming van 'n kunswerk moet daarom allereers baie duidelik beklemtoon word dat ons nie hier te doen het met 'n objektivering van die estetiese subjektiviteit van die kunstenaar nie. Dooyeweerd wys daarop dat 'n modale subjeksfunksie hom nie binne dieselfde wetskring kan objektiveer nie.<sup>1)</sup> Dit is dus baie belangrik om te vra: Hoe kom die estetiese objeksfunksie dan tot stand aangesien dit tog resultaat van die subjektiewe vorming van die kunstenaar is? Daarbenewens moet aangemerkt word dat ons in 'n kunswerk geen blote „natuurlike skoonheid” in 'n afbeelding het nie. Kuns is nie *mimésis* nie. Juis op basis van die kunstenaarsfantasie wil die kunstenaar 'n *nuwe* estetiese konsep uitbeeld.

---

1) Dooyeweerd, H., *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, p.83

As antwoord op die vraag wat ons hierbo gestel het, verduidelik Dooyeweerd dat die estetiese fantasie in die produktiewe *fantasiegevoel* op tipiese wyse gefundeer is.<sup>1)</sup> „In het productieve fantasiegevoel zijn wij, naar onze psychische subjectsfunctie, inderdaad *productief-objectiveerend* werkzaam”.<sup>2)</sup>

Rookmaaker vat dit saaklik saam as hy skryf: „De kunstenaar ontwerpt subjectief zijn conceptie. Deze conceptie wordt op basis van het (psychisch) fantasiebeeld geobjectiveerd. We hebben nu dus een intensionele (d.i. een alleen in de ‚geest‘ van den kunstenaar, dus nog niet actueel bestaande) aesthetisch-gequalificeerde objectieve structuur. Dit *objectieve fantasiebeeld* moet nu door den kunstenaar, in een historische beheerste vormingsarbeid, geactualiseerd, geobjectiveerd worden. De kunstwerken van de stamtypen die niet blijwend zijn te objectiveren worden door den kunstenaar in een symbolische structuur weergegeven”.<sup>3)</sup> Die estetiese objeksfunksie van ’n kunswerk is dus slegs die estetiese afbeeldsel „van een bloot intentioneel aesthetisch object der kunstenaarsfantasie in de objectief-aesthetisch gequalificeerde structuur van een werkelyk ding”.<sup>4)</sup> Hierdie *gefantaseerde* objektiewe dingstruktuur is egter deur sy verbondenheid aan die transendentale ervaringshorison, ’n *moontlike struktuur* wat sig in sy bloot intensionele objektiviteit laat afbeeld in ’n werklike ding. Die estetiese fantasiebeeld is dus nooit los te maak van die werklikheid nie.

Allereers moet ook die kunswerk gerealiseer word in die bestaande skeppingsorde waarin dit tot alsydige en harmoniese uitdrukking moet kom. En tweedens ontwerp die kunstenaar sy fantasiebeeld na aanleiding van kosmies-aanduibare gegewens al bly hy nie by hierdie gegewens staan nie. P. de B. Kock merk aan dat die fantasiebeeld nie noodwendig in sy geheel en as sodanig aan sy aktualisering in *tydelike* sin voorafgaan nie. „Dit *word* ook onder die „vormgewing”. Dit is seker die geval in die mees uitgesproke sin by die totstandkoming van ’n liriese gedig”.<sup>5)</sup>

Tog is die fantasiebeeld van die kunstenaar kosmies aanduibaar. Rookmaaker gee vier voorbeelde aan wat as aanleiding kan dien vir die ontwerp van die fantasiebeeld. Die kunstenaar kan eerstens ’n psigiese waarneming van ’n fisiese objek hê, soos byvoorbeeld ’n landskap, ’n dier of ’n mooi menseliggam wat hy esteties objectiveer en die aanleiding word vir die ontwerping van ’n fantasiebeeld.

---

1) Sien breedvoerig Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel I, p.354 sqq.

2) Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, p.84. Sien ook Hoofstuk VII van hierdie proefskrif waar ons op die stand van sake weer sal terugkom

3) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.159

4) Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, pp. 84–85

5) Kock, P. de B., *Die Religieuse Dimensie van die Kuns en Kunswaardering*, Ongepubliseerde Diktaat, p.24

Ook 'n struktuur wat deur 'n normatiewe funksie gekwalifiseer is, kan aanleiding wees vir ontwerp van 'n estetiese fantasiebeeld bv. die liefde, 'n skildery, die vaderland ens. In die literatuur sal dit dikwels die geval wees.

'n Derde moontlikheid is dat 'n oorspronklik subjektief-psigiese moment die aanleiding kan wees bv. 'n psigiese stemming of belewenis.

Rookmaaker noem as vierde voorbeeld dat 'n kunstenaar ook direk, d.w.s. sonder enige buite-estetiese aanleiding sy fantasiebeeld kan ontwerp. Hiervoor verwys hy na vlakversiering en die sg. absolute musiek.<sup>1)</sup>

Hierdie vier voorbeelde verteenwoordig uit die aard van die saak maar enkeles uit die vele. Daarbenewens moet beklemtoon word dat die aanleiding en die ontwerp van die produktiewe kunstenaarsfantasie, geen simplisistiese aangeleentheid is nie.

Die produk van die kunstenaarsfantasie kan in die lig van wat ons hierbo aangestip het, met goeie reg gekwalifiseer word as *skeppende werk* solank as wat dit skerp onderskei word van die skeppingswerk van God. God het immers uit niks geskape en daarom kan die mens nooit skepper in die kreatuurlike sin van die woord wees nie.

Ten slotte merk ons net aan dat die kunsgenieter en -kritikus oor 'n „herskeppende” kunstenaarsfantasie moet beskik. As dit nie die geval is nie, sal die kunsproduk na analogie van blote natuurskoon beoordeel word en dus geheel en al verkeerd verstaan word. P. de B. Kock stel dit skerp as hy sê: „sonder reprodktiewe kunstenaarsfantasie sal die mens geen toegang tot 'n kunswerk hê nie. Terwyl „natuurskoonheid” deur elke mens met ontvanklikheid vir skoonheid in mindere of meerdere mate geniet kan word, is dit beslis nie die geval met kunsskoonheid nie. Hier moet 'n ontsluiting en verdieping plaasvind, nie alleen van die estetiese funksie as sodanig nie, maar meer bepaald van die daardeur geleide fantasie. Dit veronderstel nie alleen oefening en skoling nie, maar ook kunssinnige aanleg”.<sup>2)</sup> Hierdie stand van sake sal egter eers meer duidelik word as ons die sg. kunsinspirasie in behandeling neem. Die inspirasie en die fantasiebeeld van die kunstenaar is onlosmaaklik verbonde.

#### 5.4 Die aard van die kunsinspirasie

Die gedagte dat die kunsinspirasie 'n goddelike karakter sou dra, is van suiwer paganistiese oorsprong. Reeds die ou Grieke het geglo dat die muse in die kunsskepping direk ingryp. Plotinus het die gedagte

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.161

2) Kock, P. de B., *Die Religieuse Dimensie van die Kuns en Kunswaardering*, Ongepubliseerde Diktaat, p.23

verder ontwikkel in sy siening dat die kunstenaar 'n profeet is. Saam met D. F. Malherbe beklemtoon ons dat elke gedagte van 'n goddelike inspirasie van die kunstenaar, 'n mite is. Die kunstenaar se werk is suiwer menslik.<sup>1)</sup>

Malherbe, self kunstenaar, skryf hieroor soos volg: „Die plan word ontwerp, in die beginstadia eintlik nog duister, maar dit groei tot helderheid, aangestu deur die verbeeldingsgevoel saam met 'n gevoel van sekerheid, en terwyl hy arbei met vreugdevolle liefde, gewaar die skepper dat sy verbeeldingsmomente al meer stewige gestalte kry. In alle gestaltegewing aan verbeelde aanskouinge sal daar oomblikke kom met verrassende ingewinge wat soms wye perspektiewe oopmaak, vrug van gerypte, onbewuste belewenis. Dit is die gelukkige ervaring van die invoelende kunstenaar, daardie flitsagtige gebeure wat hy nie voorsien het nie, maar wat hom met 'n rykdom van nuwe gegewens, uit allerlei assosiasies gebore, begiftig in die groeiende verbeeldingswerk. Sodanige stuwinge kan groot wees, in die mens-beeldende kunswerk 'n karakter omhoog dra tot 'n nuwe hoogte van die menslik-belangrike en aldus gehoorsaam wees aan 'n leidende vorm van die estetiese sin-struktuur. Maar ook in die klein, in klank en kleur, in ritme en gedagte, kan sulke beligtinge dikwels voorkom. Ook aan die wetenskaplike vorser of denker is so 'n ervaring nie vreemd nie. So moet inspirasie verstaan word, 'n gebeure op suiwer menslike vlak. Dat die kuns daarom as kultuurvormende krag 'n diepgaande invloed het, is geleë in die feit dat hy regstreekse toegang het tot die gemeenskap. Musiek en sang en dans, toneel, boek en tydskrif, skildery en beeldhouwerk ens. is wegbaners wat die kuns so belangrik maak. Kuns en gemeenskap leef van en met mekaar”.<sup>2)</sup>

In die kring van aanhangers van die Wysbegeerte van die Wetsidee, het H. R. Rookmaaker egter die meeste aandag aan die kunsinspirasie gegee. Vir Rookmaaker is die inspirasie op die intuïsie gebou. Deur die intuïsie „worden wij ons kosmologisch bewust van het ons-eigen-zijn der verschillende zin-zijden der tijdelijke werkelijkheid, dus ook van de aesthetische zijde”.<sup>3)</sup> In die voor-teoretiese intuïsie beleef ons wetend die sin-verskeidenheid, al is dit sonder geartikuleerd-onderskeidende kennis, sonder uiteengestelde begripsvorming van die sin-modaliteite. 'n Kunstenaar word deur die intuïsie bewus „van het hem-eigen-zijn ener aesthetische functie, waardoor het hem mogelijk wordt het schone te zien aan allerlei (theoretisch alle) objectieve structuren in de geschapen kosmos en aan de door ons, op historische basis door menshelijke arbeid in onderworpenheid aan de door God gegeven normen, gevormde dingen”.<sup>4)</sup>

Uit wat hierbo gesê is blyk dit duidelik dat die inspirasie gefundeer is op die intuïsie want sonder 'n kosmologiese bewus wees van die tydelike sin-samehang en sin-verskeidenheid, sou die inspirasie geen „vat”

---

1) Malherbe, D. F., „Kuns en Gehoorsaamheid”, *T.C.W.*, Jaargang I, Mei 1965

2) *Ibid.*, Mei 1965

3) Rookmaaker, H. R. „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.160

4) *Ibid.*, p.160

op die werklikheid hê nie. Dat die intuïsie van die kunstenaar 'n ontslote en verdiepte sal moet wees, is voor die handliggend. Rookmaaker wys verder daarop dat die inspirasie ook op die psigiese gefundeer moet wees, „zij veronderstelt immers de vormingswil”. Het wezenlijk zelfgegevene (in de voor-theoretische intuïtie) is nimmer het aesthetisch weergegevene (of het in het intentionele fantasiebeeld vervatte). Slechts in ontsluiting, openlegging, aesthetische verdieping van dat zelfgegevene is een aesthetisch verantwoorde conceptie mogelijk”.<sup>1)</sup> Rookmaaker raak hier 'n baie belangrike stand van sake aan. Die inspirasie- in samehang met die kunstenaarsfantasie – het sy diepte-dimensie in die hart. Rookmaaker beklemtoon dat kuns nooit letterlik nabootsing van die natuur kan wees nie, want as dit só is, sou die kunswerk geen styl kon vertoon nie omdat die natuur immers stylloos is. Maar juis die styl, die vormgewing-retrosipasie van die estetiese op die historiese – gee rekenskap hoe aan die norme vir die kuns gestalte gegee is.

Rookmaaker se definisie van die inspirasie, lyk egter vir ons 'n bietjie simplisisties. Hy stel dit so: „De inspiratie nu is het op bijzondere wijze weet hebben van de aesthetische standen van zaken, van de normen in de aesthetische zin-modaliteit”.<sup>2)</sup> Tereg merk P. de B. Kock in dié verband in die reeds genoemde ongepubliseerde diktaat aan dat dit in die inspirasie *nie* net kan gaan oor 'n besondere weet-hê van estetiese stande van sake nie. Dit gaan in die kuns immers oor 'n vry ontwerpte fantasiebeeld – kuns is skeppingswerk. Net soos in die geval van 'n tegniese uitvinding het ons dit hier as 't ware te doen met 'n heen-en-weer skouende intuïsie, 'n intuïsie gedra deur die fantasie. Dit impliseer dat die verbeeldingsrigting van die aktstruktuur 'n heel besondere moet wees.

„De kunstenaar is een aesthetisch genie in die zin, dat hij, aesthetisch subject zijnde, onder *de normen van deze wetskring begaafd is met een bijzonder bewerkteugde subjectiviteit*. Hij heeft een *uitzonderlijke gave tot het objectiveren zijner intentie*. Natuurlijk moet de kunstenaar beskikken over een zeer ontwikkelde techniek om zijn intentionele fantasiebeeld te kunnen objectiveren, verwerkkliken”.<sup>3)</sup>

Kunstenaarsinspirasie hang ook saam met dit wat die betrokke kunstenaar, kunsrigting en -era esteties aangryp. Persoonlikheidsfaktore – in die sin van aanleg en ontwikkelingsfaktore – sal in die geval van elke individuele kunstenaar 'n baie belangrike rol speel in die kunsinspirasie en die uiteindelijke fantasiebeeld, sowel as die vormgewing daarvan. Die enkeling is ook nooit los te maak uit die kultuurmilieu waarin hy leef nie. Die individuele kunstenaar is dus ook kind van sy tyd. Vormgewing is primêr 'n historiese aangeleentheid en daarom vind die positivering van estetiese norme in die kuns steeds plaas op basis van 'n bepaalde kultuur. Daarbenewens beklemtoon ons ook dat elke mens – dus ook die kunstenaar –

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p.160

2) *Ibid.*, p.160

3) *Ibid.*, p.160



kulturbewegings en eras, in die laaste instansie deur die religie in die wortel bepaal word en ontsluit word onder 'n bepaaldsoortige geloofsleiding. Daarom kan die kuns ook nooit religieus neutraal wees nie.

## 5.5 Kunsoorte

Wanneer ons oor *kunsoorte* besin, moet dit beklemtoon word dat hierdie *soorte* onderskeiding nie slegs 'n logiese gegewe is nie. Wie slegs die soortonderskeiding in 'n logiese klassifikasie wil vat, „ignores the very problem in which we are concerned here, viz. the typical groupage of irreducible aspects within a structural unity of order”.<sup>1)</sup>

Die eerste en mees fundamentele verskil tussen die strukturele tipes word bepaal deur die leidende funksie of modaliteit. Hierdie kriterium dui daardie ultieme genera van die individualiteitstrukture aan wat nie deur verdere generieke tipes omvat word nie. Alle verdere artikulasie is afhanklik van hierdie struktuurtypes. Hierdie elementêre genera word deur Dooyeweerd *radikaaltipes* genoem.

Die nadere onderskeiding binne die radikaaltipes self, sal ons nie in hierdie paragraaf behandel nie. Die radikaaltipe wat deur 'n objeksfunksie bepaal is, noem Spier „werklikheidsstrukture van die tweede orde”.<sup>2)</sup> Dit beteken dat ons in die kunswerk 'n radikaaltipe het waar die struktuurgeheel tot uitdrukking gebring word deur die funderende modaliteit – in hierdie geval die historiese – as gevolg van sy kwalifisering deur die leidende funksie. Die funderende funksie kan slegs verstaan of benader word in samehang met die leidende modaliteit.<sup>3)</sup> Dit is so omdat die leidende bestemmingsfunksie van die radikaaltipe *kunswerk* nie 'n *oorspronklike individualiteit* besit nie. Die individualiteit van 'n kunswerk „draagt in z'n aesthetische zijde geen *oorspronkelijk* karakter, doch wijst terug naar de oorspronkelijke individualiteit van een vroegere functie . . .”.<sup>4)</sup>

Die radikaaltipe *kunswerk* „individualiseert zich nu allereerst tot de zin-individualiteiten van die verschillende kunsten. Deze zin-individualiteiten vormen de leidende functies van de structuur-principes van de verschillende stamtypen. Deze individualiseren zich nu weer nader tot die, welke de leidende functies van de *onderstamtypen* vormen”.<sup>5)</sup>

---

1) Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III, p.80

2) Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, p.168

3) Vir breedvoerige uiteensetting sien, Dooyeweerd, H., *A New Critique of Theoretical Thought*, Deel III. pp.90–92.

4) Spier, J. M., *Op. cit.*, p.171

5) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.150

Rookmaaker onderskei dan die volgende kunsoorte in die radikaaltipe *kunswerk*: As stamtipes, beeldende kuns, danskuns, toneelkuns, literêre kuns en musiek. In die beeldende kuns onderskei hy twee onderstamtipes, nl. ruimtelike beeldende kuns met funderende struktuur 'n fisies gekwalifiseerde materiaal bv. brons, marmer ens. (Die gebruikte materiaal gee weer aanleiding tot variabiliteitstipes) en platvlak beeldende kuns met funderende struktuur in die enkapsis verf en doek.

Danskuns en toneelkuns het geen onderstamtipes nie. In die literêre kuns vind ons veral twee onderstamtipes nl. prosa en poësie. In die stamtipe musiek, het ons ook twee onderstamtipes nl. vokale musiek en instrumentale musiek met funderende struktuur „de klanken, d.w.z. de ontsloten structuur van het geluid”.<sup>1)</sup>

Voorts merk ons net aan dat daar in die onderstamtipes verskillende variabiliteitstipes aan te wys is. Ons noem net as voorbeeld in die poësie die variabiliteitstipes epiese gedig, liriese gedig, hekeldig, didaktiese gedig, ens. ens. Korrelatiewe enkapsis kom voor in die propaganda literatuur, hekeldigte, volksrympies ens.

Ons het reeds daarop gewys dat die literêre kuns, die musiek ens. simbolies gekwalifiseer is en geaktualiseer moet word deur die kunstenaar. Dit geld in die breë van al die sogenaamde *uitvoerende kunste*. Hierdie aktualisering is ook normatief bepaal. Daar kan egter ook *inaktualisering* plaasvind. Die godebeelde van die Grieke aktualiseer ons vandag as vrye kunswerke los van hulle oorspronklike binding aan die pistiese. Rookmaaker wys ook in die verband op 'n menuet van Mozart wat ten tyde van Mozart dansmusiek was maar vandag glad nie meer as dansmusiek gebruik word nie. „Het oorsponkelijke in vervlechting fungerende aesthetisch-gequalificeerde toonkunstwerk, wordt door ons als vrij Kunstwerk, los van zijn enkaptische binding geactualiseerd. Maar wij *behoren* genoemd menuet nog steeds te ervaren als geconcipeerd te zijn als dansmuziek; de objectieve ervaringswerkelijkheid van het ding is immers dezelfde gebleven. Alleen de subjectieve actualisering van de bestemmingsfunctie is ‚veranderd’.”<sup>2)</sup> Hierdie *aktualisering* en *inaktualisering* hang saam met baie faktore waarby ons later sal stilstaan. Dit is in hierdie paragraaf voldoende om net aan te merk dat die aktualisering of inaktualisering verantwoordelik kan wees vir die omverwerping van die korrelatiewe enkapsis in die beeldende kunste en selfs die omverwerping van die oorspronklike variabiliteitstipe in die kunsoorte wat op *uitvoering* aangewese is.

## 5.6 Styl

Ons het reeds vroeër aangemerkt dat *styl* 'n retrosipasie van die estetiese op die historiese is. Tereg skryf Rookmaaker in sy *Ontwerp ener Aesthetica* dat die styl een van die mees in die ooglopende

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p.151

2) *Ibid.*, *Philosophia Reformata*, 1947, p.14

eienskappe van enige kunswerk is. „Zij is gefundeerd (binnen de generale grondzin van het aethetische) in alle retrocipaties op de kosmisch-vroegere kringen, terwijl die op de na-historische kringen weer in haar zijn gefundeerd”.<sup>1)</sup>

Dat die styl 'n historiese analogie is, blyk duidelik as ons daarop let dat die styl die wyse is waarop die estetiese norme, soos dit in Gods wêreld veranker is, in 'n sekere periode gepositieer is. In hierdie verband is dit belangrik om aan te merk dat die styl in 'n kunswerk nie van *buite* aan die kunswerk opgelê mag word nie. F. I. J. van Rensburg stel hierdie stand van sake baie duidelik as hy skrywe: „Dis duidelik dat die stylfiguur uit die werk self gehaal sal moet word om daarin konkreet aangewys te kan word. Dit kan nie van elders vandaan kom en aan die werk voorgehou word met die eis dat hy daaraan sal voldoen nie. Dit sou die werk kon vervorm, en die grondwet van die stilistiese analise is dat die eie-aard van elke aparte werk geërbiedig word”.<sup>2)</sup>

Aan die ander kant is die styl nie net van belang in die *kunskritiek* nie. Juis daarom is dit ook een van die mees belangrike eienskappe van 'n kunswerk in die *kunsskepping*. Styl is 'n normatiewe eis wat in 'n bepaalde periode aan 'n kunswerk gestel word. Daarom is ook die *kunsskepper* belangrik en hang die styl in sy kuns ook saam met die religieuse grondmotief, in sekondêre sin en tersiêre sin, wat op die kunstenaar beslag gelê het.<sup>3)</sup> Want as die algemene grondsinn van 'n wetskring in die ontsluitingsproses verdiep word, sal dit ook op die positivering van die betrokke norme 'n diepgaande invloed moet uitoefen. Met ander woorde: as die estetiese ontsluit en verdiep word, sal dit ook aanleiding gee tot die ontsluiting van die voor-estetiese werklikheidsaspekte.

In hierdie opsig is die objektief-estetiese *struktuuraard* van groot belang. Ons het reeds daarop gewys dat die radikaaltipe kunswerk in die intieme samehang van fundering- en bestemmingsfunksie eers begryp kan word. Rookmaaker merk aan: „De zin-individualiteiten in de wetskringen ‚tussen’ de aethetische en de historische worden op historische basis gepositieerd, welke positivering echter geschiedt onder leiding van de aethetische kring (daar deze immers de leidende functie van het kunstwerk is.)”<sup>4)</sup>

Wanneer ons dus 'n ondersoek wil instel met betrekking tot die styl in 'n bepaalde tydvak, moet daar allereers gelet word op die estetiese self maar ook die ander aspekte in die konkrete kunswerk moet noodwendig mede tot veld van ondersoek gemaak word. Met 'n bloot funksionele gesigspunt sal in so 'n ondersoek, nie volstaan kan word nie, al is dit ook so dat styl primêr 'n funksioneel-estetiese aangeleentheid is.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p.151

2) Van Rensburg, F. I. J., *Skering en Inslag*, pp.129–130

3) Sien verder Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.16 sqq.

4) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p.152

Positivering van norme is afhanklik van die ontsluitingsproses wat op sy beurt deur die geloof gelei word. „Ontsluiting en positivering vindt plaats op basis van de historische ontwikkeling onder leiding en in sociale samenwerking van de opeenvolgende kunstenaars als leidende historie vormers”.<sup>1)</sup> Wat Rookmaaker in die aangehaalde sitaat bedoel, is dat opeenvolgende individuele kunstenaars – steeds in meerdere of mindere mate van sosiale verbondenheid – ’n rigtingbepalende funksie in die stylvorming vervul. Dit alles sal egter meer duidelik word as ons dit met enkele voorbeelde ophelder.

Gedurende die Middeleeue was die Europese kultuur deurdronge van die ideaal van ’n allesomvattende Kerk en ’n daarmee gepaardgaande lewenshouding wat steeds op God gerig was. Dit alles het sy neerslag gevind in die styl. Dink maar aan die Gotiese kerkgebou met sy sterk opvallende vertikalisme. So word die gebou as ’t ware ’n sinnebeeld van die Kerk self en van die sentrale plek wat Christus behoort in te neem in die hart van die mens wat deel het aan so ’n Godgerigte lewens- en wêreldbeskouing. Aan die ander kant vind ons weer dat die glorie van die Kerk, soos wat dit tydens die kontra-reformasie verstaan en gepropageer is, sy stilistiese uitdrukking gevind het in die barok. By die protestantse soberheid en kanselgesentreerdheid, word die sentrale betekenis van die Woord in die ganse boustyl beliggaam.

As dit aangevoer sou word dat ons in die boukuns tog nie met ’n objektief-estetiese struktuur te doen het nie, wys ons net daarop dat die styl, as „neerslag” van ’n lewens- en wêreldbeskouing hom in die hele kultuur uitdruk. As voorbeeld verwys ons net na die beeldhoukuns in die oorheersing van die Griekse vorm-materie motief in sy dialektiese spanning. Daarom vind ons in die Griekse kuns nooit ’n smartlike ou mens uitgebeeld nie maar altyd die volmaakte vorm. Selfs die „aksie-beeld”, bv. Myron se Diskusgooier (450 v.C.) is alleen werklik stilisties begrypbaar vanuit die vorm-materie motief. Combrich wys ook tereg daarop dat die Diskusgooier „is not a ‘still’ from a sports reel but a Greek work of art”.<sup>2)</sup> Hier het ons ’n besondere werk waarin die volmaakte vorm gesintetiseer word met die beweging van die diskusgooier.

Die stilistiese neerslag in die Gotiek en die Barok hang natuurlik ook onlosmaaklik saam met die beeldhouwerk en glasschilderkuns wat in die kerke in korrelatiewe enkapsis ingebind is. Voorbeelde kan vermenigvuldig word. Ons noem net die figuur van die heilige in die noorderportaal van die katedraal van Chartres. Deur die suilvorm is die beeld aangepas by die argitektoniese vorm van die kerk.<sup>3)</sup>

Gaan ons oor na die humanistiese kultuursfeer, word ons in die Renaissance getref deur twee polêre momente in die kuns. Rookmaaker beskryf dit soos volg:

- 
- 1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p. 152
  - 2) Combrich, E. A., *The Story of Art*, p.60
  - 3) Sien ter illustrasie Bremer F., *Inleiding tot de Kunst geschiedenis*, p.60

- 1 „de vrijheid, een faustisch ongebreideld streven naar onbegrensde vrijheid en mogelijkheden en
- 2 rationalisering van de styl, het streng volgehouden, verstandelijk bepaalde, klassicisme”.<sup>1)</sup>

Met verloop van tyd vind ons dat die polêre momente, wat aanvanklik in die Renaissance 'n mate van ewewig teenoor mekaar gehandhaaf het, steeds verder van mekaar verwyder word totdat ons in die barokstyl „deze beide als niet te binden grootheden naast elkaar zien”.<sup>2)</sup> Om hierdie stand van sake duidelik in te sien hoef 'n mens maar net die styl van Bernini met die Palladiaanse klassisisme te vergelyk. Dat ons hier met die dialekties-religieuse grondmotief van die humanisme te doen het, is sonder meer duidelik, veral as ons daarop let dat in die Palladiaanse klassisisme ook barokelemente voorkom.

Die mees in die ooglopende eienskap van die moderne kuns, is sy *suinigheid*. „De zuinigheid en de stylering kunnen we terugbrengen tot het streven naar zakelijkheid, welke zakelijkheid het gevolg is van een ontsluiting in pragmatistiese zin. Door dit pragmatisme komt alles te staan onder leiding van een (economistiese) ‚zakelijkheidsidee’. Als ‚tegenpool’ zien wij de meer zuiver-irrationalistiese tendenz, welke aanleiding geeft tot de, geen enkele blijvende norm erkennende, vele ismen in de hedendaagse kunst, waarbij iedere kunstenaar meent zelf, los van iedere historiese ontwikkeling, een styl te kunnen creëeren en self de normen voor kunst en schoonheid te kunnen bepaal. Zowel de irrationalistiese als die pragmatiese pool vinden hun wortel in die vitalistiese levens- en wereldbeskouwing”.<sup>3)</sup> In die heel moderne kuns vind ons hierdie twee pole nog steeds terug. Ek noem net twee voorbeelde: Uit die irrasionalistiese groep: die reeks portrette van Francis Bacon. Rookmaaker skryf van Bacon: „a man whose images are horrible to look at and haunt the imagination. Images of misery, of despair, of alienation, of decay, of a world in which paralytic, neurotic, leprous schizoids move in cages, human beings become animal and yet remain human, a world in which people, having lost their heads, cry out for help, for reality, and yet are real even if lost in the void”.<sup>4)</sup>

En Bacon sê self van sy kuns: „Also, man now realizes that he is an accident, that he is a completely futile being, that he has to play out the game without reason. I think that even when Velasquez was painting, even when Rembrandt was painting, they were still, whatever their attitude to life, slightly conditioned by certain types of religious possibilities, which man now, you could say, has had cancelled out for him. Man now can only attempt to beguile himself for a time, by prolonging his life – by buying a kind of immortality through the doctors. You see, painting has become – all art has become – a game by which

- 
- 1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, pp.152–153.
  - 2) *Ibid.*, p.153
  - 3) *Ibid.*, p.153
  - 4) Rookmaaker, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, p.173

man distracts himself. And you may say that it always has been like that, but now it's entirely a game. What is fascinating is that it's going to become much more difficult for the artist, because he must really deepen the game to be any good at all, so that he can make life a bit more exciting".<sup>1)</sup> Só lyk die vrug van die konsekwente deurwerking van die humanistiese religieuse dialektiek vandag.

Die tweede voorbeeld wat ek net wil noem, is die sogenaamde „op-”kuns. Hierdie op-kuns, sê Rookmaaker, is gebore uit die logiese positivisme. Ons verwys net na Vasarely en Paolozzi. Vergelyk in die verband Paolozzi se *Del Deposito*.<sup>2)</sup>

Ons het reeds daarop gewys dat die styl 'n normatiewe eis inhou m.b.t. die *hoe* van 'n kunswerk uit 'n bepaalde tyd en dat dit in die vormgewing neerkom op die positivering van norme. Ons mag egter ook nie uit die oog verloor dat die kunstenaar in subjektiewe sin, 'n eie plek onder die wet inneem nie. Dit blyk bv. duidelik uit die feit dat 'n kunstenaar van gehalte soos Wagner 'n eie styl geskep het wat skoolvormend op menige komponis ingewerk het. Tog het manne soos Richard Strauss, Bruckner en Sibelius 'n eie styl ontwikkel wat verstaan moet word as 'n subjektiewe kunstenaarsgedrag onder die reeds gepositiveerde norme. Dit impliseer dat stylvorming beheers word deur twee historiese figure, nl. *tradisie* en *voortgang* en dat hierdeur 'n mate van kontinuïteit in die stylveranderinge gewaarborg word.

Stylvorming word voorts ook beïnvloed deur eksterne faktore soos die invloed van die staatsverband. Rookmaaker beklemtoon dat ons in die grondgebied van 'n staat meestal so 'n eenheid van styl aantref, dat ons van 'n tipiese nasionale styl kan praat. So kan daar gewys word op ekonomiese faktore, klimaat, beskikbare materiaal, die taal, moderne kommunikasiemiddels soos die pers en die radio. Dink byvoorbeeld net aan konsertuitsendings ens.<sup>3)</sup>

Ten slotte wys ons net daarop dat die ooplegging van die styl in 'n spesifieke kunswerk, die taak van die vakwetenskaplike is. Dit is egter interessant om net daarop te wys dat die religieuse grondmotief aan die wortel, ook in die styl van 'n kunswerk beliggaam is.<sup>4)</sup>

---

1) Aangehaal deur Rookmaaker, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, p.174

2) *Ibid.*, p.178. Ons sal in Hoofstuk VI van hierdie proefskrif op dié stand van sake weer terugkom as ons let op norme en normpositivering vir die kuns.

3) Sien vir breedvoerige bespreking Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946 pp.154–156.

4) Sien verder Cloete, P. C., *Die Religieuse dialektiek in die Natuurposie van N. P. van Wyk Louw*, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.O.V.S., 1969, p.122 sqq.

## 6 Die aard en voorwaardes vir Christelike kuns

Christelike kuns is *nie* kerklike kuns nie. Geen kuns is Christelik bloot deur kerke te bou, Christus aan die kruis te skilder of 'n Bybelse tema in 'n kunswerk te hê nie. Juis daarom is die kuns van die Renaissance nie Christelike kuns nie, al is daar van 'n magdom Christelike onderwerpe gebruik gemaak. Die kuns van die Renaissance staan immers onder leiding van die humanistiese persoonlikheidsideaal of die daarin gefundeerde wetenskapsideaal.

Rookmaaker definieer Christelike kuns soos volg: „*Christelike kunst is kunst, welke geconcipieerd is en welker normen gepositieerd zijn onder leiding van een Christelijk geloof, voortkomende uit een op God en Christus gerichte religieuze instelling*”.<sup>1)</sup> Dat dit geen eenvoudige aangeleentheid is nie, spreek vanself.

Allereers kan daar alleen sprake wees van die opkoms en bloei van 'n Christelike kunslewe as die *harte* waarlik in Christus op God gerig is. P. de B. Kock merk in dié verband tereg op dat met opset van *harte* in die meervoud gesprek moet word omdat religieuse grondmotiewe beslag lê op die harte in gemeenskapsverband. En al is dit ook net so waar dat die persoonlike belewenis van 'n religie in die beoefening van die geloof, 'n sterk persoonlik-individuele kant het, is die *volle uitlewing* daarvan tog nooit 'n saak van die enkeling alleen nie. Dit staan nooit los van die kulturele voedingsbodem waarin elke mens en kunstenaar gewortel is nie.<sup>2)</sup>

Rookmaaker beklemtoon dan dat daar veral twee eise is waaraan Christelike kuns moet voldoen: allereers moet die norme onder leiding van die Christelike geloof, in onderworpenheid aan die deur God gestelde wet, gepositieer wees en tweedens, moet die kunstenaar hom in sy kunstenaarskonsepsie deur die geloof laat lei; sy skeppende aktiviteit moet gewortel wees in die religieuse stellingname waarin die hart gerig is op dié God wat aan ons in Christus geopenbaar is.<sup>3)</sup>

In hierdie verband is dit belangrik om te beklemtoon dat alle norm-positivering onder leiding van 'n *geloof* plaasvind. Ook in hierdie verband laat Gods wêreldorde hom nie elimineer nie.

Rookmaaker sien dan twee moontlikhede vir die totstandkoming van Christelike kuns. Allereers wys hy daarop dat as 'n kunstenaar of 'n groep kunstenaars, kunswerke maak onder die norme soos dit in hulle tyd gepositieer is – so 'n kunstenaar kan volgens Rookmaaker beide die historiese kontinuïteit in die stylontwikkeling sowel as in die tans aanvaarde gepositieerde norme, nie links laat lê nie – en so 'n kunstenaar of groep kunstenaars sou werk vanuit 'n Christelike lewens- en wêreldbeskouing, sal ongetwyfeld

- 
- 1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.164.
  - 2) Kock, P. de B., *Religieuse Dimensie van die Kuns*, Ongepubliseerde diktaat, p.46.
  - 3) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.164.

die al te hibriedese, die hoogmoedige opstand teen God, versag word òf weinig òf geen uitdrukking in hulle kuns vind nie. Eers wanneer so 'n houding vir geslagte voortgesit kan word en die normpositivering geleentheid sou kry om 'n eie tradisie te vorm, dan sou ons eers 'n Christelike kuns kan verwag.

As 'n Christelike kunstenaar sou werk onder die norme, soos hulle gepositiveer is onder leiding van 'n afvallige geloof, dan kan ons 'n „partieël Christelike” kuns verwag. Presies dieselfde sou geld as 'n kunstenaar werk onder leiding van Christelike gepositiveerde norme maar sy skeppende aktiwiteit voorkom uit 'n afvallige hart. Rookmaaker wys dan daarop dat aangesien daar tans geen sprake is van Christelike normpositivering nie, kan ons alleen partiële-Christelike kuns verwag „voortkomende uit een geloofshouding, welke zich er van bewust is dat ook de kunst behoort tot het gebied waarover Christus Koning moet zijn”.<sup>1)</sup>

Dit beklemtoon dat as voorwaarde vir Christelike kunsbeoefening daar 'n sterk gemeenskaplike Christelik-religieuse aandrywing, 'n sterk geaktiveerde Christelik-godsdienstige geloofslewe en 'n voortgesette Christelike normpositivering in die ganse kultuurlewe en daarom ook op die gebied van die kuns as sodanig moet wees.

Voorts sal 'n Christen hom nie moet skuldig maak aan 'n verabsoluttering van een van die sin-sye van die tydelike werklikheid nie. So 'n verabsoluttering beteken altyd dat die anti- en retrosipasies van die verabsoluteerde wetskring in die ander wetskringe oormatig beklemtoon word. Dan word die kuns onewewigtig. 'n Goeie voorbeeld hiervan het ons in die Romantiek. Hierdie geestesstroom het die skoonheid gesoek in 'n estetiese antisipiasie van die psigiese. Die resultaat was dat in die kuns die psigiese retrosipiasie in die estetiese oorbeklemtoon is.

Alles saamgevat, moet ons beklemtoon dat wie hom beywer vir die verchristeliking van die kuns, tegelyk moet ywer vir religieuse en geloofsvernuwing. Dit beteken dat daar reformatoriese vernuwing moet wees aan die wortel van die ganse kultuur en op elke lewensfront. Tereg skryf prof. P. de B. Kock in dié verband: „Wie hom beklaag oor die wilde uitwasse, bv. van 'n moderne letterkunde, moet sy klag rig teen die algemene sekularisasie van ons lewe in al sy uitgange, sowel as in die religieuse dieptedimensie daarvan. So kan dit gebeur dat diegene wat vandag die hardste skreeu (bv. teen die Sestigters) medeverantwoordelik is vir die kwaad waarteen hulle protesteer en wel omdat hulle nog nooit te vinde was vir die algehele Christelike reformasie, en wel vanuit die wortel, o.m. deur Christelike opvoeding en onderwys, insluitende 'n Christelike beoefening van die wetenskap nie”.<sup>2)</sup>

---

1) Rookmaaker, H. R., *Op cit., Philosophia Reformata*, 1946, p.165.

2) Kock, P. de B., *Die Religieuse Dimensie van die Kuns*, Ongepubliseerde Diktaat, U.O.V.S., p.47.



Aan die ander kant moet ons dit ook beklemtoon dat dit ons eerlike oortuiging is dat die Christendom geboorte kan gee aan die grootste kuns. Rookmaaker wys daarop dat Christelike kunstenaars soos Bach, Rembrandt en Van Eyck vandag nog algemeen erken word as van die grootstes. Hierdie kunstenaars het aan alle momente binne die estetiese *reg laat geskied*. Dit is ook die rede waarom die Italiaanse Renaissancekuns as „koud” aangemerkt word en die Gotiese bou- en beeldhouwerk, hoewel daar veel gebruik gemaak is van ornament en versiering, nooit „druk” of „oortollig” beskrywe word soos dit wel gebeur ten aansien van die barok nie. Rookmaaker wys dan daarop: „Deze waardeering komt niet alleen van de zijde van Christenen, maar ook van vele niet-Christelijke kunstminners die, zonder dat zij zullen willen toegeven dat de oorzaak gezocht moet worden in haar ‚Christelijk karakter’, deze ‚evenwichtigheid’ der Christelijke kunste als een feit erkennen”.<sup>1)</sup>

Ten slotte moet ons nog ’n oomblik stilstaan by die sg. onmoontlikheid van ’n stilistiese deurbreking in die gepositiveerde norme omdat dit deur die tradisie ingeperk word. Vooruitgang, as die „teenpool” van die tradisie, is in die gedagtes van Rookmaaker eintlik deur die tradisie tot ’n groot mate bepaal. Ons gee dit alles toe maar wil tog ook beklemtoon dat dit ons nie in ’n pessimisme moet laat indompel nie. Die geskiedenis van die Salonkunstenaars met die wegbreking van Gauguin, Von Gogh, Cézanne en andere, is nie deur die kunsliefhebbers aanvanklik aanvaar nie.<sup>2)</sup> En hoewel hierdie kunstenaars voortgebou het op die tradisie, is die positivering wat in hulle werk na vore gebring is, tog ’n skerp kontras teen dié van hulle voorgangers. Die feit wat ons hier wil onderstreep, is dat niemand kuns kan skep as hy die norme wat God in Sy wêreld gelê het vir die kuns, heeltemal kan misdui nie omdat dit op die ignorering van die norme sou aankom. Ook wat die tegniek en die stilering in die vormgewing betref, het ons voorbeelde in die kunsgeskiedenis wat niks minder is as drastiese en dikwels byna *volkome*, wegbreking van die tradisie was nie. En dit kon alleen gebeur omdat die norme *gegee* is en die kunstenaar dit nie kan ignoreer nie. Daarom moet die Christelike positivering van die norme vir die kuns nié gesien word asof die resultaat *onvergelyklik* anders sou moet wees as die tradisionele wat ons vandag in die kuns gepositiveerd sien nie. Ek bedoel dat die Christelike positivering van die norme, juis vanweë hulle vastheid in Gods wêreld wat vir alle kunstenaars geld, ’n aanknopingspunt in die historiese gang moet wees.

In sy besonder insiggewende boek *Modern Art and the Death of a Culture*, kom Rookmaaker ook op hierdie stand van sake terug. Hy skryf: „Christian art is nothing special. It is sound, healthy, good art. It is art that is in line with the God-given structures of art, one which has a loving and free view on reality, one which is good and true. In a way there is no specifically Christian art. One can distinguish only good and bad art, art which is sound and good from art which is false or weird in its insight into reality. This is so

---

1) Rookmaaker, H. R., *Op. cit.*, *Philosophia Reformata*, 1946, p.165.

2) Sien breedvoerig Rookmaaker, H. R., *Synthetist Art Theories*, Swets en Zeitlinger, Amsterdam, 1959.

whether it is painting or drama or music . . . Art is a human creation, and as such closely bound to a particular person's humanity. Therefore it is his spirit, his insight, his feeling and his sense of beauty, his imagination and his subjectivity that the work of art will show".<sup>1)</sup>

Kan ons 'n *volkome* Christelike samelewing na die sondeval weer hê? Die antwoord moet ontkennd wees omdat daarmee die radikaliteit van sonde genivelleer sou word. En daarom is een van die grootste voorwaardes vir 'n Christelike kuns, om te bid dat God Almagtig, kunstenaars sal besiel om weer kuns te skep tot Sy eer en vir 'n Christendom wat in elke opsig sal *werk* vir Sy eer! Rookmaaker stel dit aangrypend: „It means a call to repent, to trust in the Lord, to be willing to sacrifice. Our culture can be renewed, but if God gave reformation tomorrow, pouring out his Holy Spirit, we would still have to work perhaps a generation or more before the fruit would be ripe, the building mended”.<sup>2)</sup>

Met die oog op wat ek hierbo gesê het, wil ek graag ten slotte verwys na die werk van Georges Rouault. Rouault het gewerk in die tyd van die fauvisme en die kubisme. Beïnvloed deur 'n beweging uit die Roomse kerk „that looked to more sincerity, more real faith, less traditional forms”, het hy op 'n agressiewe manier begin om die misstande van sy tyd op die doek aan die kaak te stel. Veral in die twintigerjare kom daar in sy kuns 'n verdieping. Rookmaaker skryf van hom: „compassion, charity, love come into his work. His greatest achievement was the series of etchings – done with a very intricate special technique – called 'Miserere'. Its plates depict war, love, man's pride and weakness, suffering and sacrifice, with Christ as Redeemer – in fact, it shows humanity in a variety of aspects that is fantastically rich in comparison to Picasso's Bathers, painted at about the same time: these show only mankind destroyed, and all the fine nuances and complexities of life are missed.

“Rouault shows that another kind of art is possible. It is an art which is a positive answer to absurdity and surrealism and existentialism. Yet it does not show the rosy sentimentality, more humanistic than human, that much so-called Christian art has produced”.<sup>3)</sup>

En tog is Rouault se werk ook *moderne* kuns. Sy werk, hoewel uit Rooms-Katolieke gesigshoek, illustreer die feit dat Christelike normpositivering, onder Gods genadige bestel, selfs in ons tyd nog moontlik is.

Ek noem graag nog net een voorbeeld uit ons eie Afrikaanse letterkunde – die aanwending van die limeriek by D. J. Opperman in sy bundel *Blom en Baaierd*. Die limeriek-vorm is van Ierse oorsprong en baie

---

1) Rookmaaker, H. R., *Op cit.*, pp.228–229.

2) *Ibid.*, p.222.

3) *Ibid.*, p.157.

oud. P. D. van der Walt wys daarop dat Opperman die eerste digter is in enige taal wat die limeriek – oorspronklik ’n grappige versie – as vorm vir ’n ernstige gedig aangewend het. Vergelyk maar die gedig „Kiets” waar die mens, of hy in Distrik Ses of in Oranjezicht woon, tog maar net *mens* is wat op gelyke wyse deur die sens van die dood afgemaai word. Hierin het Opperman, na my mening, beide in stilistiese vormgewing en normpositivering, ’n geweldige „diens” aan die moontlikheid tot ’n Christelike kuns bewys.<sup>1)</sup>

## 7 Die onderskeid „goeie” en „groot” kuns

Allereers is dit nodig dat ons die begrippe „goeie” en „groot” wat ons in hierdie paragraaf gaan gebruik, moet verduidelik. Hulle is ontleen aan die insiggewende artikel van P. D. van der Walt, „Goeie en groot letterkunde” in die *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*. Nadat P. D. van der Walt daarop gewys het dat in ’n literêre werk – en dit geld seker in die breë vir alle kuns – die integrasie van materiaal ondersoek moet word en indien al die struktuurmomente so op mekaar afgestem is dat ’n nuwe en skone sinvolle patroon ontstaan, ons dan van ’n geslaagde kunsskepping kan praat skryf hy verder: „Maar die vraag is nou of hierdie goeie kuns ook groot kuns is. Die norm vir groot kuns is nie net die integrasie van materiaal nie, maar ook die omvang van die kunswerk, d.w.s. die aard en die hoeveelheid (of verskeidenheid of kwaliteit) van die geïntegreerde materiaal. Met ander woorde: hoe groot of sinryk is die ‚wêreld’ wat in die kunswerk tot stand gebring word.

„Sodra ons hierdie tweede kwalitatiewe norm aanlê, beweeg ons op die gebied van lewensbeskouing en die waardes wat in daardie lewensbeskouing gehuldig word. Dit kan gebeur dat die voeging van al die struktuurelemente so volkome is dat ons ’n woordkunswerk op grond van dié ingestemdheid van die samestellende onderdele as volkome geslaagd beskou, maar dat die ideelaag of die tema wat uit die materiaal losgemaak word en deur die werk uitgespreek word, vir ons op grond van die lewensbeskouing triviaal of selfs verwerplik is. Dan is so ’n werk vir ons kuns as sodanig, maar nog nie groot of betekenisvol nie.”<sup>2)</sup>

Ons voeg net graag hierby dat die voorlaaste sin in hierdie aanhaling uit die pen van Van der Walt, nie verstaan moet word dat in ’n ander lewens- of wêreldbeskouing, nie ook groot kuns erken mag word nie. Die gedagte is dat ’n lewens- en wêreldbeskouing ’n sekere beskawingsmagtigheid in hom dra wat in *kwaliteit* ver agter kan staan aan ’n ander lewens- en wêreldbeskouing.<sup>3)</sup>

- 
- 1) Van der Walt, P. D., „Tradisie en Vernuwung in die Letterkunde”, *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Februarie 1966, pp.20–21.
  - 2) *Ibid.*, p.86.
  - 3) Ons sal op hierdie stand van sake in die volgende paragraaf weer terugkom.

Wanneer ons nou in hierdie paragraaf oor lewens- en wêreldbeskouing handel, gaan ons dit nie teoreties uitlê met die vraag *wat* 'n lewens- en wêreldbeskouing nou eintlik is nie. Dit gaan vir ons hier bloot soos wat dit gestalte aanneem in die voltooide kunswerk. Daarbenewens moet beklemtoon word dat die begrippe „goeie” en „groot” kuns nie verstaan moet word as 'n absolute skeiding of teenstelling nie maar slegs as 'n *onderskeiding*.

Tereg merk Rookmaaker aan dat die kuns *nie* die werklikheid afbeeld nie, maar op 'n eie wyse oor die werklikheid spreek.<sup>1)</sup> Dit beteken nie dat die kuns ooit *betoo*g nie, hy *beeld*. Hy klee die abstraksies in terme van die konkrete, stiler dit tot 'n nuwe werklikheid met sy eie wetmatigheid. Die kuns „spreek”. „by wyse van gelykenis vir wie ore het om te hoor”.<sup>2)</sup>

Nou kan dit gebeur dat die lewens- en wêreldbeskoulike nie primêre gestalte vind in 'n kunstenaar se werk nie. In die bekende *Blokboeke* van D. J. Opperman behandel drs. Nienaber-Luitingh die vroeëre en latere poësie van Elizabeth Eybers. Dit gaan eers oor die groeiende estetiese gehalte van haar werk. En dan som die outeur, na 'n volledige uiteensetting op bladsy 25 en 26, die resultaat soos volg op: „Haar werk vertoon nie die wye geestelike horison van Van Wyk Louw en Opperman se poëtiese oeuvre nie. Ons kry in haar poësie geen filosofiese of religieuse (hier word eintlik bedoel *godsdienstige*, P.C.) grondgedagte nie, geen besinning op die moderne wêreld- en selfs maar Suid-Afrikaanse probleme nie. Die aandag bly in die eerste plek gerig op die suiwer persoonlike en op die familiekring”. Ons haas ons egter om by te voeg dat na die verskyning van Elizabeth Eybers se negende bundel *Onderdak* in 1968, die uitspraak van Nienaber-Luitingh wat ons hierbo-aangehaal het, seker weer in oorweging geneem moet word.

Dit moet voorts beklemtoon word dat kunsskepping intiem saamhang met talent, agtergrond, kultuur, genie ens. Dit beteken saaklik dat 'n kunstenaar 'n diepergrypende lewens- en wêreldbeskouing in sy kuns beliggaam kan hê as wat hy self teoreties rekenskap van kan gee. Aan die ander kant kan 'n kunstenaar ook in sy kuns, lewens- en wêreldbeskoulik vlakker sny as sy eie persoonlike insig in die stand van sake. Ek verwys graag net na een voorbeeld. Bernet Kempers skryf in sy *Muziekgeschiedenis* op bladsy 200 soos volg oor Wagner: „Men vergete echter niet, dat er een aanzienlijk verschil bestaat tusschen Wagner's theorieën en zijn praktijk. Zijn muziek is heel wat rijker, boeiender en spontaner dan zijn dikwijls koele en verstandelijke theorieën. De kunstenaar Wagner was gelukkig veel sterker dan de aestheet en zijn subliemste momenten vindt men dikwijls daar, waar hij het sterkst in tegenspraak is met zijn theorie”.<sup>3)</sup>

---

1) Rookmaaker, H. R., *Kunst en Amusement*, p.55.

2) Van der Walt, P. D., „Wat wil en mag die literêre kunswerk sê en hoe sê hy dit”, *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Mei 1966, p.81.

3) Vergelyk, Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, pp.157–159.

In die humanistiese lewens- en wêreldbeskouing met sy faustiese drang na vryheid en sy geloof dat die méns in wese goed is, het in honderde kunswerke, veral rondom die jare 1500 tot 1800 sy neerslag gevind. In die skilderkuns vind ons 'n ideale wêreld, 'n wêreld soos wat die humanis daarvoor droom in sy skepping van 'n eie paradys. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Poussin se *Et in Arcadia ego*. Arkadie was 'n poëtiese skepping van Virgilius. Dit is 'n droomlandskap van herders en herderinne, „van simpele, nobele eenvoud, een ideale wereld . . .”. Guercino het omstreeks 1625 'n skildery gemaak van Arkadie. Op hierdie skildery „zien we arcadische herders lopen door hun schone wereld, om dan ineens, tot heen schrik geconfronteerd te worden met een doodschoofd. Et in Arcadia ego, ook ik ben in Arcadie, is in dit werk een humanistische inkleding ener middeleeuwse gedachte, van het gedenk te sterven”.<sup>1)</sup>

Poussin se skildery het ongeveer vyftien jaar later ontstaan en hier vind ons 'n geheel nuwe interpretasie. Die kopbeen het weggeval en in die plek daarvan het 'n pragtige graftombe gekom waarop daar geskrywe is: „Ook ek was in Arcadie”. Die elegiese stemming van die werk, die heroïse figure wat niks meer boers of ru in hulle het nie, is uitdrukking van die humanistiese lewens- en wêreldbeskouing. Dit beklemtoon dat die dood ook hier is, maar dit is geen bedreiging vir die mens wat nou lewe nie — dit is iets ver weg in die verlede. „Poussins schilderij spreekt van de grootheid en het heerlijke van het menselijk zijn . . .”.<sup>2)</sup>

Nou beteken dit natuurlik nie dat Poussin se *Et in Arcadia ego* 'n swak werk is nie. Intendeel, dit is 'n beroemde stuk. En tog is dit 'n droom, dit is nie waar nie omdat die sonde buite rekening gelaat is. Geen humanis is so werklikheidsvreemd dat hy die dood sal wegdink nie, maar hy verlé dit na die verlede of die toekoms om juis só die ruimte te skep vir sy vryheid.

In die Christelike lewens- en wêreldbeskouing word dit geheel en al anders. Hier het ons insig in Wie God is, wie die mens is, van sonde en verlossing, van die werklikheid in sy alsydige vervlegting, van sondevergifnis deur Jesus Christus, van die bloedwarmte van hierdie lewe waar die sonde nie maar weggedink kan word nie, maar 'n ontsaglike werklikheid is en juis daarom sal enige kuns wat die sonde buite rekening laat, nie reg laat geskied aan die werklikheid nie, al moet ons ook dadelik bysê dat in die Christelike lewens- en wêreldbeskouing die sonde nooit as iets goeds of as iets wat reg is, ingedra sal mag word nie. Dáárom kan die Christendom geboorte gee aan die *grootste*, die mees *alsydige* en *ware* en daarom ook *in tendens*, die beste kuns.

---

1) Rookmaaker, H. R., *Kunst en Amusement*, p.60.

2) *Ibid.*, p.61.

*Groot* kuns is altyd kuns waarin 'n lewens- en wêreldbeskouing gestalte gevind het. En hoe meer beskawingsmagtig 'n lewens- en wêreldbeskouing is, hoe groter sal die kuns wees wat in sy invloed sfeer tot stand kom.<sup>1)</sup> Dit beteken natuurlik nie dat in elke gedig of skildery 'n *ganse* lewens- en wêreldbeskouing beliggaam moet wees nie. Dit beteken ook nie dat die kunstenaar lewens- en wêreldbeskouings gaan berym of gaan skilder nie. Dit sou 'n onegtheid in die kuns indra. Maar dit beteken wel dat die *idee*laag, om Van der Walt se begrip te gebruik, ingebed moet wees in ons Christelike lewens- en wêreldbeskouing. En dit kan alleen as die *harte*, in 'n gemeenskapsverband, waarlik in Christus op God gerig is. Maar dit beteken ook dat die Christen-kunstenaar aan homself rekenskap sal moet gee van die ware betekenis van die idee laag wat hy vergestalt. Ek vind 'n mooi voorbeeld hiervan weer eens in die werk van Georges Rouault. Wanneer hy 'n straatvrou skilder, dan is sy nie 'n a-morele seksbom nie, nie 'n simbool van die totale vernietiging van alle moraliteit nie. Sy straatvroue is sondige mense, „symbols for prostitution, for cheap love for sale, for the depravity of his time”.<sup>2)</sup> En al is dit so dat daar nog baie negatiefs, veral in sy vroeëre werk te bespeur is, het ons by hom ten minste geen verheerliking van die sonde nie.

## 8      **Kunskritiek in die Christelike sin van die woord**

Hoewel ons met groot beslistheid volhou dat die werk van die skeppende kunstenaar 'n aangeleentheid is van *naïewe ervaring*, dus van intuïtiewe wetende beleving, moet tog vasgehou word dat 'n sinvolle kunskritiek behoeftig is aan 'n uitgewerkte estetika. Sonder 'n teoretiese bepaling watter momente in die kuns gesoek moet word, kan die kritikus dit nooit verder bring as die ponering van gemeenplase nie.

Vanuit die gesigshoek van die Wysbegeerte van die Wetsidee, is dit belangrik om daarop te wys dat die *wetsidee* wat in so 'n teoretiese estetika ten grondslag lê, ook in die kunskritiek van besondere belang is. Daarom is dit nodig dat ons in dié verband baie saaklik moet let op die onderskeiding in die Christelike wetsidee tussen wet en subjek. Beide wet- en subjeksy behoort tot die empiriese werklikheid.<sup>3)</sup> Die term „wetsy” moet dus allereers nie met die *wet* as skeiding tussen God en kosmos verwar word nie. Elke vakwetenskap – dus ook die estetika – gebruik, bewus of onbewus, 'n subjeksbegrip sowel as 'n wetsbegrip. Dit is juis die onverbreeklike korrelasie tussen wetsy en subjeksy wat die menslike wetenskapsbeoefening eers moontlik maak. Sonder die konstantheid van die wetsy, sou alles immers chaoties vervloei het.

„Die kardinale belang van die onderskeiding tussen wetsy en subjeksy van die skepping, wat vanself appelleer op die sin-totaliteit (van wet en subjek) en op die Wetgewer, of laaste Oorsprong van die skepping,

- 
- 1) Vergelyk in die verband die mooi derde lesing van Strauss, H. J., *Aktuele Voorligting – Ons Christelike Lewens- en wêreldbeskouing*, pp.7–10.
  - 2) Rookmaaker, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, p.157.
  - 3) Dooyeweerd, H., „Van Peursen's Critische Vragen bij ‚N.C.’,” *Philosophia Reformata*, 25ste Jaargang, 1960, p.113.

word ten skerpste belig deur die bekende spanning wat ons in die geskiedenis van die Westerse denke aantref tussen *rasionalisme* en *irrasionalisme*. Die tiperende karaktertrek van die rasionalisme is dat dit altyd die wetsy van die skepping verabsoluteer, waarin die subjeksy dan teoreties „opgelos” word. Hierteenoor verabsoluteer die irrasionalisme steeds die *subjeksy* van die skepping, waarna die wet bloot as ’n onselfstandige refleks van die individuele subjektiviteit gesien word”.<sup>1)</sup>

Teenoor beide die rasionalistiese en irrasionalistiese strominge in die immanensie-filosofie, handhaaf die Christelike wetsidee dat Gods soewereine skepperswil die enigste oorsprong van wet en subjek is. God het elke skepsel as *subjek* onderwerp aan Sy skeppingsorde. Wetsy en subjeksy is korrelate; beide veronderstel mekaar en is op mekaar aangewys – die *wet* is aangelê op die *subjek* en die subjek is subjek omdat dit *sujet* (onderworpe) is aan die wet.

Hierdie stand van sake is vir die kunskritiek van ontsaglike belang. Wie nie bereid is om algemeen geldige normatiewe kriteria aan te wend in die kunskritiek nie – dus nie die wetsy erken nie – sal noodwendig nooit anders kan oordeel as dat wetenskaplike kunskritiek ’n onmoontlike saak is nie. So ’n kritikus kan alleen maar ’n subjektiewe gevoel: „ek vind dit mooi of lelik” uitspreek met ’n paar gemeenplase ter stawing. Slegs diegene wat erken dat kuns aan norme gebind is, is in beginsel in staat om kunskritiek te lewer. Belangrik is egter verder om te weet van watter norme gebruik gemaak moet word, want dit sal ons geen tree verder bring deur bloot rasionalisties die wetsy van die normatiewe aard van ’n kunswerk te verabsoluteer nie.<sup>2)</sup>

Die norme vir die kuns, moet deur ’n vakwetenskaplike estetika uit Gods wêreldorde afgelees word. Dit sal nie anders kan gebeur as onder leiding van een of ander religieuse grondmotief en gelei deur ’n wetsidee nie. Alleen só sal ons daarvan weerhou word om met ’n paar oppervlakkige gemeenplase kritiek op ’n kunswerk te probeer lewer en terselfdertyd sal ons ’n kriterium hê wat nie *self* georiënteer is aan die voortgaande ontwikkeling en verskyning van nuwe genres nie. Die normatiewe sinstruktuur van ’n kunswerk is ’n konstante gegewe.

Die Christelike kunskritikus sal daarom ’n bepaalde kunswerk moet konfronteer met die norme om langs dié weg tot ’n algemene oordeel te kom. Dit is geen oppervlakkige aangeleentheid nie. Dooyeweerd wys daarop dat om die objektiewe werklikheid van ’n kunswerk te begryp, „moet de beschouwer het in zijn structureele objectieve verwerkelyking van de subjectief-aesthetische conceptie van den kunstenaar

---

1) Strauss, D. F. M., *Wysbegèerte en Vakwetenskap*, p.126.

2) *Ibid.*, p.140.

zien. Hij moet inderdaad over reproductieve esthetische fantasie beskikken, waartoe zijn natuurlike esthetische blik een *ontsluiting*, een *zin-verdieping* behoef".<sup>1)</sup>

En Rookmaaker beklemtoon: „Een criticus moet zich, wij merkten het reeds op, wil hij werkelyk een individueel ‚stuk‘ confronteren met de normen, volkomen ontsloten hebben voor de te becritiseren kunst. Ook een uitgebreide stijkennis is noodzakelyk, terwyl bij de andere kunsten en de gehele kultuur waar de te becritiseren kunst uit voortkomt, dient bestudeerd te hebben”.<sup>2)</sup>

'n Christelike kunskritiek wil nie afbreek en verkleineer nie. Dit wil vanuit die wetsidee wys op die verantwoorde momente en op dié wat verbeter kan en moet word. Ook vir die kunstgenieter is so 'n kritiek belangrik omdat daardeur leiding gegee word van wat in 'n bepaalde stuk beliggzaam is en uit watter lewens- en wêreldbeskouing so 'n stuk kom. Dit is verantwoordelike werk teenoor mens en God want die kunskritiek lei ook die kuns in 'n hoë mate.

Uit wat ons tot dusver gesê het, moet dit duidelik wees dat aan die kuns nie eksterne godsdienstige en morele standarde aangelê mag word nie. Dit is ook nie nodig nie want die kuns het self deel aan al die sinsye van die werklikheid. Dit beteken natuurlik nie dat iemand as hy godsdienstige of morele besware teen 'n kunsstuk het, dit nie mag sê nie. Maar hierdie eksterne dinge kan nie gereken word as *wetenskaplike* kunskritiek nie. Kritiek moet uit die kunswerk self afgelees word.

P. de B. Kock skryf in hierdie verband: „Ware kunswaardering en kritiek sal verplig wees om rekening te hou met die religieuse diepte-dimensie as behorende tot die kuns self. M.a.w. hier kan geen sprake wees van die aanlê van eksterne godsdienstige of morele standarde sonder meer nie. Wat wel nodig is, is ook om hier aan te toon hoe die religie van binne uit, beter nog: in worteldiepte *gehalte* en *gestalte* van die kuns bepaal”.<sup>3)</sup> Hy beklemtoon dan verder dat alleen die Christen in beginsel oor die lewensinstelling beskik, om elke ware kunswaardering ten volle te waardeer en in sy religieus-noodwendige beperktheid na waarde te skat. Staande in die genade, is die ware Christen in staat om, kragtens sy deel-hê aan die sonde, elke weg en elke fonds van die afval te verstaan sonder om dit juis te sanksioneer.

Ten slotte enkele opmerkings oor die uitvoerende kunste. Anders as bv. musiek en poësie, is daar baie min dramastukke wat soos dit geskryf is, opgevoer kan word. Daar word dus in die aktualiseringsrelasie nog 'n hoër eis aan die toneelspeler gestel. Die *af speel* van die teks af, is dus nie sonder meer aan te wys as teen

---

1) Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel III, pp.82–83.

2) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.168.

3) Kock, P. de B., *Die Religieuse Dimensie van Kuns en Kunswaardering*, Ongepubliseerde Diktaat, p.54.



die norme nie, hoewel dit ook teen die norme kán gebeur. Kunskritiek van 'n toneelopvoering eis daarom allereers 'n grondige kennis van die teks en eers dán kan die aktualisering normatief beoordeel word. Dit is selfs moontlik dat die aktualisering „meer” normatief kan verloop as wat die teks is, hoewel daar ook normatiewe grense vir „af-speel” is. Ons het hier immers te doen met 'n korrelatiewe enkapsis wat hom nie sonder noodlottige gevolge, volledig laat elimineer nie. Ook hier is wetsy en subjeksy van belang. Die kunstenaar — ook die uitvoerende kunstenaar — is vry onder die wet om die norme soos dit in Gods wêreld gegee is, te positiver of om af te wyk. Natuurlik kan hy dit nie volledig negeer nie want dit sou beteken dat hy los van die wet en derhalwe selfgenoegsaam en outonoom is en dít is 'n volkome sinlose gedagte.

Afsluitend beklemtoon ons net dat Christelike kunskritiek niks anders as werklike *kunskritiek* wil wees nie. Wiehahn skrywe (na aanleiding van kunskritiese beskouinge van G. Dekker): „Dit wil voorkom asof die Calvinistiese kritiek bepaalde probleme meebring: as etiese wette wel geld by die kunsbeoordeling maar alleen soos esteties „gekwalifiseer” dan is hulle — soos Dekker ook aantoon — nie meer „bo-” of „buite-esteties” nie, maar 'n integrale deel van die estetiese norme. En as die Calvinistiese kunskritiek geen aparte norme aanwend nie, op grond waarvan kan dit onderskei word van enige ander soort kritiek?”<sup>1)</sup>

Die antwoord op Wiehahn se vraag is eintlik baie eenvoudig. Estetiese norme is „aparte” norme omdat ons hier te doen het met 'n bepaalde sin-sy van die werklikheid. Net 'n kunswerk is dus subjek onder die deur God gestelde wette vir die estetiese.

Hierdie eerlike vraag van Wiehahn beklemtoon weer eens die noodsaaklikheid van 'n uitgewerkte Christelike estetika.

## 9 Samevatting

Ons het in hierdie hoofstuk die klem laat val op die feit dat Gods wêreld as 'n eenheid in die verskeidenheid geskape is. Hierdie geskapene beantwoord aan 'n enkele bouplan waaraan verskillende momente, o.a. 'n modale, 'n individuele en 'n temporele, onderskei kan word. Strukturaliteit moet egter nie verwar word met die *wet* as grens tussen God en die kosmos nie.

Juis kragtens hierdie een bouplan van Gods wêreld, is dit moontlik om die plek van die estetiese in die kosmiese tydsorde aan te toon en die norme vir die kuns bloot te lê. In dié verband het ons gewys op die betekenis van die funderingsfunksie en die kwalifiserende funksie soos ons dit vind in 'n kunswerk in sy

---

1) Wiehahn, R., *Die Afrikaanse Poësie-kritiek*, p.61.

enkaptiese vervlegting. Daar is veral twee tipes van enkapsis wat van besondere belang in die estetika is naamlik die eensydig-funderende en die korrelatiewe enkapsis. Ook die subjek-objek vervlegtinge is aangetoon.

Vervolgens is die estetiese modaliteit by Dooyeweerd, Rookmaaker en D. F. Malherbe in behandeling geneem. Dooyeweerd het nie die estetiese modaliteit oopgelê nie maar wel aangetoon *hoe* dit gedoen behoort te word. Rookmaaker en D. F. Malherbe het 'n poging daartoe aangewend. By albei het ons egter nie 'n ooplegging net op modale vlak nie. Hulle het, met die gegewens wat die Wysbegeerte van die Wetsidee gevind het, hulle ondersoek ook, en by Malherbe veral, oor die objektief-estetiese strukture laat gaan.

Vervolgens het ons die objektief-estetiese strukture as sodanig in behandeling geneem met die klem op die subjek-objek relasie soos dit uit die naïewe ervaring opkom.

Die tipiese struktuur van 'n kunswerk is egter eers begrypbaar in die noue samehang van fundering- en kwalifiserende funksies. 'n Normatiewe ding-eenheid wat objektief gekwalifiseer is, het nie, soos die natuurdinge, in sy bestemmingsfunksie 'n oorspronklike individualiteit nie. Die oorspronklike karakter van 'n kunswerk, wys terug na 'n vroeëre funksie omdat dit ontstaan het na aanleiding van die kunstenaarskonsepsie. Hierdie vroeëre funksie kan nie op Aristoteliaanse wyse in die gebruikte materiaal gevind word nie, ook nie in die psigiese kunstenaarskonsepsie nie omdat die voltooië kunswerk as *kunswerk* nie meer vereenselwig kan word met die konsepsie van die kunstenaar as sodanig nie. Dit kan dus alleen gesoek word in die historiese beheersende vorm volgens vrye ontwerp.

Die produktiewe kunstenaarsfantasie het vervolgens aan die orde gekom. Hierdie kunstenaarsfantasie moet nie vereenselwig word met die estetiese subjektiviteit van die kunstenaar nie omdat 'n modale subjeksfunksie hom nie in dieselfde wetskring kan objektiveer nie. Die „objektiewe” karakter van die kunswerk, kan dus alleen sy oorsprong hê in die produktiewe objektiverende werksaamheid van die psigiese funksie van die kunstenaar. Die kunstenaar ontwerp psigies sy konsepsie, en hierdie konsepsie word op die basis van die psigiese fantasiebeeld geobjektiveer. Die gefantaseerde objektiewe dingstruktuur as *intensie*, is 'n *moontlike* struktuur wat hom in sy intensionele objektiviteit laat afbeeld in 'n werklike ding. Hierdie fantasiebeeld is egter kosmies aanduibaar.

Vervolgens het ons stil gestaan by die aard van die kunsinspirasie. Hierdie inspirasie is *nie* goddelik nie. Rookmaaker grond die inspirasie in die naïewe ervaring waar die kunstenaar bewus word „van het hem-eigen-zijn eener aesthetische functie”. Sonder 'n kosmologiese bewus-wees van die tydelike sin-samehang en sin-verskeidenheid – al is dit dan ook voor-teoreties – sou die estetiese bewuswording geen vat op die werklikheid hê nie. Dat die intuïsie van die kunstenaar ontsluit en verdiep sal moet wees, spreek vanself. Ons het ook hier te doen met talent en, by groot kuns, genie.

Die inspirasie is egter ook op die psigiese gefundeer – dit veronderstel immers die vormingswil omdat die kuns nooit nabootsing van die natuur kan wees nie. Daarbenewens moet beklemtoon word dat kunsinspirasie ook saamhang met wat die betrokke kunstenaar, kunsrigting, era ens. esteties aangryp. Elke kunstenaar, ook kultuurbewegings en eras, word in die laaste instansie deur die religie aan die wortel bepaal en ontsluit onder 'n bepaaldsoortige geloofsleiding.

Die *styl* is 'n retrosipasie van die estetiese op die historiese. Dit word natuurlik ook beïnvloed deur eksterne faktore. Dit kan nie net uit funksionele gesigshoek bestudeer word nie.

Stylvorming word beheers deur twee historiese figure, nl. tradisie en vooruitgang sodat daar 'n mate van kontinuïteit gewaarborg is.

Wat die aard en voorwaardes vir Christelike kuns betref, het ons gevind dat Christelike kuns nie kerklike kuns is nie, omdat dit juis die verknegting van die Christelike kultuur impliseer. Christelike kuns is kuns waarvan die norme gepositiveer is onder leiding van die Christelike geloof „voortkomende uit een op God en Christus gerichte religieuse instelling . . .”. Juis ook omdat die kunstenaar „kind van sy tyd” is, vereis dit dat die gemeenskapsverband waarin hy lewe waarlik Christelik moet wees. Religieuse grondmotiewe lê beslag op die *harte* in gemeenskapsverband. Rookmaaker voer aan dat alleen „partiële Christelike kuns” vandag moontlik is omdat die Christen, kragtens die tradisie *nie* deur die aanvaarde gepositiveerde norme van sy tyd kan breek nie. Dit beteken natuurlik nie dat ons in pessimisme moet verval nie. Juis omdat die kunstenaar vry is onder die wêreld en omdat geen kunstenaar die norme wat God vir die estetiese gegee het, volkome kan negeer nie omdat dié norme aan die wêreld konstant is, is dit tog moontlik om aansluiting te vind by die reeds gepositiveerde norme van vandag. Dit moet ook onthou word dat die humanisme deur die Christendom heengegaan het – dit is immers 'n poging tot sintese tussen al die religieuse grondmotiewe – en daarom sal daar meer as een aanknopingspunt moet wees vanwaar uit die Christelike kunstenaar kan werk. Ons het gewys op die splinternuwe gebruik van die limeriek-ersvorm by Opperman wat suksesvol aangewend is in 'n ernstige vers terwyl dit oorspronklik ontstaan en gebruik is in 'n grappige versie.

Ten slotte het ons die aandag gevestig op goeie kuns en groot kuns waar ons die lewens- en wêreldbeskoulike van nader besien het soos dit in 'n kunswerk gestalte aanneem. Ons het op enkele voorbeelde gewys. Natuurlik kan nie van 'n kunstenaar verwag word om 'n ganse lewens- en wêreldbeskouing in elke afsonderlike kunswerk te beliggaam nie. Maar die *ideelaag* wat hy vergestalt, moet ingebed wees in 'n lewens- en wêreldbeskouing. Dit is ook die taak van die kunstenaar om rekenskap aan homself te gee van die ideelaag wat hy vergestalt. Dit beteken natuurlik nie dat die kunstenaar bloot teoreties moet werk nie. En tog het N. P. van Wyk Louw as ons grootste digter in sy artikel: *Die Digter en die Intellektueel* beklemtoon dat die digter – en dit geld seker vir al die kunsoorte – sy kunswerk, ten minste in dele daarvan, met net soveel intellektuele tug versorg as wat die kunskritikus met die kunswerk sou doen.

En wat die kunskritiek in die Christelike sin van die woord betref, het ons aangemerkt dat daar in die eerste plek duidelik moet onderskei word tussen *wet* en *subjek*. Elke vakwetenskap hanteer 'n wetsbegrip en 'n subjeksbegrip. Wie die wetsy verabsoluteer verval in 'n rasionalisme waar die vryheid van die kunstenaar onder die wet 'n streep deurgehaal word. Wie die subjeksy verabsoluteer moet noodgedwonge die bestaan van kunskritiek as *wetenskap* ontken. So 'n persoon kan nooit verder kom as 'n persoonlike mening nie.

Daarom is dit nodig dat die norme vir kuns oopgelê moet word want om bloot net rasionalisties die wetsy van die normatiewe aard van 'n kunswerk te verabsoluteer, maak die kunskritiek netso onmoontlik as 'n subjektivistiese persoonlike mening in irrasionalistiese trant. Hierdie norme moet in die vakwetenskaplike estetika oopgelê word of liewers uit Gods wêreld afgelees word onder leiding van 'n religieuse grondmotief en gelei deur 'n wetsidee. Die Christen-kunskritikus kan daarom nooit 'n eklektikus wees wat vandag so en môre anders beoordeel nie. Hy moet 'n bepaalde kunsstuk konfronteer met die norme om langs dié weg tot 'n algemene oordeel te kom.

Ten slotte merk ons net aan dat so 'n Christen-kunskritikus 'n uitgebreide stylkennis moet besit sowel as grondige kennis van die kultuur waaruit dié te bekritisiseerde stuk voortgekom het. Die kritiek sal rekening moet hou met die religieuse diepte-dimensie as behorende tot die kuns self. Per slot van sake is dit hierdie diepte-dimensie wat die *gehalte* en gestalte van die kuns bepaal.

Nadat ons nou saaklik die grondbeginsels van die normatiewe estetika in die Wysbegeerte van die Wetsidee besien het, gaan ons in die volgende hoofstuk die estetiese konsep van Calvin Seerveld aan die orde stel.

## HOOFSTUK IV

### DIE ESTETIESE KONSEPSIE VAN CALVIN SEERVELD

In 1968 verskyn die baie lesenswaardige *A Christian Critique of Art and Literature* van Calvin Seerveld. Die werk bestaan uit vier lesings wat hy gehou het op die „Unionville and Banff Study Conferences” van die „Association for Reformed Scientific Studies” in 1962 en 1963.

Seerveld is ’n uitgesproke Christen wat, veral op die terrein van die kuns, met niks anders as die eer en die diens aan God in die volste betekenis, tevrede is nie. Sy eerste lesing in die genoemde werk, is eintlik ’n inleiding wat van grondliggende betekenis is vir sy estetiese konsepie wat hy in die daaropvolgende drie lesings ontwikkel. Hy beklemtoon – en daarmee stem ons volkome saam – dat ’n „Biblically Christian aesthetic theory cannot spring full grown from someone’s head; it shall only eventually come out of a Christian community (denkgemeenskap), such as the A.R.S.S., where there has been intent, concerted, consecrated, informed analyses of art and literature building up over a period of time”.<sup>1)</sup>

Die denkgemeenskap wat Seerveld hier vasknoop aan die A.R.S.S. moet natuurlik net begryp word as ’n ontstaanspunt. Uiteraard moet die *denkgemeenskap* ’n wyer loop neem om uiteindelik ’n Christelike samelewing te wees. Na ’n historiese aanloop beklemtoon hy dat Christelike kuns nie ’n sintese ooit mag en kan wees nie. „This revamping combination, synthesis, Christianity and culture too, accommodated to one another, is a seductive business . . . Yet you do not need to be ‘Reformed’ to know that this considered synthesis throws the true Christian perspective ‘out of line’ . . . And ‘when a synthetic answer has been given to the problem of Christ and culture, those who accept it,’ says R. H. Niebuhr, ‘become more concerned about the defense of the culture synthesized with the gospel than about the gospel itself.’”<sup>2)</sup> En dit geld ook in besonder vir die kuns want „artistic criteria and philosophical concepts and even technological products have roots that bring along more dirt than you think when you steal them out of somebody’s patch to plant them in your own garden”.<sup>3)</sup>

---

1) A.R.S.S. Association for Reformed Scientific Studies. Sien: Seerveld, C., *Op. cit.*, p.11.

2) Seerveld, C., *A Christian Critique of Art and Literature*, p.15.

3) *Ibid.*, p.16.

Wat daarom allereers nodig is, is 'n ware kinderlike gehoorsaamheid aan Gods Woord. Dit is geen leë moralisme nie. „Without renewed life an association for reformed scientific studies is nothing. Taking Scripture into account in our work does not help unless we be personally gripped, moved and bound together by the Holy Spirit of God”.<sup>1)</sup> Hierdie gegrepenheid deur die Woord van God, is absolute voorwaarde vir die werklike ver-christeliking – nie net van die kuns nie – maar van die samelewing in sy breë opset.

Seerveld beklemtoon dat die Christelike filosofie in die offensief van ingrypende belang is. Dit is inderdaad 'n deurwagter, egter met dien verstande „that the discipline underneath a Christian critique of art and literature and a Christian approach to sociology and the like must be philosophy and not theology; and 2) that this philosophy as necessary theoretical point of departure orienting all cultural activity may not become a kind of *Philosophischer Glaube*”.<sup>2)</sup>

Seerveld beklemtoon dat hy „in line with the vision of Kuyper and Dooyeweerd” die rol van die filosofie verstaan as die „architectural and janitorial service to all the other sciences, that which points up the coherent, interdependent oneness of the many different forms of thoughtful activity, assists in their technical repairs, and constantly focusses their particular attentions upon the pre-theoretical Truth conditioning all their investigations. Thus philosophy does not become a new papal arbiter but performs its rightful, necessary, humble service”.<sup>3)</sup>

Aan die ander kant mag Christelike filosofie nooit 'n „Philosophischer Glaube” word nie. „Christian philosophy stays theory. The leading philosophical Ideas spired by Scriptural Truths remain leading Ideas, not gospel Truth . . . Christian philosophy is not divine philosophy”.<sup>4)</sup> Daarom mag Christelike filosofie nooit 'n „Philosophischer Glaube” word nie want dit is afgodery wat uiteindelik moet uitloop op die kanonisering van manne soos Kuyper, Vollenhoven en Dooyeweerd. „Nothing could betray their confiding leadership more”. Dit is inderdaad weldadige woorde.

Ook die leer van die algemene genade is belangrik vir die kuns. Die algemene genade verstaan Seerveld as „the state of affairs that after the fall creational structures in which creatures continued to live and move and have their meaning did not become anti-godly but remained integrally valid”.<sup>5)</sup> God het dus Sy skepping deur die algemene genade gehandhaaf. Seerveld wys dan op Kuyper se uitspraak dat 'n mens hom kan versondig, ook teen die algemene genade. Hy beklemtoon dan: „saved men must bring the saving grace

---

1) Seerveld, C., *A Christian Critique of Art and Literature*, p.17

2) *Ibid.*, p.18

3) *Ibid.*, p.19

4) *Ibid.*, p.20

5) *Ibid.*, p.25

at work in their lives directly to bear upon all God has held conserved, to really positively develop it in a way pleasing to Him".<sup>1)</sup> En juis ook omdat die algemene genade – vir ons intiem verbonde met die herskeppingswerk van Christus – Gods genadedaad is dat daar uit afvallige kulture goeie kuns kon ontstaan, mag dit nie aanleiding wees vir 'n sintese-Christendom nie. „The complication of Common Grace must not coax us into desiring synthesis. But God's Word must drive us to the task of building up a generation with an aggressive immunity to the appeal of synthesis. Only then can the flowering of a Reformational Christian culture begin to come”.<sup>2)</sup>

Want: „Art is Worship . . . Art is a symbolically significant expression of what lies in a man's heart, with what vision he views the world, how he adores whom. Art tell tales in whose service a man stands because art itself is always a consecrated offering, a disconcertingly undogmatic yet terribly moving attempt to bring honor and glory and power to something”.<sup>3)</sup> Daarom moet en is Christelike kuns, diens aan God alleen.

## 1.0 Skoonheid en die kuns

Wie van die kuns praat, word baie gou gekonfronteer met die probleem van die Skone.

Seerveld begin om die *metafisiese* begroning van die skoonheid as afskaduwing van 'n absolute Skone („capital B. Beauty”) tot die wortel af te breek. Hierdie skoonheidsleer is van paganistiese oorsprong wat natuurlik geen Skrifgronde onder hom het nie.

Die idee van die Skone kom uit die Grieks-pagane denke. In die platoniese ideëleer was skoonheid 'n saak van *maat* en *proporsie* – „a thing of beauty is one with a pleasing, fitting harmony”. Die agtergrond van die Platoniese Skoonheidsleer moet gesoek word in die Pythagorese gedagte van harmonie as begrensdeheid in die sin van orde en bepaaldheid.

In die ideëleer van Plato egter, is die skoonheid van alle aardse dinge, afstralinge van die Absolute Skone, as Idee in 'n realistiese sin. Hierdie skoonheidsleer is in die Griekse denke wyd gespan. Dit is nie alleen gesoek in aardse dinge nie maar het ook 'n morele inhoud gehad. Seerveld wys daarop dat die enigste

---

1) Seerveld, C., *Op. Cit.*, p.25

2) *Ibid.*, p.28

3) *Ibid.*, p.28

gebed in al Plato se literêre nalatenskap, in die *Phaedrus* gevind word: „O Pan, grant me to become Beautiful inside”.<sup>1)</sup> Hier het ons in die eerste plek al die verbinding van die goeie met die skone.

In die Romeinse kultuur het Cicero die platoniese gedagte van die Skoonheid opgeneem en dit veral in die Goeie gaan begrond. Dit word „an ideal pattern in your mind” (*De Oratore*, I, 8–10). Plotinus, as Neo-platonis, beklemtoon dat die aardse skoonheid alleen deur die Absolute Skone kan ontstaan. Die kunstenaar is daarom profeet want hy gee eintlik in sy kuns die skoonheid weer van die Absolute Skoonheid wat die siel in ’n oomblik van ekstase in sy eenwording met God beleef het.

Augustinus beklemtoon dat alles wat is, *skoon* is, selfs die wurms en die kwaad en daarom skakel die straf oor die sonde harmonies met die mosaïek van Gods goeie skepping (*Confessiones*, VII, 18–19). By Augustinus vind ons nie net die Goeie nie maar ook die Ware gekoppel aan die skone. In sy *De vera religione*, XXXIX, 72 X/V. 85, beklemtoon hy dat dit wat die siel hinder „from recalling the primal beauty which it abandoned, is our own sinful willing to tarry too long on the lower, in themselves good rungs of the ladder, dallying in bodily beauties”. In die platoniese realisme was die Idee van die Skone natuurlik reeds gepostuleer as die Waarheid.

Thomas Aquinas het die teologiese benadering van die Skoonheid van Augustinus enersyds in die natuur afgeperk ten einde die Kerk as genade-instituut te verhef. Maar nou word een van die *essentialia* van die Seun beskrywe as *pulchritudo*. Hierdie *pulchritudo* het veral bestaan uit *integritas sive perfectio*, *proportio sive consonantia* en *claritas*. Juis in Thomas se Skeppingsgedagte word die Absolute Skoonheid in Christus gesoek en omdat hy in die Roomse Kerkinstituut die liggaam van Christus gesien het, kon die kerk ook die kuns beheer en dit uit die bonatuurlike genade-instituut, in diens van God orden. Die resultaat was ’n verkerklikte kuns waar die Christelike vryheid, ook in die kuns, genivelleer is.

Toe die Renaissance alle bindinge verwerp het, ook die kerk, is ook die betekenis wat aan die skoonheid gegee is, geheel en al gesekulariseer. Die resultaat was dat „Beauty had become subjectivized to a harmonious human feeling, the pleasantly satisfying instinct or sentiment of sensitive people”.<sup>2)</sup>

Hierdie „capital B. Beauty” verwerp Seerveld tereg onvoorwaardelik. Dit het ’n metafisies-spekulatiewe inhoud wat vir die beoefening van Christelike kuns nooit enige betekenis kan hê nie. Hy skryf: „My point is this: Plato’s dogma of Beauty, apriorized, universalized, Christianized, naturalized, homogenized however you serve it up, even in the respectable American transcendentalist Emerson:

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.33

2) *Ibid.*, p.34



Platonizing thought on Beauty is a tradition of men which (mathematically) misreads the divinity of God visible in creation and hypostatizes (i.e. ascribes substance to) that broadly powerful harmony into an idolatrous Daemon itself worth living your life for or at least believes that such inhuman concinnity and proportion is a special revelation of God which will aid salvation, insure sanctification, educate into divine secrets that soul of yours which from the beginning was trailing clouds of glory. Capital B. Beauty inevitably brings with it a mysticism: it always involves man in a blasphemous breakthrough and devotion, even if muted, to Beauty itself as an undefined type of mediator".<sup>1)</sup>

Nou moet dit baie duidelik gestel word dat Seerveld hier besig is om die tradisionele Skoonheidsgedagte (met 'n hoofletter! ) die nek in te slaan. Dit gaan nie vir hom hier oor die skoonheid in Gods wêreld as sodanig nie, maar oor die *paganistiese idee* wat poneer om oorsprong van die skoonheid te wil wees. Sy hele gedagtegang word baie duidelik weergegee as hy skryf: „The curse of this Beauty upon art is evident when it presses art into its service as a lower rung on the divine ladder”.<sup>2)</sup>

Seerveld beklemtoon dat hierdie „capital B. Beauty” die kuns in 'n mistisisme laat beland en dit ten diepste 'n „troublesome come-on out of Pandora's box” maak. Uit hierdie gesigshoek is kuns wat nie „harmoniously beautiful” is nie, waardeloos en geen kuns nie, „but if art is beautiful, it can be accused of usurping attention and praise due to Beauty itself alone”.<sup>3)</sup> En dit is afgodery. Tot in die moderne tyd het ons daarvan 'n voortsetting in die panteïsme en die vergoddeliking van die Skone, veral in die literêre kuns (vergelyk bv. Shelley se *Hymn to Intellectual Beauty*).

Seerveld konkludeer: „My thought is that if art cannot itself be done with outright joy and thanksgiving but must be handled in the context of repressed, intrinsically censored, heavily guarded activity, then this God-given ability has by definition been cursed”.<sup>4)</sup>

Ons sal later weer krities terugkom op Seerveld se gedagtes. Wat hierdie paragraaf betref, beklemtoon ons graag dat ons dit met Seerveld eens is. So 'n skolastiese fundering van die kuns, kan alleen 'n afbrekende invloed op die Christelike kuns hê.<sup>5)</sup>

---

1) Seerveld, G., *Op.cit.*, pp.34–35.

2) *Ibid.*, p.35.

3) *Ibid.*, p.35.

4) *Ibid.*, p.35.

5) sien ook Rookmaaker, H. R., Boekbespreking, *Philosophia Reformata*, 1969, p.55.

## 1.1 Die mite van inspirasie

Reeds hier aan die begin moet ons aanmerk dat Rookmaaker in sy brosjure *De kunstenaar een profeet?* (Kampen 1965) ooreenstem met die gedagtes wat Seerveld huldig oor die sg. kunsinspirasie.

In die platoniese kunsbeskouing kan die kuns net mimêsis (nabootsing) wees en niks meer nie. In sy *Res Publica*, X, 596b–598d, verduidelik Plato dat die kunstenaar se werk niks anders is as om dinge te kopieer nie. Die platoniese realisme het immers geleer dat wat in die kosmos bestaan afskaduwing is van 'n volmaakte replika in die idee. Aristoteles verwerp die platoniese realisme en leer dat die idee in die dinge self gesetel is. En nou word die taak van die kunstenaar hiermee in tred gebring. Vir Aristoteles kan daar nie meer sprake wees van die nabootsing van die afbeeldsel van die idee nie. In sy *Poëtica* (1451a36–1451b7) beklemtoon Aristoteles dat die kunstenaar nie weergee wat presies gebeur of individueel waargeneem is nie, „but artists represent the universal truth about such possible things”.

„Art” (in die Aristoteliese konsep) „is not a photostatic reproduction on paper of objects out there: art is the manic, ecstatic intuitively, perceptive metaphoric grasp of something’s final meaning. In the poetic contemplative act a man’s individual mind is lost in the supra-individual Universal Mind, the man’s formal humanity is actually caught up in divine activity where he unweariedly, oh so enjoyable, noctically sees the Universal Harmony to any thing”.<sup>1)</sup>

Aristoteles het inderdaad die kuns as 'n soort hoëpriester vir die mensdom geproklameer. Dit is insiggewend as Seerveld aanmerk: „therefore when this Eternal Insight is pinned down, for example, in a tragic drama, observers who experience the horrible incidents peculiar to tragedy are purged homeopathically from any fear and pity they might individually have practically latent because they have just felt, undergone the inevitable, Universal rationale of such basic emotions”.<sup>2)</sup> (Vergelyk: *Poëtica*, 1449b27–28).

Hierdie gedagtes van Aristoteles het reg deur die geskiedenis sy weerklank gevind sodat Friedrich von Schelling in 1859 die populêre woord kon sê dat God die direkte oorsaak van alle kuns is. So het Abraham Kuyper dit ook begryp.<sup>3)</sup>

Tereg beklemtoon Seerveld dat hierdie sg. goddelike inspirasie 'n mite is, „a plausible, untrue account of artistic production which misreads the fact that art is worship into the fiction that art is man acting like

---

1) Seerveld, C., *Op.cit.*, p. 36.

2) *Ibid.*, p.36.

3) Sien Kuyper, A., *Het Calvinisme en de Kunst*, p.16 en voetnoot 53 op p.70 van dieselfde werk.

God. But art is not God-ly action. Just because artistic men with eagle-eyed concentration uncover and record glorious features of the world, thanks to the grace of the Holy Spirit, does not mean their human efforts are directly or indirectly, specially or 'commonly', God-breathed".<sup>1)</sup>

Ook hierdie verwerping van die sg. goddelike inspirasie deur Seerveld, onderskryf ons graag. Inteendeel, afgesien van manne soos Kuyper, wat sonder 'n Christelike Wysbegeerte, tog 'n eerlike poging aangewend het om elke faset van die lewe vir Christus te wen, is daar vandag geen leidende figuur in Christelik-reformatoriese kring wat nog die Aristoteliese inspirasie as sodanig én soos dit in die skolastiek en die humanisme deurgewerk het, onderskryf nie.

## 1.2 Kuns as styl

Kuns, sê Seerveld, „is a much less baffling matter than it is often made out to be. To me art means style. Art is the symbolical objectification of certain meaning aspects of a thing, subject to the law of coherence”.<sup>2)</sup>

Nadat Seerveld enkele voorbeelde, wat myns insiens, nie heeltemal ter sake is nie, aangehaal het, skryf hy: „That is, an artist is a man who can perceive intently, virtually live into,prehend and coherently express, disclose symbolically meanings open to him within himself or discovered in things outside himself. And whether the product of the artist's act is embodied in a minute of dramatic buffoonery or in a piece of colorfully painted paper that cracks and yellows with age, or in 500 pounds of solid marble, the result is an art object because the media taken to catch and present the primary data . . . is imaginatively styled. Art is the symbolical objectification of certain meaning aspects, subject to the law of coherence”.<sup>3)</sup>

Wat Seerveld in hierdie eerste paragraaf alreeds sê, is nie so voor die handliggend as wat hy voorgee nie. Ons gaan hom van hier af eers volkome laat uitpraat om aan die einde met ons kritiek na vore te kom.

Seerveld beklemtoon voorts dat hy standpunt inneem in die Christelike filosofie, hoewel hy Dooyeweerd en Rookmaaker nie meer op die voet navolg nie. Rookmaaker, sê hy, „still works with the *idea of schoone harmonie*”. (Kursivering van my P.C.).

---

1) Seerveld, C., *Op.cit.*, p.37.

2) *Ibid.*, p.39.

3) *Ibid.*, p.40.

„When a man is symbolically objectifying what he finds to be meaningful, his whole modal makeup is subterraneanly involved, including the genetic evolvement of its present composition”.<sup>1)</sup> Seerveld bedoel hier dat die *hele mens* in sy kunsakte opgeneem is. En juis dit beklemtoon die „inescapable relationship to God, the temper of that deep, underlying religious focal point to a man which is what makes him a man, in other words, the status of a man’s stand, answer to his innate *sensus Deitatis*, even though not consciously articulated and especially because it is not consciously articulated, that quietly guiding focus of an entire man casts a decisive spell over and through what the artist produces”.<sup>2)</sup>

Seerveld illustreer dan hierdie stand van sake met die reeks naakte Venus-figure van Giorgione (1511) tot by Manet se *Olympia*. Hy wys dan daarop dat hierdie skilders die vroulike liggaam in naasteby dieselfde posisie geskilder het en tog verskil elke werk hemelsbreed van die ander. Daardie verskil lê nie net daarin dat Giorgione, Tiziano, Goya en Manet verskillende „makeups” gehad het of dat hulle net verskil het in tyd en nasionaliteit nie, maar dit lê ook daarin dat elkeen van hierdie kunstenaars iets anders probeer sê het. „There is a world-and-life-view of difference in what their eyes found meaningful about a woman’s body for symbolical objectification; the whole hidden outlook upon life of each artist creeps stealthily and surely into the colors and lines and movement of the paintings”.<sup>3)</sup> Dit is dus die *stilering* wat ’n kunswerk werklik kuns maak. Stilering is vir Seerveld sinoniem met „symbolical objectification” en die estetiese funksie van die mens, noem hy ’n „symbolizing ability”. Laasgenoemde beteken dat die kunstenaar „assumes a certain stance toward what is about to be symbolized and acts upon it in a dominating way under (his conception of) the law for such symbolical embodiment”.<sup>4)</sup>

By hierdie stand van sake in die gedagte van Seerveld, moet ons ’n oomblik stilstaan. Hoe ontstaan ’n kunswerk? Seerveld sê dat die kunstenaar al sy „symbolically intending attention” op die „voorwerp”, wat nie noodwendig ’n ding hoef te wees nie, fokus, „and let its multiple meanings, connoting detailed properties and apprehended import stir him to give it a name, to identify it symbolically, to finally stop the associating play of his pregnant, absorbed memory upon all that is richly presented and implied and finally to express, virtually (not actually) *reproduce by a metaphorical finishing process, the meaning he has uncovered. That meaning then is explicated in lines, shapes and colors, sounds and rhythms, words, thoughts and actions informed symbolically*”.<sup>5)</sup> (Kursivering van my P.C.).

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.41

2) *Ibid.*, p.42

3) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.42

4) *Ibid.*, p.43

5) *Ibid.*, p.43–44

En wat moet ons onder die begrip „simbool” verstaan? Dit, sê Seerveld, is geen eenvoudige aangeleentheid nie. ’n Simbool is meer as die ikoniese. Dit is meer as ’n beeld wat iets sê (soos ons dit in bv. ’n padteken vind). Maar al is dit meer as ’n teken, is dit tog „less precisely developed in significance than a normally functioning word, which has quite determinable, conventionally signed denotations to it”.<sup>1)</sup> Seerveld verwys dan as illustrasie na *The Great Wave* van Katsushika Hokusai (1849) wat nie ’n illustrasie is van wat ’n getygolf van die see is nie. „Hokusai’s print symbolically catches, that is, *represents*, identifies in a charged, designed, transferred way the wamped odds his countrymen knew in the grip of the sea”.<sup>2)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

En wat verstaan Seerveld onder die „law of coherence”? Hy begin deur te sê dat ’n mens kuns bedrywe onder die wet van God. Hy skryf: „well, peculiar to the mode of symbolical activity is an ordinance, a structuring of Time meshing with other ordinances, which is neither a logical quality in objects or a governing faculty of autonomous subjects but an ontic order laid down in creation by God which is binding upon all operating symbolical activity”.<sup>3)</sup>

Hoe ’n mens dus die estetiese norme positieër, sal duidelik blyk uit die styl van sy kuns. „To posit symbolical objectification must be coherent is to affirm that it must betray an internal symbolical consistency, thematic convergence possibly, it must make aesthetic sense, have significant metaphorical constituency”.<sup>4)</sup> Ons voeg net hier by dat antisipasies en retrosipasies nie by Seerveld gedui word soos wat dit by Dooyeweerd en Rookmaaker gedoen word nie. Hy beklemtoon dat die wet van samehang *nie* beteken dat die simboliese objektivering „logical non-contradictory identity or lingual univocality” as antisipasies (in Seerveld se kosmiese orde waarby ons later sal stilstaan) van die *simboliese* moet wees nie. Dit beteken ook nie dat die samehang in tegniese vorm en „psychic stability”, as retrosipasies van die simboliese gesoek moet word nie.

Kuns is vir hom slegs simboliese objektivering van ’n sekere sin-moment(e) en daarmee uit. „If the meaning symbolically objectified is profound or evil-minded or unimportant, you have profound or evil-minded or unimportant art . . . But no coherent symbolical objectification, no art!”<sup>5)</sup>

Ons merk net hier aan dat Seerveld skrywe dat Picasso se werk, onverstaanbaar is in terme van *skone harmonie*. Maar in simboliese objektivering vind Seerveld ’n moontlikheid om Picasso te begryp. Hy

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.44

2) *Ibid.*, p.44

3) *Ibid.*, p.44

4) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.45

5) *Ibid.*, p.45

beklemtoon dat ons as Christene nie so 'n eng definisie van kuns moet hê dat ons bepaalde kunswerke nie kan begryp nie. Die menigte stylfigure in die kunsgeskiedenis beklemtoon die wye openheid en moontlikhede vir die kunstenaar omdat al die style moontlikhede is „to coherently symbolically objectify meanings”. En juis hierdie feit kan ons help om te soek na 'n styl vir Christelike kuns.

### 1.3 Die verbeelding

Voordat Seerveld sy eie siening van die verbeelding deurgee, stel hy 'n saaklike ondersoek in na wat die kontemporêre denke daaroor sê. Freud sê: „art is the successful sublimation of an inveterate neurotic's libido, a kind of dream world disguised and turned pleasantly public, winning for the artist honor, power and love of women”. Herbert Read borduur op dieselfde trant voort: „if we could speak our dreams we should dictate continuous poetry”.<sup>1)</sup> Hierdie voorbeelde kan natuurlik vermenigvuldig word.

Ons merk hier net in die verbygaan aan dat waarop ons in die vorige hoofstuk van hierdie proefskrif gewys het, naamlik dat elke estetika 'n subjeksbegrip en 'n wetsbegrip hanteer, hier van toepassing is. Hierdie irrasionalistiese (of resp. rasionalistiese) siening van sake, beklemtoon die posisiekeuse van die kunstenaar en -kritikus onder die wet.

In die jongste tyd word hierdie irrasionalistiese posisiekeuse in die mede-menslikheid gefundeer. John Dewey skryf in hierdie verband: „In the end, works of art are the only media of complete and unhindered communication between man and man that can occur in a world full of gulfs and walls that limit community of experience”.<sup>2)</sup> En Susanne K. Langer kom tot dieselfde resultaat in haar vitalistiese estetika. „The only way we can really envisage . . . ultimately the whole effect direct sense of human life, is in artistic terms . . . Self-knowledge, insight into all phases of life and mind, springs from artistic imagination”.<sup>3)</sup>

Vir Seerveld is „imagination” nie „illusion or delusion” nie, maar *openbaring*. „It is a source of higher inspired intelligence, true meaning”.<sup>4)</sup> In die uitleg van sy standpunt bespreek Seerveld eers Dooyeweerd se leer van die naïewe ervaring en die intuïsie. Nadat hy daarop gewys het dat die gedagtes van Dooyeweerd en Rookmaaker, met betrekking tot die ontstaan van 'n kunswerk beide die klassistiese objektivisme en die romantiese subjektivistiese ekspressionisme, volkome aan die kaak gestel het, skryf hy: „But I do not think

---

1) Vergelyk Read, H., *The Nature of Literature*, p.105

2) Aangehaal deur Seerveld: Dewey, J., *Art as Experience*, p.105

3) Langer, S. K., *Problems of Art*, p.71

4) Seerveld, C., *Op. cit.*, pp.64–65

this description of art as a (sometimes 'material') externalization of a felt idea breaks clearly enough with the immanentistic *Problemstellung* that botches art to a halfbreed psychological existence".<sup>1)</sup>

Vir Seerveld moet die verbeelding nie gesoek word in die naïewe ervaring as sodanig en ook nie in die teoretiese denkhouding nie. Vir hom rus die verbeelding in dieselfde bedding as die intuïsie, as 'n moontlike „tussengegewe” tussen die naïewe en teoretiese ervaring wat hy noem 'n *Hineinlebenshaltung*. Seerveld meen dat hy in die *inlewingshouding* 'n tussenposisie het tussen die „habitus of ordinary perception” (die naïewe ervaring) en die *Gegenstandverhältnis* in die teoretiese denkhouding. „Then an individual holds himself still in attention toward the originally perceived given and works at apprehending it in a certain facet which eclipses yet collocates all the other modal complexities of the object. A person who is imaginatively busy tries to live into a given object's multiple meanings, peripheral nuances and tributary connections, and catch all these meanings symbolically together, 'esemplastically' says Coleridge, as they present themselves through one special aspect of the object”.<sup>2)</sup>

Hierdie „inlewingshouding” moet egter nie by Seerveld verwar word met Theodor Lipps se *Einfühlung* nie. *Hineinlebenshaltung* beteken *nie* dat die kunstenaar „sich selbst in dem ästhetischen objekte fühlen” nie. Seerveld beklemtoon: „There is indeed sensuous confrontation and reflective discrimination going on as a man 'lives into' a given object; in fact, all moments of a person's life along with that hidden intuitive initiative and even his inescapable stand toward God, all of it actively attends this *hineinleben* just as it all actively attends his *gegenständlich* knowing and 'naive' knowing. But the *hineinleben* is not itself some kind of actual functional deed or psychic power. It is a peculiar structuration of human consciousness which permits a man's aesthetic, that is, symbolizing ability singularly to dominate his action toward reality. Just as theoretical analysis evinces a peculiar node in human consciousness, so does imaginative symbolizing; this attentive, apprehending aesthetic objectification of meaning occurring in *Hineinlebenshaltung*, this imaginative operation displays a depth dimension (*dieptedimensie*) of temporal human nature which is neither the *ethos* order to naive experience nor the *epoché* order of sciences, but an important third, comparable phenomenon”.<sup>3)</sup>

Ons het hierdie lang sitaat volledig weergegee omdat ons graag aan Seerveld reg wil laat geskied. Hierdie *Hineinlebenshaltung* is nie net belangrik vir die ontstaan van 'n kunswerk nie, maar ook in die kunskritiek en -waardering. Die kunswaardeerder en -gehoor kan 'n kunswerk eers waardeer as gevolg van hierdie *inlewing*. Op hierdie stand van sake sal ons in 'n volgende paragraaf weer terugkom.

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.69

2) *Ibid.*, p.70

3) *Ibid.*, p.71

#### 1.4 Die estetiese modaliteit

Seerveld betoog dat die idee „simbool” vir hom meer akkuraat en dienlik is as „skone harmonie”. Dooyeweerd verstaan onder die begrip „simbool” iets van ’n aanwysende karakter en daarom nou verbonde aan die linguale. Ook Earnest Nagel, verstaan onder die term „simbool” „any occurrence (or type of occurrence), usually linguistic in status, which is taken to signify something else by way of tacit or explicit, conventions or rules of usage”.<sup>1)</sup> Langer beskou ’n simbool as iets wat nie ’n ding voorstel nie maar refereer na iets *in absentia*.<sup>2)</sup> Hoewel Langer ook Kantiaanse reste in haar beskouing huldig, vind Seerveld tog by haar aansluiting in die gedagte dat daar ’n strukturele modale verskil is tussen „lingual signification and pre-lingual symbolization . . . An other order of reality – naturally meshed intramodally in the whole fabric of time and anticipating the lingual – a different aspect of reality than the lingual designative one is the symbolical, whose nuclear moment is suggestion. Symbols, non-literal, non-alphabetic, suggestive forms are ontically less complicated than word-structures; symbols are more ‘primitive’ in make up than signs, which can indicate direction and stand for *this* or that”.<sup>3)</sup>

Hierdie simboliese modaliteit moet volgens Seerveld prelinguaal wees omdat die talige reeds ’n woordeskate het, vaste betekenis aan vaste tekens. Hierdie simboliese wetskring in die kosmiese orde, is Seerveld gewillig om die „aesthetic ordinance in creation” te noem. Die simboliese begrip wat Seerveld hier hanteer, moet nie verwar word met *artistieke simbole* as sodanig nie. Simbole in kunswerke, soos byvoorbeeld Picasso se „Blou periode” is iets anders. Die simboliese is vir Seerveld ’n kosmiese aspek wat na luid van die beginsel van universaliteit in eie kring, hom in alle ander aspekte van die werklikheid uitdruk.

Hierdie stand van sake wat Seerveld hier aanraak, is van ingrypende betekenis wat nie sonder deeglike besinning somer summier verwerp moet word nie. Die Wysbegeerte van die Wetsidee, is immers ’n „oop-sisteem”. Hy skryf: „One could also point out how movement, power, life processes and feeling rise, as it were, to take on suggestive qualities they do not constitutively possess. No matter how a man acts, whether he walk, wink or marry, there are symbolical analogues to his action, either retroflected or anticipated. Inanimate objects too function objectly in a symbolical way, as in many other ways. Clouds can prompt a person to see the chariot power of God or monstrous secrets in the heavens; and such intelligently fanciful observation is much more than a lazy psychical day-dreaming and a quite different subjective actualizing of object functions than calling them cumulus clouds which say ‘fair weather’.”<sup>4)</sup>

- 
- 1) Sien Nagel, E., *Symbolism and Science, in Symbols and Values: An Initial Study*, p.44
  - 2) Sien *Philosophy in a New Key*, The New American Library, New York, 1953
  - 3) Seerveld, C., *Op cit.*, p.74
  - 4) *Ibid.*, p.75



Ook die feit dat *tekens* 'n simboliese moment het, signaleer hierdie simboliese aspek van die werklikheid. En let 'n mens op die kuns, beklemtoon Seerveld, is dit duidelik dat sedert die Renaissance die simboliese in die kuns gekortwiek is deur 'n meer deklaratiewe, 'n verklarende element, met die gevolglike misduiding van die simboliese aspek as sodanig.

Seerveld se kosmiese orde, nog steeds 15 modaliteite, sien daar heeltemal anders uit as die tradisionele in die Wysbegeerte van die Wetsidee. Die verskil lê in die normatiewe aspekte, soos volg:

#### **Dooyeweerd**

Logiese (analitiese onderskeiding)  
 Historiese (beheersende vorming)  
 Linguale (simboliese betekening)  
 Sosiale (omgang en verkeer)  
 Ekonomiese (afwegende besparing)  
 Estetiese (skone harmonie)  
 Juridiese (vergelding)  
 Etiese (liefde)  
 Geloof (sekerheid)

#### **Seerveld**

Technical (form)  
 Aesthetical (suggestion)  
 Lingual (clarity)  
 Analytical (conception)  
 Social (intercourse)  
 Economical (value)  
 Juridical (right)  
 Ethical (truth)  
 Confessional (belief)

Nou is dit seker voor die handliggend as ons aanmerk dat Seerveld se kosmiese tydsorde ingrypend verskil van die tans aanvaarde orde in die Wysbegeerte van die Wetsidee. En dit geld nie net vir die feit dat hy 'n addisionele aspek, die simboliese, in die kosmiese struktuur onderken nie. Dit gaan ook hier oor 'n verplasing. 'n omduiding van die kosmiese tydsorde na die wetsy. Ongelukkig het hy hierdie uiters gewigtige saak baie weinig geadstrueer. Ons sal weer terugkom op hierdie stand van sake in ons kritiek.

### **1.5 Die ontstaan van 'n kunswerk**

'n Kunswerk ontstaan volgens Seerveld, „when human aesthetic, symbolizing activity goes to work imaginatively on things instead of functioning along submersed in naive experience”.<sup>1)</sup> Seerveld beklemtoon dan verder dat „manipulation with-in a medium is existentially intrinsic to artistic action” en „that no primary art work should be considered finished in its written form”.

Seerveld distansieer hom volkome van die gedagte van Schleiermacher, Croce en ander, dat die materiaal vir kuns van minder belang is. Die klem wat hierdie denkers op sogenaamde „geestelikheid”, die „mental image”, lê, is 'n waninterpretasie van wat werklik in die totstandkoming van 'n kunswerk gebeur.

---

1) Seerveld, C., *Op.cit.*, p.76.

Daarbenewens maak dit die kuns teoreties spiritualisties. Seerveld kan hom dus nie vereenselwig met die intensionele kunstenaarskonsepsie wat in 'n kunswerk geobjektiveer word nie. Hy vra dan: „Is such a proposal not rather a tentative rationalistic concession in art theory to a brand of the old form-matter separation and perhaps mind-body dichotomy? ”<sup>1)</sup>

Dit beteken egter nie dat Seerveld bedoel dat 'n kunswerk nie beplan word nie. „My point here is to doubt the existence of this undefined *objectum intentionale* interjected between the original, extra-aesthetic given . . . which fascinated a man into artistic action and his 'materialized' art product or design for its production”.<sup>2)</sup> Objektivisering is vir Seerveld geen tegniese reproduksie van 'n voorafgegaande fantasiebeeld nie. 'n Kunswerk word direk, al beteken dit nie oombliklik nie, gemaak. Dit is „the direct, continual, concentrated, constantly being modified, symbolical turning over into color, gesture, tone or some medium, the meanings of the originally perceived given, which meanings grow on the studying artist gradually during the actual work”.<sup>3)</sup>

Dit is belangrik om daarop te wys dat *media* en *materiaal* 'n belangrike woord meesprek in die *wat* en *hoe* kunstenaars die sin simbolies kan objektiveer. Seerveld wys daarop hoe die skilderkuns verander het toe olieverf gebruik kon word. Dit beklemtoon dat kennis en medium-kontrole 'n belangrike woord meesprek in kunsskepping. Die hele gedagte van die Romantiek dat die kunstenaar 'n genie is wat net sy kunskonsepsie moet „uitstort” op papier, of watter medium ookal, word deur Seerveld tereg volkome verwerp.

Vervolgens behandel Seerveld saaklik die aktualiseringsrelasie. Alle vooraf-werk van 'n kunstenaar, of dit 'n gipsmodel is of 'n geskrewe drama of partituur, is nie kuns nie. „They are signs, designs, monosigns saying, pointing as explicitly as sign can toward what the artist is after”.<sup>4)</sup> V oor 'n drama dus nie op die planke is nie, is dit nie 'n drama nie. En dit geld ook vir die poësie, die musiek ensovoorts.

Die vraag bly wat die geskrewe teks van byvoorbeeld 'n drama en 'n gedig is. Seerveld besluit dat dit 'n esteties gekwalifiseerde individualiteitstruktuur is, „incompletely but *descriptively* preserved in the objective (open to many subjects) formula of a score . . . ”.<sup>5)</sup> Die gedagte van Wellek en Warren<sup>6)</sup> dat so 'n

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.77

2) *Ibid.*, p.77

3) *Ibid.*, p.77

4) *Ibid.*, p.78

5) *Ibid.*, p.80

6) Vergelyk Wellek, R. en Warren, A., *Theory of Literature*, p.157

geskrewe kunswerk supra-individueel en supra-temporeel is, verwerp Seerveld omdat dit na sy mening nie Christelik is nie.

## 1.6 Indeling van kunstipes

Seerveld begin sy bespreking oor kunstipes met die vraag hóé daar rekenskap gegee kan word van die verskillende tipes van kuns. Wat is die verskil tussen musiek en beeldhoukuns, tussen drama en argitektuur, tussen dans, skilderkuns, sang en poësie? Hoe kom 'n mens tot die besluit dat iets kuns is?

Seerveld beklemtoon dat daar, volgens hom, geen afdoende antwoord op hierdie vrae in die geskiedenis van die estetika gegee is nie. Max Schasler se *System der Künste*, verdeel die kuns in twee groepe „arts of rest seen at a glance”, en hieronder ressorteer argitektuur, beeldhoukuns en skilderkuns, en „arts of motion taking time to perceive” en hieronder plaas hy musiek, mimiek en poësie. Hy klassifiseer die kunste dan aan die relatiewe „Gewicht of their matter and ideas”. Hiervolgens het argitektuur die swaarste gewig met die ligste idees terwyl poësie die swaarste idees met die ligste gewig het.

Crocé beskou die indeling van die kuns in tipes as van geen belang nie omdat dit rus op buite-estetiese beskouinge. Thomas Munro het 'n lys opgestel van een honderd kunstipes en hulle slegs alfabeties ingedeel „from acrobatics to wood-carving”.<sup>1)</sup>

Seerveld vra dan „if the *theory* of modal law-spheres is not a blank cheque, if it has cash value, if it is indeed getting theoretically at the way our God's creation is set up; since it has afforded Christian insight, it seems to me, into the order of the sciences, shown the rightful, richly integrated, fallible and relative human service of the various special sciences; could not an encyclopaedia of the arts be attempted, openly pendent from the same fruitful principle?”<sup>2)</sup>

Seerveld gaan dan voort om die poësie in die pistiese te plaas, sang in die etiese, drama in die sosiale, skilderkuns in die psigiese, beeldhoukuns in die fisiese en musiek in die kinematiese wetskring. Dit beteken nie dat Seerveld langs die weg die kuns wil begrens of in 'n hokkie sorteer nie. Met hierdie „plasing van die kunste”, probeer hy om wat Cassirer genoem het die *karakteristieke idioom* van 'n kunsoort, vas te gryp. Hierdie „karakteristieke idioom” is in Seerveld se terme „the modal focus an artist takes as he fastens onto the meaning of something for symbolical objectification”.<sup>3)</sup>

---

1) Sien verder Munro, T., *The Arts and Their Interrelations*, pp.139–142

2) Seerveld, G., *Op cit.*, p.82

3) *Ibid.*, p.84

Seerveld beklemtoon dat elke kunstipe, afgesien van sy simboliese kwalifisering en tegniese fundering, „a localized turn to its structure”, vertoon. Dit beteken natuurlik nie dat 'n kunstipe net in 'n bepaalde modaliteit ingehok kan wees nie. Inteendeel, elke kunstipe het „in its very existence resonances of all the other elements which the other arts 'specialize' in”.<sup>1)</sup>

Seerveld wys dan daarop dat die danskuns byvoorbeeld aangelê is op wat die menslike liggaam kan doen, m.a.w. „what goes into dance as art, especially in what modal focus an artist symbolically objectifies who is seeking to express in a dance meanings found in reality”.<sup>2)</sup> Dit gaan vir Seerveld eintlik hier verder oor die *medium* vir die bepaalde kunstipe „that can take on symbolical qualification”.

Nou is dit duidelik dat Seerveld sy kunsindeling nie doen op grond van die erkende beginsel van klassifikasie wat Dooyeweerd breedvoerig bespreek en uitgewerk het in sy *New Critique of Theoretical Thought* nie. Ons moet eerlik erken dat ons Seerveld se klassifikasie van kunstipes op hierdie stadium glad nie begryp nie. Ons sal ook op hierdie stand van sake terugkom in ons kritiek.

### 1.7 Kunskritiek by Seerveld

In sy besinning oor die Christelike kunskritiek begin Seerveld om allereers die positivistiese benadering in die kunskritiek volledig te verwerp. Ook die *de gustibus non disputandum est* is vir hom 'n onaanvaarbare kriterium. Hierdie „oor die smaak val nie te redeneer nie”, impliseer immers dat daar in die kunskritiek geen objektiewe norm is wat die privaatopinie hoef te konsidereer nie. Die kunskritiek sou dan 'n bloot subjektiewe aangeleentheid wees – 'n irrasionele gegewe waar die wetsy volkome in die subjeksy verlê is.<sup>3)</sup>

Maar ook die teenoorgestelde van die *de gustibus*, is vir Seerveld onaanvaarbaar. Hierdie teenoorgestelde van die *de gustibus* kan beskryf word as 'n *absolute paradigmatische objektivisme*. Laasgenoemde dra in hom die oortuiging dat daar 'n absolute Skoonheid (met 'n hoofletter! ) of iets (weer met 'n hoofletter! ) is waarteen elke kunswerk gemeet of geëvalueer kan word as die kritikus bekwaam is so 'n onfeilbare norm wat ook onfeilbaar geïnterpreteer kan word deur die „establishment”. Hier het ons met 'n verabsoluttering van die wetsy te doen waaraan die vryheid van die kunstenaar onder die wet, volkome opgeoffer word. Nou moet ons dadelik byvoeg dat met die opkoms van die moderne humanisme, veral na die Franse Revolusie, hierdie verabsoluttering van die wetsy 'n seldsaamheid geword het wat

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.84

2) *Ibid.*, p.84

3) Dit beteken natuurlik allermins dat die *smaak* in kunsgenieting, en selfs waardering, nie 'n baie belangrike rol speel nie.

hoogstens by 'n enkele eklektikus nog moontlik was. Selfs die geniale Immanuel Kant, wat met alle mag probeer het om die noodwendige relativisme van die Romantiek te orden deur nog iets van die wetsy te beklemtoon, is volkome verwerp ten gunste van 'n subjektivistiese kunskritiek. Seerveld wys daarop dat selfs Benedetto Croce in sy *Primi Saggi* beklemtoon het dat literêre kritiek „is simply psychological confession; a man tells what happens to him in the presence of a certain work of art, and hopes that he does not give himself away as a fool”.<sup>1)</sup> Selfs T. S. Eliot se „objective correlative” leun nog sterk aan teen die sg. „absolute Objektiewe Idee”.

Seerveld begin sy eie siening van kunskritiek deur te beklemtoon dat literêre kritiek (hy beperk hom grootliks tot die literêre kuns) nie die taak het om 'n oordeel te vel oor 'n man se hart nie, al is dit so dat die lewens- en wêreldbeskoulike ook in die kritiek in berekening gebring moet word.

Vir Seerveld gaan die ondersoek primêr oor wat die *sin* van 'n werk is. „It is fatuous, superficial to say that a book is about sex and adultery. So is the Bible. The point is: what meaning is given to it? how is it treated? why does it enter the confines of the drama or novel?”<sup>2)</sup> In die lig van hierdie vrae is Seerveld van mening dat die kunskritiek moet begin met 'n prolegomena waarin die werk intelligent, leesbaar gemaak word deur die lewens- en wêreldbeskouing in die werk en waaruit die werk kom, oop te lê.

Seerveld beklemtoon: „Preliminary to an actual literary critique is (a) the decision whether a given object is literature and deserves the time of men to read it. That is a difficult, crucial decision and involves more than an aesthetic theory because it touches the life-time of other men. The next step necessary (b) is historiographic exegesis, that is, especially with older and foreign literary products, that the critic illuminate the manuscript with enough milieu to make it aesthetically presentable for a contemporary audience”.<sup>3)</sup>

Hy lê dan vervolgens drie basiese punte neer waarop antwoord gegee moet word in literêre kritiek: *Eerstens*, „how does the literature meet the norm of symbolical coherence in all its aesthetically reflecting structural moments?” *Tweedens*: „what meanings have been imaginatively objectified and presented to the reader symbolically, and how deep, richly complicated and hallelujahing it reality shows up in the captured meanings?” en *derdens*: „what Spirit moves the literature, that is, what religious motive drives it on and out, how does it stand before the inescapable issue of ‘What do you think of the Christ?’ ”<sup>4)</sup>

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.100

2) *Ibid.*, p.102

3) *Ibid.*, p.105

4) *Ibid.*, p.105

Ons voeg net graag hier by dat Seerveld by die Simposium waarin 'n Christelike literatuurbeskouing bespreek is te P.U. vir C.H.O. op 1 Oktober 1969, hierdie selfde gedagtes, soos hy dit ontwikkel het in sy *A Christian Critique of Art and Literature*, deurgegee het.<sup>1)</sup>

Seerveld gaan dan voort om die „begrip” en die „idee” vanuit sy kosmologiese volgorde nader te besien. Hy onderskei dan tussen „aesthetic factors to be *explicated*” en „aesthetical qualities to be *evaluated*”. Die retrosiperende momente vind hy in „aesthetic technique; aesthetic sensitivity; aesthetic vitality; liveliness; aesthetic body; return-to-it-able-ness; aesthetic movement, i.e. development; aesthetic complexity, involvement; aesthetic unity”. Die harmonie word vir Seerveld slegs beliggaam in die „complexity” en „unity” as analogie op die getal en die fisiese. In 'n kunskritiek is dit dan die eerste taak van die kritikus om hierdie begripsdata te ondersoek en vas te stel in hoeverre hierdie konstituerende faktore effektief ingebind is of misplaas is in die simbolies gekwalifiseerde kunswerk.

In die tweede plek moet daar gelet word op die „aesthetical qualities to be evaluated”, m.a.w. hoe die antisiperende „kwaliteite” in 'n kunswerk hom simbolies verdiep en ontsluit en om sodoende sy *grootheid* as kuns bloot te lê.

Seerveld onderskei die volgende antisipasies: „aesthetical clarity; aesthetical identifiability; originality; aesthetical range of communication; aesthetical worthwhileness of what is treated; aesthetical right to be treated; appropriateness; aesthetical faithfulness to that presented; aesthetical witness; affirmation”.<sup>2)</sup>

Eers na hierdie antisiperende analise gedoen is, kan die kritikus die religieuse dryfkrag en -grondmotief wat in die werk beliggaam is ooplê. Juis die simboliese objektivering sal die Christelike, pseudo-Christelike, kwasi-Christelike of on-Christelike karakter in die vergestaltung van die kunswerk, uitwys nadat dit normatief oopgelê is.

Die kritikus moet verder werklik vertrou wees met die te bekritisiseerde stuk. Seerveld sê hy „needs to crawl inside the skin . . . of the author's work . . .”. Dit wil voorkom asof hy ook vir die taak van die kritikus 'n *hineinleben* veronderstel, en dat die kunskritikus 'n wye styl-kennis van die kuns sowel as 'n deurtastende kennis van al die vorige werk van die betrokke outeur wie se werk hy moet kritiseer, moet hê. Dit is 'n geweldige verantwoordelike taak om kunskritiek te lewer, om die „meanings hidden inbetween the written lines”, bloot te lê. Dat so 'n kunskritiek nie iets is wat op aanvraag vervaardig kan word nie, spreek vanself — „it must come beaten out through years of experience”.<sup>3)</sup>

---

1) Sien: *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Januarie 1970.

2) Sien breedvoeriger: Seerveld, C.: *Op. cit.*, p.106

3) *Ibid.*, p.108

## 1.8 Kritiek op Seerveld se estetika

Nadat ons nou die gedagtes van Seerveld so volledig as moontlik weergegee het – ons wil graag reg aan hom laat geskied – sal ons nou daartoe oorgaan om sistematies kritiek op sy estetika uit te spreek.

Vooraf moet egter met klem daarop gewys word dat Seerveld as konsekwente Christen wil werk en dink. Dit doen weldadig aan as 'n mens in sy sterk betoog, die goue draad wat hy reeds aan die begin van sy ondersoek ponceer, dat kuns diens aan God is, sien vorm aanneem onder sy hande. Hy werp hom met 'n aansteeklike ambisie volledig in die strydperk vir Christus en sy Koninkryk. Wanneer ons nou sy estetika bekritisiseer, wil ons dit beklemtoon dat dit niks anders as Christelike kritiek wil wees nie en dat ons vir die persoon van prof. Seerveld, ten spyte van ons kritiek, die hoogste agting het.

Wanneer Seerveld die Skoonheid (as capital B. Beauty!) as metafisiese en daarmee saam, spekulatiewe uitgangspunt afwys, is ons dit met hom roerend eens. Maar nou blyk dit tog, as 'n mens sy hele stelsel onder oog neem, dat dit nie al was wat hy met sy verwerping van die „Capital B. Beauty” bedoel het nie. Met sy afwysing van die Skoonheid as metafisies-spekulatiewe postulaat, weer Seerveld tegelykertyd ook die begrip *skoonheid* uit die kuns. En dit doen hy omdat hy, ook in sy begripsdata, Christelik wil dink met begrippe wat nie „pagane reste” met hulle saamdra nie. Dit is ook die rede waarom hy kon sê dat die begrippe uit die pagane denke meer „dirt” met hulle saamdra as wat 'n mens oppervlakkig vermoed. Daarom verwerp Seerveld die sogenaamde „kerstening” van begripsdata – dit kan alleen aanleiding gee tot akkommodasie in die Christelike denke wat, soos die Thomisme, werklik sy eie dood met hom saamdra.

Maar, om die begrip „skoonheid” uit die kuns te weer, is 'n ingrypende stap. Daar is immers skoonheid in Gods wêreld waarvan daar, *nie* by wyse van konstruering nie maar van konstatering, rekenskap gegee moet word. Hierdie stand van sake het Kuyper reeds ingesien<sup>1)</sup> en ons haas ons om by te voeg dat dit as sodanig geen skolastiese gedagte by Kuyper was nie. Daarbenewens wil ons weer beklemtoon dat die geskiedenis van 'n begrip of 'n woord wel in sy betekenis iets mee te spreek het maar – en dit is baie belangrik – die betekenis van 'n begrip vind hy eers in sy gebruik vanuit die religieuse grondmotief wat as grondslag aan die wortel van sy aanwending lê. Wanneer Dooyeweerd, Stoker of Rookmaaker die begrip skoonheid gebruik, wil hulle daarmee slegs rekenskap gee van 'n bepaalde stand van sake in Gods wêreld vanuit die religieuse grondmotief en het ons nie meer te doen met 'n „kerstening” van pagane begrippe nie. As Seerveld dan in sy verwerping van die metafisiese Skoonheidsidee, holis bolis ook die begrip skoonheid geen plek in sy estetika wil gee nie, kan ons wat laasgenoemde betref, nie met hom saamgaan nie, al sou hy ook aanmerk dat die kuns nie altyd mooi of bevallig is nie. In die Protestants-Christelike gedagte is dit

---

1) Vergelyk hoofstuk II van hierdie proefskrif.

immers lankal 'n uitgemaakte saak dat skoonheid glad nie net mooi of bevallig beteken nie maar dat dit eerder die aangrypende en selfs die ontstellende is.<sup>1)</sup>

Ook in die verwerping van die digterlike inspirasie as 'n goddelike inspirasie, is ons dit met Seerveld roerend eens. Dieselfde gedagte is reeds deur Rookmaaker in 1946 in *Philosophia Reformata* duidelik genoeg gesê. Ook D. F. Malherbe beklemtoon reeds in 1947 (*Philosophia Reformata*, p.67) by implikasie en sonder omhaal van woorde in die *Tydskrif vir Christelike Wetenskap*, Mei, 1965, dat die goddelike inspirasie van die kunstenaar 'n blote mite is, en dat die kunstenaar se werk suiwer menslik is.

Maar ook in hierdie opsig is daar nog 'n onbeantwoorde probleem in Seerveld se estetika. Hierdie probleem word meer duidelik as ons Seerveld se gedagte rondom die kunstenaarsverbeelding betrek. Hy onderskei in die ontstaan van 'n kunswerk 'n derde ervaringshorison wat hy die *Hineinlebenshaltung* noem en wat skerp onderskei moet word van Lipps se *Einfühlungs*-teorie. Hy verwerp gevolglik die gedagte van Rookmaaker en Dooyeweerd dat die kunstenaar sy subjektiewe psigiese kunstenaarskonsepsie esteties objektiveer. Maar nou bly die probleem staan: waarom „kies” die kunstenaar (ons gebruik die woord „kies” by gebrek aan 'n beter term op die oomblik) juis hierdie objek, tema of gebeure of wat ookal en nie daardie of 'n ander een nie? Ons moet dit duidelik sien: Kuns is nié mimêsis nie – dit beeld nie die werklikheid af nie maar dit sê wel iets oor die werklikheid in beeld. In sy skeppende aktiviteit is die gegewens vir dié beelding nie 'n willekeurige aangeleentheid nie. Selfs in Seerveld se eie terme, waarop ons later terugkom, kan die simboliese objektivering van die „meaning” onder geen omstandighede net 'n intellektuele aangeleentheid wees nie, hoe belangrik dit ookal mag wees.

By die ontstaan van 'n kunswerk kan nie net sprake wees van 'n keuse nie, ook nie eers net van talent as gawe van God nie. Want as dit net 'n intellektuele keuse van tema en „materiaal” kon wees, is elke intellektueel 'n kunstenaar en ons weet dit is nie so nie. As dit net 'n kwessie van talent was, sou, weer Seerveld se terme, daar nie sonder meer sprake van *hineinleben* kon wees nie wat nog te sê objektivering van die sin. Die klem wat hy lê op die Heilige Gees, los ook nie die probleem op nie.

Nou sê Rookmaaker dat die inspirasie op die intuïsie gegrond is en natuurlik saamhang met talent wat teruggevoer moet word op die menslike aktstruktuur, ken, wil en verbeel, met laasgenoemde sterk ontwikkel. Die inspirasie is dan 'n bewusword van „het hem-eigen-zijr. eener aesthetische functie”. D. F. Malherbe sê selfs (*T.C.W.*, Mei 1965) dat inspirasie nie net beperk is tot die estetiese nie. Dit is 'n intuitiewe aangryping, 'n gewaarwording, 'n oopgaan van dinge, 'n nuwe vergesig wat verrassend kom en nie as sodanig uitgedink is nie. En tog is dit suiwer menslik. Daarom is agtergrond en kultuurmilieu ook in die

---

1) Vergelyk Van der Walt, P. D., „Die Onvriendelike Aangesig van die Kuns”, *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Februarie 1966, p.14.



inspirasie van ingrypende betekenis. Dit hang ook saam met wat in 'n bepaalde kultuurera die kunstenaar esteties aangryp.

Uit wat ons hierbo gesê het, moet dit duidelik wees dat inspirasie glad nie 'n eenvoudige aangeleentheid is nie. Nou kan ons natuurlik die woord „inspirasie” weglaat as ons iets beters vind om in die plek daarvan te stel. Tog is dit ook 'n kosmiese gegewe. In die volksmond word van 'n geïnspireerde mens gepraat as iemand wat *oorgegewe* is vir 'n bepaalde saak, iemand wat begeesterd is. Hoe daar ookal oor gedink word, bly die *estetiese aangryping* 'n saak waaroor ons rekenskap sal moet gee. Deur net tereg die sg. goddelike inspirasie te verwerp en verder net te praat van die mens se „symbolizing ability”, los niks op nie.

Kuns is vir Seerveld styl. Nou wil ons dadelik toegee dat die styl een van die mees in die ooglopende momente van 'n kunswerk is, maar ons kan nooit toegee dat kuns net styl is nie. Rookmaaker en Dooyeweerd beskou die styl, na ons mening korrek, as die retrosipasie van die estetiese op die historiese. Juis die feit dat die styl 'n historiese moment is (beheersende vorm volgens vrye ontwerp) en in die plek wat die historiese as interne funderingsfunksie inneem in 'n objektief-estetiese struktuur, word aan die styl in die Wysbegeerte van die Wetsidee, 'n baie belangrike plek „toegeken”. Styl is die wyse hoe die estetiese norme in 'n bepaalde tydvak én by 'n kunstenaar in sy kuns, gepositiveer is. Daarom is al die benede-historiese aspekte as retrosipasies in die styl terug te vind net soos al die bo-historiese aspekte antisiperend die styl verdiep. Styl is 'n normatiewe aangeleentheid, maar die styl is nog nie die kuns nie, hoe nou die kuns en die styl in die kunswerk ookal verbonde mag wees.

Vir Seerveld is stilering en „symbolical objectification” sinoniem.<sup>1)</sup> Hy stel dit onder die „wet van samehang” wat vir hom onties-gestruktureerd is. Maar dit beteken dan verder dat retro- en antisipasies nie in die kunswerk lê nie maar net in die *styl* van die kunswerk. Nou betwis ons nie die normatiewiteit van die styl nie maar na ons mening is Seerveld se siening té eng, want styl is tog nie net beperk tot die estetiese nie. Styl vind sy neerslag in 'n hele kultuur. Daarom kan ons ook die styl van 'n bepaalde tydvak uitlees in bv. 'n Gotiese katedraal maar dit is tog sinloos om te sê dat die katedraal van Reims, styl is, of dat die Nagwag van Rembrandt styl is.

Ook die feit dat 'n man se lewens- en wêreldbeskouing en die religieuse grondmotief aan die wortel van sy lewe, in sy kuns medebeliggam word, gee ons graag en volkome toe. Hierin verskil ons nie. Maar om die stand van sake te beklemtoon, hoef ons nie kuns net as styl te sien nie. Dit is na ons mening 'n *subjektivering* van die kuns wat in 'n Christelike estetika nie 'n plek mag hê nie. Daarbenewens kan Seerveld met so 'n stelling dat kuns styl is, ook nie werklik rekenskap gee van die estetiese ding-struktuur nie.

---

1) Ook G. Dekker verwys na die *simboliese* en die *suggestie* in die kuns. Ons kom weer hierop later terug.

Nog groter word ons probleme as ons na die estetiese modaliteit by Seerveld kyk. Hy vind die grondwet van die estetiese as die *simboliese* objektivering van sin onder die wet van samehang.

Reeds die gedagte dat die simboliese pre-linguaal is, kan ons nie onderskryf nie. Vir hom is „simbool”, „less complicated than word-structures”. En tog is ’n simbool vir hom ook nie ’n teken nie. Simbole is „more primitive in make-up than signs” en in die talige het ons te doen met *woorde*, met vaste betekenis aan vaste tekens, byvoorbeeld, die alfabet. Ook wat die illustrering van die „simboliese modale wet” betref, is Seerveld se voorbeelde nie toereikend nie. Ons stem saam met Rookmaaker dat die onderskeiding van ’n selfstandige simboliese wetskring naas die linguale, net aanleiding tot verwarring is.<sup>1)</sup> Die sin-kern van hierdie simboliese wetskring, sê Seerveld, is *suggestie*. Maar *suggestie* is tog baie duidelik ’n psigiese figuur. Dit wil dus voorkom dat ons hier met ’n konstruering te doen het. (Suggestie het natuurlik ook met kuns te doen. Dit gaan hier net oor die vraag na die sin-kern van die *estetiese* wetskring).

Dit is belangrik dat ’n modaliteit *nie gekonstrueer* mag word nie – dan het ons rasionalisme – maar *gekonstateer* moet word, afelees moet word uit Gods wêreld, al is dit ook so dat dit geen simplisitiese aangeleentheid is nie. Die simbole wat ons in Gods wêreld het, het almal ’n bepaalde betekenis – dit sê iets. En daarom is daar grense aan simbole. As dit nie meer verstaanbaar, op een of ander manier interpreteerbaar is nie, het dit *geen* betekenis nie. Dink aan die Christelike simbole – byvoorbeeld die Christusmonogram en die vis, die swaard en die duif en selfs die kruis – as simbool *as sodanig* is hulle betekenisloos. Hulle word eers iets in wat hulle sê. Die simboliese kan nie anders as in die linguale aspek gesoek word nie.

Kom ons egter by die objektivering van sin, het ons nog groter probleme met Seerveld se estetika. Aan die een kant hou hy vas aan die onties-gestruktureerdheid van die werklikheid. Dit is voor die handliggend dat hy vanuit hierdie gedagtegang, die begrip *meaning* gebruik. En nou skryf hy dat kunsskepping die ooplegging van die sin is en dat die kunstenaar daardie sin *direk* in lyne, vorme, kleur en geluid *ontvou* (explicite) uitleë en „verduidelik”.

Nou bly dit ’n vraag of ons dan nie iets van die profeet in die kunstenaar het nie? Dit het Seerveld uiteraard nie bedoel nie, maar in hierdie sin word *weergegewene* en *waargenomene* sinoniem, hoe moeilik daar ookal tot die insig in die sin gekom word. Die sin is immers die syn van die geskapene – in terme van Stoker, die *wese*. Daarom dring die vraag hom op ons aan of ons in die *objektivering van die sin* by Seerveld, werklik die gedagte van Plotinus en die Ideële oor Bavinck, Christelik oorwin het? Wat is die sin in die uitbeelding of „simboliese objektivering” van die *sin*?

---

1) Sien Rookmaaker, H. R., Boekbespreking van Seerveld se „A Christian Critique of Art and Literature,” *Philosophia Reformata*, 1969, p.55.

Seerveld verduidelik die aangeleentheid in sy estetika nie voldoende nie. Hy praat van „*certain meaning aspects of a thing*” (op. cit., p.40) en net op die volgende bladsy skryf hy: „When a man is symbolically objectifying what he finds to be meaningful . . .”. Dan bly die rooilig steeds daar want dit kan tog nie anders beteken as dat die kunstenaar van die sin-sye van ’n ding in sy onties-gestruktureerdheid, retrosiperend en/of antisiperend simbolies ontvou nie. En dan maak dit eintlik ook nie ’n verskil in wat die begrip „simbolies” beteken nie – dit sê in elk geval iets anders sou daar geen sprake van kunskritiek of -waardering kon wees nie. Ook die feit dat hy dit betrek onder die „wet van samehang”, waar hy die beginsel van „universaliteit in eie kring” beklemtoon, doen niks af aan hierdie stand van sake nie.

Nou bly dit ’n vraag of dit hoegenaamd moontlik is om die *sin* te objektiveer. Dooyeweerd skryf: „De zin is het zijn van alle creatuurlijk zijnde en is van religieuze wortel en van Goddelijke Oorsprong”.<sup>1)</sup> Die begrip *objektiveer* in die denke van Seerveld, verduidelik hy nie. Dit kan egter kwalik iets anders as die objektivering, die vormgewing, van die kunstenaarsverbeelding wees. Nou bly die vraag: kan die sin, die „is-heid”, die „wees” van die dinge, verbeeld word? Nog meer: die kunstenaar kan alleen met kosmiese gegewens werk – daarmee sê hy iets met sy beelding. Kan die sin met kosmiese gegewens gebeeld word?

Nou lyk dit vir ons of Seerveld eintlik die religieuse wortel op die oog het. Daarom beklemtoon hy die lewens- en wêreldbeskoulike só sterk. As hy die reeks Venusfigure vanaf Giorgione tot by die *Olympia* van Manet as voorbeeld gebruik, sê hy van die betrokke kunstenaars: „There is a world-and-life-view of difference in what their eyes found meaningful about a woman’s body for symbolical objectification; the whole hidden outlook upon life of each artist creeps stealthily and surely into the colors and lines and movement of the paintings”.<sup>2)</sup> (Kursivering van my, P.C.).

Dat die kuns ’n religieuse dimensie het en dat Christelike kuns juis Christelike kuns is uit sy religieuse wortel en dat die lewens- en wêreldbeskoulike in die kuns – ten minste in alle *groot* kuns – medebeliggend word, gee ons graag toe. Daarmee is ons dit met Seerveld volkome eens.

As ’n mens nou na die religieuse dimensie kyk, dan blyk dit dat Seerveld aan die begrip *meaning* eintlik ’n ander betekenis gegee het. Hy gebruik dit in die sin van wat *betekenisvol* is uit die gesigshoek van die kunstenaar, as *die mees omvattende inhoud en doel van wat iets is en gewaardeer kan en behoort te word*.<sup>3)</sup>

---

1) Dooyeweerd, H., *Verkenningen*, p.66.

2) Seerveld, C., *Op.cit.*, p.42.

3) Op die oog af lyk dit of Seerveld in die term „meaning” min of meer aansluit by Stoker dat *iets sin het*.

In hierdie betekenis van die woord *meaning* word Seerveld se objektiveringsgedagte meer duidelik. In die gebruik van die woord „*meaning*”, bedoel Seerveld, na ons mening, net die gewone semantiese inhoud wat die woord in die Engelse taal het, sonder dat hy dit ooit in soveel woorde verduidelik. Dit is verwarrend omdat die woord *meaning* ’n bepaalde betekenis in die gedagtekader van die Christelike filosofie het en – ook by Stoker – meer as net die *betekenis* van ’n ding impliseer.

Juis in hierdie lig besien, bly die aanwending van die „*meaning*”-begrip as ’n „*symbolical objectification*” nog steeds ’n probleem. Dit is ’n té vae aanduiding van wat Seerveld bedoel. Ook vanuit die gesigshoek van die immanensiefilosofie, is dit nie genoegsaam geadstrueer om uit te wys hoe die kunstenaar die „*meaning*” geobjektiveer het en *wat* die „*meaning*” eintlik in die werk is nie.

Ons voeg ook hierby dat dit, in die geheel, vir ons ’n té simplisistiese benadering is van wat ’n kunswerk is. As Seerveld dan eis dat dit erken moet word as die goue sleutel wat in die verstaan van ’n kunswerk, in *wat* die kunstenaar sê en *hoé* hy dit sê, prioriteit verdien bokant, na ons mening, die korrekte siening dat styl ’n retrosipasie van die estetiese op die historiese is, kan ons dit nie aanvaar nie. Styl illustreer aan ons hoe aan die estetiese norme gestalte gegee is maar dat kunswerk en styl nie sinoniem is nie, moet tog sonder meer duidelik wees.

Aan die ander kant bly die estetiese produk by Seerveld *weergegewene van wat waargeneem* is, sodat die kunstenaar teoreties wel ooplegger van die sin is. Is dit miskien die rede waarom hy in die plasing van die estetiese modaliteit in sy kosmiese wetsorde, juis die intellektualiteit uit die kunswerk *moes* weer om die kunstenaar *nie* profeet te laat wees nie en daarom ook sy kunswerk kosmologies moes fundeer in ’n „*tegniese*” wetskring? Laat ons dit hier onomwonde en baie duidelik stel dat Seerveld se omduiding van die kosmiese orde, ’n direkte gevolg is van sy simplisistiese benadering in sy estetika. Hy kon met sy stelling dat kuns styl is, die estetiese nie meer „tussen” die ekonomiese, as substraat en die juridiese as superstraatkring inkry nie. Daarom moes hy dit terugskuif na die oorspronklike plek van die historiese (sien paragraaf 5 van hierdie hoofstuk).

Maar hiermee het hy die stand van sake nog meer vertroebel. Sy estetiese modaliteit word nou selfs onder-logies getipeer wat beteken dat hy die rol van die intellektuele in die artistieke aktiviteit misken. Nou moet ons dit beklemtoon dat kunsskepping nie in intellektualiteit opgaan nie, maar om die intellektuele so volledig te misken, is ook ’n miskenning van die karakter van die kuns. Eintlik strook dit ook nie met sy *hineinlebenshaltung* waar hy aan die *verbeelding* – in die lyn van Blake en Baudelaire – so ’n belangrike plek toegewys het nie. Ook die feit dat hy die verbeelding, in ooreenstemming met Dooyeweerd, in ’n dieptelaag in die menslike bewussyn soek, doen niks af aan hierdie stand van sake nie.<sup>1)</sup>

---

1) Sien ook Rookmaaker, H. R., Boekbespreking van „A Christian Critique of Art and Literature”, *Philosophia Reformata*, 1969, p.55.

Ons wys ook net in die verbygaan daarop dat Seerveld die gedagte van Vollenhoven oor die historiese — dat dit pre-funksioneel sou wees — oorgeneem het. Maar nou slaan hy tog 'n eie pad in deur 'n tegnologiese wetskring te onderskei. Vollenhoven voer aan dat die subjek-objek verhouding nie voldoende is om die historiese vormingsmag te verklaar nie. In die historiese het ons, volgens hom, allereers te doen met 'n subjek-subjek verhouding en daarna eers met 'n subjek-objek verhouding. Wat die artistieke bewerking betref, leer Vollenhoven, het ons 'n analogie met die techné (wat onderskei moet word van tegniek) en dat die kunswerk esteties gekwalifiseer is.<sup>1)</sup> Dit kom ons voor of Seerveld vanuit hierdie gesigshoek gedink het toe hy 'n tegniese wetskring gaan konstrueer het om sy estetiese te fundeer.

By nadere toesien wil dit verder voorkom of Seerveld, in die konstruering van sy modale tydsorde, wou afreken met alle, syns insiens, pagane reste in die kontemporêre estetiese denke. Daarom konstrueer hy 'n tegniese wetskring om juis daarmee die *bewerking* in die kunswerk, so vas te lê dat daar geen plek meer vir die inspirasie — hoe 'n mens dit ook verstaan — meer kan wees nie. Hy plaas verder die estetiese wetskring *onder-logies* om daarmee ook vir goed af te reken met die romantiese gedagte dat die kunstenaar 'n genie is en dat genialiteit die voorwaarde vir kunsskepping is. Daarmee saam hang ook sy beklemtoning van die wetsy in Gods wêreld. In hierdie lig lyk dit of Seerveld in sy kosmiese tydsorde voorsiening wou maak dat die wetsy en die subjeksy die regte aksente vanuit Christelike gesigshoek moes ontvang.

As hierdie vermoede korrek is, het ons met hom simpatie maar dit sou hy juis nie regkry deur die kosmiese tydsorde te verteken en daarmee te misdai nie. Dit blyk dat Rookmaaker dieselfde gedagte gehad het, toe hy in sy boekbespreking van Seerveld se „*A Christian Critique of Art and Literature*” in *Philosophia Reformata*, 1969, die klem daarop laat val het dat die feit dat Seerveld die kunstenaarsverbeelding so sterk beklemtoon, dit die omduiding van die kosmiese tydsorde na die wetsy, heeltemal onnodig gemaak het. Sy *inlewingshouding* is reeds voldoende afgestem teen die sg. genialiteit wat net maar die kuns op papier of watter medium ookal, na willekeur sou kon „uitstort”. Of is dit miskien juis, aan die ander kant, die sterk klem wat hy op die *Hineinlebenshaltung* lê wat hom gedwing het om die intellektualiteit doelbewus te elimineer?

Nou is dit ook belangrik om daarop te wys dat die Wysbegeerte van die Wetsidee, nie dogmaties vaslê dat die kosmiese orde, soos tans aanvaar, nie met dieper insig verander mag word nie. Dit is egter geen kleinigheid nie. Voor dit kan gebeur, sal baie duidelik geadstrueer moet word waarom die tans aanvaarde kosmiese orde foutief is en waarom dit in 'n ander tydsorde gerangskik moet word. In 'n simplisistiese gegewe kan dit nie gebeur nie want so 'n omduiding raak die hele sin-karakter van die werklikheid as gegewe en daarmee saam, die begryplikheid en verdieping van die norme in Gods wêreld.

---

1) Sien Vollenhoven, D. H. Th., *Isagogé Philosophiae*, pp.60 en 118–122.

Die tegniek as historiese moment – hoe die historiese ookal verstaan word – word deur geen Christendenker, behalwe Seerveld, as 'n selfstandige modaliteit gesien nie. Die vertekening van die tydsorde van die modale aspekte is 'n te ingrypende aangeleentheid om dit af te maak met 'n voetnoot dat dit 'n „forced way” is „to indicate quickly something of what Dooyeweerd has argued extensively” in *A New Critique of Theoretical Thought*.<sup>1)</sup> By al die ander gedagtes wat ons met Seerveld kan saamstem, gaan hy hier té ver. Sy voorgestelde kosmiese tydsorde is gekonstrueer en daarom moet ons dit verwerp. Hierdie kosmiese tydsorde is nie net „theory” wat na willekeur gebuig en verwing kan word nie.

In die ontstaan van 'n kunswerk, beklemtoon Seerveld dat hy hom nie kan vereenselwig met 'n *objectum intentionale*, as psigiese fantasiebeeld nie. Kunsskepping is vir hom 'n direkte aangeleentheid. Die gedagte van Dooyeweerd dat die kunstenaarsfantasiebeeld 'n estetiese *moontlike* struktuur is, kan Seerveld glad nie aanvaar nie. Daarmee ontken hy nie dat daar beplanning en vooraf-werk deur die kunstenaar is nie. Vir hom is dit egter nie esteties gekwalifiseer nie – dit is slegs vooraf-werk.

In hierdie opsig stem ons graag met voorbehoud met Seerveld saam. Sy *Hineinlebenshaltung* kan ons nie aanvaar nie omdat daar na ons mening nie so 'n *tussen* gegewe bestaan nie. Maar aan die ander kant, is dit ook vir ons duidelik dat die sg. psigiese fantasiebeeld wat in die estetiese ge-objektiveer word, nie 'n voldoende verklaring vir hierdie stand van sake is nie.<sup>2)</sup> Die fantasiebeeld is na ons mening nie noodwendig voltooi voor die vormgewing nie. Dit word ook onder die vormgewing.

Wat Seerveld se poging tot 'n nuwe indeling van kunstipes betref, beklemtoon ons dat dit vir ons heeltemal onaanvaarbaar en onverstaanbaar is. Die kunstipes as individualiteitstrukture kan tog nie op die modale horison geklassifiseer word nie. Dit beteken natuurlik nie dat modale onderskeidings nie ook iets te sê het nie, maar die klassifikasie vind *nie* plaas op modale vlak nie. Ook oor die klassifikasie van individualiteitstrukture het Dooyeweerd (en Rookmaaker in *Philosophia Reformata*, 1946–1947) geen onduidelike woord gespreek nie. Juis omdat Seerveld die klassifikasie op die modale vlak probeer doen is dit tot mislukking gedoem.

Die kunskritiese gedagtes wat Seerveld deurgee is ook afgestem op sy uitgangspunt dat kuns styl is. Daarmee kan ons nie saamgaan nie maar met die res van sy uitsprake kan ons ons in hoofsaak vereenselwig.

Afsluitend merk ons net aan dat Seerveld werklik Christelik probeer dink en werk maar dat hy na ons mening in sy uitgangspunt dat kuns styl is, die estetiese aspek van die werklikheid verteken en misdui het en daarom wreek dit hom ook in die kosmiese tydsorde as sodanig. Hiermee saam moet ons ook beklemtoon

---

1) Seerveld, C., *Op.cit.*, p.83.

2) Sien verder Hoofstuk VII van hierdie proefskrif.

dat sy Christelike integriteit so helder spreek dat daar tog veel is waarmee ons met hom hartlik kan saamstem.

## 2.0 Die estetiese konsep van A. J. Müller

A. J. Müller het in 1969 die graad Magister Artium aan die P.U. vir C.H.O. ontvang op grond van 'n lywige verhandeling met die titel *Die ontwikkeling van die Calvinistiese Denke oor 'n Christelike Estetika*, waarin hy in Deel III 'n kunswilosophiese benadering aanbied wat in hoofsaak afgestem is op die estetika van Calvin Seerveld. Sy aanbieding is baie kursories, maar omdat dit een van die weinige verhandelings op die gebied van die estetika is, sal ons dit saaklik in behandeling moet neem.

Müller beklemtoon dat hy nie 'n gerypte denkbeeld na vore bring nie maar slegs ontwikkelende gedagtes tot 'n estetika, „en in besonder die kunsmoment daarvan”.<sup>1)</sup> Die estetika is dus vir hom in navolging van Vollenhoven, wyer as die kuns omdat die natuurskoon ook daarin betrek word. Vollenhoven skryf: „Het aesthetische omvat meer dan kunst. Ook hier is zelfs de subjects-objectsverhouding in het aesthetische niet toereikend om duidelijk te maken wat kunst is: er bestaat een subjectief genieten van objectief natuurschoon, dat wel aesthetisch en tog niet artistiek is. Kuns is dan ook te omskryven als practisch werkzaam zijn in de verhouding van subject tot object in den aesthetische kring, waarbij het doel is bevredigen van aesthetische behoeften”.<sup>2)</sup>

So 'n kunswilosophie mag en moet alleen sy basis en beginsel op en uit die Heilige Skrif put. Dit beteken dat daar gewerk moet word uit 'n Skrifmatige werklikheidsleer en 'n daarop gebaseerde antropologie waarin God en Sy Wet die sentrale moment is. Die modale wetsorde, en by uitnemendheid die estetiese aspek van die werklikheid moet besondere toeligting ontvang.

## 2.1 Die estetiese aspek van die werklikheid

As inleiding tot sy bespreking van die estetiese aspek van die werklikheid, stel Müller saaklik enkele inleidende gegewens aan die orde. Allereers beklemtoon hy dat hy 'n drieërlei syn onderskei, t.w. God, wet en kosmos waarin God as die soewereine en verhewe oppermagtige as Skepper van die heelal én as *Wetgewer* erken word. Die wet is grens tussen God en die kosmos.

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.293.

2) Vollenhoven, D. H. Th., *Isagogé Philosophiae*, p.121.

Die kosmiese syn is 'n gestruktureerde werklikheid waarin veelheid en eenheid op 'n Godgegewe orde berus. Hy sluit dan wat die *getal* aspekte betref, by die Wysbegeerte van die Wetsidee aan. Hierdie modaliteite is prakties onisoleerbaar „dog wel teoreties onderskeibaar”.<sup>1)</sup> Die kosmiese werklikheid staan onder die Sentrale wet of liefdesgebod – „Jy moet die Here jou God liefhê met jou hele hart en jou naaste soos jouself”. In hierdie sentrale gebod, sentreer ook die *modale wette*. Hierdie modale wette geld elkeen vir 'n besondere aspek van die werklikheid. Elke wetskring vertoon 'n eie-soortigheid, 'n soewereiniteit in eie kring wat nie herleibaar is tot 'n ander wetskring nie. Elke modale aspek vertoon 'n subjeksy en 'n wetsy.

Wat die sin-kern van die wetskring betref, skryf Müller: „Die *sinkern* van die wetskring lê aan die *subjeksy*, is *subjek binne die besondere wetskring* en druk as kern, die ‚Hart’ van die betrokke Kring uit. Soos ons reeds aangestip het, geld daar vir hierdie besondere subjek 'n besondere wet, en die mens, in gehoorsaamheid aan die Paradysopdrag, soek steeds 'n toereikende formulering van die besondere wet. Hierdie poging tot formulering staan as *positivering* bekend en die resultaat is 'n positiewe wet”.<sup>2)</sup> (Middelste kursivering in hierdie paragraaf van my, P.C.).

Nadat Müller daarop gewys het dat die kuns altyd onder 'n wet gestaan het, wend hy 'n poging aan om self 'n formulering van die estetiese wet daar te stel. Die mees beskrywende is vir hom: „Estetiseer die estetiseerbare wat dit ookal is, goed”.

Vervolgens gee Müller aandag aan die beginsel van universaliteit in eie kring. Hy skryf: „Universaliteit in eie kring word gewaarborg deur sowel *retrosiperende* en *antisiperende* momente”.<sup>3)</sup> Hy wys dan daarop dat 'n aspek misdui kan word, soos wat die estetiese antisipasie op die etiese vir Plato deurslaggewend en kwalifiserend vir die kuns was. Hierdie „herleiding van verskillende aspekte van die werklikheid tot mekaar, is gewoonlik te verklaar vanuit die genoemde eienskap van die Kosmiese werklikheid. Wanneer die samehang en verskeidenheid, weens 'n beperkende ontologie, nie helder deursien word nie, verleen die eienskap van universaliteit in eie kring, sig uitnemend tot verwarring en herleiding van verskillende aspekte van die werklikheid. 'n Besondere voorbeeld is m.i. die opvatting dat die sin-kern van die Estetiese herleibaar is tot harmonie. Harmonie, soos dit ook deur die Pythagoriërs poneer is, is aritmetiese subjek, maar weens die feit dat die Estetiese op die aritmetiese retrosipeer, vind ons 'n element van harmonie, ook in die Estetiese”.<sup>4)</sup>

Müller beklemtoon vervolgens die „in rangorde geplaasde kosmiese werklikheid” waarin die estetiese aspek sy plek inneem en waaruit dit nie genivelleer mag word nie. „Nivellering van die Estetiese aspek en die

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.294.

2) *Ibid.*, p.295.

3) *Ibid.*, p.296.

4) *Ibid.*, p.296.



estetiese aktiwiteit kan nie met voldoende klem verdoem word nie. Die estetiese produk in kuns weens sy besondere geskaphed, in onderhorigheid aan die besondere gepositiveerde wet en is die produk van 'n besondere talent wat die mens gegun is om hierdie aarde te verfraai. Die estetiese produk vertoon, weens sy kosmiese geplaasheid, 'n besondere uniekheid en is nie verabsoluteerbaar nie".<sup>1)</sup> Hy gee egter nie self die „rangorde" soos hy dit sien nie. Hoewel hy praat van die 15 wetskringe in die Wysbegeerte van die Wetsidee, beteken dit natuurlik glad nie dat hy die kosmiese tydsorde van die Wysbegeerte van die Wetsidee onderskryf nie. Hy sê daar niks van nie.

## 2.2 Die Estetiseerder

Müller beklemtoon dat hy nie net uitgaan van 'n Skrifmatige sinsleer nie, maar ook van 'n Skrifmatige antropologie. Dit is daarom nodig om ook aandag te gee aan die estetiseerder as mens. Die mens is 'n aardgeskape wese, maar anders as stof, plant en dier, deel hy aan al die aspekte van die kosmiese werklikheid in subjektiewe hoedanigheid en dus ook aan die Estetiese. Die mens is egter 'n besondere aardgeskape, want hy is na die beeld van God geskape en God het met hom 'n verbond aangegaan.

Nadat hy daarop gewys het dat die sonde die positiewe relasie van die mens tot die wet verbreek het en dat die struktuur van die kosmos nie deur die sonde gewysig is nie, beklemtoon hy die opdrag van die mens in *Gen.* 1:28 om te heers en te beheers. „Die mens moet in sy taakuitvoering steeds die modale wette *positiever en hierdie positivering* vind plaas binne 'n samelewingsverband, onder leiding van die besondere gesagsdraers binne die verband en in relasie tot die Sentrale gebod".<sup>2)</sup>

Müller beklemtoon dan verder dat die estetiese wet soos hy dit geformuleer het: „Estetiseer die estetiseerbare, wat dit ookal is, goed" — in 'n positiewe relasie tot die Sentrale wet of liefdesgebod, die modale wette en die gepositiveerde wette staan. Dit dui op 'n besondere vermoë om te estetiseer. „Hierdie vermoë tot estetisering is nie 'n algemene vermoë nie; dog kom slegs enkeles toe, terwyl dit by ander, in 'n sin van waardering, tot uiting kom en dit vanweë die feit dat die Estetiese aspek 'n kosmiese aspek is en die hele Kosmos, dog by uitnemendheid, die mens, deurtrek".<sup>3)</sup> Hy beklemtoon dan dat die estetiseringsvermoë, 'n goddelike gawe is en verwys na *Matt.* 25:15 na die verskillende hoeveelheid talente wat elkeen ontvang het. Hierdie estetiseringsvermoë word ook gelei deur die gerigtheid van die hart. Hy verwys dan verder na Jubal, (*Gen.* 4:21) vader van die fluitspelers en na die Sidoniërs (*I Kon.* 5:6) as bouers by

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.297.

2) *Ibid.*, pp.298–299.

3) *Ibid.*, p.299.

uitnemendheid en waardeer dit na luid van die algemene en besondere genade soos dit deur Kuyper beklemtoon is.

Die inspirasieleer, wat aan die kunstenaar 'n goddelike eienskap toedig wys Müller volkome af. Estetisering is 'n natuurlike en geheel en al menslike vermoë. Die kunstenaar se aktiwiteit is deur en deur 'n menslike aktiwiteit wat onder leiding van die Heilige Gees plaasvind en 'n besondere ontwikkeling kan aanneem. „Hierdie Estetiese aktiwiteit vereis arbeid wat nie alleen die verwerking van materiaal op die oog het nie; dog ook die kunstenaar innerlik raak”.<sup>1)</sup>

Omdat die mens in die estetiseringsproses aktief besig is onder leiding van sy religieuse ingesteldheid, „daarom speel die lewens- en wêreldbeskouing (religieuse, sedelike en maatskaplike agtergrond) wel deeglik 'n rol daarin”.<sup>2)</sup>

Müller beklemtoon dat die verbeelding of fantasie, by die estetiseerder 'n belangrike rol speel maar „nie in die pregnante sin, wat Dooyeweerd en Rookmaaker op 'n fenomenologiese basis probeer uitwerk nie; dog veel eerder as 'n kenmoment, want die Estetiseerder streef daarna om hom in te leef in die vele betekenis van 'n ding waardeur hy die *sin daarvan vasgryp en simbolies vergestalt*”.<sup>3)</sup> (Kursivering van my, P.C.). Dit beteken natuurlik nie dat die mens skepper in kreatuurlike sin is nie. Eintlik is die mens verwerker, vervormer van reeds voorhande materiaal.

Wat die plek van die historiese, as beheersende vorming, betref, beklemtoon Müller dat hy dit *buite-funksioneel* plaas „aangesien dit in gelyke mate op alle aspekte van die werklikheid betrokke is en nie net in antisiperende of retrosiperende-elemente na vore tree nie”.<sup>4)</sup> Hart, siel en gees is immers sinonieme en die uitgange uit die hart, soos alle aktes, dade en gedraginge, is pre-funksioneel. Beheersende vorming moet daarom ook pre-funksioneel geplaas word „want dan bied dit daaraan 'n veel ruimer toepassing as net 'n bloot funksionele beperking”.<sup>5)</sup>

Die estetiseringsakte vind sy basis in die gehoorsaming van die Goddelike opdrag en daarom is gehoorsaming 'n primêre beginsel in die kuns. Seerveld is reg as hy sê dat kuns godsdiens is. „Kuns moet, indien dit as *Christelik gekwalifiseer* wil word, in Christelike gehoorsaamheid aan God en Sy gebod, deur die Estetiseerder uitgebeeld word. Hy moet die weg van die Here voorberei, ook t.o.v. die Kuns”.<sup>6)</sup> Hy

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.300.

2) *Ibid.*, p.300.

3) *Ibid.*, p.301.

4) *Ibid.*, p.302.

5) *Ibid.*, p.302.

6) *Ibid.*, p.302.

beklemtoon dan dat die kerstening van pagane begripsdata nie sonder ernstige besinning en evaluering mag geskied nie.

Vir Christelike kuns is die vorming van 'n Christelike gemeenskap 'n voorwaarde. In hierdie gemeenskappe moet die besondere wet vir elke besondere terrein gepositiveer word onder leiding van 'n gesagsdraer, in relasie tot die liefdesgebod. „Die *gepositieerde wette*, het weens die feit dat dit menslike formulering is, nie 'n absolute bestaan nie; dit is die produk van tyd en omstandighede en is legio”.<sup>1)</sup>

Die estetiseerder estetiseer in onderhorigheid aan gepositiveerde wette en in sy werksproses is hyself ook aktief besig in 'n positiveringsakte – dit waarborg sy styl.

In die estetiseringsproses, moet dit duidelik wees, is die estetiese resultaat nie 'n wesenlike weergawe van die waargenomene nie. Daar het estetiese verwerking plaasgevind. Die terrein van hierdie verwerking is geleë in die verbeelding wat op sy beurt 'n besondere faset van die bewussyn uitmaak „as een van die kenmomente daarvan. Die verbeelding is egter ook ingebed in die intuïsie, waardeur die Estetiseerder die moontlikheid besit om, m.b.v. die waarneming, sig in te leef in die verskillende betekenis van die waargenomene, dit abstraherend, via die modale verskeidenheid en samehang, vas te gryp en esteties in konkrete vorm te objektiveer. Die resultaat: 'n simbolies geobjektiveerde estetiese produk of Kunstwerk”.<sup>2)</sup>

Voorlopig wil ons net 'n enkele aanmerking hier maak. Wanneer Müller sê dat die estetiese weergawe nie 'n wesenlike weergawe van die waargenomene is nie, moet ons goed begryp wat die *waargenomene* is in hierdie sin. Is dit die empiriese ding-eenheid as waargenomene wat hier ter sprake is? Dan is dit die afwysing van die Platoniese *mimêsis* gedagte en daarmee stem ons saam. Maar in die gedagte is „die verskillende betekenis van die waargenomene” as ding-objek tog ook waargenomene wat „via die modale verskeidenheid en samehang” vasgegryp is en esteties in konkrete vorm geobjektiveer is. Dit lyk nie of Müller hierdie aangeleentheid nog volledig deurgedink het nie want in hierdie sin is die weergegewene en die waargenomene tog dieselfde.

### 2.3 Die Estetiseerbare

Die estetiseerbare verdeel Müller onder twee hoofde, naamlik, onderwerp vir estetisering en materiaal of media van estetisering.

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.303.

2) *Ibid.*, pp.303–304.

### 2.3.1 Onderwerp vir estetisering

Nadat Müller daarop gewys het dat die onderwerp vir estetiese uitbeelding in die geskiedenis feitlik sonder uitsondering die ideale vorm, Ideë of Spesie, „m.a.w. tot die Goddelike teruggevoer is”, beklemtoon hy dat in 'n Calvinistiese kunswetenskaplike benadering vanuit 'n „verbreide ontologie en sinsleer” gewerk moet word sodat daar nie 'n verval in absolutisme is nie. En al word die estetiese akte dan ook gerig en geleid deur 'n religieuse ingesteldheid, veronderstel dit glad nie 'n negering van die estetiese ten bate van die pistetiese nie.

Wat die onderwerpkeuse betref, beteken dit dat enigiets uit dit wat voor oë is, geoorloof is in die kunsakte. Dit beteken dat „verabsoluttering van die antisipasiemomente, soos deur die historiese ons geleer”, verwerp moet word en dat ons ons moet beperk tot die aardgeskapene – nie in heenwysende hoedanigheid tot een of ander Godheid nie – „maar suiwer en alleen terwille van die kuns as kreatuurlike geskapene en in erkenning van sy kreatuurlike eiesoortigheid. In die vergestaltung van die verestetiseerde onderwerp, het die mens met die aardgeskapene (stof, plant, dier of mens) te make as onderwerp en as media (materiaal).<sup>1)</sup>

### 2.3.2 Die estetiseerbare media

Müller beklemtoon dat daar met die oog op die individualiteitstrukture, die besondere wetmatigheid is wat die uniekheid van elke besondere struktuur – marmer, koper, hout, verf en doek, ens. – waarborg.

Hierdie unieke eiesoortigheid as innerlike wetmatigheid van die estetiseerbare media, moet deur die estetiseerder eerbiedig word. Dit lê die kunsuiting aan bande en rig dit langs besondere lyne. „So leen marmer en koper sig veel meer tot beeldhouwerk as bv. sandsteen of hout”.<sup>2)</sup> Müller wys dan daarop dat die besondere struktuur van die materiaal, wat in die kunswerk gebruik word, bekend staan as die *funderende struktuur*. Juis weens sy gestruktureerdheid bied dit weerstand teen verwerking en vereis dit besondere arbeid van die estetiseerder.

Ons wys net in die verbygaan daarop hoe die „pre-funksionele” plasing van die historiese en die navolging van Seerveld se kosmiese tydsorde, die dwaling by die voordeur laat inkom en nie reg kan laat geskied aan die individualiteitstruktuur van 'n kunswerk nie. Wat Müller hier sê, is naakte Aristotelisme. Die fundering van 'n kunswerk in die religieuse grondmotief van vorm-materie, moet natuurlik altyd die materie wees. Maar daarmee is die interne struktuur van die kunswerk as sodanig, uit Christelik-Reformatoriese gesigshoek, misdui.

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.305.

2) *Ibid.*, p.306.

Müller wys vervolgens daarop dat waar die onderwerpskeuse vir kunsvorming so wyd soos die aardgeskape werklikheid is, die media tot enkele tipes beperk is. „Die onderwerp en mediakeuse hang nou saam met die estetiese-intensie wat die estetiseerder in sy werk wil vergestalt, want hy wil die *sin* wat hy aan die lewe, die aardse skepping, ontdek, simbolies vergestalt, nie as heenwysing na die Goddelike nie, maar soos dit sig in die aardse ontplooi en ontvou”.<sup>1)</sup>

## 2.4 Die estetiese produk

In sy besinning oor die estetiese produk, vestig Müller veral die aandag op die vervlegtingsrelasie en kunsoorte.

### 2.4.1 Die vervlegtingsrelasie

Müller beklemtoon dat die estetiese produk 'n objektief-esteties gekwalifiseerde dingstruktuur is wat gebaseer is op 'n funderende media met 'n unieke individuele struktuur. In die estetiese produk is daar 'n enkaptiese vervlegting van funderende struktuur met 'n objektief-esteties gekwalifiseerde dingstruktuur. Die natuurlike individualiteitstruktuur is vóórveronderstel in die objektiewe dingstruktuur van die estetiese objek.

„Die materiaal wat in die estetiese objek gebruik word, ageer daarin nie as subjektief gekwalifiseerde vormmateriaal wat 'n besondere uitbeeldende funksie in die totale komposisie vertoon nie”.<sup>2)</sup> Dit gaan dus vir die estetiseerder in sy estetiseringsaktiwiteit nie om die materiaal as individuele struktuur nie maar bloot as uitdrukkingmateriaal binne 'n estetiese opset. Ten spyte van die weerstand in die materiaal, moet die estetiseringsproses sodanig wees dat in die enkaptiese verbinding wat tussen funderende struktuur en kwalifiserende struktuur ontstaan, die estetiese intensie ten volle uitgedruk word en alle „lastige en sinsteurende elemente geëlimineer word”.

In dit alles moet die gepositiveerde estetiese wet gehoorsaam word. „Die voldoening van die estetiese produk aan die estetiese intensie en wet, hang af van die korrekte keuse van medium en die estetiese beheersing daarvan. In hierdie estetiseringsproses speel die verbeelding, wat ingebed gaan in die intuïsie, wat op sy beurt weer die waarneming as basis het, 'n progressiewe rol, terwyl in die aktualisering van die estetiese produk, die estetiese intensie algaande ontwikkel en vergestalt word”.<sup>3)</sup>

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, p.307.

2) *Ibid.*, p.307.

3) *Ibid.*, p.308.

## 2.4.2 Kunsoorte

In die onderskeiding van „Soorte estetiese produkte”, sluit Müller volkome aan by Rookmaaker dat ons in die radikaaltipe kunswerk, verdere indelings het in stamtipes, onderstamtipes ens.

Voorts spring die belangrike verskil tussen *realisering en aktualisering* van die kuns in die oog. In die beeldende kunste is die realisering van die kunswerk terselfdertyd ook sy aktualisering aangesien dit as objektiewe dingstruktuur ’n konstante aktualisering vertoon. Anders is dit in die geval van poësie, drama en musiek. Hier is die realisering beslote in ’n simboliese gestalte in boek of partituur, maar mis ’n konstante aktualisering. Hierdie kunsoorte is van ’n aktualiseringsrelasie tussen hoorder en uitvoerder afhanklik.

Wat die roman, die kortverhaal en aanverwante genres betref, vind ons dat dit in die geskrewe taal kuns is. ’n Estetiese produk is eers esteties as dit aan die intensie van die estetiseerder voldoen sowel as aan die primêre vereistes wat aan ’n besondere genre gestel word, waaronder dit ressorteer.

## 2.5 Kritiek en waardering van estetiese objekte

Die eerste „probleem” waarvoor Müller stuit is die vraag of die estetiseerder via ’n estetiese produk, beoordeel mag word. Hy onderskei tussen be-oordeel en veroordeel. Laasgenoemde is nie ter sprake nie. Hy wys dan daarop dat in die Calvinistiese denke dit algemeen aanvaar word dat die beoordeling van ’n estetiese objek nimmer die beoordeling van die estetiseerder op die oog het nie. Maar die feit dat die estetiseerder se lewens- en wêreldbeskouing in die estetiese objek vergestalt word sodat hy ’n boodskap, ’n intensie daarmee weergee, kan die beoordeling syns insiens nie los van die estetiseerder gedoen word nie.

Müller bedoel eintlik hier dat die lewens- en wêreldbeskouing, die maatskaplike agtergrond en kultuurmilieu in die verstaan van ’n kunswerk belangrike gegewens is. Dit is dus nie ongeoorloof om die „gees” wat uit ’n werk spreek te beoordeel nie en dit beteken per konsekwensie ’n beoordeling van die kunstenaar se lewenshouding.

„Kunswaardering is analoog met die kenaktiwiteit en is ’n uitgang en daarom staan dit ook in relasie met die Liefdesgebod. Die waarderingsakte word gekwalifiseer en gelei deur die estetiese wet: ‚Waardeer die waardeerbare, wat dit ookal is, goed’. Ons het dus hier te make met ’n waarde wat waardeer moet word. Alles wat deur estetisering tot stand gebring word, d.w.s. estetiese subjekte, is waardeerbaar; dog ook alle bestaande dinge wat aan die estetiese bepaaldheid van die skepping deel het, met die gevolg dat die veld van

die estetiese onnoembaar wyd is. In die Kuns word die Kunswerk beoordeel en waardeer in sy relasie tot die Sentrale wet, die modale wet en die gepositiveerde wet".<sup>1)</sup>

Kritiek en waardering is nou verbonde. Müller beklemtoon ook soos Seerveld die noodsaak van 'n begeleidendende verduideliking by 'n kunswerk waarin die agtergrond, lewens- en wêreldbeskouing ens., aangetoon word. Die beoordeling moet verder normatief wees, en in hierdie verband is dit belangrik om aan te merk, dat *buite-estetiese* norme appelleer op die feit dat die mens al vyftien modale aspekte in subjektiewe hoedanigheid deel het en „dat benewens al die ander aspekte die mens ook 'n redelike, sedelike en religieuse wese is”, en dat die kuns ter wille van die mens en tot eer van God is en nie omgekeerd nie, daarom kan met vrymoedigheid buite-estetiese norme neergelê word.

In hierdie opsig wys Müller daarop dat die kuns nie net om sigself bestaan nie, „dus nie selfstandig is nie; dog binne die kosmiese geordenheid fungeer en indien dit aan hierdie geordenheid en dus ook aan die mens afbreuk doen t.o.v. een of ander van sy aspekte, kan en moet dit dienooreenkomstig beoordeel word”.<sup>2)</sup>

Müller distansieer hom met beslistheid van die *l'art pour l'art*-gedagte en ook van die pagane denke wat die kwalifiserende moment van die kuns in 'n buite-estetiese aspek gaan soek het.

Müller lê self nie die norme vir kunskritiek oop nie. Hy vind egter aansluiting by Rookmaaker in die beklemtoning van *Filippense* 4:8 „Verder broeders, alles wat *waar* is, alles wat *edel* is, alles wat *regverdig* is, alles wat *rein* is, alles wat *lieflik* is, alles wat *loflik* is – watter deug en watter lof daar ook mag wees, dit moet julle bedink.”<sup>3)</sup>

Ten slotte betrek Müller ook die rol wat die *onooglike of lelike* in die kuns speel. In die Christelike kuns, teen die agtergrond van Skrifmatige norme, mag dit nooit gaan oor die opsigtelike op sigself nie, „dog om in die uitbeelding daarvan, dit as sodanig voor te stel, nie verbloem onder mooi vorme of digterlike taal nie; dog as waarskuwing en afwysing van die sondige”. Müller verwys dan ter illustrasie na Picasso se *Guernica* waarin Picasso „die werklikheid op 'n bruuske wyse aan die kaak stel”.

Net in die verbygaan: Is dit so dat Picasso die *werklikheid* aan die kaak stel? Die antwoord moet ontkennend wees. In sy *Guernica* het Picasso te doen met oorlog en die ellende wat dit meebring en die gruwelike mag wat dit veroorsaak. Die komposisie is duidelik. In 'n tipiese humanistiese gees word die mens sonder dat hy iets daarteen kan doen, in die ellende ingeruk deur 'n beestelike mag wat harteloos en

---

1) Müller, A. J., *Op.cit.*, pp.311–312.

2) *Ibid.*, p.312.

3) Sien breedvoerig Rookmaaker, H. R., *Kunst en Amusement*, pp.99–139.

dierlik-wreed, sonder liefde, net wil verpletter. En nou sê Seerveld dat die sonde in Geurnica juis sy „God-damning Spirit” is. Dit is so. Maar hiermee stel Picasso beslis nie die *werklikheid* op bruuske wyse aan die kaak nie. Die saak is veel ernstiger as dit.

## 2.6 Kritiek op Müller se estetika

Hoewel Müller nie ’n deurdagte estetika uitgebou het nie, is dit tog nodig dat ons enkele kritiese punte na vore bring. Allereers wil ons daarom ook beklemtoon dat dit vir die voortgang van die Christelike wetenskap, geen betekenis het as ons net maar bymekaar verbypraat sonder om vertrouwd te wees met wat die ander man sê nie. Ongelukkig is Müller se kritiek op die Wysbegeerte van die Wetsidee oppervlakkige afwysings wat geen getuienis dra dat hy saam met die denkers in die Wysbegeerte van die Wetsidee geworstel het nie – dat hy hulle standpunt deursien het en vanuit die wortel kritiek na vore bring nie.

In die eerste plek is dit nodig dat ons die estetiese aspek (of modaliteit) onder die oë moet sien. As Müller die estetika wyer as die „kunsmoment” sien omdat die natuurskoon ook daarin betrek is, stuit ons reeds voor ’n stand van sake wat uiters problematies is. Want reeds die feit dat die natuurskoon nie kultuurvorming hoef te wees nie – ons dink nie hier aan die uitlê van ’n park ens. nie – is dit ’n vraag of die estetika, as *wetenskap* van die estetiese in die kultuurtaak van die mens, ook sonder meer van toepassing op die natuurskoon is. Hier het ons immers ’n stand van sake waar nie alleen geen menslike bemoeiing is nie, maar ook die struktuur van hierdie natuurtoneel kan tog nie as objektief-esteties-gekwalfiseerd uitgewys word nie. En dit bly so al is daar in Gods wêreld nog hoekies wat aangrypend mooi is. So ’n natuurtoneel moet egter ook, soos die ganse geskapene, deel in die estetiese aspek in Gods wêreld as ’n sin-sy in sy eie struktuur.

Wanneer ons by natuurskoon deur menslike toedoen kom, het ons ook nie met ’n objektief-esteties-gekwalfiseerde struktuur te doen nie. ’n Park word tog nie aangelê net vir die mooiheid daarvan nie. Dit is objektief-sosiaal-gekwalfiseerd – dit is bedoel dat mense daarin kan wandel en ontspan en om die natuur, vir sover dit in die park gekultiveer is, te geniet. Gewoonlik – maar nie noodwendig nie – het ons in so ’n park ’n korrelatiewe enkapsis met beeldhouwerk in spuitfonteine ens. Maar ook die korrelatiewe enkapsis kwalifiseer tog nog nie die park as objektief-esteties nie.

Die probleem wat voor ons lê, kan ons saamvat met die vraag of die estetika ’n vakwetenskap is – natuurlik in sy samehang met die wysbegeerte – en of dit net ’n wysgerig-kosmologiese totaliteitsbesinning oor die estetiese sin-sy in Gods wêreld is.

As die estetika ’n vakwetenskap is, sal dit in samehang met die wysbegeerte vanuit die estetiese sin-sy van die werklikheid, *al die stande van sake rondom die objektief-esteties gekwalfiseerde strukture* moet ondersoek. Dit beteken dan meteens dat die estetiese sin-sy in ’n natuurtoneel ook die aandag sal vra om



ons wetenskaplike begripsinhoud te presiseer, dat ons rekenskap sal moet gee hoé 'n kunswerk ontstaan, hoe die estetiese, wat as sin-sy in Gods wêreld gegee is, 'n kwalifiseringsfunksie vir 'n besondere struktuur kan wees ensovoorts. Dit beteken dat die estetika as vakwetenskap deur 'n vakfilosofie gelei moet word. En dit beklemtoon dan verder dat die sin-kern van die estetiese aspek, nooit 'n definisie kan wees wat die objektief-esteties gekwalifiseerde strukture kan verklaar nie omdat die sinkern van die estetiese aspek, as sin-sy in elke dingstruktuur, slegs intuïtief *benader* kan word en van algemene aard in die verskeidenheid belewe word.

Wanneer Vollenhoven – en in navolging ook Müller – beklemtoon dat die estetiese meer as die kuns omvat, gee ons dit graag toe, solank as wat ons net nie die kuns 'n „moment” in die *estetika* noem nie. Want met so 'n uitspraak word die vakwetenskaplike aard van die estetika genivelleer, en gelyk gestel met die *estetiese* in Gods wêreld.<sup>1)</sup> Dat so 'n uitgangspunt ons Christelike wetenskapsbeoefening in die wiele ry, is voor die hand liggend.

Wanneer ons Müller se siening van die estetiese aspek van die werklikheid in oënskou neem, het ons daar groot probleme mee. Hy wys tereg daarop dat daar 'n subjeksy en 'n wetsy in elke modale aspek onderskei word. Maar as hy die sin-kern van 'n wetsy aan die subjeksy plaas, het ons daar probleme mee. Selfs sy beklemtoning dat hy drieërlei syn onderskei, t.w. God, wet en kosmos, is nie voldoende om hierdie uitspraak van hom te dek nie. Want as die wet, hoe dit ookal gedifferensieer is as sentraal óf modaal, 'n skeppingsgegewe is, kan daar in die *toegang tot die wet* nie begin word met 'n *subjeksy* nie. Dit beteken dat die *mens* die sin-kern van 'n modale aspek *teoreties* moet kan deursien. En dit kan juis nie.

Besien ons die stand van sake nader, blyk dit dat Müller nie rekening gehou het met die religieuse dimensie in die verhouding sin-kern en *wetsidee* nie. Dit is immers eers in die lig van die *wetsidee* wat ons 'n wets- en subjeksbegrip onderskei. Die *wetsbegrip* en *subjeksbegrip* wys nie bokant die sin-verskeidenheid uit na die transendente sin-volheid, die sin-totaliteit nie. Dit is in wese beperk tot die sin-besonderheid en die sin-verskeidenheid,<sup>2)</sup> maar is terselfdertyd nie eers denkbaar sonder die *wetsidee* en die laaste Oorsprong van alle dinge nie.

Die sin-kern van 'n modale aspek, kan slegs intuïtief belewe word – dit kan met niks anders uit die werklikheid verklaar word nie. Dit is slegs 'n eerlike poging om in konkrete woordtaal te sê wat intuïtief beleef is. Juis daarom kan die sin-kern van 'n wetskring nooit aan die subjeksy lê nie. Die sin-kern kan ook nie as subjek binne 'n besondere wetskring beskrywe word nie omdat dit wat intuïtief in die besondere wetskring belewe word, as sin, juis konsentries heenwys na die Oorsprong van alle dinge en vandaar eers sy betekenis kry. Die sin-kern is geen enkel teoretiese gegewe nie. In ons teoretiese rekenskapgee van wat ons

---

1) Sien Vollenhoven, D. H. Th., *Isagogé Philosophiae*, p.121.

2) Sien Dooyeweerd, H., *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel I, p.63.

intuïtief in 'n bepaalde sin-sy van die werklikheid belewe, kan ons nie eers 'n begrip daarvan hê nie; dit kan slegs benader word in die *idee*.

Dit is dan ook hier waar Müller se estetiese gedagtes begin skeef loop. Positivering word nou vir hom bloot 'n teoretiese omskrywing, 'n estetiese postulaat wat as grondwet vir die estetiese werksaamheid moet geld. Nou voeg ons graag dadelik hier by dat die wetenskap baie handig van 'n postulaat as uitgangspunt gebruik kan maak. So 'n postulaat kan egter nooit die sin-kern van 'n modale aspek in sy gepositiveerde vorm wees nie.

Sy formulering van die estetiese wet, as positivering van die sin-kern van die estetiese modaliteit, lui dan: „Estetiseer die estetiseerbare, wat dit ookal is, goed”. Hierdie „estetiese wet” noem Müller nou 'n menslike wet, 'n gepositiveerde wet wat feilbaar is en nie op absoluteheid kan staatmaak nie. Besien ons hierdie „estetiese wet” nou van nader, blyk dit dadelik dat daar niks van die sin-kern van die estetiese meer in aanwesig is nie, behalwe die *woord* „estetiseer”. Die woord „estetiseer” is egter verbind met die woord „goed” wat 'n etiese sin-figuur is. Dit beteken tog dat die „estetiseer” eties gedui word en dus uit sy oorspronklike estetiese bepaaldheid losgemaak is. Normpositivering kan nooit langs hierdie weg gedoen word nie.

Wanneer Müller handel oor die beginsel, universaliteit in eie kring, wys hy daarop dat hierdie beginsel dit moontlik maak vir die navorser om die hele kosmiese orde te misdui omdat elke aspek van die werklikheid, retrosiperend of antisiperend in elke ander aspek weer teruggevind word. So 'n dwaling ontstaan wanneer die samehang en verskeidenheid „weens 'n beperkende ontologie” nie helder deursien is nie. Hy skryf dan: „'n Besondere voorbeeld is m.i. die opvatting dat die sin-kern van die estetiese *herleibaar* is na harmonie”. (Kursivering van my, P.C.). Müller beskou die sin-figuur „harmonie”, in navolging van die Pythagoriërs, as 'n *aritmetiese subjek* wat alleen antisiperend ook in die estetiese terug te vind is.

Dit is in die eerste oogopslag al duidelik dat Müller veronderstel dat „harmonie” ook 'n positivering van die sin-kern van die estetiese modaliteit is omdat die sin-kern volgens hom aan die subjeksy van 'n modaliteit lê. Dat dit presies *nie* so is nie, hoef ons seker nie hier verder te verduidelik nie. Die estetiese word glad nie na harmonie – by Dooyeweerd en Rookmaaker – *herlei* nie.

Om egter die baie belangrike en ingrypende beskuldiging net met 'n gladde glyplank „'n beperkende ontologie” af te maak, gaan darem werklik nie op nie. Want dit is glad nie waar die dieptepunt lê nie, nie eers by die ou Grieke nie. 'n „Ontologie” is 'n religieuse stellingname sodat die „dwaling” uit die religieuse grondmotief aangetoon moet word. Nog meer: het ons in die Christelike wysbegeerte 'n *ontologie* nodig? Ons grond dan ons wetenskap op die Woord van God, met die religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in gemeenskap met die Heilige Gees. Die ontologie is tog immers 'n poging om rekenskap te gee van die Syn.

Ons voeg egter duidelikhedshalwe graag hier by dat Müller in die hierbo bespreekte stelling van die „herleiding” van die estetiese tot harmonie, nie eksplisiet die Wysbegeerte van die Wetsidee of die van die Skeppingsidee, in sy kritiese aanmerking noem nie. Dat hy dit egter impliseer staan sonder twyfel vas.

Wanneer Müller saaklik besin oor die estetiseerder as mens, wys hy daarop dat die estetiese vermoë ’n Goddelike gawe is. Dit moet egter nie begryp word asof die kunstenaar goddelik-geïnspireer is nie. Hy lê daar tereg klem op dat die werk van die kunstenaar bloot menslik is. Die estetiese aktiwiteit vind plaas onder leiding van die Heilige Gees. Ook Müller gee geen rekenskap oor die vraag waarom ’n bepaalde kunstenaar juis dit of dat in sy estetisering uitkies en nie iets anders nie.

Wat die kunstenaarsverbeelding betref, beklemtoon Müller dat dit ’n besonder belangrike stand van sake in die estetiseringsproses is, egter „nie in die pregnante sin wat Dooyeweerd en Rookmaaker op ’n fenomenologiese basis probeer uitwerk nie”. Hy onderskryf Seerveld se *Hineinlebenshaltung* en noem die verbeelding ’n „ken-moment”.

Dit is baie moeilik om die *fenomenologiese* basis by Dooyeweerd en Rookmaaker te begryp. Vir Dooyeweerd en Rookmaaker word die kunstenaarsverbeelding in verband gebring met die naïewe ervaring, wat natuurlik ook, in Müller se terme, ’n ken-moment is. Die kunstenaar ontwerp dan ’n psigiese fantasiebeeld as moontlike struktuur wat hy objektief-esteties realiseer met dien verstande dat die weergegewene *nooit* dieselfde as die waargenomene is nie. Ons kan die *fenomenologiese basis* hierin glad nie sien nie. Kan dit nie veeleer die geval wees in die *Hineinlebenshaltung* wat Müller, in navolging van Seerveld, propageer nie? Nog meer: om hierdie „inlewingshouding” as ’n „tussen” ervaringshorison te poneer as kenmoment, gaan tog nie op nie want dit misdui die eintlike betekenis van die naïewe ervaring. Veronderstel die „inlewing” nie dat die „vele betekenis van ’n ding” aan die kunstenaar *geopenbaar* moet word nie? Ons glo werklik nie dat ons, om rekenskap te gee hoe ’n kunswerk ontstaan, só ’n addisionele kenmoment nodig het nie.

Wat die estetiseerbare betref, onderskei Müller tussen *onderwerp vir estetisering* en *media vir estetisering*. Wat die onderwerp betref, beklemtoon hy dat daar nie in ’n „verabsoluttering van die antispasie momente” verval mag word nie. Hiermee stem ons graag saam hoewel ons daarop wil wys dat ’n *idee* nie sommer net vereenselwig moet word met die idealisties-getinte Idee nie.

Wat die *media* betref, het ons reeds gewys op sy onkritiese siening van wat ’n objektief-estetiese struktuur is. Ook die vervlegtingssamehang onderskei Müller nie duidelik genoeg nie omdat hy dit net besien vanuit sy „gepositiveerde” wet: „Estetiseer die estetiseerbare, wat dit ookal is, goed”. Die enigste eis wat hy aan die vervlegtingssamehang stel, is dat dit moet voldoen aan die estetiese intensie sodat daar nie „lastige en sin-steurende” elemente is nie.

Wat sy siening vir die kunskritiek betref, wys ons net daarop dat Müller ook buite-estetiese norme vir die kuns wil aanlê. Hiermee kan ons tog nie met hom saamstem nie. Sy uitgangspunt leen hom egter vir so 'n stelling. Want ook in die kunskritiek wil hy 'n wet formuleer: „Waardeer die waardeerbare, wat dit ookal is, goed”. Kunskritiek en kunswaardering lê vir hom in Stoker se kosmiese dimensie van waardes, want kuns is, volgens hom, 'n waarde. Sonder om breedvoerig te wees, wys ons net daarop dat juis sy foutiewe siening van wat normpositivering is, hom daartoe bring dat hy nie net buite-estetiese norme in die kunsbeoordeling aanvaar nie, maar ook dat hy die norme vir die kuns, *soos dit in Gods wêreld gegee is*, nie kan ooplê nie.

Ten slotte merk ons net aan dat Müller nie 'n „gerypte” – in sy eie woorde – estetika daargestel het nie. Tog is die grondgedagtes wat hy, noem dit dan maar inleidend, daarin voorstel nie aanvaarbaar vir die verdere uitbouing van 'n Christelike estetika nie.

### 3 Samevatting

Ons het in hierdie hoofstuk die estetika van Calvin Seerveld en, in navolging, dié van A. J. Müller besien. Ons het die grondstellings van albei figure indringend genoeg behandel om in hierdie samevatting baie saaklik te wees.

Albei verwerp die goddelike inspirasie van die kunstenaar tereg maar gee geen rekenskap van die aanknopingspunt in die ontstaan van 'n kunswerk nie. Wat die kunstenaarsverbeelding betref, onderskryf albei 'n derde kenmoment as tussengegewe tussen die naïewe ervaring en die teoretiese *Gegenstandverhältnis*. Hierdie „tussen-kenmoment” sou verkry word deur wat Seerveld noem 'n *Hineinlebenshaltung* waarin die kunstenaar hom in 'n bepaalde gegewe inlewe, die „meaning” van so 'n gegewe *insien* en van die „meaning aspects of a thing” dan simbolies vergestalt of objektiveer. Ons het daarop gewys dat so 'n derde kenmoment tussen die naïewe ervaring en die teoretiese *Gegenstandverhältnis* nie aanvaar kan word nie omdat dit enersyds die naïewe ervaring van sy betekenis ontroof en andersyds op 'n abstrahering appelleer. Dit is ook van belang om hier daarop te wys dat Seerveld juis die kunstenaarsverbeelding nie as „illusion” of „delusion” maar as *revelation* erken. Dit laat juis die vraag ontstaan of ons in Christelike wetenskapsbeoefening so 'n *Hineinlebenshaltung* nodig het. Kan dit nie uiteindelik uitloop op 'n fenomenologiese weskou nie?

Vir Seerveld is kuns styl. Dit is na ons mening 'n simplisistiese benadering waarin aan die styl-moment in die kuns en die kunstenaarsverbeelding so 'n pertinente en oorheersende plek toegeken word dat Seerveld die estetiese sin-modaliteit moes misdui en daarmee saam die kosmiese tydsorde. By nadere ondersoek blyk dit dat hy in elke opsig Christelik wou breek met die kontemporêre gedagtes van 'n goddelike inspirasie en die sogenaamde genialiteit van die kunstenaar. Dat pagane gedagteinhoud nie in 'n Christelike estetika 'n plek kan hê nie omdat dit uit 'n pagane religieuse grondmotief opkom, stem ons hartlik mee saam. Maar om

die kosmiese tydsorde te misdui om dit te bereik, vind ons heeltewel onnodig. Daarbenewens kan kuns nie net styl wees nie en die taak van die kunstenaar nie „symbolical objectification of certain meaning aspects of a thing” nie.

Seerveld se estetika is logies uitgebou sodat die eensydigheid wat reeds aan die begin in sy estetika insluit dat kuns net styl is, in elke verdere stap sy neerslag laat. Selfs sy kunskritiek is, benewens mooi gedagtes wat daarin uitgespreek word en waarmee ons volkome saamstem, afgestem op sy uitgangspunt.

Dit blyk dat die omduiding van die kosmiese tydsorde vir Seerveld nie van ingrypende betekenis is nie. Vir hom is filosofie net teorie. Dit is natuurlik so dat filosofie teorie is maar dan tog nie ’n gekonstrueerde teoretiese resultaat nie. Juis die Christelike wysgerige grondidee beklemtoon dat ons in die Christelike filosofie nie maar net met ’n teorie oor die werklikheid te doen het nie. Dit beteken natuurlik ook nie dat die Christelike filosofie ’n *Philosophischer Glaube* word nie. Die wysgerige grondidee as drie-eenheid van transendentale idees, uitgaande van die religieuse grondmotief, skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in gemeenskap met die Heilige Gees, sny juis in ’n konsekwente Christelike beoefening van die wysbegeerte, elke wortel van ’n *Philosophischer Glaube* af.

Seerveld probeer om vanuit sy gekonstrueerde modale tydsorde selfs die indeling van die kunstipes op modale vlak te doen. Ons het daarop gewys dat dit juis nie moontlik is nie omdat ’n kunstipe geen modale gegewe is nie maar ’n individualiteitsstruktuur. Daarom kan die indeling alleen suksesvol geskied op die plastiese horison van ons ervaring. Dit beteken natuurlik nie dat die modale aspekte nie iets te sê het nie. Die radikaaltipes kan alleen onderskei word na luid van bestemmingsfunksie as leidende funksie en fuderingsfunksie.

Ook die gedagtegang van Müller het ons in ons kritiek nader besien. Die grondfout in sy „inleiding” lê daarin dat hy die betekenis van *sin-kern* en *positivering* nie raak gevat het nie. Die resultaat is dat sy „gepositiveerde wet” vir die kuns, juis omdat dit ’n poging is om die sin-kern – wat vir hom aan die subjekty lê – teoreties uit te lê, juis daarmee sy estetiese inhoud inboet. Dit werk ook deur in sy kunskritiek waarin hy, omdat sy „gepositiveerde” estetiese wet ’n sedelike inhoud kry, pleit vir die erkenning van buite-estetiese norme in die kunsbeoordeling. Nou voeg ons weer by dat dit iemand vry staan om buite-estetiese norme teen ’n kunswerk aan te lê om daarteen beswaar te maak as dit byvoorbeeld indruis teen die morele orde en die godsdiens – so ’n beswaar kan dikwels baie geldig wees – maar dit mag nooit as wetenskaplike kunskritiek aangedien word nie.

Ten slotte wys ons net daarop dat albei figure in hierdie hoofstuk probeer om Christelik oor stande van sake rondom die estetika te dink. Dit beteken dat daar baie uitsprake gedoen word waarmee ons tog kan saamstem met dien verstande dat so 'n saamstemming vereis dat daar in die grondgedagtes meer as 'n koerswysiging aangebring sal moet word.

In die volgende hoofstuk gaan ons nou diverse kunsteoretiese opvattinge op Christelike erf aan die orde stel.



## HOOFSTUK V

### DIVERSE KUNSTEORETIESE OPVATTINGS OP CHRISTELIK-REFORMATORIESE ERF

In hierdie hoofstuk wil ons graag enkele denkers wat nie so deurtastend gewerk het op die gebied van die estetika nie, maar tog baie belangrike boustene vir 'n Christelike estetika gelewer het, aan die woord stel. Die woord „diverse” wat ons as opskrif vir hierdie hoofstuk gebruik moet dus nie verstaan word asof ons hier met 'n groepie eklektici te doen het nie. Ons gebruik die begrip slegs om daarmee aan te dui dat ons hier nie met uitgewerkte sisteme, soos in die geval van H. R. Rookmaaker en Calvin Seerveld, te doen het nie. -

Dit is belangrik om hier aan die begin daarop te wys dat die verskillende strominge in die Christelike Wysbegeerte, nie besien moet word asof die Christelike karakter van 'n wysgerige stroom, so „subjektief” is dat daar nie sprake van teoretiese wetenskaplikheid kan wees nie. Verre daarvandaan. Tereg wys prof. H. G. Stoker daarop dat in die debat tussen aanhangers van die Christelike Wysbegeerte, daar werklik veel is waaroor daar geen verskil is nie.

Stoker noem as voorbeelde van bogenoemde uitspraak: (i) „die voorwetenskaplike Calvinistiese lewens- en wêreldbeskouing. . . waarin hierdie Wysbegeerte histories en prinsipieel sy oorsprong vind; (ii) die lig wat Gods Woordenbaring op die kosmos werp en waardeur die kosmos „gesien” kan word soos dit (in sy verhouding tot en afhanklikheid van God-Drie-enig) waarlik en werklik self is; en (iii) die gemeenskaplike veld van ondersoek (nl. die kosmos in sy totaliteit en samehangende radikale verskeidenheid.)”<sup>1)</sup>

Dit beteken egter nie dat die formulering identies gedoen word nie. In die Christelike filosofie word hierdie gemeenskaplike deur die onderskeie denkers op eie wyse geformuleer. Wanneer ons dus praat van denkers uit 'n ander „kring” van die Christelike wysbegeerte, het ons nie met eklektici te doen nie. Ons wil dit graag reeds hier beklemtoon dat ons hier te doen het met mense wat Christelik-protestants-gelowig die eer van God in hulle wetenskapsbeoefening soek en in Sy diens werk.

Ons gaan in hierdie hoofstuk agtereenvolgens die volgende figure aan die orde stel: P. D. van der Walt, G. Dekker en H. G. Stoker.

---

1) Vergelyk Stoker, H. G., *Oorsprong en Rigting*, Band II, p.255

## 1 Die estetiese by P. D. van der Walt

P. D. van der Walt het 'n hele aantal artikels geskrywe — meestal rondom die literêre kritiek — wat almal afgestem is op 'n Calvinistiese benadering van die kuns. Die grondgedagtes wat hy in die artikels<sup>1)</sup> neergelê het, is egter alles in mindere of meerdere mate terug te vind in sy baie lesenswaardige boek *Die Calvinis en die Kuns*, uitgegee deur die Instituut vir Bevordering van Calvinisme, P.U. vir C.H.O., Potchefstroom. In hierdie werk beperk hy hom nie net tot die literêre kuns nie maar sny hy 'n veel wyer veld aan, deur die *kuns* in die breë te betrek op die beginsels vir kuns soos dit in Gods wêreld gegee is. Ons gaan hoofsaaklik die gedagte van Van der Walt in hierdie boek volg en net waar nodig verwys na sy artikels.

### 1.1 Wat is kuns?

Na enkele inleidende opmerkings, begin Van der Walt om die wortels oop te lê. Hy vra: „Wat is kuns, wat kan ek as kuns aansien en waardeer, watter maatstawwe lê ek aan in my bepaling van wat kuns is en die waarde wat ek aan 'n kunsvoorwerp toeken? ”<sup>2)</sup> Hy antwoord dan dat die maatstawwe of norme, berus op beginsels en dat 'n beginsel nie 'n bloot subjektiewe aangeleentheid is nie. 'n Beginsel is 'n „feitelikheid met objektiewe gesag, gekonstitueer deur die kontroleerbare syn van die saak of voorwerp waarom dit gaan en/of deur 'n gesaghebbende bron, bv. God, soos Hy Hom in Sy Woord openbaar of die skepping aanbied en tipeer”.<sup>3)</sup>

Van der Walt verwerp die *De Gustibus* as maatstaf vir kunsopvatting en kunswaardering. Hierdie sofisme dat oor die smaak nie te redeneer is nie, is 'n louter subjektiewe, irrasionalistiese benadering wat gelukkig vandag feitlik by niemand nog geld nie. Vandag is daar eenstemmigheid in die opsig dat, al is dit so dat daar subjektiewe elemente is in kunsherkenning en kunswaardering op grond van ingeskape, intuitiewe of aangekweekte vermoëns, aanvoeling, sensitiwiteit, smaak en aanleg, daar nietemin deur elke regdenkende mens en kunskenner erken word „dat daar in die wêreld van die skone ook objektiewe, en *veral* objektiewe, norme aan te lê is, en daarom kan ons kontroleerbaar, en selfs gesaghebbend met mekaar oor die saak praat”.<sup>4)</sup>

'n Ander belangrike punt wat Van der Walt aansny, is die vraag of die kuns anders as „suiwer esteties” beoordeel mag word. Dit gaan hier oor die vraag of die kuns, of 'n kunsvoorwerp, sy eie bestaanswet-

---

1) Die meeste van hierdie artikels het verskyn in die *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, asook in *Standpunte, Koers en Woord en Daad*. Ons sal die artikels afsonderlik aantoon in die bronnelys.

2) Van der Walt, P. D., *Op.cit.*, p.3.

3) *Ibid.*, pp.3—4.

4) *Ibid.*, p.4.



matigheid en beoordelingsnorme skep – of dit dus sy eie standaardburo is – of ’n mens sekere eise, byvoorbeeld gefundeer op beginsels ontleen aan die Heilige Skrif, aan die kuns mag stel al is dit eise wat nie deur die kuns self gedikteer word nie? Wat is die verhouding van die estetiese tot die morele of godsdienstige en selfs nasionale waardes soos dit in ’n kunswerk beliggaam is? Van der Walt gebruik as voorbeeld ’n goed gestruktureerde roman met ’n humanistiese tema wat byvoorbeeld sê dat dit nie net geoorloof is nie maar selfs lofwaardig is om selfmoord te pleeg eerder om as kankerlydende persoon ’n oorlas vir jou medemens te word. Mag die Christen die waarde van hierdie roman as kunswerk kwalifiseer (die bedoeling is waarskynlik ook „of *diskwalifiseer*”, P.C.) bloot op grond van die feit dat God jou verbied om ’n lewe te neem, ook jou eie?

Dit is ’n belangrike stand van sake wat Van der Walt hier aanroer, want al verwerp ons ook die bloot subjektiewe beoordeling van die kuns, sal dit ons weinig baat om rasionalisties net die wetsy te verabsoluteer. Ook die skeiding tussen gees en stof, wat dwarsdeur die Westerse denke in die immanensiefilosofie so kenmerkend was en altyd uitloop op die verabsoluttering van òf die stof òf die gees, vertroebel ’n helder insig in die stand van sake nog meer. „In hoofsaak gaan die meningsverskil oor die toepassing van immanente óf transendente norme, vloei dit voort uit ’n op die spits gedrewe stoflike of geestelike lewensinstelling”.<sup>1)</sup> En hiermee kom die twee hoofrigtings van wat die kuns sou wees, duidelik na vore. Vir die „materialis” is alle „transendente” norme onaanvaarbaar en vir die piëtis is alle romans leuens en dus sonde, en dit moet dus alleen beoordeel word uit ’n teologiese standpunt wat weer alle „immanente” norme – in die sin van in die kunswerk self geleë – verwerp.

Van der Walt sluit vervolgens aan by Leon Wencelius se *L'Esthétique de Calvin*, (Parys, 1937) wat al die uitsprake van Calvyn gekompileer en georden het tot ’n soort estetika. Hy wys dan daarop dat die meeste van die uitsprake van Calvyn terloops geskied het en byprodukte is. Tog het Calvyn uitsprake gemaak wat vandag nog as belangrik aangemerkt moet word. Veral die stilistiese eienaardighede in die Bybel, het Calvyn verklaar as dat die Outeur van die Heilige Skrifte, die eenvoudigheidsbeginsel voorop gestel het. Daarmee het Calvyn wel na aan ’n geldige kunsprinsipe gekom, naamlik dat ware eenvoud alle groot kuns kenmerk.

Afgesien van die eis dat die kuns in diens van God moet wees, is daar nog een baie belangrike uitspraak van Calvyn wat nie so bekend is nie. Calvyn het dit daarin veral oor die literêre kuns gehad. Hy sê: „Die skeppende gees moet die voorwerp of die saak waarvoor dit gaan, deurskou om die kern te probeer ontdek waaromheen al die elemente soos in ’n klein sonnestelsel beweeg. Wanneer die kunstenaar so ’n orde skep, dan word dit ’n skone orde. . . .”<sup>2)</sup>

---

1) Van der Walt, P. D., *Op.cit.*, p.4.

2) *Ibid.*, p.6.

In hierdie uitspraak van Calvyn moet egter onthou word, beklemtoon Van der Walt, dat Calvyn se humanistiese-klassistiese opvoeding sy uitsprake oor die kuns wel sou beïnvloed het. „Vir hom was die kuns van antieke Griekeland en Rome in 'n hoë mate normatief – daardie kuns met sy klaarheid, grootheid, maat (balans, beheersing.)”<sup>1)</sup>

Hierdie gedagte van Calvyn dat die kunstenaar die „kern” moet ontdek, vind Van der Walt terug by M.E.R., by Totius en selfs by D. J. Opperman. M.E.R. het in 'n radiopraatjie tydens haar 92ste verjaardag op 28 Desember 1967 gesê dat die kunstenaar die wese van die dinge raaksien en dit dan op geordende wyse aanbied, nie as kopieë van die dinge nie maar met behulp van die „side-lights” van die verbeelding. Totius het beklemtoon dat die digter X-straal oë moet hê, dat hy deur die oppervlakte van die skyn die syn moet raaksien en vertolk. In die woorde van D. J. Opperman, moet die kunstenaar die „waarheid in die werklikheid” ontdek, die „engel uit die klip” verlos.

Saaklik saamgevat kan ons sê dat Calvyn aangedring het op *deurskouing, ordening en eenvoud van vormgewing* en dat die kunstenaar moet onthou dat daar in die materiaal wat hy gebruik „'n diep wet sit wat deur hom ontdek moet word”.<sup>2)</sup> Calvyn het God as die oorsprong van die skoonheid gesien; hy het 'n deur die sonde verduisterde skoonheid op aarde erken en die rol van die kuns in die lewe, moet wees tot eer van God en tot vreugde en veredeling van die mens.<sup>3)</sup>

Die gangbare kunsopvatting wil dat 'n kunswerk bloot „suiwer esteties” beoordeel word. „Met ander woorde: as jy bv. 'n roman takseer, moet jy net vasstel of daardie taalbouwerk as roman, dit wil sê struktureel, geslaag het, wat sy tema ookal is. Sou jy nog 'n oordeel oor die tema uitspreek, m.a.w. die sentrale idee wat daardie romanstruktuur losmaak uit die stof wat dit op sy eie bepaalde wyse verwerk, moet jy hoogstens vra of daardie idee op die wyse van die roman, in kunsgehalte, verwesenlik is en bv. nie deur die skrywer sommer aangelas is sonder dat daardie idee die onvermydelike organiese resultaat van sy romanstruktuur is nie. Of daardie denklading goed of sleg is, of Christelik of heidens of wat ook al, kom nie daarop aan nie. Sodra jy sulke godsdienstige of etiese oordele vel, is jy met iets anders as literêre-estetiese waardebeplanning besig en praat jy as didaktikus of wat ook al. Jy misken die wese van die kunswerk en onderskei nie tussen kuns en alledaagse werklikheid nie”.<sup>4)</sup>

Die beklemtoning van hierdie immanente norme, het egter 'n relatiewe waarde. So 'n standpunt is nie volkome foutief nie omdat die stof, die materiaal vir kunswerke, artistiek onverskillig is. Die skoonheid van 'n kunswerk is afhanklik van sy komposisie. Die vormgewing alleen bring die skoonheid tot stand, en

---

1) Van der Walt, P. D., *Op.cit.*, p.5.

2) *Ibid.*, p.6.

3) *Ibid.*, p.7.

4) *Ibid.*, p.8.

daarmee saam ook die intensiteit of diepte van daardie skoonheid. „En dit is juis hier waar die tema sy bydrae lewer. As die kunstenaar deur sy bepaalde aksentlegginge in sy komposisie 'n veelseggende, sinryke, waardevolle idee op die voorgrond laat tree, verryk dit die strukturele skoonheid van die kunswerk”.<sup>1)</sup> Van der Walt wys dan daarop dat 'n kunstenaar byvoorbeeld die naakte menslike liggaam kan „skep”, sonder om dit te laat opgaan in sinnelikheid. In die bepaalde vormgewing oorklee die kunstenaar as't ware die liggaam met skoonheid van harmonie en balans, 'n gaafheid wat kies en kuis is, of hy verbeeld die liggaam in sy armoede en berooidheid. Dit is die verskil tussen die vulgêr-sinnelike „pin-up girl” en 'n Griekse naakbeeld, van Van Eyck se naakte Adam en Eva. *Dit is die intensie, soos gerealiseer in die vormgewing, om 'n bepaalde tema aan die orde te stel, wat van belang is.* (Kursivering van my, P.C.). Veral hierdie laaste sin in Van der Walt se betoog, is inderdaad 'n weldadige woord!

Die humanis en die Calvinis kan dus saampraat oor die skoonheid in die struktuur of komposisie van die kunswerk en selfs of die tema wel artistiek of nie in die kunswerk tot stand kom. Maar sodra dit by die waardebeplanning van daardie tema kom, loop die paaie uiteen. Vir die humanis is godsdienstige of sedelike maatstawwe nie ter sake nie.

Van der Walt skryf dan verder: „Maar nou sê my gesonde verstand vir my dis 'n ooreenvoudiging van die ware toedrag van sake as daar soos die neutralis of (in die geval) die humanis geredeneer word. Ons daaglikse waarneming leer ons, net soos ons hele geloofsbelydenis, gefundeer op die Skrif, dit impliseer: dat die estetiese, die skone, nie geïsoleer in die wêreld van die werklikheid bestaan nie. 'n Gedig of 'n skildery, 'n simfonie of 'n beeld spreek nie net tot jou as estetiese wese nie, maar jy skep of ervaar die kunsvoorwerpe as volledige mens, as geïntegreerde persoonlikheid waarvan die godsdienstige, sedelike, estetiese, politieke en ander beskouinge nie losstaande is nie maar ten nouste vervleg. Basies bepaal 'n mens se Godsbeskouing of gebrek daaraan jou hele werklikheidsopvatting, jou kunsskepping en kunswaardering”.<sup>2)</sup>

'n „Suiwer estetiese” maatstaf, sê Van der Walt, is 'n *fantasie* ten opsigte van volledige kritiek of kunswaardering kragtens die ware wese van die kunsvoorwerp wat met werklikheidsbestanddele werk, én van die kunsskeppende, kunsliefhebbende of kunsgenietende mens.<sup>3)</sup>

## 1.2 Die kunstenaar as sekondêre skepper

Van der Walt beklemtoon dat die mens in die algemeen en die kunstenaar in besonder, nooit skepper kan wees in die primêre, fundamentele sin as wat God dit is nie. Die mens is hoogstens skepper in sekondêre

---

1) Van der Walt, P. D., *Op.cit.*, p.9.

2) *Ibid.*, p.10.

3) In paragraaf 1.9 lewer ons kritiek t.o.v. P. D. van der Walt se gedagtes oor die estetiese.

sin – hy is eintlik 'n skepper wat reeds met voorhande materiaal werk. „Uit niks kan hy nie iets te voorskyn roep nie; dit lê nie in sy vermoë nie en is ook nie deel van sy roeping nie. Soos Calvyn dit ook ingesien het: die kunstenaar moet gemeenskap oefen met die ware bron van die skepping, en in sy werk moet hy die arbeid van die Skepper self voortsit”.<sup>1)</sup>

Dat die mens 'n opdrag van God het om te heers oor die skepping, is 'n onbetwisbare feit. Dit beteken geensins dat die mens outonoom en almagtig is nie. „'n Mens sou ook kon sê: die mens kultiveer die aarde en 'n deel van daardie kultuur (in sy mees inklusiewe betekenis) is die kuns. Die mens se „skeppende” aktiwiteit in hierdie beheersing van die deur God geskapene (die wêreld of kosmos) openbaar hom op elke terrein; daarby heers en skep die mens nie slegs na buite nie, maar ook na binne: sy eie self. Dat elke terrein sy eie wetmatigheid het, is waar, maar die interrelasie is ewe onomstootlik. Ek vermy liever die term „soewereiniteit in eie kring” omdat „soewerein” so 'n absolute begrip is”.<sup>2)</sup>

Van der Walt, as literêre wetenskaplike, sluit ter illustrasie van bogenoemde gedagtegang aan by D. J. Opperman, hoewel hy daarop wys dat dit beslis geld vir alle kunsskepping, sy dit letterkunde, toonkuns, beeldhoukuns en skilderkuns. Van der Walt is eintlik agter die religieusiteit wat in 'n kunswerk beliggaam is. Opperman is vir hom 'n kunstenaar wat 'n diep religieuse opvatting het van wat die taak en die roeping van 'n kunstenaar is. Hy verwys dan na 'n uitspraak in *Periandros van Korinthe* met betrekking tot die heerserskap van die kunstenaar.

„Jy is 'n heerser, net soos ons, maar jou gebied  
is gans die skepping: die mens, die ster, die riet.  
Jy is die tamariskboom, die spreekus wat daarin sit,  
sowel sluipmoordenaar as heilige wat staan en bid,  
en jy skep na eie wil, maar tog na aangevoelde wet,  
'n nuwe ryk wat langer lewe as die meeste ryke het.”

Vanuit hierdie illustrasie konkludeer Van der Walt dat *beheersing, vereenselwiging, patroonskepping*, ten grondslag lê van alle kuns. Hy wys dan daarop dat Calvyn reeds gesê het dat die kunstenaar hom moet *identifiseer* met sy voorwerp om dit te *herskep*. *Verlossing deur vereenselwiging*, is die hoeksteen van Opperman se hele kunsteorie en -praktyk.

Dit beteken dat iets skoons en duursaam gemaak word van die gewone, onskone en verganklike. „Die kunstenaar vind die boustof binne homself (bv. sy verbeelding, idees) en buite homself (die omringende

---

1) Van der Walt, P. D., *Die Calvinis en die Kuns*, p.11.

2) *Ibid.*, p.12.

werklikheid as onderwerp, sy materiaal soos taal of marmer). In en deur sy vormgewingsmiddel, verenig die kunstenaar die inwendige en die uitwendige, die stoflike en die geestelike, die tydelike en die ewige".<sup>1)</sup> So skep die kunstenaar die ongewone werklikheidsdinge om tot die skone; aan die onsamehangende, selfs chaotiese en dus skynbaar sinlose, gee hy vorm en sin; aan die verganklike gee hy duursaamheid. „Dus keuring en rangskikking om tot vormgewing te kom, maar dan ook *veelseggende* vorm. Alle kuns is basies patroon, stilering – daaruit kom sy skoonheid en sinvolheid tot stand".<sup>2)</sup>

Aan die ander kant moet ook met nadruk beklemtoon word dat kuns geen blote weergawe van die sigbare werklikheid is nie. Kuns is nie „mimésis” nie. Mimésis is juis ’n kansellering van wat kuns werklik is. Van der Walt illustreer hierdie stand van sake aan die gedig *Stillewe* van D. J. Opperman:

„Die spieël weerkaats ’n stukkie bed en hande,  
horlosie, kleingeld en kruisbande;  
en eenkant in ’n glas buig water  
skedelig om vals tande.”

Van der Walt illustreer dan uit hierdie kwatryn die betekenis van *seleksie*, rangskikking (komposisie, struktuur) onderwerp, tema en materiaal, (wat in die kwatryn enkele werklikheidsdinge en taal is).

Allereers word nie alles in die spieël in die gedig opgeneem nie. Dit is ’n stillewe, waarin lewlose dinge gerangskik word tot ’n nuwe en veelseggende verband. Deur die seleksie word net ’n *stukkie* bed, ’n *stukkie* mens (net hande), ’n horlosie wat die verbygaan van die tyd suggereer en kleingeld (oorblyfsels) en ’n *stukkie* kleding, naamlik die kruisbande vasgegryp. Die volle aksent val op die vals tande in die glas water wat soos ’n doodskeidel lyk.

„In ’n bepaalde keuring en ordening van gegewens (stilering dus) wil hierdie kunswerkie ’n besondere tema aan die orde stel: verganklikheid – die verganklikheid van die mens”.<sup>3)</sup> Selfs die titel van die gedig is dubbelsinnig – ’n stillewe wat meteens ook ’n *verstillende lewe* word. Die kuns *beweer* nie maar suggereer: „dis ’n kwessie van meerduidigheid teenoor enkelduidigheid, suggestie teenoor stelligheid”.<sup>4)</sup>

Ook die vormgewing is intiem met wat die gedig „sê” (suggereer) verbind. Van der Walt skryf hieroor: „Ons sien hoe in die kort bestek wat die eerste twee reëls bied, slegs die „sprekendste” *stukkies* in reliëf geplaas word, hoe „hande” en „kruisbande” mekaar klankmatig eggo, aan mekaar verbind word deur klankooreenkoms om ook die betekenis van verganklikheid te beklemtoon (én dat albei sake aan dieselfde

---

1) Van der Walt, P. D., *Op.cit.*, p.12.

2) *Ibid.*, p.13.

3) *Ibid.*, p.15.

4) *Ibid.*, pp.15.

mens behoort). Dan is daar 'n ruspouse; nie finaal nie, maar net 'n klein verademing voordat die gedig sy finale slag slaan. Die derde reël verskuif die kyker se blik 'n bietjie, rym ook nie en laat die bedoeling van die gedig effens talm, skep dus spannende afwagting, net om die volle betekenis finaal in die slotreël onheilspellend tuis te bring. Dit geskied alles volgens die geykte vorm van dié soort gediggie, die Persiese of Oosterse kwatryn, maar ons merk ook hoe die kunstenaar nie alleen kreatief ingryp op sy feitemateriaal nie maar ook op die vormmoontlikheid, hoe hy 'n konvensionele vorm beheers, funksioneel aanwend en diensbaar stel aan sy estetiese doel".<sup>1)</sup>

Hier het ons dus 'n kunstig beheersde vorm, 'n ontginning van skynbaar triviale materiaal tot 'n singelade en onthutsende gediggie wat aan 'n ou waarheid op beklemmend verrassende wyse 'n nuwe aktualiteit verleen.

In 'n geslaagde kunswerk het ons dus geensins meer net 'n afbeelding van die werklikheid nie al is dit so dat die werklikheid in die kuns gereflekteer word. In die verband wys Van der Walt op die onderskeiding „the truth of coherence” en „the truth of correspondence”, soos dit neergelê is deur Cleanth Brooks en William Penn Warren in hulle boek *Understanding fiction*. Die „truth of coherence” beklemtoon dat die werk in sy samehang getrou aan homself moet bly en die „truth of correspondence” dat die waarheid van die kunswerk wel kontroleerbaar is aan die kenbare. „Met die voorbehoud dus van die eie-aardigheid van die getransformeerde kunswerklikheid met sy eie wetmatighede („soewereiniteit in eie kring”), kan 'n mens wel sê die kuns beeld die werklikheid af, maar daarteenoor deurlig die kuns ook weer die lewe en wêreld. Die kuns kan egter geen kopie van die werklikheid wees sonder om homself te verloën nie. Ware kuns wil geen kopiëring van die werklikheid wees nie maar eerder 'n *deurskouing*, 'n *peiling van die groot geheimenis wat ons lewe noem: 'n agterhaal op die wyse van die kuns van die sin van die skepping, d.w.s. onder meer die verhouding van die mens tot die stoflike dinge, sy medemens, tot die onsienlike, tot God.*”<sup>2)</sup> (Kursivering van my, P.C.)

### 1.3 Die onvriendelike aangesig van die kuns

Die „nuwe” werklikheid wat in die kunswerk geskep word, is nie altyd mooi in die gewone gangbare betekenis van die woord nie. Van der Walt is eintlik hier besig met wat die begrip „skoonheid” in artistieke sin beteken. Dit is 'n verenging van die kuns – indien nie 'n miskenning van sy wese nie – om te eis dat die kuns altyd bevallig of gerusstellend moet wees. Van groot kuns geld dit veeleer dat dit jou aangryp, ontstel, ontroer, bewus maak van die oneindige, eerder as wat dit jou welbehaaglik laat voel.

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, pp.15–16

2) *Ibid.*, pp.16–17

Van der Walt voer dan aan dat hierdie as 't ware heldersiensheid en oorbewustheid wat die kunswerk by die ervaaider teweeg bring, ook dikwels, miskien altyd, ook deur die maker van die kuns ondervind word. Ter illustrasie verwys hy dan na N. P. van Wyk Louw se sonnet *Clifton*. Van der Walt beklemtoon dit skerp dat dit nodig is dat groot kuns ons moet wakkerskud, selfs ontstel deur die visie wat dit oopvlek op die werklikheid of buite-werklikheid waarvoor ons blind geword het ten opsigte van sy ware inhoud. Kuns is geen vermaak of ontspanning nie. Aan Jan Lion-Cachet se *Sewe duiwels* het ons al gewoon geraak maar die dreigende sekularisering en kollektivering van ons lewe soos deur die visionêre „derde oog” gesien, dit wil ons nie aanvaar nie en dan beskou ons die skrywer as 'n pretbederwer. Vir so 'n mens is Etienne Leroux se *Sewe Dae by die Silbersteins, Een vir Azazel, Die Derde oog of 18-44* té moeilik en ons hou ook nie van die ongerusmakende diagnose of prognose wat dit op die wyse van die romankuns gee van ons samelewing nie. Tereg wys Van der Walt daarop dat daardie soetlike, romantiekerige oorbeklemtoning van die mooie en lieflike in die mens en die wêreld, 'n leuen is wat nie reg laat geskied aan die lewe soos dit is nie. Hierdie „soetlike en romantiekerige” is die deurwerking van daardie humanistiese gedagtegang wat die mens en sy wêreld veridealiseer het. Daarom mis dit ook die egte warmbloedige, eerlike meevoerende waarheid. So 'n kuns is vals en word onder sy eie illusies versmoor. Dit is inderdaad 'n ontvlugting van die kultuuroopdrag wat God aan die mens gegee het.

Aan die ander kant wil ons ook net in die verbygaan beklemtoon dat as Van der Walt die romans van Etienne Leroux sommer so in een asem met die „ongerusmakende diagnose van ons samelewing” in verband bring, daar ook rekening gehou moet word met die religieuse dimensie in die kuns. Net by wyse van voorbeeld: 'n boek uit kommunistiese gesigshoek kan seker 'n Christelike samelewing „oopvlek tot by die wortels”. Maar 'n Christelike samelewing kan dít tog seker nie baie ernstig opneem nie. Verstaan my goed: hierdie voorbeeld van my het niks met Etienne Leroux se romans te doen nie.<sup>1)</sup> Maar veralgemenings sal ons in ons Christelike wetenskapsbeoefening rondom die kuns, ook nie ver bring nie.

Van der Walt beklemtoon verder dat die kunstenaar vry is om die aangename of die wrange te benadruk, solank as wat hy net nie „in sy stilering die synswaarheid” („truth of correspondence”) geweld aandoen nie – die taak is eerder om daardie synswaarheid bloot te lê. Die selfportrette van Rembrandt in sy later jare van tragiek is nie „mooi” nie, maar dis wel skoon in die ware estetiese sin van die woord”.<sup>2)</sup> Hy illustreer die stand van sake verder aan Van Wyk Louw se sonnet *Clifton*.

---

1) Ons sal later die Sestigerkuns van nader besien.

2) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.18

„Maar watter gode sal ek prys  
 dat hierdie winterglans en hierdie dag  
 sowat van wit en goud en deurskyngrys  
 voor hierdie oog laat speel? en dat dié prag,  
 terwyl dit sterwe met die sterflikheid  
 van elke ding wat aards is, voor my hand  
 op hierdie wit papier van nuuts af wyd  
 en glansend word en dans en brand?  
 Ek weet dit nie; maar iets moet goddelik wees:  
 die paadjies hier word elkeen soos 'n kim  
 en ek word soos die eerste mense bang.  
 Selfs dan by hierdie poele woon die vrees?  
 En ek sal sku oor hierdie rotse klim  
 waar kaal seuns daglank die rooi krewes vang.”

Na saaklike beredenering beklemtoon Van der Walt dat hierdie gedig in hoofsaak wil demonstreeer dat die omgeskepte werklikheidselemente in hulle nuwe kunstgestalte ontstellend is vir beide kunstskaffer en waardeerder. Hy skryf: „In die nuwe werklikheid van die gedig, die wêreld van die skoonheidsgestalte, kry die prag van die gewone werklikheid 'n nog groter majesteit, kry dit 'n nuwe dimensie, neem dit groter afmetings aan, word dit ontstellend. Die digter word bewus van sy besondere herskeppingsvermoë, omskeppingsgawe, en daarom wil hy „die gode prys.” En daarby kom dat daardie verbygaande skoonheid nou in die gedig verduursaam is, ervaarbaar solank die gedig bestaan, lank nadat daardie dag verby gegaan het. Uit die gewone werklikheid is daar iets onverganklik en heerlik maar ook iets ontstellends te haal op die wyse van kunstskewing, en wat hier met woorde geskied, kan ook voltrek word met ander kunstmedia. 'n Mens sou kon sê die digter ontdek al skrywende iets van die oorspronklike gaafheid van voor die sondeval in die Clifton-toneel, iets van die getransformeerde heerlikheid en duursaamheid wat dit na die herskepping sal hê. Daarom word hier gepraat van die goddelike”.<sup>1)</sup>

Hoewel ons in hoofsaak ons vereenselwig met Van der Walt se uiteensetting van die betekenis van die gedig, moet ons tog aanmerk dat die Christen P. D. van der Walt méér in die gedig lees as wat daar werklik in staan. Dat die digter al skrywende iets van die gaafheid voor die sondeval, iets van die „getransformeerde heerlikheid en duursaamheid” van die herskepping, in sy kunstproduk „ontdek”, is na my mening blote spekulasie al misken ek nie die feit dat Christen P. D. van der Walt dit in sy hart graag so begeer nie. Ek beklemtoon maar weer die religieuse dimensie in die kunst. Hierdie religieuse dimensie kan nie by 'n

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.19



kunswerk *bygebring* word nie. Dit is in die werk self beliggaam – dit deursuur die hele werk soos die suurdeeg in die meel. Dit is die aprioriese fondament waarop die ganse beelding rus. Ons sal later weer op hierdie stand van sake terugkom.

#### 1.4 Kuns en die sonde

Wie wil praat oor die kuns en die sonde, kan dit slegs doen met die *intensie van die kunswerk* in die oog. Hy verwys na die gedig *Meriba* van D. J. Opperman ter illustrasie. In hierdie gedig is Moses beeld van die digter wat met die staf van sy woord God se waters uit die rots laat breek, dus die goddelike of ewige waarheid in die tydelike dinge vertolk.

##### Meriba

Waar alles verstrak  
tot die rots, tot die ding,  
in Kades, die stad  
op die sande van Sin,

vra my volk wildsbokke  
en rooi granate,  
die wingerdstokke  
wat raak aan U water.

Maar onder my staf  
wat driftig spreek  
dat, soos uit 'n kraf  
U vryelik breek

uit die rots, uit die ding  
in Kades, die stad  
op die sande van Sin,  
breek U waters brak.

Van der Walt skryf: „Wat hierdie gedig sê, geld in 'n hoë mate vir die situasie hier te lande maar ook elders: die volk vra in sy gemaksug, verstartheid, vooroordeel, onkunde „wildsbokke” en „rooi granate” – aangename en sinstrelende kuns, „mooi” kuns, terwyl die eerlike kunstenaar wat die verskynsels van sy tyd en situasie peil en in sy werk gestalte laat aanneem, dikwels „brak waters” aanbied: die letterlik

onsmaaklike, die onaangename waarheid soos hy dit as kunstenaar sien".<sup>1)</sup>

Om dus oor die sonde en die kuns te praat, moet allereers die intensie van die kunswerk uitgelig word. As dit die doel van die kunstenaar is om in en deur sy kunswerk die sonde of boosheid te verheerlik ten koste van elke ander ding, dan sal hy hoegenaamd nie 'n kunswerk tot stand kan bring nie, omdat hy die „truth of correspondence” té veel verkrag, omdat daar werklik geen harmonie van daardie spanningskragte in sy kunswerk is nie. „Boosheid vloek teen skoonheid, en as daardie boosheid nie getransformeer word nie maar net geïntegreer deur die vormgewing, is dit wankuns of onkuns. Die soort vieslikheid word bv. in die skryfkuns pornografie genoem”.<sup>2)</sup>

Ook deur en in die kuns moet daar geheers word oor die sonde. Van der Walt wys daarop dat die kuns meer as dikwels met sondige middele werk, „maar die doel van ware kuns is iets goddeliks”.

Dat die kuns sy plek gehad het in die ongeskonde skepping voor die sondeval moet aanvaar word. Van der Walt sê dat ons wel kan sê dat die skepping so gaaf was voor die sondeval, dat dit een groot kunswerk was. Dit het egter nie die heel natuurlike funksie van die kuns in die sondelose skepping gekanselleer nie. Wat dus vóór die sondeval én na die herskepping 'n natuurlike gegewendheid is, is in die sondige skepping en skepsel, 'n spesiale genade. Dit moet met stryd en genade verower word net soos goedheid, waarheid en geregtigheid.

Dit verklaar ook aan ons waarom daar iets dramaties in alle kunsskepping is: „die werkstuk is die produk van 'n versoening van uiterstes, selfs van teenstrydighede, van 'n balanseringsproses — sy wese is 'n subtiële harmonie. Nee, afhanklik van die sonde is die kuns nie, maar die bose gee juis aan die kuns 'n aktueler, dramatieser en ook tragieser aksent”.<sup>3)</sup> Hy sluit hom dan aan by A. Roland Holst wat gesê het dat kuns 'n heimwee na die verlore paradys en 'n verlange na die nuwe aarde en die nuwe hemel is.

Van der Walt sluit hom verder aan by D. J. Opperman se artikel „Kuns is boos” in sy bundel *Wiggelstok*. Vir hom is dit „onomstootlik waar” dat die sondige in meerdere of mindere mate aanwesig is in alle kunsskeppingsmateriaal en ook in die kunsskepper en kunstgenieter. In die lig van hierdie uitspraak is dit nie presies duidelik wat Van der Walt eintlik met die *sonde* bedoel nie. Want in Opperman se artikel „Kuns is boos”, blyk duidelik dat hy die begrip „boos” nie gebruik soos die Bybel leer wat *sonde* is nie.

Baie saaklik kan ons Opperman se siening van wat „boos” is, onder die volgende punte saamvat:

- 
- 1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, pp.20–21
  - 2) *Ibid.*, p.22
  - 3) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.22

- (i) Opperman sien iets boos in die feit dat daar 'n verskil is in die aanleidende ervaring van die mens en die kunssinnige gestalte van die voltooid kunsprodukt. Maar om te soek na identiteit tussen ervaring en kunsprodukt, is 'n miskennening van die strukturele aard van albei gewens. Die twee is nie dieselfde nie en mag ook nie dieselfde wees nie. Dit is daarom heeltemal onsinnig om in die sin van onegtheid of 'n bose spel te praat.
- (ii) Opperman skrywe dat die sondeval vir die kuns noodsaaklik is. Die kunstenaar se drinkebroer is die duiwel. So 'n lasterlike stelling kan die Christen nooit onderskrywe dat die sondeval noodsaaklik vir die kuns was nie. Dit sou nie alleen 'n belangrike faset van Gods skepping tot sonde stempel nie, maar ook die verlossing van die Verlosser sou dan vir kuns en kunstenaar niks beteken nie.
- (iii) Verder sê Opperman is die kuns boos omdat die kunstenaar onpartydig, nie kant kies nie. Hy is die verkleurmanneltjie wat die kleur van sy omgewing aanneem. Hier is Opperman eintlik besig om aan te toon dat *vereenselwiging* noodsaaklik is vir die kunsskepping. Maar dit beteken juis dat daar geen *neutraliteit* moontlik is nie. En as ons nou meer Skrifmatig dink: is begrip, inlewing, dan nie gebou op egte belangstelling, gefundeer op die liefde nie? Dit beteken dat daar geen neutraliteit soos 'n verkleurmanneltjie kan wees nie, *maar ook nie vereenselwiging nie*. Het die vader van die verlore seun hom vereenselwig met die losbandigheid van sy seun? As die moederhart breek vir haar gevalle dogter, word sy dan self immoreel? Is dit nie eerder waar nie dat juis as gevolg van ons solidariteit in die sonde, begryp die Christenhart met diepe deernis die ganse bitterheid en verbittering van die sonde – juis as verlore beleef hy dit diep in tot op die bitter bodem. Maar dit maak hom geen geestelike verkleurmanneltjie nie.
- (iv) Ten slotte wys ons net daarop dat Opperman ook in die vormgewing 'n „boosheid” aanmerk. Die kunstenaar, anders as die fyn ontwikkelde godsdienstige of mistikus, verpes abstraksies. Hy is die oer-mens, primitief en elementêr. Hy verpes die onsegbare. Hy moet konkretiseer, sy middele is aards, die sintuiglike en die sinnelike. Hy skryf dan in die genoemde artikel op bladsy 151: „Teenoor hierdie primitiwiteit en aardsheid, hierdie boosheid inherent aan die hele taak van vormgewing, het baie godsdienstige digters in die verlede al in opstand gekom en hulle werk in die vlamme gegooi”.

Wat Opperman hier as *boos* aandui, is natuurlik glad nie boos nie. Hy begaan in sy redenasie eintlik 'n dubbele fout. Eerstens word die abstrak-teoretiese teenoor die konkreet-naïewe ervaring gestel met die gedagte dat die abstrak-teoretiese 'n voorrang geniet. Dit is egter 'n tipiese humanistiese verabsoluttering van die Gegenstandsrelasie. Ook die wetenskaplik geskoolde mens, is in sy alledaagse nie-teoretiese lewensinstelling konkreet en dit beteken waarlik geen kulturele agterstand nie. Om nou in die feit dat die kunstenaar intuïtief en konkreet werk, iets *boos* te sien, is – om die minste te sê – die grootste denkbare misverstand. En net so verkeerd is dit, tweedens, om sonder meer die aardse, sintuiglike en selfs sinnelike, as

*boos* te bestempel. Die aanskoulike is nie as sodanig sonder meer sondig nie, net so min as wat die kuns met sy voorkeur vir die konkreet-aanskoulike sonder meer sondig is.

Wat Opperman „boos” noem, het eintlik teen wat Gods Woord oor die sonde sê, niks om die lyf nie. Daarom sal ons veel dieper na die verhouding van die kuns en die sonde moet grawe. Ons sal later weer terugkom op hierdie stand van sake.

### 1.5 Wat is Christelike kuns?

Van der Walt begin sy betoog met die stelling dat 'n Bybelse onderwerp in die kuns, nie noodwendig Christelike kuns oplewer nie en daarteenoor hoef 'n „wêreldse” onderwerp nie Christelike kunsskepping uit te sluit nie. Die kwalifiserende faktore, sê hy, is die *intensie en die verwesenliking van daardie intensie in die tema van 'n kunswerk*. 'n Skildery van Christus aan die kruis wat 'n bespotting is van sy lyde en middelaarskap, is geen Christelike kuns nie omdat die *intensie en tema* onchristelik is. „Die intensie en tema van die kunswerk is wat die belydenis van geloof en die beleving daarvan vir die mens is om Christen te wees”.<sup>1)</sup> Van der Walt merk ook aan dat kunsuitinge wat nie met *woorde* werk nie, hulle intensie en tema moeiliker laat agterhaal. Om Christelike kuns te wees *moet* daardie intensie en tema waarneembaar wees.

Die kuns is egter deel van Gods algemene genade en dit impliseer dat alle kuns die noodwendig Christelik of eksplisiet tot eer van God moet wees nie. Dit beklemtoon dan dat *ware kuns* op sy minste nie tot oneer van God en tot skade van die mens as Sy beeldraer sal wees nie. Van der Walt wys dan verder daarop dat sekere lewensfasette, soos byvoorbeeld die ware aard van die geskapene, nie misken mag word nie en ook nie verabsoluteer mag word nie. Kuns het 'n duursaamheid maar is tog ook eindig en soos alle ander dinge, diensbaar aan God.

Die gedagte dat die kunsskepping in die algemene genade begrond is, voer Van der Walt ver deur. Alleen in hierdie lig kan 'n Christen nie-Christelike kuns waardeer want kragtens die algemene genade, is daardie skoonheid wat geskep is tot eer van God wat ookal die bedoeling van die maker was. Dit is 'n bevestiging van Gods heerskappy.

In die Christelike kuns hang *vryheid* en *verantwoordelikheid* baie nou saam. Die kunstenaar *moet* sy boustof haal uit die hele skepping – alles is verestetiseerbaar. Maar die mens is onvermydelik ook priester en profeet. „Dit het Opperman myns insiens reg aan gevoel toe hy gesê het die doel van die kuns is iets goddeliks. Alles is dus tot die kunstenaar se beskikking om kuns te maak, maar vir die verantwoordelike

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.23

(gelowige) kunstenaar sal sy priester- en profeetskap dus rigtinggewend wees. Vir die Calvinistiese kunstenaar sal die Bybel die grondslag wees vir sy mandaat as kunnskepper; m.a.w. die religieuse, sedelike en ander norme wat vir hom as mens geld, geld ook vir hom as kunstenaar. Sy vryheid in Christus is immers geen bandeloosheid nie; dis 'n verantwoordelike vryheid – ook verantwoordbaar indien hy hom hou aan sy roeping en hy die wese van die kuns eerbiedig. Dieselfde geld ook vir die kunswaardeerder”.<sup>1)</sup>

#### 1.6 Vernuwing en tradisie in die kuns

In die aansny van hierdie tema beklemtoon Van der Walt dat dit ons aandag verdien, veral omdat ons ten onregte geneig is om *praktyke tot beginsels te verhef*.

Die skoonheid en sinvolheid van die kuns, het as voorwaarde beheersing en gebondenheid, met ander woorde, vormgewing. Die strukturering van elke kunswerk geskied volgens bepaalde konvensies of geïkone gebruike van vorm en styl.

'n Mens sou ook kon sê dat die kunswerk tegelyk tydelik en tydloos, lokaal en universeel is. „Die magtige wat dit sê of suggereer, die skoonheid en rykheid daarvan, is nie aan tyd en ruimte gebonde nie – dit transendeer sy stoflike gestalte, soos bewys deur die groot kunswerke van ons beskawing, bv. die boek *Job*, die *Ilias*, die *Nagweg*, die *Matteüspassie*, *Raka*. Maar die beheersing of gebondenheid geskied op so 'n wyse dat ons kan sê dis 'n Griekse treurspel, 'n moderne laaggedig, 'n impressionistiese skildery, 'n fuga”.<sup>2)</sup>

Wat die vorm betref is die kuns aan uur en feit gebonde. Dit is egter ook nie 'n eenvoudige saak nie omdat sekere konvensies nie almal so in die oog lopend is nie. Tog bly konvensies of tradisies min of meer, en ook die duidelikste waarneembaar in die uiterlike vorm en styl. Dit beteken egter nie dat die uiterlike en innerlike struktuur van 'n kunswerk van mekaar losgemaak kan word nie. Dit bly geïntegreerd as die kunswerk geslaagd is. Ook in hierdie opsig is samehang 'n estetiese vereiste.

Nou lê dit ook in die aard van die kuns om ontdekkend te werk te gaan ten opsigte van stof en vorm. So 'n vernuwing in die kuns stuit telkens op teenkanting. Dink maar aan Rembrandt se miskenning toe hy weggebreek het van die akademiese realisme.

Om konvensies te kanoniseer beteken dat aan die kunstenaar sy reg en roeping ontsê is. Tradisie hoef nie heilig te wees nie en vernuwing is meer as dikwels die noodsaaklike lewensbloed van die kuns. Van der Walt beklemtoon dat dit nie hier gaan oor anargie in die kuns waar verf op maniakale wyse rondgeslinger

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.26

2) *Ibid.*, p.30

word op die doek om so 'n „skildery” te maak nie. Hy noem dit *on-kuns* net soos chaotiese woordmassas wat as literatuur aangedien word of kakofoniese klankwoedes wat as musiek wil figureer.

Die vernuwing van die tradisie illustreer Van der Walt aan die limeriekvorm wat D. J. Opperman in sy reeks *Kaapse draaie* in die bundel *Blom en Baaierd*, voortreflik aanwend. Hy hou veral die gediggie „Kiets” voor. Ons noem dit net dat „Kiets” hier „gelyk” beteken.

„In die donker krotte van Distrik Ses  
maak ons duisendes saam met die muise nes,  
en die rykes hang in glas en lig  
in die huise hoog teen Oranjezicht,  
maar dis sus of so vir die skollie met die mes.”

Die limeriekvorm – oorspronklik bedoel as 'n grappige vers – het Opperman hier vir 'n ernstige vers aangewend met groot sukses.<sup>1)</sup> Geen konvensie of tradisie ten aansien van die vorm (innerlik of uiterlik) van die kunswerk kan op sigself 'n estetiese maatstaf wees nie. Konvensies is nie onaantasbaar nie, ook nie ewe geldig nie. Dit word tot stand gebring deur kunswerke waarin die gebruike oor en oor herhaal word en ook later soms heeltemal sinledig word. Die vraag waaroor dit moet gaan, is of die nuwe vorm onvermydelik en funksioneel is vir die skep van die besondere kunsprodukt.

Die Sestigters het byvoorbeeld ook skoonskip gemaak met baie literêre konvensies. Dink maar net aan André P. Brink se *Orgie*. Van der Walt beklemtoon ons insiens tereg, dat die verhaaltjie van „Orgie” maar yl en smaakloos sonder diepgang is maar die uiterlike kenmerke in die boek het tog 'n literêre funksie sodat die boek nie net op grond van sy *andersheid* verdoem moet word nie.

Kunskonvensies verander. Soms so geleidelik dat 'n mens dit skaars waarneem. Soms abrupt en dus byna skokkend soos tans die geval in die Sestigterkuns. Van der Walt sny hier tereg 'n baie belangrike stand van sake aan wat vir die Christelike kunsbeoefening en -skepping van baie groot belang is.

### 1.7 Die tema van die kunswerk

Veral die hedendaagse letterkunde word gekenmerk deur so 'n sterk *denklaag* wat, volgens interne getuies, aanspraak maak op algemeengeldigheid, dat die „waarheid” van hierdie denklaag nie ongetoets in 'n werk gelaat kan word nie.

---

1) Sien breedvoerig Van der Walt, P. D., „Tradisie en vernuwing in die Letterkunde”, *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir bevordering van Christelike wetenskap*, pp.19–24

Van der Walt sluit vir hierdie „toetsingsreg” van die kritikus aan by Brooks & Warren in hulle *Understanding fiction*. Op p.276 skryf hulle: „We must here be prepared to make a concession. We must simply recognize that some writers, and some stories, offend us at too deep a level. They embody some attitude toward life, some set of values, which denies our own very basis of life. Sometimes we simply may not be able to find the common ground. In a situation like that we are bound to acknowledge the fact and deal with it. We reject the story, just as we would reject a person in real life. But always we should be very careful that we have made the imaginative effort to understand what values may be there, and what common ground might, with some effort, be found”.

Die kunswerk „sê” altyd iets, hoe verhuld ook al. Sinlose of niksseggende kuns bestaan nie. Dit moet natuurlik nie in ’n didaktiese sin verstaan word nie. Daar is in die kuns ’n subtiële balans tussen *onthulling* en *verhulling* – die idee word ingeklee in terme van die konkrete; daar vind stilering plaas. Die waarheid wat die kuns wil *onthul*, *verhul* hy as ’t ware met beelding. En ook andersom, is dit waar: die waarheid of idee wat die kuns wil onthul, onthul hy deur sy beelding.

Vir Van der Walt is God die waaragtige absolute Skoonheid. Elke kunswerk wat sy naam werd is, doen willens of onwillens, wetens of onwetens, wat Guido Gezelle se „schrijverke” op die watervlak doen: dit skryf die heilige Naam van God.

„Maar daardie skoonheid wat nie anders kan as om die mens te verryk en te veredel nie, omdat dit tot die „eë” in die mens spreek, kan ook verduister word deur die intensie of die tema, die idee wat deur die vormgewing op die voorgrond gebring word. Waar ons waardering het vir bv. die argitektoniese skoonheid van die Taj Mahal wat ’n menslike herinnering van en verlange na skone liefde en geluk wou konkretiseer, het ’n kunstig geboude beeld van Boeddha vir ons heel beperkte waarde. Die kunsvaardigheid waarmee die beeld geskep is, sal ons nie ontgaan nie, maar die godsdienstige idee wat dit beliggaam, is volgens die openbaring wat ons uit die Skrif het, té verwronge en beperk”.<sup>1)</sup>

„Groot kuns sal dan vir die Calvinis daardie kuns wees wat in sy omvang, gegrond op sy samehang, d.w.s. die wêreld wat in die kunswerk geskep word op grond van die rykheid en verskeidenheid van die geïntegreerde materiaal, ’n kunswerklikheid skep wat sy belydenis verlig soos met die magnesiumdraad van ’n weerligstraal”.<sup>2)</sup> By die aanle van hierdie *omvangsnorm*, is dit die lewens- en wêreldbeskouing wat deurslaggewend is en soek jy in die beoordeling van ’n kunswerk minstens korresponderende momente. „Daarom ook kan ons ’n Griekse epos of tragedie na waarde skat. Afgesien van ons waardering vir die

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, pp.35–36

2) *Ibid.*, p.37

samehang, sit daar veel waarheidsmomente in die wêreld (of sinrykheid) wat daarin geskep word, is daar „common ground’.”<sup>1)</sup>

Dit is die *samehangsnorm* wat ons kan laat onderskei tussen kuns en nie-kuns en die *omvangsnorm* (wat nie kwantitatief maar kwalitatief begryp moet word) wat ons leer om te onderskei tussen klein kuns en groot kuns.

Ter illustrasie van die voorafgaande, wys Van der Walt daarop dat Berta Smit se roman *Die vrou en die bees* uit Calvinistiese gesigshoek, groter is as Albert Camus se *Buitestaander*. Dit gee ons graag toe omdat Camus se romanheld as onbelangstellende buitestaander ten opsigte van die lewe, wat deur ’n sinlose sameloop van omstandighede moet boet met sy lewe, in sy geheel in die eksistensialisme as „geestesstroom” gewortel is. Dit mis die egtheid van die lewe en daarom is dit ’n leuen. Al is die boek, in Van der Walt se woorde, esteties verantwoord in die samehangsnorm, is dit in sy omvangsnorm beperk.

Van der Walt wys dan daarop dat hy nie bedoel dat ’n roman soos *Die vrou en die bees*, ongekwalifiseerd groot is nie. Daar is ook grade van grootheid. Hy wys dan daarop dat werk soos dié van Totius, Berta Smit, W. E. G. Louw en D. J. Opperman belangrike manifestasies is van wat Christelike kuns is en kan doen en behoort te doen.

## 1.8 Roeping en taak van Christelike kunstenaar en waardeerder

Christelike kuns, veral die letterkunde, het ’n sending en taak in ’n grotendeels ontkerstende moderne kuns, omdat dit die lewe as ’n deur God geskape en dus ’n eerbiedwaardige orde erken in plaas van iets chaoties en absurd. Net so kan dit ook die mens in sy devaluering en depersonalising (vandag selfs ontpersonalising, P.C.) in die kuns teëgaan deur die mens te beeld in die lig van sy herkoms, doel en bestemming. Dit kan die intellek help bevry uit die heerskappy van die irrasionele of die biologiese, die menslike vryheid en verantwoordelikheid en waardigheid handhaaf in Christus teen die verslawing aan die stof, die dierlike, die massa of die onderbewussyn.

Dit is so dat die mensbeeld in die moderne modeliteratuur, bedreig word soos nog nooit tevore nie – baie meer as toe die naturalistiese determinisme die septer geswaai het. Die Christelike kuns kan „die ekstremistiese eensydigheid en die verabsoluterings van lewensaspekte (bv. die seksuele of kommer om die bestaan) wat skering en inslag vorm van nie alleen die „nuwe roman’ of die „absurde teater’ nie maar ook van

---

1) Van der Walt, P. D., *Op cit.*, p.37



ander kunsvorme, korrigeer en so ons tyd help suiwer van verkragting aan alle irrasionalia, massapsigose, angs en wanhoop".<sup>1)</sup>

Op die wyse eie aan homself, kan die Christelike kuns binding en krag gee deur die heilswaarhede waarop dit implisiet of eksplisiet rus. Dit gee sin aan die geskiedenis, die kultuur en die mens. Die taak van die Christelike kuns, so skryf Van der Walt, is 'n getuienis vir God en vir die godsdienstige grondslag van die lewe.

Dit beteken natuurlik nie dat Christelike kuns nadruklik konfessioneel of didakties is nie. Dit kan en moet nogtans 'n lenigingswoord spreek kragtens sy „deur die geloof verdiepte en verruimde optiek en sy onvergelykbaar ryke visie”.

Daar moet egter ook op gewys word dat die „edelste” boodskap en die „verheffendste” stof, nie van 'n stuk letterkunde – en dit geld seker van alle kunsoorte in mindere of meerdere mate – met 'n minderwaardige struktuur, 'n kunswerk kan maak nie. „Kunswaarde en kunsgeldigheid kry daardie waarheid alleen op grond van die kunstige wyse waarop dit tot stand gekom het. Daarom sê ons ook: inhoud en vorm is een, en erken ons die primaat van die estetiese”.<sup>2)</sup>

Ten slotte wys ons net daarop dat in die simposium vir 'n Christelike literatuurbeskouing, te P.U. vir C.H.O., gehou op 1 Oktober 1969, Van der Walt nie afgewyk het van die hoofgedagtes van sy *Die Calvinis en die Kuns* nie.<sup>3)</sup> In hierdie simposium het hy veral die klem laat val op die „truth of coherence” en die „truth of correspondence”, wat nie beteken dat die kunswerk *tweeledig* getoets moet word nie. Die „coherence” en die „correspondence” is op mekaar aangelê en vorm *een* toets. Nie alleen die struktuur van 'n kunswerk is belangrik vir die kuns nie, maar ook die lewens- en wêreldbeskouing wat daarin beliggaam word. En ons voeg hier graag by: juis die vormgewing, met alles wat daarmee saamhang, bring ook die lewens- en wêreldbeskoulike na vore. Daar is so 'n verweefdheid in die kuns dat die „correspondence” en die „coherence” volkome op mekaar aangewese is. 'n Mens kan werklik baie kwalik die „truth of coherence” in 'n werk hê sonder dat dit direk in verband staan met die „truth of correspondence”. Daarin stem ons hartlik met Van der Walt saam dat literêre kritiek – en dit geld ons insiens vir alle kuns – wat net oor sy struktuuropbou ensovoorts, gaan, sonder om die „truth of correspondence” te betrek, ook nie ten diepste en werklik die struktuuropbou van daardie kunswerk *begryp* nie.

---

1) Van der Walt, P. D., *Op. cit.*, p.39

2) *Ibid.*, p.40

3) sien verslag oor hierdie simposium in die *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Januarie 1970, pp.21–56

## 1.9 Kritiese opmerkings by P. D. van der Walt

Eerstens moet ons opmerk dat al die artikels, sowel as *Die Calvinis en die Kuns*, van Van der Walt, nie aangedien word as 'n uitgewerkte estetika nie. Benewens die insiggewende opmerkings van sy kunsteorie, is al sy artikels sowel as *Die Calvinis en die Kuns* eintlik „voorligtingstukke” vir 'n Calvinistiese kunswaardering en -beoefening. Tog doen Van der Walt besondere uitsprake in sy toeligting wat as hoekstene vir 'n Christelike estetika beskou kan word. Hierdie „hoekstene” moet ons, met die oog op die uitbouing van die Christelike wetenskap, krities besien.

Van der Walt se beklemtoning van die *objektiewe beginsels* wat in die beoordeling (en die maak! ) van 'n kunswerk geld, is reformatories korrek. Ook die beginsels wat hy in sy betoog telkens na vore bring, is waardevol, veral ook omdat ons hier 'n literatuurkundige aan die woord het wat nie skroom om ronduit en eerlik te praat nie. Sy beklemtoning dat kunskritiek, om werklik sy naam werd te wees, beide die „truth of coherence” en die „truth of correspondence” moet omvat, is werklik 'n groot wins vir die Christelike wetenskap, en vir die estetika in besonder. Wanneer Van der Walt dus sê dat 'n „suiwer estetiesk” 'n fantasie is – dat die kunswerk nie net suiwer esteties beoordeel mag word nie – verstaan hy onder die term „suiwer estetiesk”, slegs die „truth of coherence” waar die „truth of correspondence” nie in berekening gebring word nie. Met wat Van der Walt *eintlik bedoel* met so 'n uitspraak, stem ons graag saam.

Maar aan die ander kant, moet ons egter ook beklemtoon dat so 'n uitspraak nie onvoorwaardelik in die Christelike wetenskap in hierdie formulering, aanvaar kan word nie. Die uitspraak dat „suiwer estetiesk” 'n fantasie is, is ook vir die Christelike wetenskapsbeskouing nie goed genoeg nie omdat dit die gedagte na vore bring dat die Christelike estetika ook met buite-estetiese norme, 'n wetenskap oor die „skone” wil opbou. Dan is die vraag van Wiehahn dat as die Christelike kritiek geen aparte norme aanwend nie, op grond waarvan dit dan onderskei kan word van enige ander soort kritiek, van dringende belang.<sup>1)</sup>

Nou moet ons in hierdie verband eers aanmerk dat dit wil voorkom of Van der Walt nie werklik onderleg is in die Wysbegeerte nie. Dit is jammer want dit sou aan hom juis die visie gegee het om, met sy literêre kennis en oortuiging van die koningskap van Christus op elke terrein, die norme vir 'n Christelike estetika suiwer te onderskei. In die Christelike estetika is net 'n begrip – dus die retrosiperende gestalte van die estetiese – nie voldoende om die norme vir kunsskepping en -beoordeling, te gryp nie. Die estetiese begrip vind eers sy verdieping, en ons mag byvoeg, besondere inhoud, as die estetiese antisipatories ontsluit word. Dan eers, as ons die ontsluiting van die estetiese in die juridiese, die etiese en die pistiese, opgemerk het, word ook die estetiese begrip – die retrosiperende momente – dermate verdiep. Maar nou is dit belangrik om daarop te wys dat die etiese en die pistiese, in die estetiese normawiteit, glad nie beteken dat die

---

1) Sien Wiehahn, R., *Die Afrikaanse Poësie-kritiek*, p.61

etiese modaliteit, of/en die pistiese, as wetskring op die estetiese van toepassing gemaak word nie. Hierdie ontsluiting beteken dat die *estetiese moment in die etiese, en respektiewelik, die pistiese, teruggevind moet word*. Daarom is die antispasie van die estetiese op die etiese, *nie 'n etiese moment nie, maar wel 'n estetiese moment*. *Estetiese eerlikheid* is iets heeltemal anders as byvoorbeeld eerlikheid in die *ekonomiese* modaliteit van die werklikheid, al is daar tussen die twee genoemde momente, 'n analogie aan te wys.

Hierdie „truth of correspondence” appelleer dus *nie* op 'n buite-estetiese norm nie. Dit is nog steeds uit die Christelike gesigshoek, 'n suiwer estetiese norm. En dit geld ook vir die pistiese, sowel as vir die religieusiteit wat in die kunswerk beliggaam is. Dit is immers een van die algemeen erkende beginsels dat in 'n kunswerk niks *bygebring* mag word nie. Dit hoef ook nie omdat dié dinge esteties in die kunswerk – met opset of onwetend – ingevleg is en daar inherent in figureer.

Ons wil verder daarop wys dat Van der Walt nog té veel met suiwer skolastiese begrippe opereer. As hy aansluit by Calvyn dat die kunstenaar in sy werk die arbeid van die Skepper self moet voortsit, of dat God die Skone (met 'n hoofletter!) is en dat die mens nie net heers en skep na buite nie maar ook na binne, dus ook sy eie self, ensovoorts, het ons met steriele begrippe vir ons Christelike wetenskap te doen. Van der Walt wys self daarop dat Calvyn – hoe begenadig dié man ook al was en ons dank die Here daarvoor – 'n humanisties-klassistiese opvoeding ontvang het en dat die Grieks-Romeinse kuns vir hom normatief was. Al het hy ook met betrekking tot die kuns, „langs 'n ompad” – want sy uitsprake oor die estetiese is eintlik in ander verbande gegee – waardevolle dinge gesê, bv. sy beklemtoning van die eenvoudighedsbeginsel vir die kuns, mag Calvyn ook nie gekanoniseer word nie. Dit sou die grootste oneer wees wat hom ooit aangedoen kan word. As selfs Calvyn skolastiese reste in sy kunsbeskouing nog daarop nagehou het, is dit ons taak om, steeds reformerend, ons Christelike wetenskapsbeoefening daarvan te suiwer. Ek dink Calvyn sou dit selfs van ons verwag het.

Dat God die absolute Skone is, is 'n metafisiese postulaat wat in die skolastiek met sy kenmerkende religieuse inhoud, natuur en genade, bruikbaar was. Vir 'n Christelike wetenskapsbeoefening vanuit Skepping, sondeval en verlossing, is so 'n uitgangspunt absoluut waardeloos. Dieselfde geld vir sulke uitsprake dat die kunstenaar die werk van God moet voortsit en dat die mens ook homself na binne skep. Ons wil nie die hele skolastiese gedagtegang weer hier skets nie – ons het dit reeds in 'n vorige hoofstuk gedoen – maar dit is tog belangrik om daarop te wys dat as die mens die werk van God moet voortsit, die skepping nie voltooi is nie; die sondeval gerelativeer en die verlore mens, ten minste 'n bietjie gedeïfiseer is. Miskien is dit té skerp gesê maar wie die Wysbegeerte ken, moet saamstem dat ons hier 'n „teruggryping” het na die Romanistiese *natuur-ouerbou* waarin die mens homself langs die natuurlike weg ver sou kon bring juis deur die beoefening van die filosofie. Om deur Christus salig gemaak te word, het hy egter geen ander uitweg gehad as dat die institutêre kerk dit vir hom moes doen deur middel van sy sakramentele instorting van die genade wat *ex opere operato* geskied nie. Dit was die grondrede vir die Middeleeuse

verkerklikte kultuur en kuns. Daarom is die skolastiese reste vir die uitbouing van 'n Christelike estetika heeltemal steriel.

Ons derde punt van kritiek sluit aan by die vorige en is dat Van der Walt nog té veel met Idealistiese gewewens werk wat, net soos die skolastiek, onaanvaarbaar vir die uitbouing van 'n Christelike estetika is. Hy sluit weer aan by Calvyn wat gesê het dat die kunstenaar hom moet identifiseer met sy voorwerp om dit te *herschep*. Van der Walt brei dan daarop uit dat dit beteken dat die kunstenaar iets skoons en duursaam maak van die gewone, onskone en verganklike. Hy skryf selfs dat die kunstenaar aan die ongawe werklikheidsdinge, die onsamehangende, chaotiese en skynbaar sinlose, vorm, sin en duursaamheid gee. Hy wys dan daarop dat die kuns nie *nabootsing* van die werklikheid is nie. Met die verwerping van hierdie platoniese gedagte stem ons hartlik saam. Maar dit is ook presies sover as wat ons as Christelik-wetenskaplikes kán gaan. Laat ons dit nader verduidelik.

Ons het reeds by die behandeling van die estetiese konsepsie van Immanuel Kant op die besondere inhoud van die Idealisme vir kultuurvorming – dus ook vir die kuns – gewys. Tans wil ons net op 'n paar ander feite wys wat ons in daardie hoofstuk nie eksplisiet genoem het nie.

Die term Idealisme wat ons hier besig is by uitnemendheid 'n humanistiese wysgerige stroom. Tot op sekere hoogte kan ons ook van idealisme praat by die Griekse denkers, veral Plato en Aristoteles, maar by hulle het dié begrip nie dieselfde betekenis gehad as in die humanisme nie. By die Grieke is dit gekoppel aan die religieuse grondmotief van vorm en materie – dit was 'n „verklaringsprinsiep” in die religieuse dialektiek aan die wortel van hulle pagane denke.

By die humanisme, as „diesseitige” sintese-filosofie by uitnemendheid, kry die idealisme 'n heel *ander en verleidelike* karakter. Die transendente idee by die Grieke word nou ver-„diesseitig”, die kunstenaar as profeet by Plotinus, word gesekulariseer in die sin dat die mens nie meer 'n mistisistiese aanskoue van God nodig het nie, maar self outonoom word deur alle bindinge en gesag van hom of weg te werp, insluitende die kerk en die Woord van God. En van die Christendom neem hy die *skepping* oor maar dan in tred met sy sintese, geheel en al gesekulariseerd. Die mens word skepper wat sy eie heil sal vind deur sy eie paradys op aarde te skep. Ook die gedagte wat in die idealisme as dié eenheidsnoemer aangemerkt kan word, dat die kosmos 'n chaos is, ongaaf as 'n baaierd bestaan, bied nie net 'n aanknopingspunt vir die sondeval nie, maar kan in die sintese-karakter van hierdie wysgerige stroom teruggevolg word tot in die Griekse denke waarmee Pythagoras reeds geworstel het om die chaotiese lewensstroom in te perk en tot orde te bring.

Die idealisme het aan baie denkers 'n heenkome gebied, maar hierin was hulle dit eens dat dit die *outonome mens* was wat uit die ongawe, chaotiese baaierd, 'n verduursaamde kosmos moes *skep*. Hierdie outonome mens het aan homself daartoe die mag gegee in 'n ongebreidelde vryheidspostulaat.

In die Christelik-protestantse gedagtegang, is die idealisme een van die verleidendste geesteserfenisse wat ons het. Oppervlakkig beskou, lyk dit of hierdie idealistiese gedagtegang volkome in tred is met die opdrag van die Here, dat die mens op aarde moet heers en met die sondeval. Daarom is in die Gereformeerde-skolastiese denke die „idee” vervang met God en die outonome mens op sy regte plek as skepsel en volkome afhanklike van God teruggeplaas. Hy *skep* nou nie meer outonoom in die volste betekenis van die woord nie; hy *skep* nou afhanklik van God maar hy *herskep* nog steeds. En daarmee word die sin-karakter van die werklikheid as Gods geordende en gestruktureerde wêreld, misdui en ontken. Die mens – wel teruggestoot en afhanklik van sy Skepper – word nou sin-gewer van die werklikheid. Dit alles het momentum gekry in die Romantiek met sy „geniale persoonlikheid” en is nog verder versekulariseer deur die *Aufklärung*. Uiteindelik het uit Reformatoriese kring manne soos Kuiper, Bavinck, Wielenga, Sevensma en ander uit Amerikaanse oord, hulle verset teen hierdie meesleurende humanisme laat uitmond in ’n „Christelike” estetiese benadering, wat hulle, sonder ’n Christelike filosofie, gedwing het om te verchristelik sover as hulle kan. Die resultaat was ’n gereformeerde skolastiek wat as inhoud veral die metafisika van die Thomisme, soos dit aangepas kon word by die Heilige Skrif, en die bruikbare tendense van die Idealisme, weer eens „in die Skriflig”, geëvalueer, aanvaar het. Dit was ’n sintesefilosofie waarin gees en stof, in piëtistiese sin uitmekaar geslaan is. En *daar tussen in* is die *mens* geplaas met sy kultuuropdrag uit die Heilige Skrif. Die natuursye van die werklikheid is in hierdie lig, nie aangelê op die normatiewe vir *ontsluiting* nie, maar kon slegs, ook in hierdie Christelike verleentheidsbenadering, „tot eer van God”, *herskep* word. Oor die loop van die tye, is die metafisiese uitgangspunt deur die meeste Christelike denkers as spekulatief afgewys maar die *herskepping* deur die mens het gebly en Christelik-vermengd bestaan dit voort tot in ons moderne tyd.

In die lig van hierdie saaklike uiteensetting, waaroor daar natuurlik veel meer gesê kan word, moet dit nou duidelik wees waarom ook die Idealistiese moderne nasleep, nie vir ons Christelike wetenskaps-beoefening – dus ook nie vir die Christelike estetika nie – aanvaarbaar is nie. Gods wêreld is nie ’n baaierd nie, maar is sinvol struktureel georden. Die natuursye, die stoflike as u wil, is aangelê op ’n normatiewe *ontsluiting* deur die kultuurvormende mens. As ons praat van sin-gewing in ’n kunswerk, moet ons ons verantwoord wat dit beteken. Die kunstenaar kan geen sin *skep* nie. Hy kan slegs die sin wat in Gods *skepping* gegee is en deur die sonde wel „vertroebel” word maar nooit gekanselleer nie, op estetiese wyse skerp onder ons aandag bring. Hy is geen *herskepper* nie – dit is God alleen in Christus Jesus onse Here. Juis deur seleksie en keuring en vormgewing onder leiding van sy estetiese „idee” – wat nie verwar moet word met die Idee in die Idealisme nie – gefundeer op die religieuse grondmotief wat sy kuns „deursuur”, *herskep* hy nie maar *ontsluit* hy kultuurvormend die werklikheid tot eer van God. En dan kan hy juis nie net „mooi” skryf of skilder nie. Daarvoor is die sonde in Bybelse sin, té ’n geweldige werklikheid in ons lewe.

Sonder om nou verder uit te brei, sluit ons af deur net daarop te wys dat as ons beklemtoon dat die kuns nie *mimêsis* is nie, dit niks meer of minder beteken as dat in die kuns daar ’n ontsluiting plaasvind en

omdat dié ontsluiting van die werklikheid in die bepaalde kunswerk, normatief moet geskied, kan kuns onder geen omstandighede 'n afbeelding van die natuur – hier in sy breedse moontlike betekenis – wees nie.

Wat ons tot sover gesê het, moet nie verstaan word asof Van der Walt se gedagtes almal vir 'n Christelike estetika onaanvaarbaar sou wees nie. Verre daarvandaan! Sy gedagte van die *intensie* en *tema* van 'n kunswerk om te kwalifiseer as Christelike kuns, is 'n aanwys. Dit bied 'n Christelike perspektief op die moeilike probleem van die sonde en die kuns omdat die sonde juis so gekwalifiseer sal wees hoe dit ook al in die vormgewing aangewend is.

Ook die feit dat hy daarop klem lê dat die tradisie in die kuns nie as sodanig 'n heilige aangeleentheid is wat nooit verbreek mag word nie, is 'n blye klank. Ek sê dit veral omdat daar by vele vandag die gedagte lewe dat Christelike kuns, juis deur die tradisie wat vandag vir kunsskepping erken word, feitlik 'n onmoontlikheid is. In so 'n pessimisme hoef ons nie te verval nie.

Ten slotte wys ons net daar op dat ons nie oor elke puntjie van Van der Walt se betoog, krities teruggekome het nie. Ons het slegs die hoofgedagtes vasgevat en saaklik nader belig. Daar is uit die aard van die saak ook veel waarmee ons met hom kan saamstem en baie van sy opmerkings is, veral ten opsigte van die huidige literêre kritiek, werklik insiggewend en bruikbaar. Dit sê ons veral ook omdat ons oortuig is dat die Christelike estetika, uiteindelik sal moet uitmond in 'n toegepaste estetiese vir elke kunstrigting of -tipe.

## 2 Die Christelik-estetiese by G. Dekker

Ook G. Dekker is in die eerste plek literêrwetenskaplike. Sy lewenswerk sedert die twintigerjare van ons tydvak, het feitlik alles gedraai rondom die letterkunde. Sy Amsterdamse dissertasie *Die Invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die Negentiende Eeu* verskyn reeds in 1926. Sedert 1927 lewer hy gereeld literêre kritiek in *Die Burger*, *Die Huisgenoot*, *Koers*, *Ons Eie Boek* en *Standpunte*. Van sy kritieke word reeds in 1934 gebundel onder die opskrif *Causerie en Kritiek*. In 1935 word hy die eerste globale literatuurbeoordelaar van die Afrikaanse letterkunde sedert 1652, met sy lywige werk *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis* wat tot in 1960 vyf maal herdruk is met byvoegings en omwerkings.

In die lig van hierdie inleidende opmerkings, is dit al duidelik dat ons hier met 'n literatuurwetenskaplike van formaat te doen het. Dit is egter ook belangrik om die literêre kritiek van Dekker histories te begryp. Rialette Wiehahn deel hom volkome korrek in onder die groep literêre kritici waar dit in die literêre kritiek oor die sogenaamde *digterspersoonlikheid* gegaan het.

Wiehahn skryf in haar dissertasie van Dekker: „In sy kritiek is dit Dekker se vooropgestelde doel om 'n karakteristiek te gee van die ‚digter‘ – of ‚kunstenaarspersoonlikheid‘ wat in die poësie openbaar word.

Reeds in sy dissertasie word die gebruik aangetref in sy karakteristiek van die digter Shelley, die idealistiese priester van „intellectual beauty” en strewe na absolute vryheid, soos hy hom in sy verse leer ken het”.<sup>1)</sup>

Dekker se opstelle van die einde van die twintigerjare en begin dertigerjare, is almal voorbeelde van sy voorliefde vir die opbou van kunstenaarspersoonlikhede aan die hand van hulle kuns. Sy beskouing oor „Leipoldt as Digter” is miskien die belangrikste voorbeeld van dié soort literêre kritiek.<sup>2)</sup>

Die begrip „digterspersoonlikheid” het Dekker nêrens na my wete voldoende en duidelik beskryf of gedefinieer nie. In sy *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis* (1947, p.66) betrek hy dit sydelings as *temperament, siening en wyse van uitbeelding*. In die vyftigerjare is die digterspersoonlikheid vir hom nou verbind met die stylaard van ’n gedig. Hy wys daarop dat „die studie van stylfigure verhelderend werk vir ons insig in die stylaard van ’n gedig, in die kunstenaarspersoonlikheid van die digter”.<sup>3)</sup>

Wiehahn vat die kunskritiek van Dekker saaklik saam as sy beklemtoon dat hy nie die „objektiewe kontroleerbare eienskap” in ’n gedig aanwys nie maar wel die sentrale ontroering wat die hele gedig beheers, deurhulwer en artistieke eenheid daaraan gee.<sup>4)</sup> Dekker skryf self: „Eers nadat die mistieke gebeurtenis plaasgevind het dat die leser in aanraking gekom het met die siel van die gedig, eers dan kan die estetiese ontroering, verfyn en verhewig word deur ’n ontleding van die uitdrukkingsmiddele waarvan die kunstenaar onbewus gebruik gemaak het om sy ontroering te versinnelik. En dan word nadere betragting van die styl ’n heel belangrike middel tot verdieping van estetiese genot – trouens iets waartoe die deur skoonheid aangegrepe leser vanself kom”.<sup>5)</sup>

Nou mag dit met die eerste oogopslag lyk of dié inleidende gegewens in verband met Dekker se literêre kritiek, nie eintlik veel te doen het met die onderwerp van ons studie nie. Dit is egter nie so nie. Wie die Christelike kunsteorie by Dekker hoegenaamd wil begryp, moet dit vanuit sy historiese agtergrond besien.

Vir ons studie is daar veral twee artikels uit sy pen en sy bydrae tot die Simposium vir ’n Christelike literatuurbeskouing te P.U. vir C.H.O. wat op 1 Oktober 1969 plaasgevind het<sup>6)</sup> van belang, laasgenoemde veral ten opsigte van die Christelike literêre kritiek.

---

1) Sien Wiehahn, R., *Die Afrikaanse Poësie-kritiek*, p.58

2) Sien Dekker, G., *Causerie en Kritiek*, pp.90–119

3) Sien verder: „Oor Simboliek by Totius”, *Standpunte*, Jaargang IX, No. 2, 1954, p.11

4) Wiehahn, R., *Op. cit.*, p.60

5) Sien: Wiehahn, R., *Op. cit.*, p.60 – oorgeneem uit „Die Waardering van ’n Gedig”, *Die Huisgenoot*, 2 Desember 1938, p.27

6) Hierdie twee artikels is: „Lets oor die Simboliek in die Kuns”, *Standpunte IX*, 2 en „Die Calvinisme en die Kuns”, *Standpunte VIII*, 3. Albei is oorgeneem in Dekker se *Oordeel en Besinning*, H., en R., 1964

## 2.1 Die simboliek in die kuns

Simboliek is vir Dekker daardie gegewe wat ontstaan as die tydelike, die „toevallige” ervaar word in sy diepe samehang met ander verskynsels en dit verklaar en verhelder word tot ’n „geestelike sin” waarin deurskou word in sy verband met ’n bo-tydelike werklikheid en verwyd word tot universele waarde. Dit reik altyd uit na ’n ander, ’n geestelike werklikheid.

Dekker beklemtoon dat alle kuns simbolies is. Die simboliek is juis dit wat ’n „skepping” tot kunswerk maak. ’n Skildery, ’n beeldhouwerk, ’n gedig is kuns in dié mate waarin hierdie verheldering aanwesig is, waarin die blote verskynsel die verskyning van ’n nuwe geestelike wêreld geword het wat beheers word deur sy eie wette.<sup>1)</sup>

Dit beteken natuurlik nie, sê Dekker, dat ons hier te doen het met ’n bloot verstandelike gedagtekonstruksie nie. „Dié wonder geskied in en deur die suggestie-werking van die vormgewing – in die digkuns vind dit plaas in die versinlikingsmiddel van die sinvolle woord wat deur die suggestiekrag van klank en ritme, assosiasies, ontroering oproep”.<sup>2)</sup>

Hierdie aanwesigheid van simboliek in ’n kunswerk is net so min ’n bewysbare gegewenheid as sy estetiese ontroeringsvermoë. Dekker beklemtoon dat hierdie dinge slegs „kenbaar” is in ’n subjektiewe ervaring. Dit word nie „gewet” op verstandelike gronde nie maar deur die intuïsie ervaar. Soos die estetiese ontroering, kan ook die simboliek nie uit die vorm verklaar word nie – „ons kan slegs probeer om ons nader rekenskap te gee van wat ons subjektief ervaar het, deur dit in verband te bring met empiriese gegewens oor die ekspressiewe, die suggestiewe vermoë van sekere vormverskynsels”.<sup>3)</sup>

Die simboliese kuns wat ons die meeste aantref is dié kuns waarin tot die algemeen-menslike, tot die universele verwydende en verklaarde stemmingsbeleving gekom word van ’n menslike situasie waarvoor die kunstenaar in die gevoelstoestand waarin hy verkeer, besonder ontvanklik is.

Simboliese „duiding” is onbeperk. Daar is ’n oneindige verskeidenheid van maniere waarop die konkrete beeld die *ander werklikheid* kan oproep of suggereer, en verhelder tot geestelike verskyning. Selfs in daardie kuns waar die digter ’n objek uitbeeld sonder enige of heel weinige toespeling op iets daarbuite, vind ons dat die beelding uitgroeï tot suggestie van die misterie van die lewe.

Dekker se siening van die simboliek, teen die agtergrond van sy „digterspersoonlikheid” en sy „estetiese ontroering”, is eintlik sy manier van beklemtoning dat die kuns nie „mimésis” is nie: Vanuit

---

1) Sien Dekker, G., „Iets oor die simboliek in die kuns”, *Oordeel en Besinning*, p.16

2) *Ibid.*, p.16

3) *Ibid.*, p.17



hierdie gesigshoek, teen die agtergrond van sy literêr-kritiese metode, is sy uitsprake oor die *simboliek* en *suggestie* heel begryplik. Laat ons dit 'n oomblik nader besien omdat hierdie stand van sake vir 'n Christelike estetika van baie groot belang is.

Dat *vorm* (of styl) en simboliek *nie vereenselwig* moet word nie, is volkome korrek. Hulle is egter op mekaar aangewese. Die een kan nie sonder die ander ontstaan nie. Dekker wys ook daarop dat die studie van die stylfiguur in 'n kunswerk, verhelderend is vir die simboliek wat in daardie kunswerk „geopenbaar” word. Ek dink dat Dekker met klem sal bevestig dat vorm en inhoud *één* moet wees en dat van 'n dualisme in hierdie verband nie sprake kan wees nie.

As hy egter sê dat dit slegs intuïtief in die „estetiese ontroering” belewe kan word – teen die agtergrond van sy kunstenaarspersoonlikheid-teorie – kan ons nie meer met hom saamgaan nie. Ook die aanwending van sy term „suggestie”, „suggereer” in so 'n siening iets van 'n Kantiaanse *Ding-an-Sich* wat suggererend, openbarend die „estetiese ontroering” ten opsigte van die kunswerk inisieer. Dit is ook die rede waarom hy so sterk beklemtoon dat in die *belewing* van die simboliek, geen sprake van verstandswerk kan wees nie. Dit impliseer tog dat al sou die verstand die styl, die vorm van 'n kunswerk ooplê, dat die „estetiese ontroering” langs die weg nie gevind kan word nie. Dit is slegs kenbaar in 'n *subjektiewe ervaring*, met die klem op die *ervaring* want anders sou die simboliek 'n bygebringde aangeleentheid by die kunswerk wees wat Dekker se uitspraak dat alle kuns simbolies is, onmiddellik sou kanselleer.

Dekker se siening van wat „simboliek” is, is so min of meer dieselfde as wat P. D. van der Walt, die *ideelaag* in 'n kunswerk noem. Hiermee het ons nie 'n probleem nie maar wel by die onderkenning van die simboliek.

As dit só is dat die simboliek slegs „intuïtief aangevoel” en in die „estetiese ontroering” belewe kan word, het ons teoreties beslis nie meer met wetenskaplike kunskritiek te doen nie. Dit beteken natuurlik nie dat die intuïsie geen rol sou hê in ons wetenskapsbeoefening nie. Dit is egter net so belangrik om te beklemtoon dat ons wetenskapsbeoefening, in die sin van kunswaardering en -kritiek, onder geen omstandighede slegs by die intuïsie in die naïewe ervaring kan bly steek nie. Ons sal weer op hierdie stand van sake in ons kritiese terugblik oor die gedagtes van Dekker terugkom.

## 2.2 Die Calvinisme en die kuns

Die artikel „Die Calvinisme en die Kuns”, oorspronklik gepubliseer in *Standpunte* VIII, 3 en opgeneem in Dekker se bundel *Oordeel en Besinning*, is nie 'n breedvoerige uiteensetting oor die onderwerp nie.

Inleidend beklemtoon Dekker dat die kunsbeskouinge van Calvinistiese denkers tans nog hoofsaaklik teologies of filosofies gefundeerd en daarom oorwegend deduktief is. Die Calvinistiese kunsbeskouinge is

ook nog onvolledig – veral ten opsigte van die standpunt teenoor eie-tydse kuns sou hulle ver te kort skiet. Daar kom ook nog inkonsekwensies in voor. Dekker wys dan daarop dat daar 'n neiging en 'n eensydige belangstelling in en bewondering vir die klassieke te bespeur is wat by hom die indruk laat ontstaan dat daarmee onbewus die problematiek van die eie tyd ontwyk word. Met hierdie uitspraak skeer Dekker almal – „Calvyn, Kuyper, Wielenga, Vollenhoven en Dooyeweerd en hulle skool” – oor een en dieselfde kam. Ongelukkig sê Dekker nie wie hy almal onder die skool van Dooyeweerd en Vollenhoven sorteer nie.

Dekker wys dan saaklik op die skouspelagtige ontwikkeling van die kuns „deur 'n proses van mekaar in verbluffende snelheid opvolgende eensydighede en eksesse, wat tog elkeen winste bring in stimulering tot skepping en in figure en werke van betekenis”.<sup>1)</sup> Hy wys dan op die impressionisme, die neo-impressionisme, die Fauvisme, die kubisme, die surrealisme ens.

„Die Calvinis maak deel uit van daardie gemeenskap wat verbysterend gestaan het by hierdie tomelose vaart wat die kuns geneem het, hierdie spel van telkens nuwe impulse. Hy het nie deur eie skepping en 'n op eie beleving en insig berustende dinamiese kunsbeskouing daartoe bygedra nie om soveel wat met die inset van die hele kunstenaarspersoonlikheid tot die uiterste konsekwensies gedryf is en daardeur dikwels verloop het in kunsverabsoluttering en desintegrasie, te beteuel en tot beter sintese en besinning te bring nie. Juis deur sy deurdrongenheid van sowel die verskeidenheid as die eenheid op alle terreine van die skepping moes hy 'n insig gehad het nie alleen in die eensydigheid nie maar ook in die waardevolle in hierdie kunsverskynsels”.<sup>2)</sup>

Dekker beklemtoon dan verder dat dit onregverdig sou wees om juis die Calvinisme uit te kies vir die verwyte van „hierdie tekort deur daadloosheid wat dit deel met alle ander beginselgroepe”. Hy sê dat hy „hierdie streng toets” net aangelê het om te wys watter veld daar nog braak lê vir die Calvinis as dit vir hom nog erns is. Dekker gaan dan daartoe oor om „'n aantal hoofgedagtes, die vrug van my studie van Calvinistiese denkers en van die eie kunsbeleving en -besinning, die beginsels van die Calvinisme t.o.v. die kuns soos ek dit persoonlik sien, teties te stel sonder om in te gaan op verskilpunte met mede-Calviniste of andersdenkendes”.<sup>3)</sup>

Voordat ons egter daartoe oorgaan om Dekker se kunsteorie aan die orde te stel, is dit nodig om 'n paar opmerkings oor sy inleidende aanmerkings te maak. Ons dink dat sy verwyte aan die Calvinisme, die protestantse Christendom, darem nie heeltemal as „daadloosheid” afgewys moet word nie. Ook die „redes” vir die agterstand op kunsgebied, dat dit 'n reaksie teen die Rooms-katolisisme met hulle beeldeverering sou

---

1) Dekker, G., *Oordeel en Besinning*, p.27

2) Dekker, G., „Die Calvinisme en die Kuns”, *Standpunte*, VIII, 3; *Oordeel en Besinning*, pp.27–28

3) Dekker, G., *Oordeel en Besinning*, p.29

wees, of die geloof „dat armoede aan artistieke gaven tot die kenmerken van het genadeleven behoorde”, soos Wielenga hierdie verskynsel probeer verklaar het, het werklik die oorsaak van hierdie stand van sake nog nie ingesien nie.

Lê die dieperliggende oorsaak nie daarin dat die Protestantse Christendom geen werklik Christelike Wysbegeerte gehad het waarmee hulle die geweldige aanslag van die humanistiese denke, sedert die Renaissance, die hoof kon bied nie? Al wat hierdie mense gehad het om die humanistiese kultuurvorming te bekamp was 'n *teologie*. Dáárom het manne soos Kuyper en Bavinck – om nie meer te noem nie – aansluiting gesoek by die Skolastiek in die „lig van die Skrif”. Dat dit vir die Gereformeerde Protestantisme op 'n impotensie uitgeloop het, het ek reeds in 'n vorige paragraaf gestel. Selfs die Gereformeerde Skolastiek is uit sy religieuse wortel só vreemd aan die bloedwarmte van 'n Bybel-Christendom, dat dit werklik geen kans gehad het om ooit deur te werk en die protestantse gees tot daadkrag aan te spoor nie. Die enigste ander uitweg was dat die protestantse Christendom, omdat dit nie meer saam met die stroom – ook die kunstroom – kon gaan nie, hom moes onttrek met die gedagte om hom so „rein te bewaar van die wêreld”.

Afgesien van Bavinck se poging tot 'n Christelike wysbegeerte – wat eintlik nog maar 'n teologistiese benadering was – het eers so kort gelede as die dertigerjare van ons tydvak, die eerste werklike Christelike wysbegeerte die lig gesien; vanuit Holland, die Wysbegeerte van die Wetsidee, en in Suid-Afrika, die Wysbegeerte van die Skeppingsidee. Dat hierdie jong Christelike Wysbegeerte 'n lewenskragtige opbloeï gehad het en nog het, kan nie ontken word nie. Vir die eerste keer sedert die Hervorming, hoef die protestantse Christendom nie net antities, in die sin van verweer en afweer, te staan nie maar kan dit ook teties, steeds reformerend, in gehoorsaamheid aan die Heilige Skrif, ook dié terreine waar hy deur die magtige stroom van eeu-oue bedwelming vasgekeer en meegesleur is – die Christen is immers ook kind van sy tyd – begryp en uitwys en, juis daarom, met nuwe moed en geloof die taak van 'n reformerende kultuurvorming aandurf.

Calvin Seerveld het volkome gelyk as hy skrywe: „In line with the vision of Kuyper and Dooyeweerd, I understand the role of philosophy to be the *architectural* and *janitorial* service to all the other sciences, that which points up the coherent, interdependent oneness of the many different forms of thoughtful activity, assists in their technical repairs, and constantly focuses their particular attentions upon the pre-theoretical Truth conditioning all their investigations”.<sup>1)</sup> (Kursivering van my, P.C.). Vandag het ons Christelike vakmanne nodig wat, werklik vertrouwd met die Christelike filosofie, hulle vakgebiede in diens en tot eer van God moet reformeer. As die Christelike estetika tot op datum as „deduktief” aangemerkt staan,

---

1) Seerveld, C., *A Christian Critique of Art and Literature*, p.19

dan is dit so omdat té veel Christenvakmanne nog nie aan die bedwelming van die skolastiek en/of die humanisme en hul nawerking, ontkom het nie. Dit is juis die taak van die Christelik-protestantse estетици – ek gebruik met opset dié begrip om sy trefkrag so wyd as moontlik te maak – om, gedra deur ’n „algemeen-Christelik-wysgerige” estetika, voort te bou aan ’n toegepaste estetiek, as uitlopers van die „algemeen-Christelike” estetika, waarin die gereformeerde Bybelverankerde beginsels vir elke kunstipe vrugbaar in diens gestel word. Dan eers sal ons kultuur kan bou – ook op die terrein van die kuns – wat vir die Here onse God welbehaaglik is.

Ten slotte wil ek ook daarop wys dat Dekker se gevoel dat Christelike estетици ’n eensydige belangstelling en bewondering vir die klassieke het en dat daarmee onbewus die problematiek van die eie tyd ontwyk word, nie korrek is nie. Selfs by Kuyper en Bavinck was dit juis die „problematiek van eie tyd” wat hulle in ’n sekere sin wapenloos, die strydperk laat inhardloop het. Wie Dooyeweerd se *A New Critique of Theoretical Thought* ken, weet dat hy *nie* ’n eensydige belangstelling en bewondering vir die klassieke het nie. Die werklike waarheid is dat hierdie manne – daar is meer as die paar wie se name ons hierbo genoem het – juis omdat hulle Christene was en is, kultuurverskynsels – waaronder ook die kuns – kon begryp en wat daar waardeer kan word, waardeer, sonder om halsoorkop daarmee weg te hardloop. Ek dink eerlik dat daar reeds voor 1964 – die datum van die herdruk van Dekker se artikel oor die Calvinisme en die kuns – meer as genoeg bewys in die lektuur van Christelik-protestantse denkers was om aan te toon dat sy „indruk” heeltmaal ongegrond is.<sup>1)</sup>

### 2.3 Estetiese grondgedagtes by Dekker

Benewens die enkele kritiese gedagtes wat ons hierbo uitgespreek het, wil ons graag beklemtoon dat G. Dekker veel gedoen het om Christelike wetenskap en -kunskritiek bekend te stel. Rialette Wiehahn, in haar dissertasie *Die Afrikaanse Poësiekritiek*, beklemtoon tereg dat Dekker baanbrekerswerk vir die Afrikaanse Poësiekritiek gedoen het deur die Calvinistiese kunsbeskouing as moontlikheid en as roeping te stel. Hy het egter nie daarin kon slaag om ’n deurbraak te maak nie omdat hy, oos die meeste (almal?) Christelike kunskritici, die normatiwiteit, en daarmee tereg die wetsy van die geskapene beklemtoon het, sonder om met werklik „oopgelegde” norme te werk. En dit is ’n belangrike stand van sake want om net die wetsy te beklemtoon, bring ons nog geen tree nader aan ’n *werklike Christelike kunsbeoefening en kritiek* nie. Dit is een van die redes – die ander is nou nie hier ter sake nie – waarom Wiehahn in haar proefskrif die Christelike normering van die kuns onbegryplik vind en vra hoe Christelike kunskritiek van enige ander soort kritiek uit Christelike gesigshoek, onderskei kan word.

---

1) Dit is genoeg as ek net verwys na die hele aantal baie insiggewende artikels oor kuns in die tydskrif *Philosophia Reformata* wat reeds die afgelope 36 jaar ononderbroke verskyn.

Dekker lê veertien *hoofgedagtes* vir 'n Christelike kunsbeoefening en -kritiek neer. Ons stel hulle saaklik aan die orde.<sup>1)</sup>

**Eerstens** beklemtoon Dekker dat die skoonheid 'n „objektiewe gegewenheid” is, nie slegs 'n „aspek van die werklikheid wat afhanklik is van die mens se siening, 'n soort Kantiaanse kategorie van die menslike gees nie”.

God is die skepper van die skoonheid. Die skoonheidskepping bring Dekker dan in verband met Gods heerlikheid terwyl hy aansluit by Calvin – *ubi Deus ibi pulchritudo*. Hierdie skoonheidskepping was vir God 'n spel en dan beroep hy hom, in lyn met Kuyper, Sevensma en Wielenga op *Spreuke* 8:29–31 dat God met hierdie opsetlike skeppingsdaad die skoonheid, in die woord van Kuyper, gadel het tot „onmisbaar bestanddeel van het menshelik leven”.

**Tweedens** beklemtoon Dekker dat God nie die vermoë van skoonheidskepping en -genieting net vir Homself alleen behou het nie, maar dit het Hom behaag om dit ook aan die mens te skenk. Hy verwys dan na Calvin wat gesê het dat die mens die skepping as't ware voortsit, want hy is, soos Wielenga dit stel, geskape „als de bekroning, de samenvatting, maar tegelyk als het hoogste orgaan van Gods schepping”. Dit impliseer dat die mens 'n roeping het om kuns te skep en skoonheid en kuns te geniet. Vir die Calvinis is dit werke van dankbaarheid. Die meeste kuns is egter nie deur Christene gelewer nie en is geen werke van dankbaarheid nie.<sup>2)</sup>

**Derdens** bring Dekker die sondeval in berekening. Die gevolg van die sondeval was 'n geskonke skepping, 'n geskonke skoonheid. Maar God het die mens die gawe van skoonheidskepping „nie heeltemal ontnem nie en dus ook nie die roeping om dit aan te wend nie”. Dekker sluit dan aan by Kuyper – in sy Stone-lesings – dat die „deur die sonde verduisterde vermoë” van kunsskepping en skoonheidsontroering, vir die mens tot groot troos in hierdie ontwrigte wêreld is. Dekker wys daarop: „Dit kan ons nader tot God bring, al kan dit ons nie tot die koninkryk van die hemel bring nie. Van heilige oorsprong, word dit ook 'n heimwee na die verlore, 'n heenreik na die toekomstige volmaaktheid. (Kuyper)”.

Dekker se standpunt kan soos volg saamgevat word: Voor die sondeval was kunsskepping 'n *spel* ook vir die mens. In die heerlikheid van die Hiernamaals sal dit weer 'n spel wees. In ons huidige sondige bedeling word kunsskepping egter, juis vanweë die sonde, 'n smartlike worsteling. Hy verwys dan na Paulus se woord in *Romeine* 8: „Want ons weet dat die hele skepping tesame sug en same in barensnood is tot nou toe”.

---

1) Sien Dekker, G., *Oordeel en Besinning*, pp.31–38

2) Dekker, G., „Christelike-Literatuurbeskouing”, *Simposium P.U. vir C.H.O., Bulletin*, p.28

„As die mens nou die goddelike roeping van selfverwesening wil ervaar, word dit 'n stryd teen alles in en om hom wat dit belemmer, verduister. Sy taak van die voortsetting van die skeppingsproses word 'n poging tot herstel van die verlore skoonheid soos hy dit met sy verduisterde gees droom. Alle kuns het nou geword 'n worsteling om bevryding, om verlossing. Alle kuns dra nou 'n dramatiese karakter, is gebore uit spanning, uit konflik tussen die gees en die vlees, die lig en die duisternis, die chaos en die ordenende vorm die kunstenaar en die weerbarstige grondstof waarin hy werk”.<sup>1)</sup>

**Vierdens** wys Dekker daarop dat die mens se „skepping” slegs sekondêre betekenis het. Die mens is nie skepper in kreatuurlike sin nie. Dit is God alleen. Soos Adam die opdrag gehad het om die deur God geskape diere name te gee, so is die funksie van die kunstenaar om die „wondere van die stoflike, en die geestelike wêreld”, ook dié van die eie siel, te ontdek en esteties te interpreteer. Hierdie „spel van die gees” is in laaste instansie altyd tot eer van God, al is die kunstenaar hom nie daarvan bewus nie en al wil hy dit ook anders.

**Vyfdens** lê Dekker klem op die algemene genade. In hierdie opsig sluit Dekker volledig aan by Kuyper. Die geskiedenis leer ons dat God kragtens Sy algemene genade die ongelowiges ryker met kunsgeestes bedeel het as vir die gelowiges. Selfs wie vir die goddelike openbaring in die Skrif blind is, kan nog as kunstenaar in sy verblindheid en opstand, openbaring gee van die wonder van die Skepping en die mens se soeke na God.

Die Calvinis moet hom dus nie van die kuns afwend omdat dit nie Christelik sou wees nie. Hy moet dankbaar wees vir wat nie-gelowiges onbewus of onwillig skep tot eer van God want die kuns is altyd tot eer van God.

**Sesdens** beklemtoon Dekker dat kuns nie noodwendig godsdienstig of 'n bewuste verheerliking van God hoef te wees nie. Dekker beklemtoon dat *spel* wesenselement van die kuns gebly het, „vreugdevolle, dikwels ook weemoedige of smartlike aanwending van die verbeelding om die bestaande werklikheid om te skep tot 'n nuwe wêreld, 'n droomwêreld wat gehoorsaam is aan sy eie wette”. Hierdie spel-element mag in geen kunskritiek genegeer word nie want dan word 'n *bewustelike doel* (sedelik, godsdienstig) in die kunswerk gesoek en selfs daarin gelê om daarna die kunswerk daaraan te toets. Dekker stem saam met Calvyn dat ontspanningskuns 'n bestaansreg het mits dit in ooreenstemming is met die vrees van die Here en tot nut van die samelewing.

---

1) Dekker, G., *Oordeel en Besinning*, p.31

In die **sewende** plek beklemtoon Dekker die beginsel van Soewereiniteit in eie kring. „Die kuns is die dienaar van God, nie van die godsdiens nie, ook nie van reg, sosiale regverdigheid en soveel ander dinge nie”. Dekker sluit in hierdie verband direk aan by Kuyper.

Met dié voorbehoud sê Dekker, dat niks op aarde uit en om sigself is nie, maar alles uit God en om God, kan die motto *L'art pour l'art* ook deur die Calvinis aanvaar word.

In die **agste** plek behandel Dekker saaklik die beginsel van Universaliteit in eie kring. Hy beklemtoon dan dat die motto *l'art pour l'art* vir die Tagtigers 'n on-waarheid was, juis omdat hulle nie rekening gehou het met die beginsel van Universaliteit in eie kring nie. Dekker verstaan onder die begrip „universaliteit” dat iets „universele betekenis” het. Hy sê: „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 bv. die psigiese, die etiese, die religieuse 'n rol in die skoonheidskring speel, hoewel esteties „gekwalifiseer”.’”

Dekker beklemtoon dan „dat daar êrens 'n verband moet wees tussen die verskillende terreine of kringe van die tydelike werklikheid”. 'n Kunswerk kan nie eties voos en tegelykertyd esteties van hoë waarde wees nie, net so min as 'n godsdiens wat op 'n bewuste leuen berus, religieus kan wees. Hy wys dan daarop dat wie hierdie aksioma nie aanvaar nie, noodwendig weer verval in die oppervlakkige onderskeid tussen *form* en *inhoud*.

Vir Dekker is die belangrikste hoeksteen van die Wysbegeerte van die Wetsidee, dat „al die lewenskringe, wat mekaar in rangorde opvolg vanaf die aritmetiese tot die pistiese (religieuse), hulle almal rig na die pistiese, wat die naaste kontakpunt met God is. Die religieuse is dus nie heerseres oor die estetiese nie maar dit waarheen die estetiese hom uit homself rig om daardeur tot ontsluiting van sy moontlikhede te kom”.

Die minagting van hierdie beginsel van universaliteit in eie kring, het gelei tot die eensydigheid in die motto *l'art pour l'art*. Daarom het die motto gelei tot verabsoluttering van die kuns en van sekere elemente in die kuns.

„Skoonheid of etiek of wetenskap kan nie godsdiens wees nie, hoewel hulle almal 'n rol speel in die religieuse kring, maar gekwalifiseer deur die religieuse”. (Dit blyk dat die *pistiese* en die *religieuse* vir Dekker identies is, P.C.).

In die **negende** plek beklemtoon Dekker baie saaklik dat die estetiese ook bepaal word „deur wette wat primêr tot die ander kringe behoort maar ook in die skoonheidskring 'n rol speel, hier egter esteties „gekwalifiseer”. Die uitbeelding van die sonde uit verlustiging daarvan, is bv. eties sleg en esteties lelik. Maar dit is esteties noodsaaklik om die sonde in sy verwoestende krag uit te beeld. Wat godslasterlik is, kan nie

skoon wees nie. „Maar die kritikus sal goed moet onderskei waar die opstand teen God en teen sy geopenbaarde Woord juis die uiting is van die soeke na God, sy dit buite die lig van sy Woord om, soos in Baudelaire se ‚Litanies de Satan‘ en Van Wyk Louw se ‚Lucifer‘.”

In die **tiende** plek betrek Dekker dit alles weer, teen die agtergrond van sy „kunstenarspersoonlikheid-teorie”, op die *estetiese aanvoeling*. Hy beklemtoon dat hoe suiwerder die kunswaardeerder se estetiese aanvoeling is, hoe suiwerder sal ook die buite-estetiese vir hom esteties gekwalifiseer wees. Niemand kan egter ooit die buite-estetiese negeer nie want dan verval so ’n persoon in ’n steriele estetisme. „In die laaste instansie word ook ’n kunswerk *geoordeel as lewenswaarde*, word dit gestel teenoor die beoordelaar se hele stelsel van lewenswaardes, sy lewens- en wêreld- en Godsbeskouing.

In die **elfde** plek handel Dekker oor die styl. Hy sluit aan by Kuyper in sy bekende Stone-lesing dat ’n omvattende Calvinistiese kunsstyl nie moontlik is nie „omdat met die Reformasie die band tussen kerk en kuns verbreek is: die religie, op ’n hoër standpunt gekom, waardeur die simboliese oorgegaan het in die klaar bewuste lewe, het bowe-sinnelik geword en kon sedertdien nie meer opgaan in estetiese skyn nie”.

Dit, sê Dekker, geld egter nie net van die Calvinisme nie. Na die Renaissance het Wes-Europa nog slegs een styl voortgebring in die sin wat Kuyper dit skets, nl. die barok wat sy stukrag grootliks geput het uit die Roomse Kontra-reformasie en voortgevloei het uit die Renaissance.

Vir Dekker is dit duidelik dat met die opkoms van die individualistiese mens na die Renaissance, die eenheid van die gemeenskap vir goed verbreek is. Sonder so ’n gemeenskap is ’n kunsstyl, in die omvattende sin waarin Kuyper dit besig, nie meer moontlik nie. Selfs die totalitêre state kon dit nie op kunsmatige manier herstel nie.

In die **twaalftde** plek handel Dekker oor die begrip „Calvinistiese kuns”. Hy vra dat as ’n Calvinistiese styl onmoontlik is, kan ons dan van ’n Calvinistiese kuns praat? Hy verduidelik dan dat dit nie vir hom gaan oor die oppervlakkige betekenis dat die kunstenaars Calviniste moet wees soos sommige skrywers gemaklikheidshalwe vir Henriëtte Roland Holst en Adama van Scheltema as „sosialistiese digters” groepeer nie. Dit kan tog weinig meer beteken as dat sulke digters ook sosialiste is „sonder dat daarmee ook maar iets van die wese van hulle kuns aangedui is”.

Dekker beklemtoon dat die *wese*, die *gehalte* van ’n kunswerk nie bepaal word deur die lewensbeskouing waardeur die kunswerk gedra word nie, hoeseer dit daaruit ook krag van besieling mag put.

Die benaming „Calvinistiese kuns” druk vir Dekker geen essensiële begrip uit nie. „Totius se kuns het tot ontplooiing, tot ontsluiting gekom deur sy Calvinistiese geloof. Maar Totius is nie digter omdat hy Calvinis is nie, net so min as Gossaert of Revius, en net so min as Shelley se kuns uit sy panteïsme, Gezelle of Rouault s’n uit hulle Katolieke geloof, Henriëtte Roland Holst s’n uit haar Kommunistiese ideale verklaar kan word”.



In die **dertiende** plek handel Dekker saaklik oor 'n Calvinistiese kunskritiek. Dekker beklemtoon dat kunskritiek baie duidelik onderskei moet word van didakties-pedagogiese, of ideologiese kritiek. Hierdie buite-estetiese kritieke is soms nodig, veral waar mense nie die estetiese in 'n kunststuk kan raakvat nie. Dan word dit 'n plig van die gemeenskapleier om te waarsku teen wat eties of godsdienstig 'n ondermynende invloed kan hê.

Kunskritiek in die suiwer sin van die woord, kan egter wel Calvinisties wees mits daar onthou word dat kritiek in die hoogste sin van die woord ook kuns is „hoewel in en na die primêre daad van kritiek die bewuste denke by die arbeid van besinning 'n groter rol speel as gewoonlik by die skeppende kuns”.

Drie dinge moet in die Calvinistiese kunskritiek nie uit die oog verloor word nie:

- (a) Dit sal alleen suiwer kunskritiek wees as daarin die bo- of buite-estetiese norme geld *soos esteties gekwalifiseer*. Hierdie norme vorm 'n integrale deel van die estetiese norm. Dekker wys dan daarop dat die uitdrukking „bo- of buite-esteties” nie heeltemal juis is nie.
- (b) Geen kunsbeskouing, ook nie die Calvinistiese nie, kan 'n artistieke duimstok aanlê nie. Die algemeengeldige van die skoonheid het God in die gedaante van die individuele, die subjektiewe gegee.
- (c) Ook 'n Calvinistiese kunsbeskouing sal moet rekening hou met die rusteloos dinamiese karakter van die kuns wat steeds in 'n proses van ontwikkeling verkeer en nooit tot stilstand kan kom nie. Dit sal moet waak teen die „ingebore geestelike vadsigheid van die mens om rus en sekerheid te soek in vaste vorme en opvattinge en van daaruit nuwe ontwikkeling te veroordeel wat dié rus bedreig”.

Ek merk ook net hier aan dat die gedagtes wat Dekker deurgegee het op die simposium vir Christelike literêre kritiek te P.U. vir C.H.O. op 1 Oktober 1969, geen nuwe gedagte tot sy bestaande opvattinge, soos ons dit breedvoerig hierbo weergegee het, bygebring het nie, behalwe dat hy by die simposium beklemtoon dat in die beroerde tye wat ons vandag belewe, nie kritiek op wat uit 'n nie-Christelike bron voortspruit die belangrikste is nie „maar 'n Christendom wat deur die intensiteit van sy lewende geloof kunstenaars sal uitstoot wat nie anders kán nie as om te getuig van die openbaring wat hulle as kunstenaars ontvang het van die misterieuse Godsbestel in die skynbaar so duistere lewe”.<sup>1)</sup>

Dekker se laaste (**veertiende**) hoofgedagte, is van samevattende aard. Die Calvinis het 'n heerlike roeping tot kunsskepping en kunskritiek. Daarom moet 'n Calvinistiese kunswisheid of estetiese opgebou word „waarby hy uitgaan van 'n eie kunsbeleving onder leiding van sy hele lewens- en wêreldbeskouing,

---

1) Sien *Bulletin van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir die bevordering van Christelike Wetenskap*, Januarie 1970, p.30.

wat berus op die geopenbaarde Woord van God. Hierin sal die Calvinis dankbaar gebruik kan maak van wat geopenbaar is aan mense wat nie sy lewensopvatting deel nie. Hy sal ook duidelik en beslis standpunt moet inneem teen bv. die eensydighede en eksesse van die moderne kuns wat „vir hom voortvloei uit die ontbreek van Christelike deemoed by die goddelike taak van voortsetting van die skeppingsplan, van heers oor die skepping, uit die verheffing van die mens, in gewaande onafhanklikheid van God, tot uitgangs- en middelpunt van alles”.

Nadat ons nou Dekker se veertien hoofgedagtes vir 'n Christelike estetika so breedvoerig as moontlik weergegee het, sal ons nou krities daarop terugkyk.

## 2.4 Kritiek

Dekker se uitgangspunt dat die skoonheid – ons noem dit liever die estetiese – nie 'n soort Kantiaanse kategorie van die menslike gees is nie maar dat dit in God's skepping beslote is, is korrek. Sy fundering van sy uitgangspunt is egter 'n biblistiese benadering van die Skrif wat ons nie 'n tree verder bring in ons Christelike wetenskapsbeoefening nie. Hy beroep hom op *Spreuke* 8:29–31 waar die Wysheid aan die woord is en myns insiens foutief vertaal is met die woord „kunstenaar” in die Afrikaanse Bybel. Die woord „amoon” wat hier vertaal is met „kunstenaar”, kom volgens Gesenius-Kautzsch van 'n werkwoord in die Qal-vorm wat beteken „opvoed”, „oppas”. Dr. W. H. Gispen<sup>1)</sup> wys daarop dat die vernaamste beswaar teen die vertaling van „amoon” met „kunstenaar” juis is dat daar, in die verband van die teks, geen sprake is van die optrede van die wysheid as „kunstenaar” by die skepping nie. Daarom is die vertaling „troetelkind” in baie van die jongste vertalings opgeneem. Die wysheid is ook nie daar *geskep* nie. In digterlike taal word in die verse niks meer gesê nie as dat die Wysheid – hier as 'n persoon voorgestel – *reeds by die skepping teenwoordig was*. Ook die „spel”-gedagte is so afgelei as „wesenstrek” van die skoonheid terwyl *Spreuke* 8:29–31 met so 'n konklusie werklik niks te doen het nie en aangemerkt moet word as 'n biblistiese begroning waar die Bybel wederregtelik as die *Skriflig* onder 'n skolastiese uitgangspunt ingestoot word.

Die „spel”-gedagte het in Dekker se hoofgedagtes vir 'n Christelike estetika (hy verkies blykbaar die woord „Calvinistiese”) 'n besondere beklemtoning. Gods skepping was 'n *spel* en so ook die mens se „skepping” – nie in kreatuurlike sin nie – voor die sondeval en in die hemel. Die sonde het die „spel” in moeisame arbeid omgesit of, kom ons sê liever, vertroebel. Besien 'n mens dit egter dieper, blyk dit dat die sonde in verband gebring word met die weerbarstige grondstof waarin die kunstenaar werk. In sy derde hoofgedagte bring hy die sonde in verband met die konflik tussen die gees en die vlees, die lig en die

---

1) In „Korte Verklaring des Heilige Schrift,” p.149

duisternis, die chaos en die ordenende vorm. Die mens het 'n taak van „voortsetting van die skeppingsproses”.

Bekyk ons die „spel”-gedagte verder soos hy dit laat uitkristalliseer in sy kunskritiek, blyk dit dat hy die gedagte wil laat uitkom dat kuns nie 'n waarheid is wat, soos ander dinge, verband hou met uur en feit nie. Dit wil dus voorkom of die woord „spel” vir Dekker min of meer gelykluidend is met die ewe-onaanvaarbare begrip „fiksie”. Omdat die begrip „fiksie” egter iets van 'n rasonale grondslag dra, sal Dekker vanuit sy „kunstenaarspersoonlikheid”-teorie dat die skoonheid *subjektief* gegee is, ten alle koste die woord „spel” verkies om daarmee te beklemtoon dat ons nie in die kuns met „mimésis” te doen het nie maar met 'n „droomwêreld” met sy eie wet.

Hoe die kuns in 'n sondelose wêreld gelyk het of sou lyk weet ons kortweg nie. Ons weet nie eers of daar artistieke werksaamheid van die mens voor die sondeval was nie behalwe as 'n mens die term „artistiek” uit sy nate rek en Adam se benoemingsopdrag as 'n artistieke daad beskrywe. Vir 'n Christelike estetika is hierdie spekulasie egter van geen betekenis nie omdat die „spel”-gedagte die intellektualiteit in die artistieke werksaamheid relatiewe en selfs nivelleer. Ook die gedagte dat vanweë die sonde die grondstof waarmee die kunstenaar werk, weerbarstig en 'n chaos is wat in die ordenende vorm vasgegryp moet word, is 'n „verchristeliking” van die Idealisme wat in die Gereformeerde skolastiek by Kuyper, Wielenga en Sevensma, aangewend is. Ons het reeds daarop gewys dat die Idealisme 'n verleidelike gedagtestroom van die humanisme was omdat dit hom so uitnemend geleen het vir „verchristeliking”. Die hele „problematiek” in die dualisme tussen gees en stof wat in die sisteem van Descartes oor Spinoza, Leibnitz, Kant en gewysig oor Fichte, Schelling en Hegel sy nawerking toon tot in die moderne irrasionalisme, het egter niks met die sondeval te doen nie. Dit is die resultaat van die immanensiedenke wanneer een of ander aspek van die werklikheid gehipostaseer word. In die humanistiese vryheidsideaal was die enigste moontlikheid van kultuurskepping daarin geleë dat die soewereine mens die „chaos” van die natuur moet herskep en orden. Iets daarvan lê nog in die eksistensialisme. Heidegger wil nog 'n wêreld „wêreld”. Sartre ontken die stoflike as 'n sinlose en onnodige syn maar sonder daardie sinlose syn is eksistering ook nie moontlik nie. Sy *pour soi* gedagte is selfs nie denkbaar sonde die *en soi* nie.

Is Gods wêreld nou 'n chaos en duister vanweë die sonde? Dat Gods straf oor die paradyssonde, in sy weerhoudende genade, ook die kultuuroopdrag aan die mens ingesluit het, staan vir ons vas. Maar dit beteken glad en geheel nie dat Gods wêreld 'n chaos geword het nie. Gods wêreld is 'n geordende kosmos waarin ons nog steeds die estetiese sinsy belewe in ons naiëwe ervaring. Die gereformeerde skolastiek wat enersyds aansluit by die gedagte dat die stoflike chaoties, duister en sondig is, en andersyds aansluit by 'n verchristelike Idealisme „in die lig van die Skrif”, gee aanleiding daartoe dat die religieuse grondmotief skepping, sondeval en verlossing, 'n pseudo-motief word waarin sekere grondgedagtes van die skolastiek met sy pagane wortels en die humanisme met sy pagane nasleep, onder die Gereformeerde-Bybelse grondmotief

ingedwing word. Só word die „materiaal” wat onder dié grondmotief ingebou word, nie gekersten nie maar word die grondmotief self misdui en impotent gemaak.

Die gereformeerde skolastiese inslag lê grondliggend deur Dekker se hoofgedagtes. Die res van sy uitsprake wat hy na vore bring, gaan ons nie afsonderlik kritiseer nie. Dit sou ons dwing om té veel te herhaal. Genoeg as ons sê dat die „spel”-gedagte en die betekenis wat skepping, sondeval en verlossing kry in Dekker se gedagtegang, vir ’n wetenskaplike Christelike estetika nie baie moontlikhede inhou nie.

Dekker beklemtoon voorts die normatiwiteit van die kuns uit die skeppingsbeginsels Soewereiniteit en Universaliteit in eie kring. Die ooplê van die norme bly vir hom nog ’n probleem. Hy beklemtoon dat die begrip „bo- of buite-estetiese” norme eintlik nie uitdruk wat hy bedoel nie. Ons het reeds in die bespreking van die estetiese konsep van A. J. Müller in Hoofstuk IV hierdie stand van sake gewys en daarom bespreek ons dit hier nie weer nie.<sup>1)</sup> Van belang is egter om aan te merk dat by elke Christelike denker, die religieuse – nie hier in die betekenis van „godsdienst” nie maar soos dit in die Wysbegeerte van die Wetsidee hanteer word – in die kunswaardering en -kritiek ’n beslisse plek aangewys word. Van belang is ook om hier aan te merk dat Dekker nog nie die pistiese en die religieuse duidelik onderskei het nie met die gevolg dat die normatiwiteit steeds teoreties geslote bly. Daarom het Dekker ook nog probleme in die onderskeiding wetsy-subjektsy. Hy waarsku tereg teen die verabsoluttering van die wetsy waar alles met ’n duimstok afgemete kan word. So ’n paradigmatische absolutisme wys hy tereg uit as onbruikbaar vir ’n lewende kunskritiek.

Aan die ander kant lê hy ’n té swaar klem op die *subjektiewe* in die kunsbeoordeling. Die subjektsy het die onbetwiste primaat wat slegs deur die *Calvinistiese geloof* in die estetiese skoonheidsontroering, so getemper word dat dit ’n *Christelike kunsbeoordeling* kan wees. Daarom beklemtoon hy dit so sterk – let maar op sy bydrae by die literêre simposium wat op 1 Oktober 1969 te P.U. vir C.H.O. gehou is – dat ’n lewens- en wêreldbeskouing, hoe belangrik dit ookal is, nie aan die kuns sy *gehalte* gee nie.

Dit is so dat die ideelaag in ’n kunswerk *op sigself genome* nie ’n werk se *gehalte* gee nie. Daarom kan dit *nie* as ’n alleentoets teen die kunswerk van buite af aangelê word nie. Maar wat die werk „sê”, sê hy juis uit sy vorm, uit sy styl, uit sy seleksie en keuring ensovoorts. Dit beteken dat die lewens- en wêreldbeskoulike, die „ideelaag” in Van der Walt se terme, in die estetiese komposisie self beliggaam is. Daarom „sê” die werk iets. Juis in hierdie lig kan daar geen sprake van buite- of bo-estetiese norme in die kunswerk wees nie. Die religieuse grondmotief is immers grondliggend werksaam in ’n lewens- en wêreldbeskouing.

---

1) Hierdie stand van sake kom weer in Hoofstuk VI aan die orde.

Dekker wys verder daarop dat die benaming „Calvinistiese kuns” vir hom geen essensiële begrip uitdruk nie. Is dit nie so omdat die begrip „Calvinisme” eintlik ’n kerklik-godsdienstige inhoud het nie? As dit so is, dan is ’n „Calvinistiese” styl ook onmoontlik omdat die kuns deur die Reformasie juis van kerklike oorheersing bevry is. Dekker het nog nie ingesien dat die styl juis aan ons illustreer hoe die norme vir kuns in Gods wêreld gepositiewer is nie. Daar kan dus beswaarlik sprake wees van ’n Calvinistiese kunsstyl maar wel van ’n *Christelike styl* uit die religieuse grondmotief skepping, sondeval en verlossing. Dit beteken natuurlik nie dat hierdie *Christelike styl* ’n uiterlike identiteitskarakter sal moet dra soos dit die geval was met die gotiek of die barok nie. In beide die gotiek en die barok het ons ’n verabsoluttering van die wetsy gehad wat juis die resultaat was van die verkerklikking van die kuns. Só is die vryheid van die kunstenaar onder die wet genivelleer.

Christelike normpositivering beklemtoon nie net die wetsy nie maar ook die subjeksy sonder dat die een die ander oorheers. Christelike normpositivering kan daarom – juis omdat die kuns uit sy verslawing vrygemaak is – ’n ryke verskeidenheid ontplooi. Aan die ander kant sal dit nie ontaard in eksesse nie omdat ons in die Christelike normpositivering, nie ’n verabsoluttering van die subjeksy sal hê nie. Die irrasionalisme sedert die Romantiek as verabsoluttering van die subjeksy – die Faustiese vryheid van die kunstenaar – en die miskenning van die wetsy as skeppingsgegewe, kan vandag nog as die wortel aangewys word waarom die moderne kuns tot ondenkbare uitwasse kon kom. Dit het natuurlik nie beteken dat die wetsy geheel en al oorboord gegooi is nie. Kuns moet immers nog steeds waardeer en beoordeel word. In hierdie verabsoluttering van die subjeksy is dit die subjek wat sy eie wet maak en as „wetsy” poneer. Dit spreek eintlik dan vanself dat die *vooruitgang* wat vir die kuns só belangrik is, ontaard in, wat Opperman in ’n ander verband genoem het, ’n estetistiese naaklopery en onsin. As voorbeeld van sulke onsin, noem ek net die sogenaamde „poësie” van Kurt Schwitters wat soos volg lyk:

„Bumm bimbimm bamm bimbimm

Bumm bimbimm bamm bimbimm

Bemm                      bemm(2)

Bemm                      bemm(2)

Tilla loola luula loola(2)

Tilla loola luula loola(2)

Grimm glimm grimm bimbimm” ens.<sup>1)</sup>

---

1) Sien Rookmaaker, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, p.145

Natuurlik is sulke onsin nie kuns nie. Maar dit illustreer waarheen die pad lei as die ongebreidelde verabsoluttering van die subjeksy die norm word. Daarom is die ooplegging van die norme vir kuns in Gods wêreld so uiters belangrik – nie in die sin asof die wet dan as paradigma vir kunsskepping en kunskritiek aangedien word wat bloot soos 'n duimstok langs die kunsprodukt neergelê kan word om hom „te toets” nie, maar wel as die skeppingsbeginsel wat juis dit vir die kunstenaar moontlik maak om op 'n eie wyse daardie beginsels in die kunswerk te vergestalt.<sup>1)</sup>

Ten slotte wil ons net daarop wys dat die werk wat Dekker gedoen het oor baie jare om die moontlikheid van 'n Christelike kunsbeoefening en -kritiek te beklemtoon, van groot betekenis is. Ons kritiek op Dekker se hoofgedagtes vir 'n „Calvinistiese” kunskritiek, moet daarom glad nie besien word asof ons vir sy aandeel in dié belangrike saak, nie waardering sou hê nie.

### 3 Estetiese gedagtes by H. G. Stoker

Prof. dr. H. G. Stoker is die vader van die Wysbegeerte van die Skeppingsidee. Stoker was sedert die begin van die dertigerjare van ons tydvak steeds besig met die uitbouing en ombouing van sy wysbegeerte wat dan ook vandag sy neerslag gevind het in 'n groot aantal publikasies.<sup>2)</sup> Die uitbouing van 'n wysbegeerte is natuurlik geen kleinigheid nie en is slegs beskore vir waarlik begenadigde denkers. Stoker het egter persoonlik niks oor die wysgerige estetika gepubliseer waarop ons ons hand kon lê nie behalwe enkele opmerkings waarvan die mees breedvoerige sy kommentaar op die gedagtes van literêre kritici, uitgespreek tydens die Simposium vir 'n Christelike Literatuurbeskouing te P.U. vir C.H.O. op 1 Oktober 1969, is.

Dit blyk reeds in die bespreking van die genoemde simposium dat Stoker die lewens- en wêreldbeskoulike en die kunswerk, nie skolasties as twee losstaande entiteite sien nie. Die lewens- en wêreldbeskouing deurdring die hele werk „sodat selfs by die eerste hoofstuk jy kan aanvoel: hier funksioneer 'n lewens- en wêreldbeskouing”.<sup>3)</sup> Laasgenoemde is nie 'n agternagegewe nie.

Stoker begin sy kommentaar op die genoemde simposium met *twee stellings* wat as uitgangspunt vir sy estetiese beskouing, kan dien. Hy skryf: „Literêre kuns (ook dié van 'n nie-Christen) is 'n gawe van God, staan onder die roepingsbevel van God en moet as sodanig gewaardeer word. Ek sou selfs waag om verder te gaan: vir sover kuns *kuns* is (aan die gronde en eise – waaronder estetiese norme – beantwoord), dien alle kuns (ook dié van nie-Christene – selfs teen hul bedoeling in) tot eer en verheerliking van God”.<sup>4)</sup>

---

1) Ons sal later weer terugkom op hierdie baie belangrike stand van sake.

2) Vir literatuurlys sien: *Oorsprong en Rigting*, Band II, p.435, *sqq.*

3) Vraag van Stoker aan P. D. van der Walt en dr. Botha tydens die simposium. Sien *Bulletin*, Januarie 1970, p.41

4) *Bulletin*, Januarie 1970, p.49

En dan volg sy tweede stelling: „Kuns in ons bedeling (ook dié van Christene) is *as kuns* gebroke kuns – nie net in die sin dat dit onvolmaak is nie, maar in dié sin dat dit verdorwe is – omdat die mens sondaar is; kuns staan in dié sin *as kuns* onder die oordeel van God en het in dié sin *as kuns* behoefte aan die genade van die verlossing in Christus”.<sup>1)</sup>

Stoker beklemtoon dan dat hy nie met hierdie twee stellings in 'n antinomie verval nie. In albei stellings stel hy kuns *as kuns* in religieus verdiepte sin. Hy wys dan verder daarop dat hy die begrip „religie” in hierdie sin gebruik as die alomvattende roepingsvervullende diens aan God in alles wat die mens doen en laat, dus ook in sy skepping en beoordeling van 'n kunswerk. In sy twee stellings sluit hy aan by wat Calvyn die „orde van die skepping” en die „orde van sondeval en verlossing” noem.

Dr. Botha het in die simposium klem gelê op 'n eerste en 'n tweede oordeel wat soos volg gestel kan word. Die eerste oordeel is 'n estetiese oordeel, die tweede oordeel is eintlik 'n oordeel met buite-estetiese kriteria. Stoker voer dan aan dat so 'n kunskritiek nog altyd pretendeer om 'n neutrale kunskritiek te wees en soos alle wetenskapsbeoefening, kan kuns en kunskritiek nooit neutraal wees nie. *Christelike* literêre kritiek vereis daarom nog 'n ander oordeel tussen die eerste en die tweede oordeel in – 'n oordeel wat 'n religieuse verdieping van die eerste oordeel is en wat nie in die tweede oordeel as 'n buite-estetiese oordeel verval nie. Stoker stel dan 'n sleuteloordeel 1(a) en 1(b) wat hy soos volg beskrywe.

„1.a. Daar is die sleuteloordeel dat kuns (ook dié van die nie-Christen) in sy onselfgenoegsame maar unieke kreatuurlikheid en normgebondenheid as 'n gawe van God gesien moet word; . . . Hierdie sleuteloordeel betref kuns as *kuns*; dit is 'n religieuse verdieping van die eerste oordeel en geen tweede oordeel nie”. (Stoker gaan hier nog steeds uit van dr. Botha se onderskeiding). „Hierdie sleuteloordeel hoef met literêre kritiek nie noodwendig eksplisiet gestel te word nie; maar dit is dan in elk geval implisiet daarin aanwesig. Dit behoed die Christen-kritikus vir 'n oorskatting (vergoddeliking, verabsoluttering) sowel as vir 'n onderskatting van kuns *as kuns*. Dit gee aan Christelike kunskritiek sy merkwaardige Skriftuurlike balans of ewewig. Dit kom alsoó tot uitdrukking in die Christelike „gees” van die *literêre* kritiek.

„1.b. Hiermee hang saam die sleuteloordeel van dankbare en vreugdevolle aanvaarding van kuns (ook dié van die nie-Christen) *as kuns*. Ons het hier met 'n *Christelike* dankbaarheid en vreugde te doen. Dit druk hom uit in die Christelike „gees” van die literêre kritiek. Ook hierdie sleuteloordeel is geen tweede oordeel nie, maar wel 'n religieus verdiepte oordeel. Dit betref kuns *as kuns*”.<sup>2)</sup>

Stoker beklemtoon dan dat met hierdie sleuteloordele 1.a en 1.b. kan die Christen die noodsaaklikheid van Christelike literêre kritiek aantoon maar op die keper beskou blyk dit tog nie

---

1) Sien: *Bulletin* Januarie 1970, p.50

2) Sien *Bulletin* Januarie 1970, pp.51–52

voldoende te wees vir Christelike kunskritiek nie. Daar moet dus nog 'n sleuteloordeel 2 bykom wat nie betrek moet word op die lewens- en wêreldbeskoulike in 'n betrokke kunswerk nie want dit behoort tot die struktuur van die betrokke kunswerk self en moet esteties verdiskonteer word. Hierdie lewens- en wêreldbeskoulike val nog steeds onder die eerste oordeel en is geen tweede oordeel nie.

In die ponering van sleuteloordeel 2, beklemtoon Stoker dat literêre kritiek *literêr* wil bly maar tog die religieuse verskil van visie en motief wil uitbring maar dan sonder om in 'n tweede oordeel (vgl. Botha) te verval. Volgens Stoker het Seerveld dit die skerpste en indringendste op die simposium gevat. „Literature is an . . . expression of what lies in man's heart, with what vision he views the world, in whose service a man stands, how he adores whom . . . (bringing) honor and glory and power to something . . . (It is) a written expression whose style embodies allegiance to God revealed in Jesus Christ or to an idol”.<sup>1)</sup> Christelike literêre kritiek moet dit alles uitbring sonder om in 'n *tweede oordeel* te verval „determining what religious spirit permeates the symbolical literary form . . . how it does stand in the Truth Jesus Christ . . . or what the work gives final allegiance”.

Dit moet deur die transendentale metode gedoen word: „the critic crawls inside the literature's skin and on the other fellows grounds asks his own fundamentally-literary (that means religiously loaded) questions . . .” Dit alles beklemtoon Stoker, is niks anders as 'n religieuse verdiepte *eerste oordeel* nie – deur en deur literêr van aard en hoegenaamd geen tweede oordeel van buite die kunswerk nie.

Stoker beklemtoon dan verder dat dit juis hier gaan oor die literêre „gees” waaroor die Christenkritikus hom juis literêr moet verantwoord. Sleuteloordeel 2 bied ons meer as sleuteloordeel 1:a en 1.b. Daar moet egter ook gewaak word dat ons in die sleuteloordeel 2 nie in 'n tweede oordeel wat buite-esteties dogmaties keurend te werk gaan, moet verval nie.

### 3.1 Kritiese opmerkings t.o.v. Stoker se kunskritiek

Dit is jammer dat nog geen aanhanger van die Wysbegeerte van die Skeppingsidee, 'n Christelike estetika op sy grondslae uitgewerk het nie. Stoker sien self die sin-kern van die estetiese modaliteit as „skone harmonie”.<sup>2)</sup> Kunsskepping, en natuurlik ook kunskritiek, is vir hom die roepingsvervullende taak van die mens deur God om te heers en te beheers.

Sy enkele gedagtes oor die kunskritiek, by nadere beskouing die literêre kritiek, lê beginsels bloot wat vir die uitbouing van 'n Christelike estetika van baie groot belang is. In die eerste plek sluit ons ons hartlik

---

1) Sien genoemde *Bulletin*, Januarie 1970, p.54

2) Vergelyk Stoker, H. G., *Beginsels en metodes in die wetenskap*, p.165. Tans is Stoker egter van mening – in persoonlike korrespondensie aan ons – dat die sinkern van estetiese in „sier” gesoek moet word.



by hom aan in die afwysing van 'n sogenaamde tweede oordeel wat bo- en buite-esteties sou wees. Ons het reeds vooraf baie oor hierdie aangeleentheid gesê en daarom bespreek ons dit hier nie verder nie.

Stoker se *twee stellings* waarmee hy sy bespreking van die genoemde simposium te P.U. vir C.H.O. inlei, is egter vir ons problematies. Dat kunsskepping 'n gawe van God is in Sy kultuuropdrag aan die mens en as sulks in sy breedste opset gewaardeer moet word, gee ons graag toe. As Stoker dié uitgangspunt egter verder veralgemeen dat alle kuns – selfs teen die sin en bedoeling van die kunstenaar – sonder meer tot eer en verheerliking van God is, kan ons daar nie mee saamstem nie. Ook sy tweede stelling dat kuns behoefte het aan die verlossing in Christus as gevolg van die sonde, is vir ons problematies ten opsigte van sy eerste stelling selfs al bedoel hy dit net *as kuns* in die algemeen in religieus verdiepte sin. Na ons mening hou so 'n uitspraak juis die gevaar in dat dit die radikale en integrale karakter van die sonde in die religieuse „verdieping” relativeer in dié sin dat selfs kuns waar God nie geëer en gedien word nie, tot eer en verheerliking van God sou wees. Stoker trek die genade van God *in die moontlikheid tot kunsskepping*, na ons mening hier té ver deur. Kuns waar God nie gedien en geëer word nie, kan nie tot eer en verheerliking van God wees nie.

Stoker se tweede stelling dat alle kuns in ons bedeling ten diepste gebroke kuns is, onvolmaak en verdorwe vanweë die sonde, gee ons ook graag toe. Maar dit beteken vanselfsprekend nie 'n geringskatting van die *Christelike positivering* van die norme wat God vir kuns in Sy wêreld gegee het nie. Teoreties kan alle kuns nie sonder meer gelyk oor een kam geskeer word nie. Christelike kuns – dus kuns wat gemaak word tot eer en in diens van God – sal natuurlik nie volmaak wees nie maar kan, in Christus, tot eer en in diens van God aangemerkt word. Dit kan egter nooit so wees met betrekking tot dié kuns wat juis onder die gees van die afval, die God van die Skrifte verwerp nie. Selfs Kuyper se toepassing van die algemene genade ten opsigte van kunsskepping onder die nie-Christene, is nie hier heeltemal ter sake nie. Die algemene genade, wat in Kuyperiaanse duiding „buite Christus om” gesien word, kan kwalik meer beteken as dat God ondanks die sonde Sy skepping in stand hou en die mens, geskape na die beeld van God met die *semen religionis* in sy hart, nie laat ontmenslik nie. Alleen die diens aan God met ons hele hart – ook in die kuns en kunskritiek – is om Christus wil volgens die Heilige Skrif tot eer en verheerliking van God. Afvallige kuns is sonde en daarom, soos alle sonde wat nie in Christus met God versoen is nie, *nie* tot eer van God nie.

Wat Stoker se drie „sleuteloordele” met betrekking tot die kunskritiek betref, is dit eintlik sy sogenaamde *tweede sleuteloordeel* wat werklik betekenisvol is. In hierdie tweede sleuteloordeel wys hy tereg daarop dat die lewens- en wêreldbeskoulike nie hier ter sprake kom nie omdat dit reeds vooraf in sleuteloordele 1.a en 1.b ter sake is. 'n Lewens- en wêreldbeskouing is struktureel in die kunswerk ingeweef. Die feite wat in die geïntegreerde struktuur van die kunswerk gegee word, appelleer almal na 'n beginselsisteem wat in die verhouding van beginsel en feit in die kunswerk raakgesien moet word.

Stoker se *tweede sleuteloordeel* is samevattend betrek op wat die kunswerk sê, in P. D. van der Walt se terme die *ideelaag*, wat in die kunswerk vergestalt word. Dit, sê Stoker, moet religieus beoordeel word.

Dit lê agter of dieper as die lewens- en wêreldbeskoulike in die kunswerk; die beoordeling van hierdie „geestelike” mees fundamentele dieptelaag in die kunswerk, is egter geen tweede oordeel, wat bo- of buite-esteties is nie. Dit is deur en deur esteties van aard. Kunskritiek wat nog nie deurdring tot hierdie religieuse dieptedimensie in die kunswerk nie, is volgens Stoker nog nie werklik *Christelike* kunskritiek nie.

Hierdie uitspraak van Stoker is inderdaad weldadige woorde wat ons van harte en met dankbaarheid ons instemming mee betuig. Ongelukkig het Stoker dit nie verder uitgewerk nie maar as fondamentsteen vir ons Christelike kunsskepping en -kritiek kan ons geen ander vertrekpunt hê as ons Christelik-reformatories Skriftuurlik ons wetenskap met betrekking tot die estetiese in Gods wêreld, wil uitbou nie.

#### 4 Samevatting

Dit is verblydend dat daar vandag op Reformatoriese erf van alkante af gesoek word om 'n Christelike antwoord te gee op wat die plek en betekenis van die kuns en daarmee saam, die kunskritiek, in ons lewe in diens en tot eer van God moet wees. Dit is egter ook duidelik dat hierdie akker van ons Christelike wetenskapsbeoefening eintlik nog wag vir bewerking.

Ons het eers die estetiese konsep van P. D. van der Walt onder die soeklig geplaas. Hierdie Christenvakman wil nie sy wetenskapsbeoefening in „'n kompartemente hokkie” afgesluit hê nie. Kuns is gawe van God en kunskritiek betrek die hele mens. Hy beklemtoon die normatiwiteit van die kuns en dat 'n beginsel geen subjektiewe aangeleentheid is nie. Hy kom egter nog nie daartoe dat hy die beginsels vir kuns, soos dit in Gods wêreld gegee is, enigsins nader ooplê nie. Dit is egter verblydend om aan te merk dat Van der Walt beklemtoon dat die lewens- en wêreldbeskoulike in 'n kunswerk moet beoordeel word. Vir hom is dit egter nog nie 'n estetiese oordeel wat só gevel word nie maar eintlik nog buite-esteties.

Van der Walt soek aansluiting by Calvyn en ander Gereformeerde denkers. Ongelukkig lê daar nog té veel skolasties-idealitiese reste in sy estetika wat die uitbouing van 'n Christelike estetika vertroebel. Ook sy kritieklose aansluiting by Calvyn, laat hom uitsprake doen wat sedert die Reformasie in die Christelike wysbegeerte reformerend alreeds reggestel is. Ons het op albei hierdie sake in ons samevatting by die behandeling van die estetiese konsep van Van der Walt reeds breedvoerig stilgestaan en daarom bespreek ons dit nie weer hier nie.

Ook in die gedagtegang van G. Dekker vind ons 'n ernstige poging om Christelik te dink: Dekker „stam” egter uit die kunskritici wat beskrywe kan word as konstrueerders van die „digterspersoonlikheid”. In hierdie tipe literêre kritiek, met sy beklemtoning van die estetiese ontroering, vind ons meer 'n soeke na die „sielsvergestalting” van die kunstenaar as na dit wat die kunswerk as individu eintlik beeldend sê. Ook Dekker vind aansluiting by Calvyn, Kuyper en andere. Dit blyk ook dat hy as Christen literêre

wetenskaplike wel deeglik bewus is van die Christelike filosofie maar hy was nog nie in staat om 'n Christelike estetika uit te bou op die grondslae van hierdie filosofie nie.

Ten slotte het ons met 'n enkele paragraaf net na H. G. Stoker verwys. Stoker het ongelukkig nog nie self – en ook nog nie een van sy aanhangers nie – die wysgerige implikasies van sy Wysbegeerte van die Skeppingsidee ten opsigte van die estetika vrugbaar toegepas nie. Hy lê egter in sy baie kursoriese opmerkings ten opsigte van die simposium vir Christelike literêre kritiek te P.U. vir C.H.O. op 1 Oktober 1969, 'n baie belangrike fondament as hy die sg. bo- of buite-estetiese beoordeling verwerp en met klem daarop wys dat die religieuse dimensie in die kuns deur en deur 'n estetiese oordeel is en nie van buite die kunswerk aangelê hoef te word of mag word nie.

In die volgende hoofstuk gaan ons probeer om die estetiese norme en Christelike normpositivering nader te besien. Vir die voortgang van ons Christelike wetenskapsbeoefening ten opsigte van die estetika, lyk dit vir ons 'n aangeleentheid van die mees dwingende noodsaaklikheid.



## HOOFSTUK VI

### ESTETIESE NORME EN NORMPOSITIVERING

In hierdie hoofstuk gaan ons probeer om ondersoek in te stel na die estetiese norme en hulle positivering. Dat oor hierdie norme en normpositivering nog nie 'n laaste woord gesprek is nie – en ook in hierdie hoofstuk nie gesprek sal word nie – moet reeds hier aan die begin beklemtoon word. Dit is egter 'n onloënbare feit dat alle Christendekkers tot by die onderkenning van die skeppingsbeginsels Soewereiniteit en Universaliteit in eie kring, dit eens is dat daar norme in Gods wêreld vir die kuns gegee is. Maar in die ooplê van die norme self, betree ons iets van 'n lugleegte, iets van 'n vae onduidelikheid wat ons Christelike wetenskap op die gebied van estetika, in 'n wasigheid laat verloop. Wat dus in hierdie hoofstuk aangebied word, moet slegs beskou word as 'n poging om lyne te trek waarlangs ons kan voortgaan met ons ondersoek en gedagtewisseling. Sommige grepe moet vanselfsprekend in 'n hoë mate as voorlopig aangemerkt word.

Die ooplê van die estetiese norme moet nie vereenselwig word met – om Seerveld se term te gebruik – 'n paradigmatische objektivisme nie. Ook Dekker het êrens daarop gewys dat ons in die nasporing van die norme, moet waak teen die mens se „ingebore vadsigheid”, wat aanleiding kan wees dat die vooruitgang – nie net 'n onmisbare element vir die kuns nie, maar vir die ganse kultuurvorming – staties hokgeslaan word. So 'n statiese paradigmatische objektivisme is vir die Christelike kunsbeoefening en -kritiek onder geen omstandighede aanvaarbaar nie omdat dit die vryheid van die subjek onder die wet nivelleer.

Die begrip „vryheid” moet egter ook nie in humanistiese sin verabsoluteer word nie. Die begrip „vryheid” word in hierdie hoofstuk, behalwe waar êrens anders aangedui, deurgaans gebruik in sy Christelike betekenis as gekorreleerd met die wetsy en dus gelei deur die norme wat in Gods wêreld gegee is. Hierdie norme is *begin*-sels wat as begin-punte onder die wetsy gegee is vir *vrye uitbouing in gehoorsaamheid aan die wet*, vir positivering in ons kultuurvorming. Daarom kan die norme, as *begin*-sels, ook negatief gepositiveer word omdat normpositivering 'n *religieuse akte* is. Religieusiteit – om net die blote term by Kierkegaard oor te neem – hang onverbreeklik saam met die wyse hoe 'n norm in Gods wêreld gepositiveer word. „Vryheid” is self in die sin 'n omvattende religieuse begrip.

Religieusiteit en godsdiens moet daarom ook nie vereenselwig word en ook nie dualisties geskei word nie. Alles wat die mens doen is religieus bepaald – kragtens die feit van sy geskiedenis deur God as die kroon van Sy skepping met die *semen religionis* – in sy hart soos deur die Heilige Skrif geleer – en is daarom diens aan God of aan 'n afgod. *Godsdiens*, in die sin van die gebed, die gelowige lees van die Heilige Skrif, die huisaltaar, die samekoms in die erediens ens., staan nie los van die religieusiteit nie. Die godsdiens – ook die ateïsme is 'n „godsdiens” – hang intiem saam, kom eintelik op uit die religieusiteit as wesenstrek van die

mens. Dit is hierdie religieusiteit wat die mens die kroon van Gods skepping maak. Dit is hier waar die sonde sy deurwerking vind en dit is ook hier waar God uit louter genade, herskeppend in Christus, die mens as't ware weer op die spoor sit deur sy hart terug te bind aan Christus as die ware en nuwe lewenswortel vir sy bestaan. Christen-wees beteken omvattend, om kind van Gods genade te wees. Daarom is *normpositivering* ten diepste 'n religieuse aangeleentheid waarin die religieuse grondmotief wat op die hart beslag gelê het, deurslaggewend is.

Ook die lewens- en wêreldbeskouing en religieusiteit moet nie vereenselwig word nie. 'n Lewens- en wêreldbeskouing word gedra deur die religieuse grondmotief wat in groepsverband op die harte beslag gelê het. Omdat 'n lewens- en wêreldbeskouing ook 'n alsydige normatiewe karakter het, is dit ook nie „paradigmaties-objektief” meetbaar en toetsbaar nie. Die vryheid van die enkeling waarborg ook in 'n lewens- en wêreldbeskouing – omdat dit altyd in 'n groepsverband sy beslag het – 'n ryke verskeidenheid wat in hom, kragtens die radikale en integrale karakter van die sonde en die feit dat die beste onder ons nog maar 'n klein deeltjie van die ware gehoorsaamheid aan God het, ook sy afvallighede sal hê. Lewens- en wêreldbeskoulike verval tree eers in wanneer daardie afvallighede tot algemene norm verhef word. Ook in hierdie verband het persoonlikheidsfaktore soos opvoeding, omgewing, kultuuragtergrond en -milieu rigtinggewende betekenis.

Die religieuse grondmotief wat op die harte in gemeenskapsverband beslag gelê het, bepaal die tipe lewens- en wêreldbeskouing van daardie gemeenskap. 'n Lewens- en wêreldbeskouing, gedra deur die humanistiese religieuse grondmotief sal altyd min of meer uitmond in a dualisme tussen 'n teoretiese beskouing en 'n nie-teoretiese lewenshouding soos by Theodor Litt, Georg Simmel en ander.<sup>1)</sup> Die lewenshouding is dan so naasteby 'n regulatief vir die mens se doen en late. 'n Wêreldbeskouing is in hierdie gedagtegang 'n intellektueel-teoretiese gegewe en het onbetwis die voorrang oor die sg. lewenshouding. Die sg. lewenshouding is net 'n „individual impression of life”.

Sonder om nou breedvoerig te wees, moet dit duidelik wees dat ons in so 'n lewens- en wêreldbeskouing, te doen het met die veiligstelling van die humanistiese persoonlikheidsideaal. Dit het sy wortels in die Kantiaanse volstrekte skeiding tussen die teoretiese- en die praktiese rede wat op sy beurt niks anders as 'n beveiliging van die humanistiese persoonlikheidsideaal teenoor die tirannie van die wetenskapsideaal was nie. Hierdie lewens- en wêreldbeskouing het geen ander pad as om irrasioneel in die verabsoluttering van die subjeksy op te gaan nie. Die resultaat is 'n ongebreidelde vryheid wat geen wetsy aanvaar as hy hom nie in sy gewaande vryheid self gepostuleer het nie.

---

1)    Sien breedvoerig Dooyeweerd, H., *A New Critique*, Deel I, p.126 sqq.

Maar daarmee is dit meteens ook duidelik dat 'n lewens- en wêreldbeskouing ten diepste religieus begrond is. Daarom sal die Romanistiese lewens- en wêreldbeskouing altyd min of meer 'n minagting van die natuur – hier in sy breedste opset – in hom dra omdat die bo-natuurlike genade-instituut, die Rooms-Katolieke Kerk, deur sy sakramentele eenrigtingkanale, die natuurlike *ex opere operato* tot koninkryk van God stempel. Ook in hierdie lewens- en wêreldbeskouing is 'n religieuse grondmotief werksaam.

Anders is dit waar die Skriftuurlik-reformatoriese religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in die gemeenskap met die Heilige Gees, werksaam is. In hierdie lewens- en wêreldbeskouing sal die eenheid en die veelheid erken en bely word sonder om een van beide te verabsoluteer. Dit dra in hom 'n besondere Godsbeskouing, 'n besondere kosmosbeskouing wat, hoe verduister deur die sonde ookal, nooit 'n chaos kan wees nie. Dit sien die mens in al sy gebreke en sonde en dwaling, as skepsel van God met 'n genadige opdrag tot kultuurvorming. Dit fundeer sy doen en late op die geopenbaarde Woord van God sonder om die Heilige Skrifte op biblisistiese wyse te hanteer asof dit 'n handboek vir ons wetenskaplike navorsing is. Dit roep ons op om met ootmoed en liefde te werk sonder om mede-Christene te ver-duiwel terwyl ons nougeset moet werk tot eer van God en vreesloos die aanslag van die Bose – wat dikwels in die gedaante van 'n engel van die lig kom – moet ontmasker met die insig wat ons het sonder om daarmee te pretendeer dat ons die volle waarheid van alles in ons regterhand vashou. As ons sê dat ons die antitese handhaaf, moet dit nie verstaan word as 'n liefdelose dogmatisme of 'n verhewe meerderwaardigheid nie. Nog minder mag dit gedui word as 'n teoretiese meerwete wat hom hooghartig distansieer van elke onheilige kompromis nie. Die antitese is 'n religieuse stellingname wat nie net eie aan die Reformatoriese Christendom is nie. Juis omdat daar in die wortel van elke lewens- en wêreldbeskouing 'n religieuse grondmotief werksaam is, dra elkeen ook in hom 'n antitese. Daarom kan die humanis, ten spyte van sy veelgeroemde sogenaamde verdraagsaamheid, 'n Christelike wetenskapsbeskouing nie duld nie. Sonder om nou verder op hierdie stand van sake uit te brei, beklemtoon ons dat 'n sogenaamde oorkoepelende wetenskaplike eenheid, 'n wensdroom is wat die sonde is sy radikale en integrale karakter, buite rekening laat.

Wanneer P. D. van der Walt daarom die klem daarop lê dat in ons Christelike-reformatoriese kunsbeoefening en -kritiek, die lewens- en wêreldbeskouing in 'n werk van die grootste belang is, is dit geen eenvoudige saak nie, al is dit onteenseglik waar. Wanneer dit egter as 'n buite- of bo-estetiese norm teen 'n kunswerk aangê word met die gedagte dat die ideelaag in die werk so geverifieer kan word, het dit natuurlik belangrike betekenis in ons kunsbeoordeling. Dit is egter op sy minste 'n baie vae en moeilik hanteerbare maatstaf omdat 'n lewens- en wêreldbeskouing, beide in positiewe en negatiewe sin, 'n groot gevarieerde verskeidenheid in hom dra.

Die toetsing van die *religieuse dimensie* in die kuns, is egter anders. Dan het ons nie meer te doen met buite-estetiese norme nie omdat die religieusiteit die ganse kunswerk in styl, vormgewing en ideelaag deursuur.

Na hierdie baie kursoriese inleidende opmerkings, gaan ons nou probeer om die estetiese norme en normpositivering nader te besien.

## 1 Die estetiese sin-kern

Ons het reeds in 'n vroeëre uitspraak daarop gewys dat die sin-kern van die estetiese wetskring onder geen omstandighede as 'n rasionele postulaat gesien mag word nie want sodra as wat dit gebeur word die wetsy van die estetiese na die subjeksy verlê.

Aan die ander kant beteken dit natuurlik nie dat ons glad nie met 'n postulaat mag werk nie. Stoker is heeltemal reg as hy beweer dat wetenskapsbeoefening sonder postulate heeltemal onmoontlik sou wees.<sup>1)</sup> Aan die ondergrond van „vooruitgang deur eksperimentering” lê baie dikwels 'n postulaat. Wat egter belangrik is, is om daarop te wys dat postulate ook religieus begrond is. Postulate is nie willekeurig en uit die lug gegryp nie. Wanneer ons as Christene met postulate werk, moet ons rekening hou met die religieuse grondmotief waarin ons werk. Gedra deur 'n Christelike Wysbegeerte, sal ons moet waak dat die postulate wat ons neerlê nie die Christelike karakter van ons wetenskap sal relativeer en selfs nivelleer nie.

Omdat die Christelike estetika, soos die Christelike wetenskap in sy geheel, nie op *konstruering* gebou is nie maar op *konstatering*, is die sin-kern van die estetiese van baie groot belang. Dooyeweerd en Rookmaaker dui die sin-kern van die estetiese modaliteit aan as „skone harmonie”. Hierdie sin-kern van die estetiese sin-sy van die werklikheid word nou deur Christendenkers net so oorgedra na die plastiese horison – of in Stoker se terme, na die kosmiese dimensie van individualiteitstrukture – met die gedagte dat dit volkome uitdrukking moet wees van die sin van 'n artistieke produk.

Dit is so dat die *estetiese sin-sy* van die werklikheid in die kunswerk van kwalifiserende belang is, maar die twee, estetiese sin-sy en estetiese produk, kan tog nie sonder meer vereenselwig word nie. Daarom is dit na ons beskeie mening foutief om die estetiese sin-kern, aangedui as „skone harmonie” as verklarende term van toepassing te maak op die kunswerk as esteties-gekwalfiseerde produk van die menslike kultuurarbeid.

---

1) Sien Stoker, H. G., *Beginsels en Metodes in die Wetenskap*, pp.46–47

Laat ons dit 'n oomblik nader besien. Die estetiese sin-sy van die werklikheid, beteken in die eerste plek niks meer as dat elke ding-eenheid in die onoorsigtelike verskeidenheid wat ons werklikheid noem, naas al sy ander sin-sye, ook 'n estetiese sy of kant het nie. Hierdie estetiese kant van 'n ding-eenheid word egter ook op 'n tipiese wyse ingebind in sy individualiteitsstruktuur. Een voorbeeld sal voldoende wees: die objektief-estetiese sin-sy van 'n besondere boom word nie van buite deur die mens teen die boom aangebring nie. Die estetiese sin-sy in hierdie ding-eenheid boom, is 'n interne tipiese gegewe in die individualiteitstruktuur van die besondere boom self. 'n Mens sou ook kon sê dat hierdie estetiese sy van die besondere boom tipies „booms” is.

Besien ons nou die kunsprodukt wat esteties gekwalifiseer is, het ons in die eerste plek te doen met 'n ding-eenheid waarin al die sin-sye van die werklikheid, wat in elke ding-eenheid noodwendig aanwesig is, op *tipies estetiese* wyse ingebind is, deur die kultuurvormende mens. Hier is die estetiese nie meer net 'n sin-sy van die besondere ding-eenheid nie. Al die ander sin-sye van die kunsprodukt word nou op *tipies estetiese* wyse ingebind in hierdie *esteties-gekwalfiseerde* individualiteitstruktuur.

Die feit dat ons hier te doen het met menslike kultuurarbeid is van besondere belang. Soos alle kultuurarbeid is menslike estetisering 'n religieusgeleide aktiwiteit. Wie dus die religieuse dimensie in sy kunsbeoordeling en -kritiek buite rekening laat, het nog nie ten diepste rekenskap gevra wat 'n esteties-gekwalfiseerde produk werklik is nie.

Hierdie stand van sake roep 'n verdere onderskeiding na vore waaraan ons saaklik aandag sal moet gee. Dit is die rol wat die modaal-logiese aspek in die normatiewe lewe van die mens speel. Hierdie modaal-logiese aspek het inderdaad 'n funderende rol in die mens se normatiewe lewe en dus in sy kultuurvorming.

Strauss merk saaklik aan dat die logiese beginsel van teësprak wat impliseer dat 'n uitspraak nie tegelyk waar of vals kan wees nie, alle kontrêre teenstellinge in die normatiewe werklikheidsaspekte fundeer<sup>1)</sup>

'n Gedagtegang kan dus logies of onlogies wees, afhangende daarvan of dit in *ooreenstemming* of in *stryd* met die denknorme is. So kan iets sosiaal of on-sosiaal, ekonomies of on-ekonomies en ook esteties of on-esteties wees. Hierdie stand van sake moet in berekening gebring word as ons rekenskap wil gee van dié strukture wat objektief-esteties gekwalifiseer is.

Ook die begrip „kwalfiseer” verdien ons aandag as ons oor die sin-kern van die estetiese handel. Die begrip „kwalfiseer” beteken glad nie dat die sin-kern 'n esteties-gekwalfiseerde produk *definieer* of selfs

---

1) Strauss, D. F. M., „Die aard en rol van die reg. . . .”, *T.C.W.*, 4de Kwartaal 1971, p.154



naastebly beskryf nie. Die inhoud van die estetiese is geen simplisistiewe gegewe wat in een of twee woorde afgemaak kan word nie. Ons kry eers 'n begrip van wat die estetiese in Gods wêreld „sê” as die estetiese aspek retrosiperend en antisiperend oopgelê is.

Hierdie algemene inhoud van wat die estetiese aspek is, sou wel na sy ooplegging so saaklik as moontlik aangedui kon word as uitgangspunt na die wetsy, vir ons estetiese kultuurtaak.

Ten slotte merk ons net aan dat die sin-kern „skone harmonie” na alle waarskynlikheid in volhardende studie, later beter gedui sal kan word. Tot nog toe het niemand egter na ons wete daarin geslaag nie. Vir ons studie, aansluitend by die modale horison en die leer van die individualiteitstrukture, is „skone harmonie” nie 'n stok in die wiel in die sin dat dit ons ondersoek enigszins skeef sou kon laat verloop nie.

## 2. Kosmiese alsydigheid en estetiese norme

In hierdie paragraaf wil ons saaklik die verhouding van die kosmiese alsydigheid *as sodanig* met die estetiese norme nader besien.

As ons sê dat 'n alsydige kosmologie noodsaaklik is vir die ooplê van die estetiese norme, moet ons dit duidelik verifieer. Laat ons begin deur te sê dat daar geen ding-eenheid in die werklikheid bestaan waarin al vyftien tans onderskeie sin-sye of modale aspekte, nie geïndividualiseer is nie. Hier het ons met die sin-karakter van die werklikheid te doen wat eenvoudig kragtens Gods soewereine skeppingswil en -daad, só aan ons gegee is. Die tans onderskeie vyftien modale aspekte, is ook *sin-sye* wat subjektief of objektief in elke ding-eenheid geïndividualiseer is. Ook in elke kunswerk is hierdie vyftien sin-sye dus noodwendig by nadere analise weer terug te vind.<sup>1</sup>

By die ooplegging van die estetiese norme moet hierdie stand van sake in gedagte gehou word. Dit beteken saaklik dat die blote nasoek van die verskillende sin-sye in 'n kunswerk, ons wel in aanraking met die norme bring sonder om hulle egter oop te lê.

Om die norme as *begin-sels*, in die oog te kry, is dit egter nodig om die aandag te vestig op die modaal-funksionele ontsluiting van die estetiese aspek as 'n *tydspek* in Gods wêreldorde. Die norme vir die estetiese aspek van die werklikheid, bly onoorsigtelik in elke poging om dit buite-om die kosmiese tydsorde, in die oog te kry. In hierdie verband is dit belangrik om verder daarop te wys dat ook die individualiteitstrukture egte tyd-strukture is.<sup>1)</sup> Vir die ooplegging van die norme is 'n helder insig in die kosmiese tydsorde van baie groot belang.

---

1) Vir die betekenis van die *tyd* in die Wysbegeerte van die Wetsidee, verwys ons net na hoofstuk III van hierdie proefskrif met die aangeduide literatuur in die voetnote.

Voorts is dit belangrik om daarop te wys dat hierdie kosmiese aspekte nie net as *funksioneel* aangewys kan word nie. Dit sou beteken dat daar 'n voorrang aan die temporele moment in Gods wêreld gegee word. Hierdie aspekte fungeer ook *modaal*, dit wil sê, hulle openbaar aan ons juis die *hoe* van 'n individualiteitstruktuur. Hierdie „hoe” moet ons verstaan as sy *interne struktuur* en dit moet nie verwar word met die *eksterne fundering* van 'n kultuurprodukt nie. Hierdie *eksterne fundering* word eers duidelik wanneer die vervlegtingsamehang en die enkapsisfiguur in berekening gebring word.

Vir die ooplegging van die norme moet ons duidelik onderskei tussen die samehangende betekenis van „aspek”, „funksie” en „modaliteit”. Wanneer ons praat van 'n modale *aspek*, het ons die kosmiese alsydigheid op die oog in die sin dat elke modale aspek 'n sin-sy in elke individualiteitstruktuur is. Wanneer ons praat van „funksie” word die kosmiese alsydigheid in 'n kosmiese tydsorde gesien van vroeër en later. En wanneer ons praat van „modaliteit” het ons te doen met die vraag *hoe* 'n modale aspek in die kosmiese tydsorde daar uitsien. Reeds op die modale horison van die menslike ervaring, is dit dus moontlik om met behulp van die skeppingsbeginsels Soewereiniteit en Universaliteit in eie kring – die eenheid en die verskeidenheid – die norme vir die estetiese in die gesigsveld te kry.

Hierdie uitspraak moet egter nie verstaan word asof die modale orde voorrang or prioriteit sou hê nie. Modaliteit, individualiteit en temporaliteit is onlosmaaklik op mekaar aangewese in die bouplan van Gods wêreld. Modale aspekte is nie dinge nie maar daar bestaan ook geen dinge waarin die modale aspekte nie in die omvattendheid van die kosmiese tydsorde, op tipiese wyse geïndividualiseer is nie. Die *interne* struktuur van 'n ding-eenheid in Gods wêreld, kan dus nie net uit die modale horison van ons ervaring verklaar word nie. Hierdie interne struktuur word eers duidelik wanneer dit alsydig, d.w.s. beide modaal, individueel en temporeel, besien word.

Sonder om nou breedvoerig uit te wei, is hierdie insig 'n voorwaarde vir die gryping en ooplegging van die estetiese norme as grondbeginsels vir die mens se estetiese kultuurtaak. Die analise van 'n kunswerk kan nie net daarin bestaan dat die aspekteverskeidenheid bloot daarin nagesoek word nie. Norme vir kunsskepping kan nie net modaal-funksioneel gesoek word met weglating van die individuele moment in die bouplan van Gods wêreld nie. Die tipiese van 'n individualiteitstruktuur het iets mee te sê oor die positivering van die norme in daardie besondere individualiteitstruktuur.

Besien ons nou in hierdie lig die poging van H. R. Rookmaaker<sup>1)</sup> en D. F. Malherbe<sup>2)</sup> in hulle analise van die estetiese wetskring, vind ons by albei tot 'n groot mate 'n „nasoek” van die modale aspekte in die esteties-gekwalfiseerde individualiteitstrukture soos dit funksioneel-modaal in die kunswerk gestalte

---

1) „Ontwerp ener Aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee”, *Philosophia Reformata*, 1946–47  
2) „Kuns – Selfstandig en Afhanklik”, *Philosophia Reformata*, Tweede Kwartaal, 1947

aanneem. Dit was uiters belangrike werk waarin die norme vir kunsskepping telkens op die horison verskyn het sonder dat die norme self werklik „oopgelê” is.

'n Enkele verduidelikende opmerking is hier nodig. Om slegs die estetiese analogie op die historiese as *styl* aan te merk is té min om die norm wat hier ter sprake is oop te lê. Dit is eers met die insig in wat dit beteken as die historiese, as interne funderingsfunksie vir 'n esteties-gekwalfiseerde produk in die oog spring, dat die norm in sy tipisiteit vir ons sigbaar word. Die historiese – beheersende vorm volgens vrye ontwerp – beklee ook 'n unieke posisie in die modale ontsluitingsproses. Dit blyk dat die geloof as't ware oor al die tussenliggende kringe heengryp om die ontsluiting van die historiese direk te bewerk. Dit gebeur omdat bepaalde godsdienstige voorstellinge in die lewe van mense ingeburger raak, terwyl die religieuse grondmotiewe wat daar agter lê, die harte in beslag neem. P. de B. Kock wys daarop dat die historiese kring dan self sy antisipasies ontplooi „en word so die basis van die ontsluitingspreses, terwyl die kringe wat aan die geloof voorafgaan, een na die ander ontsluit onder leiding van die ontslote geloof en op basis van 'n ontsluitende historiese modaliteit”,<sup>1)</sup>.

Net volledigheidshalwe wys ons daarop dat hierdie *alsydigheid* in Gods wêreld reeds 'n grondbeginsel vir ons kultuurarbeid is wat beklemtoon dat die Christelike ontsluitingsakte – ook in sy kunsvorming – vry moet wees van verabsoluterings waar een aspek van die werklikheid gehipostaseer word ten koste van al die ander of dat die wetsy ten koste van die subjeksy of die subjeksy ten koste van die wetsy verabsoluteer word. Die Christelike insig in die verhouding wet- en subjeksy, is natuurlik ook 'n grondbeginsel vir ons wetenskapsbeoefening. Wie hierdie grondbeginsels minag of ignoreer, verval noodwendig in een of ander -isme omdat sy wetenskapsbeoefening antinomies sal verloop.

### 3 Estetiese norme in Gods wêreldorde

Wanneer ons 'n ondersoek instel om die estetiese norme in Gods wêreld onder die oog te kry, is daar twee baie belangrike sake wat hulle onmiddellik aan ons opdring. Die eerste is dat ons ons ondersoek sal moet begin deur aan te sluit by die wetskringeleer. Die tweede is dat ons die onderskeid en samehang van wetsy en subjeksy skerp in die oog sal moet hou. Wetsy en subjeksy, as korrelate is immers self 'n normatiewe gegewe.

Tradisioneel word in die ontsluiting van 'n bepaalde aspek van die werklikheid langs die weg van retrosipasies en antisipasies in die Wysbegeerte van die Wetsidee onderskei tussen 'n *begrip* van die bepaalde aspek en 'n *idee* omdat 'n kosmies-vroeëre aspek nooit antisiperend 'n latere aspek werklik kan bereik nie.

---

1) Sien Kock P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, p.72

Die kosmies-laterre aspek bereik egter wel die kosmies-vroeëre omdat alle kosmies-vroeëre aspekte substrata van die kosmies-laterre aspek is kragtens die beginsel van toenemende komplikasie.

Hierdie onderskeiding mag nou oppervlakkig die indruk wek dat die estetiese antisipasies eintlik as „bo-” of „buite-” esteties aangemerkt moet word. Dit is egter nie so nie. Wanneer ons grondleggend rekenskap gee van die modale struktuur van die estetiese aspek, is die estetiese antisipasies in die estetiese ontsluitingsproses van konstituerende en regulatiewe betekenis. Dit bly egter steeds *estetiese* norme. Ook die estetiese aspek kan sy *sin* slegs openbaar in samehang met *alle* ander aspekte soos dit in Gods skeppingsorde gefundeer is.

### 3.1 Estetiese norme in retrosiperende sin

Elke retrosiperende moment in die struktuur van die estetiese aspek, ontbloot aan ons 'n fundamentele estetiese norm na die wetsy.

Besien ons as eerste retrosipasie, dié van die estetiese op die ekonomiese, sluit Rookmaaker en Malherbe by Dooyeweerd aan dat hierdie norm bestaan in die wering van *ekses* waarin elke *té veel* en elke *té min* geweer moet word.<sup>1)</sup>

Wat Dooyeweerd in hierdie retrosipasie – ook substraatkring van die estetiese – raakgesien het, is volkome waar. Reeds hier is dit ons probleem dat in hierdie omskrywing van die norm, ook die subjeksy beslote is. As Rookmaaker in sy meermaal aangehaalde artikel<sup>2)</sup> daarop wys dat hierdie norm byvoorbeeld in die barok en die gotiek telkens anders gepositiveer is en dat die moderne kuns gekenmerk word deur sy suinigheid, kan ons nie werklik rekenskap gee van hierdie stand van sake nié omdat die norm na die wetsy nog verhuul is. Eers wanneer ons hierdie norm na die wetsy, as *begin*-sel, in die oog het, word dit vir ons moontlik om die normpositivering van die subjek<sup>3)</sup> in sy vryheid onder die wet – natuurlik eers wanneer die religieuse dimensie in verrekening gebring word – te begryp.

Die sin-kern van die ekonomiese is „waarde-afweging” „besparing”. Omdat hierdie retrosipasie van die estetiese voorts 'n ekonomiese nadruk sal hê, kan ons die norm formuleer as „EWEWIGTIGHEID”. Hierdie norm wys duidelik beide die *té min* en die *té veel* af. Daarbenewens vorm dit baie duidelik die substraat van die sin-kern van die estetiese, nl. skone harmonie.

---

1) Dooyeweerd, H., *Wijsbegeerte der Wetsidee*, Deel II, p.87

2) „Ontwerp ener Aesthetica. . . . .”, *Philosophia Reformata*, 1946

3) Die begrip „subjek” word hier gebesig in die sin van estetiese subjek wat die estetiese objeksfunksie ontsluit.

Die retrosipasie van die estetiese op die sosiale vind Rookmaaker in die „niet-uit-den-toon mogen vallen” van het waarlijk schone”,<sup>1)</sup> Weer eens begrond Rookmaaker hierdie „niet-uit-den-toon mogen vallen” op die subjeksy as hy die *smaak* na vore bring en konkludeer dat slegs as die kuns ooreenkom met die smaak van die lede van ’n bepaalde kultuur, dit ook as skoonheid in daardie kultuur beleef sal word. Daar is ’n waarheidsmoment in hierdie siening naamlik dat die kultuur-ondergrond en, nog dieper, die religieuse grondmotief wat op die harte beslag gelê het, meesprek in die waardering en beoordeling van so ’n kunswerk. Aan die ander kant kan so ’n uitspraak glad nie aanvaar word nie omdat dit die kunstenaar se vryheid ophef en hom dienskneg van die maatskappy maak.

D. F. Malherbe kom nader aan die norm as hy die retrosipasie van die estetiese op die sosiale in ’n *omgangsmoment* soek. Aansluitend by D. F. Malherbe, dien ons hierdie norm na die wetsy, bloot aan as estetiese *KOMMUNIKASIE*. By nadere deurdenking is dit ook duidelik dat die norm „kommunikasie” appelleer op die norm *ewewigtigheid* wat op sy beurt die kommunikasie in sy sin verdiep.

Die analogie van die estetiese op die linguale vind Rookmaaker daarin dat die kunswerk ons iets te „zeggen hebben”, Malherbe vind die norm in die simboliese moment wat in die kuns van alle tye te vinde is. Rookmaaker beklemtoon dieselfde gedagte en voeg by dat as die kuns ons nie aanspreek of toespreek nie, ons die skoonheid in die kuns nie sou kon belewe nie. Vir ons is dit duidelik dat die norm weergegee kan word as *EENDUIDIGHEID*. Die positivering van hierdie norm as noodsaaklike substraat vir kommunikasie, mond altyd uit in die feit dat die kuns iets te sê het. Wanneer hierdie norm heeltemal genegatieweer word, belemmer dit die kommunikasie en word die kuns „niksseggend”.

Die retrosipasie van die historiese vind Rookmaaker in die *styl*. Styl illustreer aan ons hoe die norme vir kuns in ’n bepaalde tydvak gepositieweer is en gepositieweer word. Malherbe soek die norm in die vormgewing, in die versinneliking van die „innerlik-aanskoude fantasie-beeld”.<sup>2)</sup>

Dat die styl aan ons illustreer hoe die norme vir die kuns in Gods wêreld gepositieweer is, is natuurlik volkome waar. Maar weer eens het ons in so ’n uitspraak nog nie die norm aan die wetsy onder oog nie. Hierdie norm – ook omdat niemand kuns kan skep sonder positivering van die norme wat God in Sy wêreld vir kuns gegee het nie – moet dus daarin lê dat die kunstenaar, aan die subjeksy, tot stilering kan kom. Sy stilering is die positivering van die norm aan die wetsy. Daarom moet ons die onderskeid van die terme *stilering* en *styl* goed begryp. Stilering is daadwerklike normpositivering terwyl die styl as resultaat daarvan, reenskap gee van hoë die norme gepositieweer is. Dat stilering ook ’n vormingsmoment is, is voor die handliggend. Ook die feit dat *ontwikkeling* en *tradisie* historiese figure is, verhelder ons uitsig op die norm wat hier aan die wetsy lê nog glad nie.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946. Alle verwysings na Rookmaaker en Malherbe in hierdie paragraaf, is geneem uit hulle reeds meermaal genoemde artikels.

2) Sien Hoofstuk 3 paragraaf 3.2 van hierdie proefskrif.  
Malherbe, D. F., „Kuns – Selfstandig en afhanklik”, *Philosophia Reformata* 1947

Juis omdat die historiese – met sy sin-kern „beheersende vorm volgens vrye ontwerp” – ook interne funderingsfunksie in ’n esteties-gekwalfiseerde individualiteitstruktuur is en die kunstenaar nie skepper in kreatuurlike sin is nie maar slegs met voorhande materiaal en kosmies aanduibare gegewens werk, kan hierdie norm aan die wetsy van die historiese kwalik anders beskrywe word as *VERWERKBAARHEID*.

Dat hierdie norm in die estetiese begrip samehangend inpas, is meteens duidelik as ’n mens bedink dat die estetiese verwerking eenduidig moet wees om tot kommunikasie te kom. Die eenduidigheidsnorm in die linguale aspek lei die estetiese verwerking tot estetiese kommunikasie. In die positivering van hierdie norm, is stilering moontlik.

Die retrosipasie van die estetiese op die logiese bring Rookmaaker en Malherbe in verband met die logiese beginsels *principia identitatis* en *contradictionis*<sup>1)</sup> Hierdie norm maak dit vir die kunstenaar moontlik om die kunswerk in ’n „aestheto-logisch” verband te plaas sodat die werk nie soos los sand aanmekaar hang nie. Die norm wat hier ter sprake is, kan ons daarom beskrywe as *TOEPASBAARHEID*. Hierdie norm stel die kunstenaar in staat om beide in sy „materiaal” en verwerking, keurend en selekterend te werk te gaan. Juis die keuring en selektering onder die norm „toepasbaarheid”, stel die kunstenaar in staat om in sy vormgewing „aestheto-logisch” te werk sodat die werk nie soos los sand aanmekaar hang nie.

Die estetiese retrosipeer ook op die natuursye van die werklikheid. Hierdie natuursye is aangelê op die normatiewe aspekte vir ontsluiting.

Eerstens dan die estetiese retrosipasie op die psigiese: Die estetiese ontroering wat Dekker so sterk beklemtoon, is nie moontlik sonder ’n retrosipasie van die estetiese op die psigiese nie. Rookmaaker soek die estetiese norm wat op die psigiese oopgaan in estetiese bewoënheid en die stemming. Ook die psigiese tyd wat Rookmaaker beklemtoon, is belangrik. ’n Oomblik van stilte in ’n musiekuitvoering of die voordra van ’n gedig, kan esteties baie betekenisvol wees afgesien nog van die feit dat slegs ’n oomblik as besonder lank ervaar kan word.

Dit alles lê nog nie aan ons die norm bloot nie. Ons dink dat hierdie norm beskrywe kan word met die woord *SENSITIEWEIT*. Dat hierdie norm as substraat vir die norm „toepasbaarheid” op sy plek is blyk duidelik daaruit dat „sensitieweit” op die toepasbaarheid aangelê is.

Die retrosipasie van die estetiese op die biotiese beskrywe Rookmaaker in sy *Ener Aesthetica* as „besieling”. ’n Kunswerk moet „lewe” anders sal dit sy „gespannenheid” mis en ons dus ook nie aangryp en aanspreek as skone kuns nie. Malherbe sien hierin ook ’n moment van *groei*. ’n Karakter „groei” bv. in die woordkuns in die estetiese opset tot voller gestalte.<sup>2)</sup>

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, p. 145. Sien ook Hoofstuk III, paragraaf 3.2 van hierdie proefskrif. Malherbe, D. F., „Kuns – Selfstandig en Afhanklik”, p. 80

2) Malherbe, D. F. „Kuns – Selfstandig en Afhanklik”, *Philosophia Reformata*, 1947, p.78

Die sin-kern van die biotiese is „organiese lewe”. Die gegewens wat hierbo saaklik aangedui is, soos dit deur Rookmaaker en Malherbe raakgesien is, gee aan ons ’n perspektief om die estetiese norm as retrosipasie op die biotiese aan te dui met die term *AKTUALITEIT*. Dat dit juis sy aktuele ingryping is wat ’n kunswerk laat „lewe” is sonder meer duidelik.

Die estetiese retrosipasie op die fisiese, na die wetsy, vind Seerveld in „aesthetic body” met die gedagte dat die „lyflikheid”, in fisiese sin, van die kunswerk daarmee aangedui word.<sup>1)</sup> Dit lyk vir ons onvoldoende omdat ook die ander norme met die sogenaamde „lyflikheid” te doen het. Die norm wat hier in die gesigsveld kom, moet juis die sogenaamde „lyflikheid” normatief bepaal.

Rookmaaker soek die norm in die regte rigting as hy die estetiese kousaliteit, die uit-en oorfloeiing van estetiese momente in hierdie retrosipasie betrek. Daarom kan ons die norm wat in hierdie estetiese retrosipasie op die fisiese na vore kom, bgekrywe as *OORSIGTELIKHEID*. In hierdie estetiese norm word die sogenaamde estetiese „lyflikheid” in sy estetiese kousale werking begrepe. Dat die norm aktualiteit in die biotiese retrosipasie hierdie „oorsigtelikheid” as substraat het, is sonder meer duidelik.

Met die retrosipasie van die estetiese op die kinematiese het niemand ’n probleem nie. Hier het ons te doen met estetiese „beweging” wat normatief aan die wetsy doodeenvoudig weergegee kan word met *ONTWIKKELING*. Rookmaaker betrek ook die „estetiese ewewig” onder hierdie estetiese norm soos dit oopgaan in die estetiese retrosipasie op die kinematiese.<sup>2)</sup> Estetiese ewewig is veral opvallend in die beeldhoukuns. Wanneer die kunstenaar nie rekening hou met hierdie „ewewig” nie, sal ’n bewegende persoon altyd lyk asof hy besig is om te val. Na ons mening het ons egter in so ’n geval met ’n komposisionele aangeleentheid te doen wat nie net verklaar kan word uit die estetiese norm wat oopgaan in die retrosipasie van die estetiese op die kinematiese nie.

Die retrosipasie van die estetiese op die ruimtelike, vind Rookmaaker in die „aesthetische bewegingsruimte voor de aesthetische beweging”,<sup>3)</sup> Hy betrek dan daaronder momente soos die estetiese lynespeel, afmetinge en verhoudinge. Dat al hierdie momente te doen het met die estetiese norm wat oopgaan in die estetiese analogie op die ruimtelike is waar. Ook die feit dat bv. die lyne in ’n skildery geensins geometries verklaar kan word nie maar slegs sin het as estetiese belyning in ’n skildery, is onteenseglik waar. Maar tenspyte van die insiggewende opmerkinge, ontwyk die norm aan die wetsy wat hierdie stand sake bemoontlik, ons nog steeds.

---

1) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.106

2) Rookmaaker, H. R., *Op. cit.*, p.146

3) *Ibid.*, p.147

Seerveld probeer hierdie norm omskrywe met die term „complexity” wat in hom die betekenis dra van ingewikkeldheid, samegesteldheid en gekompliseerdheid.<sup>1)</sup> Slegs die retrosipasies van die estetiese op die ruimtelike en die aritmetiese beskou Seerveld as „harmonie”. Dat die stand van sake wat hier op die spel is baie „complex” is, gee ons graag toe maar daarmee is die norm aan die wetsy nog nie raakgevat nie!

Die estetiese analogie op die ruimte-sin speel ook ’n baie belangrike rol in die komposisie van ’n kunswerk. Rookmaaker wys ook op die konfigurasie van figure waar ’n esteties-belangriker figuur bv. meer op die voorgrond of prominent geplaas sal word as ’n esteties-onbelangriker figuur.<sup>2)</sup> Dat hierdie stand van sake ook op die estetiese tema appelleer en daardeur bepaal word, is voor die handliggend. ’n Duidelike illustrasie van die ruimtelike in die kuns vind ons in Piero della Francesca se *Doop van Christus* (1450) tans in die National Gallery, Londen. In hierdie skildery word juis die estetiese analogie op die ruimte gebruik om aan te toon dat ons hier nie met ’n natuurlike gebeure te doen het nie. Jesus, Johannes én die engele is van ’n ander formaat as die bybehorende landskap. Die Jordaan lyk in die skildery met die eerste oogopslag soos ’n voortjie water in plaas van ’n rivier. Dink ons egter die figure weg, sien ons dat die landskap egter wel proporsioneel korrek is waarin die Jordaan dan ook inderdaad ’n rivier is.

Rookmaaker wys daarop dat Piero in hierdie stilistiese toepassing, voortbou op ’n lang tradisie. So druk hy – in sy Rooms-Katolieke skolastiese insig – uit dat die doop van Christus ’n heilige gebeure is, in ’n heel ander dimensie as die natuurlike.<sup>3)</sup>

Na ons beskeie mening kan hierdie estetiese norm wat oopgaan aan die wetsy in die retrosipasie van die estetiese op die ruimtelike, beskrywe word met die begrip *PROPORSIONALITEIT*. Met hierdie norm kan ons, in sy samehang natuurlik, rekenskap gee van die ruimtelike in ’n esteties-gekwalifiseerde individualiteitstruktuur.

Die estetiese retrosipasie op die aritmetiese, is reeds deur Rookmaaker en Seerveld korrek aangedui as estetiese *EENHEID*. Hierdie estetiese norm aan die wetsy in die retrosipasie van die estetiese op die aritmetiese maak dit moontlik dat diskrete kwantiteit in die estetiese norme verrekenbaar is.

Hiermee het ons probeer om die estetiese norme aan die wetsy enigins nader oop te lê. Dit moet egter ook beklemtoon word dat ons hier met algemeen-estetiese norme te doen het wat in die *tipisiteit* van ’n besondere esteties-gekwalifiseerde individualiteitstruktuur ’n *tipiese* deurwerking sal hê. Ons sal weer later op hierdie stand van sake terugkom.

- 
- 1) Sien ook Hoofstuk IV van hierdie proefskrif.
  - 2) Seerveld, C., *Op. cit.*, p.106
  - 3) Rookmaaker, H.R., *Op. cit.*, p.148
- 3) Sien *Kunst en amusement*, p.108



### 3.2 Estetiese norme in konstituerend-regulatiewe sin.

Inleidend wys ons net daarop dat hierdie estetiese norme wat oopgaan in antisiperende tydrigting, inderdaad konstituerend en regulatief vir al die retrosiperende estetiese norme is. Saaklik beteken dit dat die retrosiperende norme as substrata van die estetiese norme wat antisiperend oopgaan, onder leiding van hierdie norme, 'n sin-verdieping ondergaan.

Die estetiese antisipeer in die eerste plek op die juridiese met sy sin-kern „vergelding”. Dooyeweerd en Rookmaaker het hierdie antisipatie goed raakgevat in 'n „tegen elkaar afwegen der verschillende momenten”,<sup>1)</sup> Die estetiese norm aan die wetsy wat hier oopgaan, kan ons daarom eenvoudig aandui met die begrip *BEREGTIGING*. Dat hierdie norm regulatief-konstituerend al die estetiese norme in retrosiperende rigting verdiep, kan gemaklik aangetoon word deur slegs daarop te wys dat elke norm aan die begripsy van die estetiese verdiep word as dit samehangend beregtig word. Ewewigtigheid sal dan nie meer kan beteken dat elke moment ewe veel gewig dra nie. Elke moment word nou op sy regsgrond betrek om sy regmatige plek in die estetiese geheel in te neem. Kommunikasie sal beregtig nie in 'n monoloog kan verloop nie ensovoorts. Ons noem nog net die regulatiewe verdiepte betekenis wat beregtiging het op die norme „proporsionaliteit” en „eenheid”. So sal op een figuur of 'n onderdeel op grond van die tema, meer aandag gevestig word as op 'n ander. Ook die estetiese eenheid word in sy kwantitatiewe momente elkeen op hulle regsgrond betrek beide vir hulle noodsaaklikheid in die kunswerk sowel as op hulle plek.

Die antisipatie van die estetiese op die etiese vind Rookmaaker in „het eerlijke en oprechte”.<sup>2)</sup> Ons meen egter dat dit nie nodig is dat die twee begrippe langs mekaar as formulering van die norm aan die wetsy gestel hoef te word nie. Die eerlike veronderstel tog die opregte en die opregte is ook opreg omdat hy eerlik is. Ons meen dat ons hierdie estetiese norm heel duidelik formuleer deur dit met die term *EERLIKHEID* aan te dui. Ook hierdie regulatief-konstituerende norm werk verdieping in al sy substrata. Dit kwalifiseer ook die norm „beregting” as 'n *eerlike* „beregting”.

Dit is ook eers onder die lig van hierdie norm dat die moment „eenvoudigheid” in die kunswerk duidelik word. Hierdie eenvoudigheidsbeginsel wat Calvyn reeds beklemtoon het, beteken geensins „swak” of „petieterig” nie. Wanneer 'n kunswerk weens gebrek aan ideë, daarvoor wil vergoed met 'n klomp uiterlike skyn, deur onder die uiterlikheid sy gebrek te kamoufleur, is die eerlikheidsnorm negatief gepositiveer. Eenvoudigheid beteken hier dat dit wat verbeeld word in eerlik-beregtigde ewewigtigheid sal geskied.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.148

2) *Ibid.* pp.149–150.

Die antisipiasie van die estetiese op die pistiese het ons reeds in hoofstuk III van hierdie proefskrif aangeraak. Hier sal ons nou verder op die ingewikkelde stand van sake probeer let. Rookmaaker wys in hierdie antisipiasie slegs op die feit dat die geloof die hele ontsluitingsproses lei<sup>1)</sup> Dit is natuurlik volkome waar. Prof. P. de B. Kock soek die antisipiasie van die estetiese op die geloof in „estetiese sekerheid”. Hierby moet seker gevoeg word: „op grond van ’n gegrepenheid deur die Oorsprong”. Ook in hierdie verband stem ons graag met prof. P. de B. Kock saam. Maar ook hier moet ons daarop wys dat estetiese sekerheid aan die subjeksy deur ’n norm aan die wetsy, na ons beskeie mening, gedra moet word. Het ons nie juis al die moeilikheid om die estetiese antisipiasie te gryp omdat die norm aan die wetsy steeds verhul is nie?

Die sin-kern van die geloof is „sekerheid as gevolg van gegrepenheid deur die openbaring van die Oorsprong”. Dit is ’n religieuse aangeleentheid. Besien ons die religie in die normpositivering, is dit duidelik dat die ganse normpositivering ’n religieuse dimensie dra, juis kragtens die feit dat die ontsluitingsproses onder leiding van die geloof plaasvind wat natuurlik nie beteken dat *religie* en *geloof* dieselfde is nie.

Seerveld sien hierdie estetiese norm as „aesthetical witness, affirmation”. Dit is begryplik rondom sy uitspraak dat kuns „worship” is. Kuns is godsdiens en daarop antisipeer dit op die geloof as „getuie” as „bevestiging” (van die geloof).<sup>2)</sup>

Ook in hierdie gedagtegang van Seerveld, lyk dit nie of hy die estetiese norm aan die wetsy soos dit antisipeer op die geloof raakgevat het nie. Die feit dat die geloof grensaspek van die werklikheid is, maak die stand van sake nog meer ingewikkeld. Die geloof wys ook bokant homself uit na die Vaste grond van alle dinge.

Besien ons die geloofsaspek as sodanig, merk Spier aan dat Gods openbaring, wat in Christus Jesus as Vleesgeworde Woord sy vervulling vind, die pistiese norm na dié wetsy is.<sup>3)</sup> Hierdie uitspraak van Spier lei ons om in die estetiese antisipiasie op die geloof, ook die estetiese norm na die wetsy wat hier onthul moet word, in ’n bepaalde „estetiese” verband met die openbaring te soek.

Dat dit die regte pad is blyk baie duidelik as ’n mens let op die betekenis van die ontsluitingsproses in hierdie verband. Ook die estetiese ontsluiting word gerig en gelei deur die geloof. Nou is die geloof ook ’n modale aspek omdat alle mense sonder uitsondering aan iets glo. Maar dit het ook ’n transendente heenwysing na die ware of vermeende Oorsprong van alle dinge. Vir ons as Protestants-christelike gelowiges, beteken dit ’n gegrepenheid deur God in genade in die Verlossing deur Jesus Christus in gemeenskap met die Heilige Gees.

---

1) Rookmaaker, H. R., „Ontwerp ener Aesthetica”, *Philosophia Reformata*, 1946, p.150

2) Seerveld, C., *A Christian Critique of Art and literature*, p.106

3) Sien verder Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, Vierde Druk, 1950, p.99

Dat die werk van die Heilige Gees 'n besondere betekenis het, in die estetiese ontsluitingsproses, staan vir ons onvoorwaardelik vas. Tereg merk dr. J. C. Lombard op: „Daar is nog geen steen ingemessel in die gebou van die Christelike wetenskap wat nie te danke is aan die besondere werk van die Derde Persoon in die Drie-eenheid nie”.<sup>1)</sup>

Teenoor die gees van die afval wat aan die werk is en sal uitmond in die anti-chris, staan die Heilige Gees in sy wederbarende genade. Geloofsinhoud word bepaal deur die *gees* of die *Gees* wat op die hart beslag gelê het. Lombard wys baie saaklik daarop 'as 'hy in sy genoemde artikel die aandag vestig op die antitese tussen die werk van die Gees en die valse profesie, die dier uit die aarde, die valse gees wat ook universeel deurwerk as afvallige grondmotief in verbasende dinamiek. „Teenoor die brutale magswellus van die antichris, gepaard met die subtiele verleiding, staan dus ook aan *alle* lewensfronte Jesus Christus as Hoof wat sy Hoofskap deur die Heilige Gees omvattend beoefen”.<sup>2)</sup>

Dit lyk dus in die lig van die stande van sake wat ons in ons beredenering hierbo kursories aangestip het, of ons die estetiese norm aan die wetsy wat antisipatories oopgaan in die geloof, kan formuleer as *OORSPRONGSGEGREPENHEID* in die gemeenskap met die Heilige Gees. Ook in die afval bly die norm nog geld al word dit dan gerig deur die gees van die afval. Die positivering van hierdie norm kan daarom aangedui word as estetiese sekerheid vir die subjek (waar die begrip subjek weer eens gebruik word in die sin van estetiese subjek wat die estetiese objeksfunksie ontsluit).

Estetiese subjekte – as estetiese „produkte” in die kultuurarbeid van die mens – is dus almal subjek onder die estetiese wet in die sin van norme aan die wetsy wat God vir hierdie kultuurtaak van die mens in Sy wêreld gegee het. Die *positivering* van hierdie norme vir kunsvorming, as kultuurtaak van die mens, word sonder uitsondering gelei deur die gees van die afval óf deur die Heilige Gees afhange van die religieuse grondmotief wat op die hart beslag gelê het.

Dit beteken natuurlik ook weer nie dat die Christen meteens foutloos handel nie. Daarvoor is die integrale werking van die sonde te radikaal en geweldig. Daarom is ons geroep om steeds reformerend te werk tot eer van God in Christus Jesus in die gemeenskap met die Heilige Gees.

### 3.3 Norme-tipsiteit in objektief-estetiese strukture

Nadat ons nou in die vorige paragraaf enigsins insig gekry het van die estetiese norme in Gods wêreld

---

1) Sien „In die gemeenskap van die Heilige Gees”, T.C.W., Vierde Kwartaal, 1971, pp.144–148

2) *Ibid.*, p.148

na die wetsy, is dit nodig om voordat ons by die positivering van die norme stilstaan, die aandag te vestig op die tipisiteit van die norme in die verskillende estetiese struktuurtypes.

Om enigsins 'n insig in die stand van sake te kry, moet ons die verskillende kunstipes, in hulle verskeidenheid en samehang, duidelik in die oog kry. Hiervoor is nie net insig nodig in die radikaaltipe kunswerk nie maar ook in die stamtipes, onderstamtipes ensovoorts. Ons sal, om die tipisiteit van estetiese norme in die oog te kry, rekenskap moet gee waarom 'n stamtype of onderstamtype kunswerk, juis stamtype of onderstamtype is en van die samehangende in die verskillende kunstipes.

Oor die radikaaltipe „kunswerk” het ons reeds in 'n vorige hoofstuk gehandel<sup>1)</sup> en daarom hoef ons hieroor nie breedvoerig te wees nie. Dit is egter belangrik om daarop te wys dat ook die klassifikasieteorie vanuit Christelik-wysgerige standpunt nie opgevat mag word as 'n teoretiese konstruering nie. Ook in die klassifikasie moet die beginsels wat God in Sy wêreld vir beide samehang en verskeidenheid gegee het, nooit uit die oog verloor word nie. Klassifikasie is daarom 'n teoretiese *konstatering* wat in die *alsydigheid* van Gods wêreld hom op ons aandrings.

Die radikaaltipe kunswerk, objektief-esteties gekwalifiseer met sy *interne* funderingsfunksie in die historiese en sy *eksterne* funderingsfunksie – in die vervlegtingsamehang van die esteties-gekwalfiseerde voltooide produk – in die fisiese, openbaar aan ons die omvattende van 'n kunswerk. Ook die stam- en onderstamtipes is in hierdie sin begrepe in die ryk van die radikaaltipe kunswerk.

Die stamtipes, onderstamtipes, en variabiliteitstipes bring die verskeidenheid na vore. Aansluitend by Rookmaaker, kan die stamtype „beeldende kuns” onderverdeel word in „ruimtelike” en „platvlak” beeldende kuns. Daartussen sal ons ook nog reliëfwerk kry wat na ons mening 'n eie onderstamtype van die beeldende kunste is. Ook mosaiëkwerk – selfs daar waar ons geen figuurbeelding het nie maar 'n mosaiëkpaneel wat slegs in harmoniese kleurskakering korrelatief ingebind is in byvoorbeeld 'n kerkgebou – het ons met 'n onderstamtype van die beeldende kunste te doen. Dit blyk uit die voorbeelde, om net by die beeldende kuns te bly, dat onderstamtipes nie net onderskei word uit die gebruikte materiaal in enkaptiese vervlegting nie, hoewel dit 'n baie belangrike woord meespreek.

Stamtipes en onderstamtipes verskil ook in tegniese bewerking, in estetiese „segging” en in „duidingsmoontlikhede”. Die strukturele opset van die literêre kuns leen hom struktureel tot 'n „breër” aansnyding en ontwikkeling van die estetiese tema as byvoorbeeld in die beeldende kunste. 'n Mosaiëkpaneel wat in 'n kerkgebou korrelatief vervleg is as 'n harmonies gerangskikte kleurpaneel sonder figure, is natuurlik geensins net 'n verfraaiingsgewe nie. Juis omdat daardie kerkgebou objektief-pisties

---

1) Sien hoofstuk III van hierdie proefskrif onder die paragraaf „Kunsoorte”

gekwalifiseerd is, eis die korrelatiewe inbinding van daardie mosaiëkpaneel met die kerkgebou 'n bepaalde duiding as dit normatief korrelerend ingebind is. Die estetiese „segging” en „duiding” is net veel moeiliker af te lees as byvoorbeeld die in 'n gebrandskilderde glasvenster of 'n esteties-ingewerkte bekende Christelike simbool, soos die kruis of die Christusmonogram, in dieselfde kerkgebou.

Wat egter baie duidelik ingesien moet word, is dat die norme vir kunsskepping *aan die wetsy* vir die stamtipes, onderstamtipes, variabiliteitstipes ens. nie verskil nie. Die norme aan die wetsy geld vir alle kuns. Maar in die estetiseringsarbeid, d.w.s. die positivering van die norme aan die subjeksy, stel aan die kunstenaar in die verskillende kunstipes ook tipiese eise.

Dit is juis hier – aansluitend by die „algemene” estetika en natuurlik gedra deur 'n Christelike filosofie – waar die taak van die kunskritikus as vakman na vore tree. Ons het reeds daarop gewys dat die Christelike estetika, om in ons wetenskapsbeoefening 'n sinvolle woord te spreek, sal moet uitmond, soos die takke van 'n lewend-groeiende boom, in 'n kunstipiese vakestetiek. Nie alleen sal ons so in staat gestel word om ons wetenskapsbeoefening – ook op die gebied van die estetika – te presiseer en te vrywaar van slordige nikssegghede nie maar word die moontlikheid ook geopen vir die Christelike samewerking tussen wysgeer, vakman en kunstenaar vir kultuurofbou in diens en tot eer van God. Dat so 'n standpunt die vryheid van die kunstenaar hoegenaamd nie nivelleer of selfs eers inkort nie, sal volkome duidelik wees vir elkeen wat insig het in die Christelike korrelasie van wet- en subjeksy uit die Christelike-reformatoriese religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing.

#### 4 Normpositivering aan die subjeksy

Nadat ons die estetiese norme vir kuns, soos dit in Gods wêreld aan die wetsy gegee is, min of meer in die oog het, is dit nodig om vervolgens stil te staan by die positivering van die norme. Dat hierdie stand van sake geen simplisistiese aangeleentheid is nie, moet baie duidelik begryp word.

Uitgaande van die Christelik-reformatoriese religieuse grondmotief, moet ons in ons besinning oor normpositivering, die absolute voorwaarde en moontlikheid vir kuns en kunsskepping in Gods wêreld, duidelik begryp. Kuns en kunsskepping, soos kunswaardering en -kritiek, is slegs moontlik omdat God in Sy wêreld dit skeppend bemoontlik het. Geen kunstenaar kan die estetiese norme wat God in Sy wêreld gelê het, volkome ignoreer en nog kuns skep nie. Alle kunsskepping, of die kunstenaar gelowige is of nie, is *absoluut afhanklik* van die estetiese norme in Gods wêreld om hoegenaamd as „kuns” te kwalifiseer. En hiermee saam: alle kunskritiek of -waardering is ten diepste slegs moontlik omdat daar *norme vir kuns* in Gods wêreld gegee is.

By almal – die kunstenaar, die kunskritikus en die kunstgenieter – is hierdie stand van sake van deurslaggewende betekenis. Dit beteken natuurlik nie dat die teoretiese „impak” by almal dieselfde is nie.

Die kunskritikus is byvoorbeeld veel meer teoreties-abstraherend besig as die kunstgenieter en die kunstenaar. Maar selfs in die naïewe ervaring, is die blote herkenbaarheid – hoe gekompliseerd ookal – slegs moontlik omdat God norme vir kuns in Sy wêreld gegee het.

Die normpositivering moet die mens in Christelike vryheid voltrek en dit doen hy *nie net teoreties-abstraherend nie*. Dit vind reeds plaas in die naïewe ervaring waar die mens byvoorbeeld 'n kunswerk *wetend* belewe. Sonder hierdie norme vir kuns aan die wetsy van Gods wêreld, sou die mens nie net geen kuns kon skep nie, maar dit ook hoegenaamd nie kennend kon ervaar nie.

Juis in hierdie lig is dit nodig om die humanistiese kunskonsepsie in die faustiese vryheidsontplooiing van die kunstenaar met die norm – „indien daar van norm dan moet gepraat word!” – slegs in die menslike gees, onvoorwaardelik af te wys. Hoe moeilik dit ookal is, is dit vir 'n Christelike estetika 'n absolute voorwaarde om insig te hê in die norme wat God in Sy wêreld vir kuns aan die wetsy gegee het.

Voorts is ook die *sondeval* in ons normpositivering van baie groot belang. Dekker se „spel-”gedagte in hierdie verband, is nie net spekulatief nie maar dit help ons ook geen tree verder in ons Christelik-estetiese wetenskapsbeoefening nie. Hoe die kuns sonder die sondeval daar sou uitgesien het, is vir ons vandag baie moeilik te oorsien. Wat ons wel kan sê is dat die norme wat God in Sy wêreld vir kuns gegee het, vir die sondelose mens beslis oop sou gelê het. Sy normpositivering sou onder leiding van die Heilige Gees in diens en tot eer van God seker harmonies verloop het. Dat die sonde ook hierdie stand van sake in Gods wêreld kom verduister het – sonder om die normatiewiteit egter aan die wetsy op te hef – staan vir ons vas. Die sondaar is egter nog steeds op die norme aan die wetsy aangewys en omdat dit God behaag het om die ganse Skepping in die mens te konsentreer – daarom kon die hele Skepping met Adam in die sonde afval – kan die sondaar-mens nog kuns skep soos ons dit oor die eeue ken.

Die sonde het dus ingrypende betekenis vir die kuns soos dit ook op die ganse kultuurskepping ingrypende betekenis het. Dit was egter *nie* voorwaarde vir kunsskepping nie en daarmee wys ons ook Opperman se uitspraak in sy artikel „Kuns is Boos” in sy bundel *Wiggelstok* dat die sondeval vir die kuns noodsaaklik sou wees, onvoorwaardelik af.

Ook Stoker se uitspraak dat die sondeval verantwoordelik sou wees vir 'n orde van die verskeurdheid moet in hierdie lig afgewys word.<sup>1)</sup>

Stoker sluit in die onderskeiding van 'n „orde van die skepping” en 'n „orde van die verskeurdheid” by Calvin aan. Met sy „orde van verskeurdheid” wil hy juis die radikale deurwerking van die sonde in Gods wêreld beklemtoon. Dat hy aan die sonde 'n „orde-”karakter toeken, kan in die lig van die Bybelse

---

1) *Die aard en rol van die reg – 'n wysgerige besinning*, RAU, A36, 'n Breër uitgewerkte stuk van Stoker se rede by die aanvaarding van 'n ere-professoraat in Wysbegeerte te RAU

skeppingsmotief egter nie aanvaar word nie. Tereg wys Strauss daarop dat die sonde die skeppingsorde „veronderstel”. Hoe radikaal die sondedeurwerking ookal is, kan dit in Gods skeppingsorde *as sodanig* niks afbreek nie en ook niks toevoeg nie.

Strauss vat dit pragtig saam: „Elke moontlike beginsel wat in hierdie sondige bedeling gepositiveer word, appelleer dus op die skeppingsorde en nie op ’n sg. orde van verskeurdheid nie. Dat anti-normatiewe handeling pas ná die sondeval kan plaasvind, impliseer nie dat na die sondeval, en as gevolg van die sondeval, beginsels gestalte sal kry wat opkom uit die ‚orde van verskeurdheid’ en nie uit die oorspronklike skeppingsorde nie. Juis in Christus hou die ganse *gevalle* skepping stand, d.w.s. bly die orde van die skepping van krag, al sal dit voortaan ook anti-normatief gestalte kry”.<sup>1)</sup> Die sonde is geen selfstandigheid wat die grense van Gods skepping kan oorskry nie.

Normpositivering vir die kuns vind plaas onder leiding van die norm wat ons aan die wetsy probeer formuleer het as *oorsprongsgegrepenheid* (in gemeenskap met die Heilige Gees of die gees van die afval). Hierdie „gees van die afval” is egter nie ’n selfstandige *orde* in Gods wêreld nie. Dit is die gees van die parasitering, van die afval wat verduisterend inwerk in Gods volmaakte skepping. Dit besit geen outonomie in die sin van selfstandigheid buite Gods skeppingsorde om wat dit as ’n „orde” *langs of in* die skepping kan laat kwalifiseer nie.

Ook die herskepping in en deur Christus uit genade deur God, het in ons normpositivering deurslaggewende betekenis. Want dit bepaal juis watter *gees* in die norm „oorsprongsgegrepenheid” werksaam is. Hierdie norm moet ook soos alle norme besien word in die lig van die korrelasie tussen wetsy en subjeksy. Ons kan dus ook sê dat ’n norm aan die wetsy op positivering aan die subjeksy aangelê is. Die feit dat dit God behaag het om in die mens die ganse skepping te konsentreer, word deur die sonde verduister en afvallig gerig, maar nie gekanselleer nie. Daarom geld die geloofsnorm ook in ons estetiese werksaamheid sonder ’n enkele uitsondering en daarom is die hele ontsluitingsproses en positiveringsakte, religieus, bepaald onder leiding van die Heilige Gees óf die gees van die afval.

Die religieuse grondmotief bepaal dus in die laaste instansie ons hele kultuurtaak – ook ons estetiese „arbeid” met die begrip „arbeid” in sy breedsmoontlike duiding – in finesse. Eers in hierdie lig kan die lewens- en wêreldbeskoulike wat P. D. van der Walt beklemtoon, vanuit die wortel oorsien word.

Ons het reeds vroeër daarop gewys dat Christelike normpositivering nie meteens sondeloos en volmaak is nie. So eenvoudig is die stand van sake waarlik nie. Ook die Christen is nog sondaar en daarom sal die sonde in sy kunsvorming en -beoordeling nie afwesig wees nie. Maar in die lig van Gods Woord sal die

---

1) „Die aard en rol van die reg – ’n Bespreking van H. G. Stoker se besinning oor die onderwerp”, *T.C.W.*, Vierde Kwartaal, 1971, p.152

Christen reformerend die stryd teen die sonde in gehoorsaamheid moet voortsit. En hy sal dit altyd kan omdat God hom genadig wederbarend in Christus gegryp het. In hierdie lig is die *primêre* en die *sekondêre* onderskeiding in ons religieuse grondmotief intiem verbonde al spreek ons nie primêr 'n oordeel oor 'n man se hart uit nie. Ons estetiese „kenne” – beide in kunsskepping en -beoordeling en -genieting – is eers grypbaar as ons dit besien in die lig van die religieuse grondmotief in *sekondêre sin* en in *tersiêre sin* as sleutel vir die kennis.

Miskien moet ons die aangeleentheid met 'n enkele opmerking nader belig. Wie in sy wetenskaplike arbeid nie die normatiewe alsydigheid van Gods wêreld erken nie, sal 'n pseudo-oorsprongspostulaat moet hanteer om tot kennis te kom. Só kon Kant, vanuit die humanistiese religieuse grondmotief – hier dan ook in *tersiêre sin* – sy sogenaamde Kopernikaanse omwenteling in die kenleer aankondig.

Dat die *onderskeiding* primêr, sekondêr en tersiêr in 'n religieuse grondmotief geen dualisme verteenwoordig nie, is duidelik. Dit is daarom ook moontlik dat 'n Christen in die kultuurmilieu waarin hy werk, aansluiting kan vind in die wetenskapsmetode en -mode van sy tyd. So kan sy hart primêr aan Christus gebind wees terwyl hy op *sekondêre* vlak doodeenvoudig aansluit by die wetenskapsopvatting wat gangbaar is in sy tyd met die eeu-oue verontskuldiging dat wetenskap en godsdiens nooit bots nie omdat hulle nooit by mekaar uitkom nie en in 'n valse duiding van die beginsel van soewereiniteit in eie kring, die wetenskap „neutraal” verklaar. Die neutraliteitspostulaat in die wetenskap is 'n egte tipiese humanistiese postulaat waar die mens in „vryheid” sy eie paradys gaan skep en met behulp van die natuurwetenskaplike metode, en as voorwaarde vir die „paradys”, algemeengeldigheid in die sin van 'n (menslike) oorkoepelende eenheid geëis het. Dit is hierdie humanistiese postulaat wat vandag nog deurwerk in die gedagte dat die meerderheid as sodanig altyd die waarheid aan hulle kant het. Dat so 'n stelling 'n aritmetiese verabsoluttering is wat die waarheid bloot getalmatig soek, is voor die hand liggend.

## 5 Enkele gangbare estetiese begrippe normatief besien

In hierdie paragraaf gaan ons probeer om enkele estetiese begrippe wat vandag algemeen gebruik word, uit normatiewe gesigshoek te besien met die oog daarop dat begrippe wat vandag ingeburger is, nie noodwendig verwerp moet word in ons Christelike estetiese wetenskapsbeoefening nie. Uit die aard van die saak sal ook hierdie opmerking 'n inleidende karakter hê en is ons verplig om uit die groot getal estetiese begrippe, net 'n paar selekterend oop te lê. Ons gaan, slegs as voorbeelde, in volgorde aandag geen aan die volgende: komposisie, styl, funksionaliteit, meersinnigheid en ideelaag.



## 5.1 Komposisie

In die gangbare estetika word die begrip „komposisie” in meer as een betekenis gebruik. ’n Bepaalde simfonie is byvoorbeeld ’n komposisie van ’n bepaalde komponis. In hierdie spraakgebruik word die hele voltooide simfonie as ’n komposisie aangedui.

In die beeldende kunste word met die begrip „komposisie” die figurale uitset van die voltooide kunsprodukt bedoel. In die skilderkuns is dit die opset, die konfigurasie van die materiaal waarmee die kunstenaar sy „idee” wil onthul in beeld.

Die komposisie van ’n kunswerk, kan ons in sy breedste opset beskrywe as die *blouplan* vir die kunswerk. Dit beteken natuurlik nie dat die komposisie ’n vooraf ontwerping is wat slegs agterna in ’n polêre verhouding met die voltooide kunswerk besien kan word nie. Die voltooide kunswerk is juis die uitbouing van die komposisie. Ons moet ook verder onderskei tussen die verwerking van die materiaal vir die kunswerk en die komposisie as sodanig. Die twee is onmiddellik op mekaar aangewys en aangelê.

Die komposisie is daarom eers werklik te begryp as ons dit sien as ’n *historiese* gegewe. Dit word gefundeer deur die logiese met die norm *TOEPASBAARHEID* en onmiddellik verdiep deur die simboliese in die norm *EENDUIDIGHEID*. In die komposisionering het ons in die kunsakte reeds die deurwerking van die intellektuele in die artistieke daad.

Ook die bo-historiese norme – tot by die geloof – het in die komposisievorming hulle besondere betekenis. Die komposisie is egter nog nie die kunswerk nie. Daarom word die komposisie ook in die kunsvormingsakte self uitgebrei of weggesnoei op bepaalde punte na die eis van die vormgewing.

Ons moet ook onderskei tussen „komposisionele ontwerp” en die ontwerping van die komposisie self. In die komposisionele ontwerp het ons nog nie met *komposisie* te doen nie. Die „komposisionele ontwerp” is eintlik nog verbonde aan die kunstenaarskonsepsie en moet eintlik nog in verbondenheid met die kunstenaarsverbeelding gesien word. By die ontstaan van ’n kunswerk in die estetiese objektivering, kan die ontwerpte komposisie, hoewel gebou op die verbeelding, nie meer aan die verbeelding gelykgestel word nie.

Ook komposisionering is ’n normatiewe aangeleentheid. Hierdie komposisie sal om esteties komposisioneel te wees, ’n *EENHEID* moet wees wat hom leen tot uitbouing. Die norme proporsionaliteit, ontwikkeling, oorsigtelikheid en aktualiteit sal elkeen aan die subjeksy in die komposisionering in hulle samehang gepositiveer moet word. Die konfigurasie van figure (materiaal) wat oorsigtelike en aktueel-gevoelig uit die kunstenaarskonsepsie na vore tree, sal konkreet vergestalt moet word in die komposisie.

Ons het reeds daarop gewys dat die bo-historiese norme regulatief-konstituerend in die komposisie werksaam is. Daarom word ook die komposisie in die laaste instansie deur die geloof gelei. Die „estetiese sekerheid” sal reeds in die komposisie sy religieuse neerslag vind.

## 5.2 Styl

In 'n vorige verband het ons reeds aangemerkt dat styl 'n retrosipiasie van die estetiese op die historiese is. Styl sê aan ons hóé die norme gepositiveer is – dit lê aan die subjeksy in die estetiseringsakte waar die kunstenaar in beheersende vorming volgens vrye ontwerp sy kunststuk stileer. Dit beteken dat net soos by die komposisie, al die estetiese norme in die styl teruggevind sal word. Die styl sluit direk aan by die komposisie omdat die „stylfiguur” vir die werk reeds in die komposisie „ingebou” is.

Vanuit Christelike standpunt kan 'n kunswerk nooit slegs 'n „uitstorting” in welke vorm ookal wees nie. Stiling as historiese retrosipiasie van die estetiese, is die positivering van die norm „verwerkbaarheid” onder leiding van die geloof. Die struktuur van 'n kunswerk word juis deur die bo-historiese norme regulatief-konstituerend verdiep om 'n hegte eenheid „na binne” te vorm. Ons het immers te doen met die *interne* struktuur van die radikaaltipe „kunswerk”.

Saaklik kom dit daarop neer dat die styl as interne struktuur van die kunswerk, nie verwar moet word met die sg. stylfiguur wat „van buite” in 'n kunswerk onderskei kan word deur van die *eksterne* enkaptiese fundering 'n besondere studie te maak en aan te bied as gegewe ter „verklaring” van die interne struktuur van die kunswerk nie. Hoe waardevol so 'n studie ookal is, kan dit nooit na die kunsgehalte deurdring nie. Laasgenoemde is juis die swak punt van die jongste tak van die literatuurwetenskap, die stilistiek op linguïstiese grondslag. Wiehahn merk aan dat die linguïstiese stilistikus in sy strewe om nie buite die grense van sy wetenskaplike prinsipes te tree nie, belangrike *verbande* van bv. 'n gedig nie verken nie of die insigte wat so 'n verkenning kan meebring verswyg. Die gevolg is dat die gedig beperk en verarm word.<sup>1)</sup> Dit beteken natuurlik nie dat die linguïstiese stilistiek waardeloos sou wees nie. Inteendeel. 'n Boek soos *Skering en Inslag* van F. I. J. van Rensburg waarin hy 'n stilistiese analise van Van Wyk Louw se *Ballade van die Bose* doen op linguïstiese grondslag, is in baie opsigte verhelderend.

Aangesien ons reeds vooraf so baie oor styl gesê het, brei ons nie weer verder daarop uit nie.

---

1) Sien Wiehahn, R., *Die Afrikaanse Poësie-kritiek*, pp.167–176

### 5.3 Funksionaliteit

Die begrip *funksionaliteit*, soos dit in literêre beoordeling tans gebruik word, moet nie verwar word met die eensluidende begrip in die Wysbegeerte van die Wetsidee nie.

Funksionaliteit in die moderne estetika hang saam met die vraag of elke deel in die kunswerk nodig en ter sake is. Eintlik het ons hier 'n begrip wat gekwalifiseer word deur die norm *beregtiging* waar elke deel van die werk in sy struktuur en daarmee saamhangende „ideelaag” in sy noodsaaklikheid en eenheid *afgeweeg* word.

Die benede-juridiese norme is dus almal in die begrip funksionaliteit betrek. Elke deel in die kunswerk moet esteties-struktureel verwerk wees, dus eenduidig die kommunikasie bemoontlik en nie verydel nie.

### 5.4 Meersinnigheid

Die term, „meersinnigheid” word gewoonlik betrek op 'n gegewe wat as vrye simbool in hoofsaak suggestief werk en 'n hele verskeidenheid interpretasies toelaat. 'n Baie goeie voorbeeld van hierdie sg. „meersinnigheid” vind ons in die Salomé-beeld in Etienne le Roux se *Sewe dae by die Silbersteins*.<sup>1)</sup>

In die term „meersinnigheid” in 'n kunswerk het ons met 'n stand van sake te doen wat vanuit sy simbolies-gekwaliifiseerdheid begryp moet word. Op die oog af lyk dit of die begrip „meersinnigheid” 'n negativering van die beginsel „eenduidigheid” is. Dit hoef egter nie so te wees nie omdat die „vrye simbool” juis in sy „meersinnigheid” funksioneel-beregtig sy betekenis in die kunswerk kry. Hierdie sogenaamde „meersinnigheid” kan dus in die bepaalde beelding van 'n kunswerk, juis struktureel noodsaaklik wees as positivering van die simboliese norm „eenduidigheid”.

Wanneer die „meersinnigheid” egter 'n negativering van die beginsel van eenduidigheid is, sal dit funksioneel 'n aanhangsel aan die kunswerk wees en dus esteties onverantwoord. So 'n „vrye simbool” sal dan ook nie net die kommunikasiebeginsel van die kunswerk belemmer nie maar ook die ander norme skeef trek, afhangende van hoe 'n belangrike plek die „meersinnige” vrye simbool in die bepaalde kunswerk inneem.

Ten slotte merk ons net hier aan dat Leroux se Salomé-beeld in die opset van sy boek na ons beskeie mening esteties verantwoord is. Juis die „meersinnigheid” van die Salomé-beeld is in hierdie geval noodsaaklik onder die norm van „eenduidigheid” gepositiver.

---

1) Vergelyk Kannemeyer, J. C., *Op Weg na Welgevonden*, Academica, Pretoria en Kaapstad, p.33 *sqq.*

## 5.5 Die ideelaag

Die ideelaag moet nie verstaan word in die sin van *ideel* nie. Dit verklaar eenvoudig dat 'n kunswerk iets besonders „sê” in beeld. In die gedagtegang van P. D. van der Walt: die kunswerk *onthul* beeldend wat hy in die beelding *verhul*. Die kunswerk „sê” dus altyd iets. Die ideelaag is dus juis dit wat die kunswerk „sê” of na vore bring – die „geestelike” waarheid wat uit die kunswerk „losgewikkel” word. Niksseggende kuns bestaan eenvoudig nie.

Hierdie sogenaamde „ideelaag”, soos elke „deel” van die kunswerk normatief gerig, moet onder geen omstandighede as 'n „buite-” of „bo-” estetiese aangeleentheid beoordeel word nie. Ook hierdie „ideelaag” is, in terme van Warren en Wellek, volkome betrek in die „imaginative integration”.<sup>1)</sup>

Een van die belangrikste beoordelingspunte vir kuns is immers die vraag of die bepaalde kunswerk „na buite” afgesluit is en dus 'n „wêreld op sy eie” vorm. Die ideelaag – wat die werk in die wêreld van sy eie sê – is intiem verbonde met die religieuse grondmotief wat daarin beliggaam is en nie net in die ideelaag na vore tree nie maar inderdaad die hele werk deursuur.

In die Christelike estetika, wat in baie opsigte by die gangbare estetika kan aansluit omdat die norme vir kuns vir almal geld, is die ooplegging van die religieuse grondmotief in 'n kunswerk van die grootste belang. Juis in hierdie ooplegging kom die ware betekenis van 'n kunswerk na vore. *Evaluasie* is ook in die kunskritiek vandag geen vreemde begrip nie. Evaluasie het in die kontemporêre denke te doen met die vraag wat die kwaliteit van 'n kunswerk is, hoe groot daardie werk is. Om te evalueer is die eenheid van 'n kunswerk na binne van primêre belang in die sin dat *al die gegewens* binne die struktuur van daardie kunswerk volkome geïntegreer moet wees. In literêre kuns moet die taalbeelding so genoegsaam wees dat dit nie met enige gegewens wat buite die teks lê, aangevul hoef te word nie. In die breë geld dit natuurlik vir die kuns in die algemeen.

Hierdie stand van sake maak dit vir die Christen-estetikus moontlik om in sy kunskritiek, in aansluiting by die kontemporêre evaluasie-gedagte, juis die evaluasie verder uit te bou dat dit inderdaad 'n evaluasie in Christelike sin sal wees.<sup>2)</sup>

## 6 Normpositivering in die uitvoerende kunste

Ook in hierdie paragraaf kan ons net baie saaklik inleidend wees. Normpositivering in die uitvoerende kunste, is so breed en diep dat dit 'n proefskrif op sigself regverdig. Dat dit ook 'n uiters aktuele

---

1) Sien Warren, A. en Wellek, R., *Theory of Literature*, Jonathan Cape, Londen, 1955, pp.15–16

2) Dit blyk dat P. D. van der Walt in die rigting werk, wat 'n mens tot groot dankbaarheid stem.

aangeleentheid is, sal niemand wat maar iets van dié stand van sake weet, ooit kan betwis nie. Ook die aktualiseringsrelasie is deur en deur 'n religieuse aangeleentheid.

Soos die kunskritiek in 'n belangrike mate leidend en daarom ook rigtinggewend vir die kuns is, so lei die uitvoerende kunste die kunsopvatting van 'n gemeenskap in 'n bepaalde rigting. Deur verabsoluttering van die estetiese retrosipasie op die sosiale, is dit moontlik om in die uitvoerende kunste die klem te laat val op die oppervlakkigheid wat in 'n gemeenskap voorkom en waarin die oppervlakkighede nie in die kunswerk in hulle regte verhouding uitgewys word nie maar as die normale voorgestel word. Dat só 'n uitvoering, gebou op misduide estetiese norme, neerhalend en op die aftakeling van 'n gemeenskap moet uitloop, is voor die hand liggend. Selfs in die ontspanningskuns as ligte vermaak, is die positivering van die norme vir kuns in Gods wêreld deurslaggewend. Wanneer die norme in hierdie genre antinomies gepositiveer word, word die komiese en die humoristiese net as laf en dikwels aanstootlik ervaar.

Ook wat die uitvoerende kunste betref, moet dit begryp word dat die estetiese norme vir kuns aan die wetsy hier presies geld soos vir alle ander kuns. Die karakteristieke van 'n genre lê in die normpositivering aan die *subjeksy*. Ons het in die uitvoerende kunste eintlik 'n dubbele normpositivering: dié van die skrywer (of komponis) en dié van die spelers (of lede van 'n orkes). Die regisseur of dirigent het in die uitvoerende kunste as artistieke leier van die uitvoering, 'n baie prominente plek in die normpositivering. Daarom word aan so 'n artistieke leier ook baie hoë eise gestel.

Voorts moet dit beklemtoon word dat 'n estetika rekenskap moet gee van elke afsonderlike kunstipe. Afgesien van die feit dat die kunstipiese estetiese die samewerking van vakmanne vereis, sou dit ons te ver van ons onderwerp in hierdie proefskrif weglei om self net enkele kunstipes van die uitvoerende kunste enigsins breedvoerig te behandel. Ons beperk ons verder in hierdie paragraaf net tot die dramakuns.<sup>1)</sup> Ons let agtereenvolgens op die dékor, die teks, die spel en kritiek op die uitvoering.

## 6.1 Die dékor

Die dékor vind sy plek in die opvoering van die drama as kunswerk. Ook van die drama geld die mees basiese reël dat dit 'n eie „wêreld” is – dat dit dus na buite behoorlik afgesluit moet wees. Sommige estetici dring selfs daarop aan dat die afgesluitheid na buite om sodoende sy eie „wêreld” tot stand te bring, aangedui moet word as 'n *isolasie* van die wêreld waarin hierdie nuwe werklikheid – op die verhoog – tot stand kom.

---

1) Ons verwys net ook na H. R. Rookmaaker se redelik breedvoerig behandeling van die Toonkuns in sy „Ontwerp ener Aesthetica. . . .’ in *Philosophia Reformata*, 1ste Kwartaal, 1947, pp. 17–33

Die dékor kan dus geen willekeurige aangeleentheid in die uitvoering wees nie. Dit is geen „verduideliking” van wat in die opvoering gebeur nie en dit maak ook nie in die eerste plek die teks meer verstaanbaar nie. Dit is selfs, op die keper beskou, geen *absolute* noodsaaklikheid vir ’n opvoering nie. Die dékor is – in die breedste opset – die ruimte waarin die nuwe wêreld wat na buite afgesluit is, tot stand kom. Dit beteken natuurlik nie dat die nuwe wêreld wat in die drama tot stand kom, slegs in ’n dékor in die tradisionele sin uitgedruk kan word nie. Die ruimte waarin ’n drama afspeel, kan ook suggererend „geskep” word in ’n ander korrelatiewe enkapsis byvoorbeeld in die samehang van spel, klank en mimiek. So ’n opvoering stel egter aan die speler weer ander, en dikwels moeiliker, eise. In elk geval is *geen* dékor verkieslik bokant ’n swak dékor wat die kunsgehalte van die opvoering devalueer. Slegs die afgeslotenheid van ’n verhoog kan reeds as dékor vir ’n drama fungeer.

Dit is verder ook noodsaaklik dat ons moet onderskei tussen die dékor as ding-eenheid – losstaande in ’n pakkamer – en die dékor in die opvoering. Dit is eers in die opvoering wat die dékor normatief getoets word, onder leiding van die norm *beregtiging*, of dit funksioneel sy plek inneem in die opvoering. Dat hierdie toetsing ook ten diepste gereguleer word deur die estetiese geloofsnorm, staan vir ons vas.

Wanneer ons dus die dékor beskrywe as die ruimte waarin ’n drama afspeel, is dit nodig dat ons die begrip „ruimte” wat ons hier gebruik nader besien. Ons het hier inderdaad met die *begrensing* van die drama te doen. Dit speel hier binne af en nie daar buite nie. Dit is esteties- „geskepte” ruimte wat wel ook ’n estetiese analogie is van die modale ruimte-sin maar daardeur tog nog nie verklaar word nie. Proporsionaliteit is ook in die dékor van belang maar die dramatiese dékor is meer as ’n ruimtelike gegewe van die estetiese op die sin van kontinue uitgebreidheid. Die estetiese analogie op die ruimte in die uitvoering word ook nie afgesluit net in die dékor nie. Dit is ook terug te vind in die dramatiese spel. Een karakter skree byvoorbeeld nie vir ’n ander karakter wat buite die gesigsveld agter die verhoog is nie behalwe as die dramatiese opset dit vereis.

Hierdie stand van sake word egter meer duidelik as ons bedink dat die drama as uitvoerende kuns, in ’n veelvuldige vervlegtingssamehang gerealiseer word. In die drama het ons ’n vervlegting van die teks as simbolies-gekwalfiseerde struktuur, van die menslike liggaam in die spel van die karakters, van die kostumering, van byklanke of musiek en ook van dékor. Soos in alle enkaptiese bindinge is die knooppunt van die enkapsis in die vorm, in die historiese geleë en word dit alles in die *interne* struktuur van die drama-uitvoering ingebind. Ook die dékor is dus *histories gekwalfiseer* in die *interne* struktuur van die drama as uitvoerende kuns.

In hierdie lig word dit meteens ook duidelik dat ’n normatiewe eis aan die dékor gestel word. Die benede-historiese estetiese norme „verklaar” aan ons die betekenis van die dékor en die bo-historiese norme is almal regulatief konstituerend in die dékor terug te vind in sy enkaptiese vervlegting met die drama, die teks en die spel waarin die drama *as opvoering* natuurlik die leidende struktuur is.

## 6.2 Die teks

Prof. Herman Dooyeweerd – en in navolging Rookmaaker en Seerveld – beklemtoon dat die teks vir die uitvoerende kunste *objektief-simbolies* gekwalifiseer is. Hierdie stand van sake het egter na ons mening niks te doen met die feit dat so 'n teks 'n talige ding-eenheid is nie. Ons het „talige” kunstipes, soos byvoorbeeld, die kortverhaal, die poësie en die roman wat baie beslis esteties gekwalifiseer is. As 'n kortverhaal eers esteties gekwalifiseer word deur die leser, sou dit sonder uitsondering ook beteken dat 'n beelhouwerk eers esteties gekwalifiseer word wanneer iemand dit sien. Afgesien van die feit dat só 'n standpunt ons sonder meer in die Berkeleyyaanse psichomonisme terugstort waarin die syn van die dinge in niks anders bestaan as in „waargeneem word” nie – *esse est percipi* – is so 'n konklusie ook heeltemal vreemd aan die kosmiese stande van sake waaroor ons rekenskap moet gee.

Die uitspraak dat 'n teks simbolies-gekwilifiseerd is, kan alleen gehandhaaf word in die aktualiseringsrelasie in die stamtipe „uitvoerende kunste”. So 'n teks is daarom ook aangelê op uitvoering. Daarom kan 'n partituur vir orkeswerk nie sonder omwerking as 'n koorstuk gebruik word nie. Selfs die instrumentale vertolking is in 'n partituur nie sonder meer 'n willekeurige aangeleentheid nie. Ook die drama-teks is aangelê op uitvoering en kan dus verder omskrywe word as 'n *moontlike* estetiese struktuur. 'n Roman, as esteties-gekwilifiseerde struktuur, kan omgewerk word vir opvoering maar as román kan dit nie op die planke gebring word nie. Hier het ons dus met 'n struktuurkenmerk van die stamtipe „uitvoerende kuns” te doen.<sup>1)</sup>

Hierdie stand van sake stel besondere eise aan die teks vir uitvoerende kuns. Ons beperk ons weereens by the drama. In die eerste plek moet die teks dan ook besien word in 'n enkaptiese vervlegting met die uitvoering. As dit nie so was nie sou die speler ook nie as kunstenaar kon kwalifiseer nie. Hoewel die teks dus objektief-simbolies gekwalifiseer is vir 'n *moontlike* estetiese struktuur, is die teks self in sy enkaptiese inbinding in die interne struktuur van die *opvoering*, slegs vanuit die historiese werklik te verstaan.

Ook die tipe enkapsis wat ons hier mee te doen het, is van besondere belang. Anders as by die *dékor* waar ons met 'n korrelatiewe enkapsis te doen het, het ons in die inbinding van die teks met 'n eensydig-funderende enkapsis in die *uitvoering* te doen. Hierdie stand van sake is sonder meer duidelik as 'n mens net bedink dat 'n opvoering wel sonder 'n *dékor* gedoen kan word maar nie sonder 'n teks nie. Ons moet dus om die teks in die uitvoering sy regmatige plek te gee, onderskei tussen die teks as sodanig as objektief-simbolies gekwalifiseerde moontlike estetiese struktuur en sy eensydig-funderende enkaptiese inbinding in die opvoering. Ook hier het ons eintlik met 'n „dubbele” normpositivering te doen.

---

1) Hierdie uitspraak impliseer 'n klein variasie in ons indeling van kunsoorte. Ons kom in hoofstuk VII hierop terug.

*Speelbaarheid* is dus 'n belangrike norm vir die dramateks. Dit is juis die speelbaarheid in die teks wat deurslaggewend is vir die estetiese objektivering van die teks. Omdat ons in 'n volgende paragraaf oor die spel in die opvoering sal handel, let ons hier net op die teks as sodanig. Ons het ook reeds vroeër breedvoerig gehandel oor die eensydig-funderende enkapsisfiguur en daarom bespreek ons dit hier nie verder nie.<sup>1)</sup>

Wat word verstaan onder die begrip „speelbaarheid”? In die eerste plek het ons hier te doen met die kunstipiese besondere strukturele *vorm* van die dramateks in sy aangelegdheid op estetiese objektivering. Hierdie stand van sake word nog duideliker as daar bedink word dat die dramateks self ook tot stand kom in 'n eensydig-funderende enkapsis met fisies-gekwalfiseerde materiaal soos papier en lettertekens. Die talige is dus slegs van perifere belang in die simboliese kwalifisering van die teks.

Die simboliese kwalifisering van die drama-teks, kwalifiseer die *interne struktuur* van die teks en daarom bepaal dit die speelbaarheid van 'n teks. Selfs die talige aanwysings vir opvoering in die teks is in der waarheid slegs 'n duiding in woord-taal gegee in die enkaptiese inbinding van die teks met die taal. Die speelbaarheid van die teks is dus histories gefundeer en simbolies gekwalifiseer en aangelê op estetiese objektivering.

Dit beteken natuurlik nie dat die estetiese in die teks afwesig sou wees nie. In die teks vir uitvoerende kunste word die estetiese geïndividualiseer as *regulatief-konstituerend*.

Na hierdie saaklike opmerkings, wat hoegenaamd nie op volledigheid aanspraak maak nie, spring die normpositivering in die dramateks meteens in die oog. Afgesien van die normatiewe vereistes vir die enkaptiese vervlegting in die teks, sal die estetiese norme almal in die teks, op tipiese wyse gepositiveer moet word. Die positivering van die benede-simboliese estetiese norme sal die teks begripmatig ooplê terwyl al die bo-simboliese estetiese norme regulatief-konstituerend in die teks hulle plek sal hê. Die estetiese geloofsnorm is daarom ook in die laaste instansie bepalend in die normpositivering in die teks. Die „ideelaag” wat in die drama as kunsgenre tot stand kom, is dus ook in die interne struktuur van die dramateks reeds ingewef. Die spesifieke positivering van die norme – soos dit op tipiese wyse in die drama-teks vergestalt is – hoef ons seker nie hier breedvoerig te bespreek nie. Dit moet in elke geval om konkreet te wees, uit 'n bepaalde teks self afgelees word teen die agtergrond van die norme vir kuns in Gods wêreld soos dit aan die wetsy gegee is.

Ten slotte wys ons net daarop dat ook in die drama 'n korrelatiewe enkapsis met bv. 'n volksfees, nog verdere eise aan die dramateks stel. Ons verwys net na N.P. van Wyk Louw se *Die Pluimsaad Waai Ver* waar hierdie korrelatiewe enkapsis tot 'n hoë mate as suksesvol aangemerkt moet word terwyl André P. Brink se

---

1) Sien hoofstuk III van hierdie proefskrif onder die paragraaf „Kursoriese kosmologie”



*Die Afrikaners is Plesierig* hoegenaamd nie vir 'n korrelatiewe enkapsis met 'n volksfees kwalifiseer nie. Ook Gerhard Beukes se *Langs die Steiltes*, geskryf vir die Uniefees in 1952, is 'n mooi voorbeeld van 'n suksesvolle korrelatiewe enkapsis in dié verband.

### 6.3 Die spel

Dat ook die spel in die uitvoering normatief verloop, is in die lig van wat ons vooraf gesê het, byna vanselfsprekend. Die feit dat ons in hierdie verband ook met 'n veelvuldige enkapsis te doen het, hoef seker nie meer nader aangetoon te word nie. Beide die teks en die biotiese struktuur van die menslike liggaam dien vir die spel as 'n eensydig-funderende enkapsis. Ons let daarom net op enkele punte wat van belang is om die normpositivering in die oog te kry.

Allereers staan dit vir ons vas dat die speler ook kunstenaar is op sy gebied – die spel. Hierdie stand van sake spring duidelik in die oog as 'n mens maar net bedink dat die estetiese objektivering van die teks, nie kan bestaan in die *blote* opsê of nalees van die teks nie.

In die eerste plek is dit belangrik om te let op die sogenaamde rolverdeling in die drama. Die rolverdeling – soos dit reeds in die teks aangedui word – is 'n normatiewe aangeleentheid. Elke karakter bring nie net iets „nuuts” in die spel in nie maar moet ook in die spel volkome geïntegreerd wees en nodig wees in die nuwe „wêreld” wat daar op die planke tot stand kom. Dit beklemtoon dan verder dat elke speler 'n individuele én 'n totaliteitsverpligting in die spel het – individueel in die vertolking van sy eie rol en gesamentlik in aansluiting by die „wêreld” wat deur die spel in sy geheel tot stand moet kom. Normpositivering is in die spel, werklik spanwerk. Daarom is „instudering” so belangrik vir elke speler.

Dit is ook in hierdie lig baie duidelik waarom „oorspeling” en „onderspeling” as antinormatief aangemerkt moet word. By oorspeling of onderspeling word die „wêreld” wat die spel tot stand bring nie net in sy geïntegreerdheid geskaad nie maar word ook die totaalbeeld wat die drama na vore bring skeef getrek en verwring.

Normpositivering vir die individuele speler moet dus aangemerkt word as 'n *aansluitende* aksie. Ook die sg. „af-speel” deur 'n speler is daarom vir hierdie totaalbeeld uiters problematies. Die „wêreld” wat op die planke tot stand kom, is vanweë sy geïntegreerdheid uiters gevoelig. Afspeeling gebeur natuurlik ook nie net wanneer 'n speler nie by die teks bly nie. 'n Speler is ook besig om antinormatief af te speel as hy volkome by die teks bly maar met liggaamshouding en gebare suggestief 'n newe- of ander betekenis in sy woorde lê. So iets kan geen bekwame regisseur ooit oor die hoof sien nie.

Dit beteken aan die ander kant ook weer nie dat afspeeling sonder meer anti-normatief hoef te wees nie. Daar is min drama-tekste wat woordeliks opgevoer kan word. 'n Regisseur sal en kan daarom van 'n

karakter afspeling vra maar dit mag nooit gebeur ten koste van die spel in sy geheel nie. Selfs die poging van 'n regisseur om die spel meer normatief te laat verloop as wat die teks aangee, is tot 'n hoë mate begrens. 'n Swak teks word nie met goeie spel gered nie.

In die laaste instansie wys ons net op die sg. betrekking van die toneelgangers by die spel as sodanig. Veral in die jongste tyd word dit mode om die toeskouer by wyse van 'n vraag, 'n aanspreking of selfs 'n toespreking in die spel aktief te betrek. Hierdie intrekking van die toeskouer in die spel, kan nooit slaag nie. Afgesien van die feit dat dit 'n hipostasering van die sosiale is waarin die kommunikasie as estetiese norm misdui word, kan so 'n betrekking van die toeskouers nooit anders as anti-normatief verloop nie omdat dit 'n verbreking of deurbreking vereis uit die geïsoleerde afgeslote wêreld wat op die verhoog tot stand kom. Die toeskouers kan in daardie „nuwe wêreld” nie as aktiewe spelers betrek word sonder om die drama in sy artistieke inhoud skade te berokken nie.

Daarbenewens is dit belangrik om aan te merk dat die gehoor of die toeskouers in die uitvoering of die opvoering, nie globaal krities estetiserend besig is nie maar wel kommunikerend. Die toeskouers het *nie* deel aan die totstandkoming van die „nuwe wêreld” op die verhoog nie maar word kommunikerend opgeneem en mee geneem in daardie „nuwe wêreld”. Dit is ook die rede waarom die uitvoerende kunste in die opvoedingstaak so 'n determinerende en vërreikende invloed het. Mao Tsetoeng het in 1942 by 'n Unionville-konferensie vir kunstenaars en skrywers in Amerika juis hierdie punte beklemtoon toe hy gesê het: „We have called this meeting for the express purpose of making literature and art part of our revolutionary machinery, so that they may become a powerful weapon with which to unite and educate our people, to attack and destroy the enemy, and to help our people fight the enemy unitedly”.<sup>1)</sup> Wie hierdie „enemy” eintlik is, is vir ons as Christusbelyers so duidelik soos daglig.

Die spel is esteties gekwalifiseer met 'n interne historiese fundering. Al die benede-estetiese norme, regulatief gelei en verdiep deur die bo-estetiese norme, moet in die spel deur die karakters in spanwerk gepositiveer word. Net duidelikheidshalwe wys ons daarop dat al hierdie norme natuurlik estetiese norme is. Net enkele voorbeelde in hierdie *span positiveringsakte* sal voldoende wees. Estetiese eenheid is slegs moontlik in die spel deur spanwerk. So kan die „ideelaag” vertroebel word deur een speler wat esteties onverantwoord die geïntegreerdheid van die drama as artistieke vorm op een of ander wyse verbreek. Dat die religieuse grondmotief ook in die spel 'n rol het, staan ontwyfelbaar vas en kom in die spel ook tot uiting as 'n speler bv. swetsend van die teks af speel. Só 'n afspeling is gewoonlik 'n teken van onvermoë van die kant van die speler om aan die hoë vereistes van 'n teks op so 'n bepaalde punt te voldoen. Die meeste swetsery wat vandag in die dramakuns gehoor word, is in elk geval esteties

---

1) *Sien Problems of Art and Literature*, International Publishers, New York, 1950, p.8

onverantwoord en daarom is die meeste gevalle vir die artistieke eenheid van die drama afbrekend en skadelik.

Die regte loopas van die spel, sy aktualiteit, toepaslikheid, eenduidigheid ensovoorts, is almal in die *spanwerk* van die spel eers moontlik. Die geïntegreerdheid van die spel is in 'n hoë mate voorwaarde vir die meeneming van die gehoor in die „nuwe” wêreld wat op die verhoog tot stand kom, dus van die sukses van die opvoering.

#### 6.4 Kritiek op die uitvoering

Kritiek op 'n drama-opvoering kan nie net op die goeie of swak spel van die spelers wys nie. Hierdie kritikus moet die teks ken en behoorlik geanaliseer hê, voordat hy die spel wat met die teks enkapties vervleg is, wetenskaplik kan beoordeel. Ook die dékor en ander hulpmiddels op die verhoog mag vir geen ander doel daar wees as om die totstandkoming van die „nuwe wêreld” op die verhoog te ondersteun nie. Dit alles moet normatief verloop en in die kritiek betrek word. Ook die ideelaag – om by P. D. van der Walt se term maar te bly – moet in die kritiek betrek word. Die hele opvoering met alles wat enkapties daarin vervleg is, word immers regulerend-konstituerend bepaal deur sy *oorsprongsgegrepenheid* in gemeenskap met die Heilige Gees óf die gees van die afval. Daar bestaan immers geen neutrale wetenskap of kunskritiek nie. Ook die neutraliteitspostulaat is 'n religieuse stellingname en daarom behoort die kritikus wat sy kritiek op hierdie postulaat begrond, dit ten minste eerlik in sy kritiek te sê.

Kunskritiek – by uitstek die opvoerende en uitvoerende kunste – is uiters verantwoordelike werk. Daarom mag die *ekonomiese faktor* nooit bepalend wees vir die kritiek nie. Nie alleen is só 'n „kritiek” 'n akademiese skande nie maar die kritikus het „vergeet” dat kritiek ook 'n normatiewe aangeleentheid is. Daarom verloop soveel kritiek vandag in 'n klompie niksseggende algemeenhede wat weinig meer as 'n advertensie vir die opvoering is.

Ten slotte wil ons net daarop wys dat Dekker se uitspraak reeds in 1920, vandag met 'n bietjie ter sake toepassing op die verskillende kunsoorte en kunskritiek maar weer eens gesê kan word: „Die taalstryd is verby en dit is nie meer nodig om ter aanmoediging alles te prys wat in Afrikaans geskryf is nie. Die literêre smaak moet gesond wees en bly en daarom moet Afrikaners hul toelê op . . . gesonde kritiek”.<sup>1)</sup>

---

1) Dekker, G., *Die Brandwag*, Mei 1920, p.36

## 7 Die humanistiese religieuse grondmotief in die normpositivering

In aansluiting by wat ons reeds vooraf in hierdie hoofstuk gesê het, gaan ons in hierdie paragraaf die rol van die humanistiese religieuse grondmotief in die normpositivering ondersoek. 'n Religieuse grondmotief het eiendomlike kenmerke wat in die normpositivering van deurslaggewende betekenis is. Na 'n teoretiese ondersoek, sal ons die positivering van die norme onder die religieuse grondmotief, met enkele grepe uit die letterkunde, nader illustreer.

Allereers is dit dus nodig om die *kenmerkende* van 'n religieuse grondmotief met betrekking tot normpositivering saaklik aan te toon. Dit beteken egter nie dat ons die ganse transendentale kritiek hier aan die orde gaan stel nie. Dooyeweerd het dit duidelik genoeg geadstrueer in sy magistrale werk *A New Critique of Theoretical Thought*. Ons gaan slegs op enkele fasette wys wat vir die normpositivering deurslaggewend is. Die religieuse grondmotief wat op die hart beslag gelê het, bepaal die sentrale *uitgangspunt* van die mens se wetenskapsbeoefening en sy kultuurarbeid. Ook die teoretiese denke ontvang vanuit die religieuse grondmotief sy sentrale gerigtheid.

Wanneer die uitgangspunt immanent, dit wil sê, in een van die kosmiese aspekte gesien word, het ons noodwendig 'n misduiding van die norme omdat al die ander werklikheidsaspekte dan vanweë die beginsel van universaliteit in eie kring – na daardie een gehipostaseerde aspek herlei word. So sal die verabsoluttering van die analitiese aspek alles verrasionaliseer.

Hierdie verrasionalisering het in die humanistiese religieuse grondmotief veral uitgemond in die rasionalisme en die irrasionalisme. Laasgenoemde het nie die rede verwerp nie maar dit net beperk. Die eksistensialisme gee byvoorbeeld die benede historiese aspekte aan die rede prys. Dit was die noodwendige resultaat van die religieuse dialektiek – die voortdurende stryd tussen die persoonlikheids- en wetenskapsideaal – wat in hierdie grondmotief werksaam is.

In die normpositivering het dit vérrykende implikasies. In die oorheersing van die wetenskapsideaal sal 'n selfgepostuleerde wetsy altyd die subjeksy verslaaf en oorwoeker terwyl die oorheersing van die persoonlikheidsideaal in die irrasionalisme altyd die subjeksy humanisties „vry” maak van die Wet. Dit beteken egter nie dat die humanisme geen beoordelingsnorme daarop nahou nie. Hierdie norme is egter nie uit Gods wêreld afgelees nie maar rasioneel gepostuleer deur die redegod, selfs ook in die irrasionalisme. In laasgenoemde geval is die „norme” dikwels op positivistiese wyse uit die kunswerk self gehaal om as hooflyne vir kritiek te dien.

Die stryd tussen persoonlikheidsideaal en wetenskapsideaal woed egter oor al die eeue steeds voort. Die vryheidsmotief roep self die natuurmotief telkens op in die mens se beheersingstrewes. En telkens moet die persoonlikheidsideaal veilig gestel word teen die alles opslurpende wetenskapsideaal. Vandag word die menslike vryheid „beskerm” deur die „lewende mite” en die mens wat moet „glo”. Dit alles vind sy

neerslag in die kuns en die normpositivering van die norme wat God almagtig in Sy wêreld vir kuns gelê het omdat selfs nie die afvalligste kunstenaar die norme aan die wetsy volledig kan ignoreer of negeer nie.

Rookmaaker wys tereg daarop: „There is no age as mystical as ours. Yet it is mysticism with a difference: it is a nihilistic mysticism, for God is dead. Very old ideas are being revived: gnosticism, neo-platonic ideas of reality emanating from and returning to God, and Eastern religion, a religion with a god that is not a god but impersonal and universalist, a god which (not who! ) is everthing and therefore nothing, with a salvation that is in the end of self-annihilation”,<sup>1)</sup> Die mite is vandag die nuwe vryheidsgreep wat in selfverlossing die mens van die masjien en die tegniek moet bevry. Dit het in die sestigerjare van ons eeu 'n revolusionêre inslag geword om weg te breek van alle bindinge.

Hierdie humanistiese vryheidsgreep van vandag, verwerp nie net die verslawing van die masjien nie. Alle algemeen aanvaarde bindings – godsdienstig, sedelik, ekonomies – word verwerp as kleinburgerlik en 'n binding op die mens. Hierdie revolusie van vandag het as slagspreuk: „freedom, the end of privilege and licence, and love, love, love ”.<sup>2)</sup>

Kyk ons na die kunsprodukte van ons tyd, het ons 'n wegbreking van die tradisie soos nog nooit tevore nie. Hierdie kuns spreek van verset en onmenslikheid wat tot in finesse deurgetrek word. So lyk die deurwerking van die persoonlikheidsideaal van die humanisme vandag. Die wegwerping van alle gesag, van God en Sy Woord en die kerk sedert die dae van die Aufklärung vind vandag eers sy volle deurwerking. Natuurlik lê daar agter ook 'n politieke 'opset. Die oproep van MaoTsetoeng in 1942 het nie op dowe ore geval nie.

Omdat ons reeds in die proefskrif vooraf by herhaling klem gelê het op die religieuse grondmotiewe, laat ons die bespreking nou hier om ten slotte aan enkele voorbeelde die invloed van die religieuse grondmotief op die normpositivering te illustreer.

### 7.1 'n Greep uit die natuur-poësie van N. P. van Wyk Louw

By N. P. van Wyk Louw het ons 'n nuwe soort natuur-poësie. Sy landskapsgedigte is nie net landskapsbeskrywing en daarom statiese landskappe nie. T. T. Cloete wys daarop dat daar telkens iets in die landskappe gebeur.<sup>3)</sup> Telkens voltrek 'n metamorfose hom in die landskappe en wel so dat die natuurdinge

---

1) Rookmaaker, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, p.202

2) *Ibid.*, p.213

3) *Sien Op die Woord af*, p.52

van hulle natuurlikheid verlos moet word. Cloete stel dit saaklik as hy skrywe: „Natuur beteken hier meestal die natuurlike wat teennatuurlik gemaak moet word, 'n donker grondstof waarmee die gees werk en wat hy moet deurstraal en vertaal, die tydelike wat tydloos moet word, die sterflike wat van sy sterflikheid gered moet word, 'n blinde wêreld waarin blinde magte aan die werk is waaraan sin gegee moet word, wat deursigtig of sienlik gemaak moet word, die chaos wat vorm moet kry, ens. . . . 1)

Hierdie natuurlike wat teennatuurlik gemaak moet word, sny by Van Wyk Louw baie 'breed.<sup>2)</sup> Ons let net op een gedig, die gedig „Clifton” in *Nuwe Verse*.

„Clifton” begin met 'n vraag watter gode geprys moet word:

„dat hierdie winterglans en hierdie dag  
sowat van wit en goud en deurskyn-grys  
voor hierdie oog laat speel,”

En dan volg die verdere vraag wat die eerste een veronderstel: Watter gode moet geprys word.

„..... dat dié prag,  
terwyl dit sterwe met die sterflikheid  
van elke ding wat aards is, voor my hand  
op hierdie wit papier van nuuts af wyd  
en glansend word en dans en brand? ”

En dan volg die antwoord:

„Ek weet dit nie: maar iets moet goddelik wees:  
die paadjies hier word elkeen soos 'n kim,  
en ek word soos die eerste mense bang.”

En nou kom vanuit hierdie deurstraalde gesig eers die lokaal plaaslike na vore:

„Selfs dan by hierdie poele woon die vrees?  
En ek sal sku oor hierdie rotse klim  
waar kaal seuns daglank die rooi krewes vang.”

---

1) Cloete, T. T., *Op die Woord af*, p.53

2) Sien Cloete, P. C., *Die religieuse dialektiek in die natuurpoësie van N. P. van Wyk Louw*, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.O.V.S., 1969

Die digter sien op „hierdie dag” in ’n „geestelike” gesig die wye landskap voor hom lê en weet dat dit sterflik is – ’n chaos wat verbygaan (vergelyk ook „Aan die Skoonheid”). Maar op sy „wit papier” dus in die gedig, word die wye landskap „van nuuts af wyd en glansend” – dus nuut geskep, deurlig, van die verganklikheid en sterflikheid onthef. Dit „dans” en „brand”. Hierdie metamorfose word nou vergelyk met die eerste mensepaar in die paradys wat sku en „bang” sou beweeg het. Ook in „hierdie poele woon die vrees”. Nou word die paadjies „elkeen soos ’n kim” – soos ’n horison waar agter die nog-nie-deurstraalde skuil wat dus in die sterflikheid versink. Slegs in die verduursaming op die „wit paper” word ook die verganklike agter daardie horisonne ver-ewig. Daarom ook die „vrees”. Sonder die verduursaming gaan dit tot niet, sterwe dit en verdwyn. Nou is die rotse en die poele by Clifton meteens nie meer net maar die gewone rotse en poele wat daar sigbaar lê nie al is dit so dat „kaal seuns daglank die rooi krewes” daar vang. Dit is nie meer net „natuur” nie. Dit is georden in ’n wyere, deurstraalde gesig en dus sinvol gemaak.

Dit is interessant om daarop te let dat die laaste reël van hierdie gedig meteens die natuur in sy natuurlikheid onderstreep. Daarom „kaal seuns” wat die „rooi krewes” vang. Maar ten spyte daarvan dat die natuur so in sy natuurlikheid bevange is vir die „gewone” mens, het die skepper-kunstenaar daar ingegryp en herskeppend die „baaierd tot die verste eindpunt wit deurlig”. („Aan die Skoonheid.”)

Die „vrees-”gedagte is by N. P. van Wyk Louw telkens teenwoordig wanneer die natuur teennatuurlik gemaak moet word. In „Renboot” vlieg die vrees soos ’n wit voël mee. Koki keer met vrees uit die heilige poel; die reisiger word in „Die Swart Luiperd” met „drang en vrees” vervul. Die drinker in „Ballade van die drinker in sy kroeg” word deel van ’n vlei – en modder landskap met skrik: hy begin „verskriklik” weet hoe alles stort.

Die vrees kom nie by die natuurlike gestaltes voor nie. Die „kaal seuns” vang gewoonweg krewes by Clifton. Van Raka word gesê: „die vrees wat elke dier sku en snel / in die oerwoud maak, die ’t hy nie geken”, Dit is betekenisvol want die natuurlike is die chaotiese; dis blind en dierlik en woordeloos, deel van die baaierd wat „woes” en „leeg” is. Daarom hang dit ook saam met die denke. Raka word voorgestel as „die aap-mens, hy wat nie kan dink/ wat swart en donker is, van been en spier/ ’n lenige boog, en enkelid dier”.

Ons het hierdie laaste gedagtes net ter verheldering na vore gebring. Die voorbeelde uit Van Wyk Louw se magtige oeuvre kan inderdaad vermenigvuldig word. Nie net die natuur moet so herskep en „deurlig” word nie. Dit is ook die sin van die mens se lewe. Dink maar aan ’n gedig soos „My venster is ’n blanke vlak.”

„My venster is ’n blanke vlak  
in skaduwee en skemering  
waar ek my nagte waak en wag  
op magiese deursuiwering:

tot ek my eensaamheid besit  
volmaak, as kosbare gewin,  
van duister wense en van smart  
die uiterste deurstralde sin.”

Die polariteit natuurlike-teennatuurlike dra in hom ’n degradering van die natuurlike met ’n verheffing van die teennatuurlike. Laasgenoemde word net bereik deur die „begrip”, die denke, die intellektualiteit (vgl. Louw se „Die Digter en die Intellektueel”). By Louw het ons ’n swaar beklemtoning van die intellektuele. Nou is dit so dat die intellektuele in die kunsskepping sy onbetwisbare plek het in die norm „toepasbaarheid”. By N. P. van Wyk Louw is dit egter meer. Dit is ’n oorkoepelende gegewe waarvan die ganse kunstdaad afhang.

Net so word die biotiese – *aktualiteit* – as die natuurlike aangegee. Die „kaal seuns” wat „rooi krewes” vang, het aan die deurstraling van die landskap by Clifton, nie werklik deel nie. Hulle verteenwoordig die benede-intellektuele. In die transponering van sy ideelaag in Clifton bereik Van Wyk Louw egter alles wat die gedig moet sê in die tekening van die „kaal seuns” en die „rooi krewes” in die poele. Die natuurlike as teenpool van die teennatuurlike word in die laaste reël van Clifton met groot bekwaamheid geteken. En tog is die biotiese norm hier verlê na die digter-intellektueel. Dit is nie die lewe wat in sy aktualiteit hier gegryp word nie maar die digter wat aktueel ingryp in die natuur.

Daar kan ook nie veel sprake van *kommunikasie*, wees nie want die massamens (Van Wyk Louw se geliefkoosde term) staan teenoor die intellektueel soos natuur teenoor teennatuur. Daarom is kunsskepping ’n *eensaamheidsaak* waar die digter die „ewige geestelike goedere” wat in hulle „waarde onafhanklik van die goed- of afkeuring van mense is” moet beskerm en suiwer hou teen die „massawaardes”, „dis die erkenning van die eensame taak om die geestelike skatte hoog te hou en veilig deur die massa te dra”.<sup>1)</sup> Van Wyk Louw, as mondstuk van die Dertigers, beklemtoon ook dat daar geen wette bokant die skoonheid geldig is nie. ’n Gedig is nie ’n gedig kragtens sy *inhoud* nie”.<sup>2)</sup>

---

1) Vergelyk Louw, N. P. van Wyk, *Lojale Verset* (1939 uitgawe), p.34

2) Louw, N. P. van Wyk., *Berigte te Velde*, p.65



Hierdie uitspraak moet egter nie besien word asof die bo-estetiese norme nie in Van Wyk Louw se poësie beliggaam is nie. Hierdie regulatief-konstituerende norme is ook by Louw gerig en gelei deur die *geloofsnorm*. Die humanistiese religieuse grondmotief aan die wortel van Van Wyk Louw se poësie, trek 'n konsekwente lyn vanuit sy *oorsprongsgegrepenheid* oor al die estetiese norme heen. Die oorkoepelende beklemtoning van die intellektuele in die verteennatuurlikingsdaad is juis *beregtig* en *eerlik* deurgevoer onder leiding van die humanistiese greep en duiding van die norm oorsprongsgegrepenheid. In Van Wyk Louw se poësie het ons inderdaad 'n religie van die skoonheidskeppende mens waar die natuurpool van die humanisme enigins gedegradeer is in die vryheidsontploffing van die persoonlikheidsideaal. Daarom is die natuur 'n chaos, 'n baaierd en die natuurlike mens 'n massa-mens met massa-waardes. Volkome daarteenoor staan die intellektueel as verantwoordelike singewer aan die natuur. So is die religieuse dialektiek in die polêre spanning natuur-teennatuur ook duidelik. Dat die normpositivering nie Christelike alsydig verloop het nie, moet nie net toegeskryf word aan die swaar klem wat die intellektuele by N. P. van Wyk Louw ontvang nie. Die konsekwente deurwerking van die humanistiese religieuse grondmotief is daarvoor verantwoordelik.

Hierdie saaklike opmerkings moet nou nie verstaan word asof „Clifton” 'n swak gedig is nie. Intendeel, vanuit die humanistiese religieuse grondmotief is dit werklik 'n voortreflike gedig net soos „Aan die Skoonheid” of die epiese gedig „Raka”. Laasgenoemde moet sekerlik onder die bestes in die wêreld gereken word. Die religieuse grondmotief aan die wortel is egter humanisties. Ook hierdie uitspraak moet nie as 'n skelwoord opgevat word nie. Dit is die konstatering van 'n blote feit, die karakterisering van die „ideelaag” wat die gedigte „sê”. Van Wyk Louw is heeltemal reg as hy sê dat daar gaan wette *bokant* die skoonheid vir die skoonheid 'geldig is nie. Daar is egter wette *in* die skoonheid wat hulle onder geen omstandighede laat ignoreer nie, selfs al sou die kunstenaar of kunskritikus, dit „intellektueel” probeer doen.

## 7.2 'n Greep uit die Sestiger romankuns

In hierdie paragraaf gaan ons slegs baie saaklik aandag gee aan Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins*. Vooraf is dit egter nodig om die agtergrond van die sestigerroman saaklik in oënskou te neem. Hierdie agtergrondtekening kan baie wyd getrek word. Vir ons doel is dit egter voldoende om net die Suid-Afrikaanse situasie saaklik te besien.

Die vernuwing van die prosa het lank na die vernuwing in die poësie gekom. Vir ons doel is dit genoeg as ons begin by 'n reeks radiopraatjies in Februarie en Maart 1958 van N. P. van Wyk Louw in verband met moontlike weë tot vernuwing in die prosa.<sup>1)</sup>

---

1) Hierdie praatjies is in 1967 uitgegee onder die titel: *Vernuwing in die prosa; grepe uit ons Afrikaanse ervaring*, Academica, Pretoria

Louw wys daarop dat die Afrikaanse prosa tot „stilstand” sou gekom het en in dié opsig hom vasgeloop het in ’n eendersheid en herhaling. Hy skets dan vier weë waarvolgens dit na sy mening moontlik is om tot vernuwing in die prosa te kom. „Die roman kan hom in vier opsigte vernuwe: deur die aanpak van nuwe temas; deur die opkoms van ’n nuwe woordgebruik; deur nuwe maniere van bou, d.w.s. ’n nuwe volgorde in die aanbied van feite; deur die opkoms van ’n nuwe wêreldbeskouing van waaruit die werk geskrywe word”.<sup>1)</sup>

Nadat Louw elkeen van die vier moontlikhede toegelig het, kom hy tot die slotsom dat die vernuwing waarskynlik langs die weg van een van die eerste drie maniere sal kom omdat die vierde tipe die mees radikale soort vernuwing is wat ’n kunsoort kan ondergaan.

Na enkele inleidende opmerkings wys Louw daarop dat die Beweging van Dertig geen volledige „verandering van die hart in die Afrikanervolk teweeggebring het nie omdat die poësie veel minder as die prosa die verteenwoordiger en spieëlbeeld van die breë massa opgevoede mense is.”<sup>2)</sup> Voorts moedig hy Afrikaanse skrywers aan om dit te waag om „afwykende menings” te verkondig. In die huidige situasie moet die risiko van ’n verguising en miskennig deur die openbare mening in die gesig gestaar word.<sup>3)</sup>

Lederlé wys ook daarop dat waar die Afrikaanse romanskrywer in die verlede sy uitbreiding by uitstek horisontaal gesoek het; deur ontdekkingstogte op nuwe gebiede te neem, bv. die boerelewe, die armbanke, die stedeling, die bruinman, jagverhale en dierlewe, ontstaan die behoefte seker na ’n meer vertikale ontginning van die stof. Hy wys dan daarop dat Louw se advies egter nie ’n terugkeer tot die sielkundige of diepte-psigologiese roman ingesluit het nie.<sup>4)</sup> Louw lê veral klem op die eindelose verskeidenheid van mense en dat die verskeidenheid geëer en beskerm moet word.

Intussen is die vernuwing van die Afrikaanse prosa met behulp van die na-oorlogse humanisme van Europa bemoontlik – die vierde moontlikheid wat Louw nie baie waarskynlik geag het nie. Ons moet egter ook hier byvoeg dat die vernuwing van die prosa van Sestig seker moeilik op Louw se kerfstok geplaas kan word. Dit kan eintlik teruggelei word na die wêreldstad Parys waar die meeste van ons prosaïste vir ’n tydlang gaan woon het. Die na-oorlogse Wes-Europese humanisme – tot ’n groot mate vreemd vir die Afrikaner – het so tot ons prosakuns toegetree.

Soek ’n mens na ’n diepere ooplegging van die geestelike wortels vir die Sestigerkuns, is daar min werke wat die situasie so insiggewend belig as A. P. Brink in sy *Aspekte van die Nuwe Prosa* (Academica,

---

1) Louw, N. P. van Wyk., *Vernuwing in die prosa* . . . . ., p.74.

2) *Ibid.*, p.94

3) *Ibid.*, p.97

4) Sien Lederlé, H. I., *’n Religiöse en Wêreldbeskoulike Ontleding en Waardering van die Prosakuns van Etienne LeRoux*, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.O.V.S., 1969

Pretoria, 1967) nie. Nadat Brink 'n magdom gedagtes na vore gebring het uit die geestesagtergrond en kulturele groei van die Westerse wêreld, wat wysgerig almal teruggelei kan word na die religieuse dialektiek in die wortel van die humanistiese religieuse grondmotief, waarin die verslawing van die mens al geweldig word, skryf hy: „Wat moet die skrywer in dié situasie doen? Maak asof alles fraai en veilig is? Maak asof daar nie onsekerheid en verwildering bestaan nie? Hoe kan hy praat sodat sy stem bokant die advertensiestemme gehoor kan word? Wat kan hy sê – en hoe kan hy dit sê – wat ‚indruk’ sal maak op ’n mensdom wat al té veel geweld gesien het, wat sat is van verveling as gevolg van ál meer vrye tyd, wat iets van alles weet, en self die seksuele openbare besit gemaak het? ”<sup>1)</sup>

Ten opsigte van hierdie betekenisvolle uitspraak van Brink, wys ons net daarop dat ’n groot deel – die grootste? – van die kuns ongelukkig nie *bokant* die „geestelike” geroesemoes en gefrommel uitstyg nie maar slegs hartlik daarmee saamskreeu en daarom net so dekadent is as die sogenaamde dekadente lewe van die twintigste eeu. Die werklike agtergrond van die kunsuitinge lê daarom nie in die dekadensie van die lewe nie. Dit lê veel dieper. Dit lê in die verwerping van God en Sy gebod in die na-oorlogse vryheidsontplooiing van die mens wat nie in staat is om die gebeure van sy tyd sinvol te interpreteer nie. Daarom mis dit ook die bloedwarmte van egte humaniteit en verdwyn dit soos die Okavango in die sand van die humanisme.

Wanneer Brink wys op die invloed van Einstein in die Futurisme en die surrealisme as ’n spontane(!) aanwending van nuwe psigologiese en natuurkundige gegewens wat die onbetroubaarheid van die rede sou illustreer omdat die *eintlike werklikheid* bó die alledaagse sou lê, is hy egter self nog net besig met die *aliedaagse* en absoluut niks meer nie. Ook die individuasie, as bevrydende ervaring (Jung) en die aanvaarding van die Zen-Boeddhisme, is nie net gegewens wat „verklar” kan word omdat „alle omlyninge verlore raak, grense, uitgewis raak, kategorieë inmekaar oorvloei” ensovoorts sodat alles relatief en absurd is nie. Onder hierdie „aanvaardings” en kunsuitinge lê die deurwerking van die humanistiese religieuse grondmotief.<sup>2)</sup> Lederlé vat dit baie raak saam as hy skrywe: „Veral in sy nuutste historistiese fase vertoon die wetenskapsideaal ’n ontwortelende en alles-nivellereende instelling wat grense en norme uitwis en dan sonder hoop voortworstel in ’n selfgeskape moeras met geen wetsorde wat orde in die chaos kan bring nie . . . Dit het die mens van die wêreld verwyder en hom uitgedryf tot ’n wanhopige ‚kreatiewe’ futiliteit”.<sup>3)</sup>

### 7.2.1 ’n Greep uit „Sewe dae by die Silbersteins”

In ons saaklike behandeling van die normpositivering in *Sewe dae by die Silbersteins* moet ons die teks as bekend veronderstel omdat selfs ’n kursoriese opsomming van die roman nie aan die boek reg kan

1) Brink, A. P., *Op. cit.*, p.60

2) Vir ’n insiggewende samevatting van Brink se gedagtes in sy genoemde werk, sien Lederlé, H. I., *’n Religieuse en Wêreldbeskoulige ontleding en Waardering van die Prosa-kuns van Etienne Leroux*, pp.56–67

3) Lederlé, H. I., *Op. cit.*, p.64

laat geskied nie. Dit is die „verhaal” van die jong Henry van Eeden wat op die landgoed Welgevonden in ’n sewedaagse inisiasie van die „gewone” stabiliteite in die lewe verlos moet word en in ’n proses van Jungiaanse individuasie „gelowig” ’n „nuwe” mens in ’n „nuwe werklikheid” word. Leroux verduidelik self die tema vir sy akademies-bekroonde boek soos volg: „My tema in Silbersteins was dat Henry ingelei moes word in sewe fases tot die wêreld van die „Self” wat gesigsloos, maskerloos, is. Sy inleiding het daarin bestaan dat sewe vorms van maskers in sewe dae vir hom vernietig is en dat die „Self” ’n beeld moet kry. Ek het nooit die leser die beeld gegee nie. Teen die einde bars Salomé binne sy gesigsveld, maar ek laat die leser net dáár”.<sup>1)</sup>

Om hierdie „tema” uit te bou, het Leroux op ’n besondere wyse aangesluit by die tradisie van die emblematiese literatuur en die moontlikhede daarvan verder uitgebou. Kannemeyer wys daarop dat die begrip „emblema” in die sestiede en sewentiende eeue toegepas is op ’n heel besondere Renaissancistiese genre wat in die Nederlandse literatuur van die Goue Eeu onder andere beoefen is deur digters soos Hooft, Vondel, Cats en Luyken.<sup>2)</sup>

In sy oorspronklike vorm het die emblema bestaan uit ’n prentjie wat toegelig en verklaar is deur ’n devies of ’n motto wat meesal ontleen was aan die Bybel of ’n bekende klassieke skrywer. In die verdere ontwikkeling van hierdie emblematiese stylsoort het die aksent al hoe meer na die verklarende teks verskuif. Kannemeyer skryf in dié verband: „Die emblema vind juis sy bekoring en aantreklikheid in die wisselwerking tussen tekening en teks wat nie onafhanklik van mekaar verstaan kan word nie. Omdat die samewerking tussen skrywer en tekenaar nie altyd moontlik was nie, het die sewentiende-eeuse digters heel dikwels ook die beeld self in versvorm gegee en die verklaring daarop laat volg. Op die wyse is die twee-eenheid van illustrasie en byskrif wat ’n wesenlike kenmerk van die emblema in sy oorspronklike vorm uitmaak, grotendeels vermy, en ontwikkel dit tot ’n suiwer literêre genre. In die beste Nederlandse voorbeelde van hierdie tipe poësie sorg die digters buitendien dat die eksegetiese gedeelte van die gedig nie suiwer verklaring is nie, maar ook beeldend aansluit by die illustrasie wat aan die begin van die gedig gegee word. Beeld en eksegeese gaan dus in hierdie genre ’n besondere verhouding met mekaar aan”.<sup>3)</sup>

Hierdie stylfiguur gee aan Leroux die moontlikheid om die boek met ’n veelvuldige simboliek te laai waarvan die meeste in die teksverband wel begryp is maar ook ’n groot deel nie begryp kan word voor sekere buitetekstuele gegewens nie as agtergrondkennis by die verhaal geplaas is nie. Een voorbeeld moet hier voldoende wees: baie min lesers sal begryp dat die twee wit pilare by Welgevonden se hek – dit is tog ’n alledaagse gesig – reeds die tema van die boek inlei. Hulle verwys na die Kabbalistiese pilare Boaz en Jachin,

---

1) Lederlé, H. I. *Op. cit.*, p.64

2) Sien Kannemeyer, J. C., *Op weg na Welgevonden*, p.38 sqq.

3) Kannemeyer, J. C., *Op. cit.*, p.39

die paradoks van goed en kwaad. Reeds deur die vermelding van die pilare by Welgevonden se hek word die struktuurpatroon van die gesigsloosheid van die goeie en die bose ingelei. Ook die volle betekenis van die „drakeklopper” voor Welgevonden se deur vereis verdere agtergrondkennis voor die leser dit sal begryp. Daar is natuurlik meer voorbeelde wat aangehaal kan word maar die genoemdes is vir ons doel voldoende.

Lederlé het reeds in sy genoemde verhandeling onomwonde die humanistiese religieuse grondmotief in Leroux se romankuns aangetoon. Hy skryf: „Die grondmotief wat dan Leroux se werk van die wortel uit beheers is die moderne humanisme. Soos ons telkens gesien het: die humanistiese motief met ’n sterk voorrang vir die natuurpool in irrasionalistiese en diepte-psigologiese sin. Die dryfveer van die hele werklikheid is die kollektief-onbewuste en die blinde, irrasionele drif of libido. In hierdie kollektiewe universalisme verbleek die enkeling tot simbool”.<sup>1)</sup>

In die lig van hierdie saaklike opmerkings kan ons nou die normpositivering in *Sewe dae by die Silbersteins* in die oog probeer kry. Die estetiese geloofsnorm – ook in die boek volkome regulatief en konstituerend – is in hierdie roman gepositiveer onder leiding van die gees van die afval.

Daarom is die eerste gegewe in die boek wat ons aandag trek juis sy veelvuldige simboliek in die ontwikkeling van die ideelaag. In die eerste plek het ons hier ’n misduiding van die estetiese retrosipasie op die biotiese. Die aktualiteitsnorm word versmal in die seksuele en telkens verknoop aan die gesigsloosheid van die goeie en die bose soos, om net enkele voorbeelde te noem, Henry se besoek op die sewende dag aan die ou vroujie en haar dogter en die meisie wat elke dag met die perd in Henry se gesigsveld kom, die ooglopende romanse van J. J. met Mrs Silberstein. Kortom, die seksuele deursuur hierdie boek in elke moontlike situasie. Hoe véér staan Silbersteins nie Van Wyk Louw se Raka nie! In Raka het die seksuele ook sy plek maar die warme humaniteit – hier in sy breedste opset – van die Koki-figuur soek jy tevergeefs in *Sewe Dae by die Silbersteins*.

Ook in die psigiese – estetiese sensitiwiteit – is die gevoel net soos die estetiese retrosipasie op die biotiese verlogiseer en gevolglik van sy bloedwarmte ontroof. Alles is koud en absurd soos die oppervlakkige wêreld van Welgevonden. Dit alles is natuurlik struktureel geïntegreerd in die verhaal verwerk sodat ons wel deeglik nog in hierdie roman sonder die minste twyfel kuns het onder die afval. Dit is egter ’n cliché om te sê dat die wêreld waarin ons lewe so lyk. Hier het ons te doen met ’n doodernstige „bekeringsoproep” wat nie die afval van ons tyd esteties „aan die kaak stel” nie maar inderdaad sonder bekering en sonder God ’n lewenswyse vir die mens proklameer en propageer.

---

1) Lederlé, H. I., *Op.cit.*, p.151

Die emblemitiese stylfiguur leen hom voortreflik om die dualisme in die verhaal teenoor die norm *verwerkbaarheid* te realiseer. Die religieuse dialektiek wat in hierdie grondmotief werksaam is, kan in hierdie stylfiguur in sy dubbelkantigheid en pretensieuse meersinnigheid geïntegreerd gehou word. Die positivering van al die bo-historiese estetiese norme dra ook in hulle hierdie dubbelkantigheid. Die talige norm van eenduidigheid loop telkens uit op dubbelsinnigheid – dink maar aan die Salomé-figuur. Die sosiale norm in kommunikasie kom nêrens tot sy reg nie. Selfs in die gee van die geskenke aan Henry – in die sewende hoofstuk besonder duidelik – lê ’n dubbelslagtigheid dat Henry „belas” is en in die afsondering van sy kamer as’t ware skuiling gaan soek. Die fuifpartytjie elke aand is ’n groep mense wat geen kommunikasie met mekaar het nie. Die partytjies verloop in oppervlakkighede met Henry as iets van die „outsider” figuur. Die hele tema uitbouing word natuurlik *beregtig* en *eerlik* uitgebou onder leiding van die religieuse grondmotief wat die hele werk deursuur. Selfs in die enkele verwysings na die Christendom – in die wynmakery en die naakte swemmerie waar ’n analogie met die paradys getrek word – bly humanisties gevulde simbole en daarom spreek hulle ook nie aan nie.

Met hierdie enkele aanduidings moet ons volstaan. Ons het slegs probeer om met ’n enkele lyn aan te toon dat die religieuse grondmotief die normpositivering in ’n kunswerk bepaal. Dit kan natuurlik veel breër uitgewerk word deur ’n vakwetenskaplike literêre kritikus. Vir ons doel is hierdie kursoriese aanduiding egter genoeg om die feite wat ons in hierdie hoofstuk kursories onderstreep het, enigsins nader toe te lig.

## 8 Samevatting

In hierdie hoofstuk het ons probeer om – aansluitend by ons tema – die estetiese norme soos dit in Gods wêreld aan die wetsy gegee is en hulle positivering onder leiding van die geloof, enigsins nader te besien. Met die ooplê van die norme aan die wetsy, proklameer ons uit die aard van die saak geen volledigheid of maar enigsins ’n gedagte dat hierdie norme nie met dieper studie baie beter oopgelê en gedui sal kan word nie. Dat ons egter in ons wetenskapbeoefening ons besig moet hou met hierdie studie, staan vir ons vas. Die positivering van die norme wat God in genade in Sy wêreld vir die estetiese gegee het, kan nie werklik wetenskaplik gegryp word sonder insig van die norme aan die wetsy nie. Wat ons in hierdie hoofstuk nederig aanbied, moet slegs as inleidend beskou word. Dit is egter so ’n belangrike stand van sake dat dit alleen ’n ingrypende navorsing regverdig.

Ook die norm-tipisiteit van objektief-estetiese strukture, spring eers in die oog wanneer ons enigsins ’n insig van die normstruktuur aan die wetsy het. Hierdie norme is begin-sels, hulle is aangelê op normpositivering.

Ons het ook klem gelê op die religieuse dimensie in die normpositivering. Skepping, sondeval en verlossing is deurslaggewend vir ’n Christelike normpositivering. Selfs vir ons kennis is die religieuse grondmotief in tersiêre sin inderdaad ’n sleutel. Die alsydigheid in ons kosmologiese stellingname, die

deurwerking van die sonde, die verlossing deur Christus, normatiewe en die korrelering van subjeksy en wetsy, is uitgangspunte wat slegs in 'n Christelike wetenskapsbeoefening moontlik is.

Ons het ook probeer om nader rekenskap te gee van wat die wysgerige betekenis is van enkele kontemporêre begrippe in die kuns en kunskritiek. Ook hier is geensins na volledigheid gestrewe nie. Ons het slegs enkele lyne deurgetrek om aan te toon dat die Christelike kunsgeleerde van sy begrippe rekenskap moet gee en as gevolg van die feit dat niemand kuns kan skep as dit nie was vir die norme vir kuns aan die wetsy van Gods wêreld nie, is daar veel wat gebruik kan word en uitgebou kan word. Ons het veral in die lig ook die aandag gevestig op die *evaluasië*-begrip in die kontemporêre estetiese besinning.

Voorts het ons saaklik aandag gegee aan die uitvoerende kunste waarin ons slegs die drama aan 'n enigszins wyere analise onderwerp het. Ook hierdie deel van die estetika – die normpositivering in die uitvoerende kunste – is 'n aktuele aangeleentheid wat met reg dringend aanspraak maak op ons verdere navorsing. Ons het hier reeds te doen met iets van 'n oorgang na 'n toegepaste estetiek waarin wysgeer en vakman geroep word om tot eer en in diens van God, saam te werk.

Ten slotte het ons in enkele baie kursoriese grepe probeer om die invloed van die religieuse grondmotief aan enkele grepe uit die letterkunde te illustreer. Dat ons hier nie sonder meer met verstandswerk te doen het nie, staan vir ons vas. Dit gaan ook nie vir ons oor 'n oordeel oor 'n man se hart nie. Ons het gewys op die betekenis van die grondmotiewe in sekondêre en tersiêre sin. Dit gaan vir ons bloot om die feitelike ooplegging van wat in 'n bepaalde kunswerk vergestalt is. En dit gebeur nie met buite- of bo-estetiese norme nie. Ons het ook die estetiese norme self in die sin probeer belig as gegewens in Gods skeppingsorde, ontiese begin-sels as begin-punte wat noodsaaklik in elke kunswerk vergestalt is.

Tog is dit ons eerlike oortuiging dat die gehalte van 'n kunswerk ten diepste afhang van die normpositivering onder leiding van die religieuse grondmotief wat regulerend-konstituerend daardie positivering gelei het. Alsydige normpositivering is 'n voorwaarde vir groot kuns. Ons is egter ook bewus dat hierdie uitspraak nie deur almal aanvaar sal word nie. 'n Oorkoepelende eenheid in die wetenskap is egter 'n wensdroom wat die sondeval buite rekening laat. Daarom is ons doel die diens en die eer van God in ons wetenskap al ervaar ons ook die antitese uit die gees van die afval.

## SAMEVATTING EN PERSPEKTIEF

Hierdie laaste hoofstuk sal ons in twee dele behandel. Allereers 'n samevatting wat baie saaklik is omdat ons slegs ons bevindinge in hooflyne sal weergee. In die tweede gedeelte sal ons saaklik lyne aantoon vir verdere ondersoek in die toekoms.

### 1 Samevatting

In die eerste hoofstuk het ons die soeklig laat val op die estetiese konsepsies van Aristoteles en Kant. Ons het aangetoon dat hulle estetiese konsepsies gebou is op grondbeginsels wat onder aandrywing van die religieuse grondmotief aan die wortels van hulle denke, hulle beslag gekry het.

Die Aristoteliese fisis-begrip, as norm vir Aristoteles se estetika, is alleen begrypbaar vanuit die religieuse grondmotief van vorm en materie. Ook sy „mimêsis”-beginsel is nie sonder meer platonies nie. Sy mimêsis is eintlik korrelaat met sy „true idea” – Aristoteles is objektivis – wat verkry word van die „eidos”, van die algemene, wat die kunstenaar abstraheer uit die sintuiglike detail. Mimêsis is daarom by Aristoteles nie nabootsing nie maar inderdaad 'n skeppende daad van die kunstenaar.

Die materiaal vir die kuns is die menslike lewe – dit vorm die „materie” vir die kunsskepping. Vir Aristoteles kan die stoflike as sodanig nie materiaal wees nie omdat dit 'n vormlose „apeiron” is. Daarom is die eenheid van die kunswerk in die Aristoteliese konsepsie so belangrik want sonder die eenheid verval die kunswerk in die „apeiron”. Hierdie eenheid word verkry deur die waterdigte toepassing van die „wet van noodsaaklikheid en moontlikheid”. Alles kan, in die nougesette toepassing van hierdie wet, uitloop op een speerpunt, 'n magtige crescendo.

Vanuit sy religieuse grondmotief, is sy estetika volkome begryplik. Die mimêsis is die vorm wat aan die materie – die menslike handeling – daardie eenheid gee wat dit 'n kunswerk maak. Die wet van moontlikheid en noodsaaklikheid kan alleen begryp word as die entelegie wat deur die mimêsis 'n kunswerk as kunswerk kwalifiseer na die voorskrif van die rede. By Aristoteles staan die materie-motief – die menslike handeling – in 'n intieme verband met die beweging in die tydelike werklikheid en gryp terug op die natuurreligie van die ewigvloeiende lewensstroom terwyl die vorm-motief in sy estetika duidelik appelleer op die nie-waarneembare vorm wat bokant die kringloop van die lewensstroom verhewe is, dus op die kultuurreligie.



Met Immanuel Kant het ons inderdaad te doen met 'n geniale figuur. Kant was Aufklärungsfilosoof wat aan die eise van die Verligting deurgaans getrou gebly het. Die vorme van die skoonheid is nie vir Kant belangrik nie maar wel die estetiese oordeel. Dit het hy nagespeur langs sy „beginsels” van die smaak en die gevoel.

Kant betrek die skone in sy estetika as 'n vorm van doelmatigheid. Die skoonheid en die verheuenheid lê nie in die dinge nie maar in die „Einbildungskraft vielleicht mit dem Verstande verbunden”. Dit is 'n subjektiewe aangeleentheid. Vir Kant is die skoonheid dus algemeen en algemeenheid is niks anders as 'n idee nie. Die mens as individu, deel in die mensheid en daarom in die Idee sodat die skone en die verheue ook vir die enkeling nie vreemd is nie. Iets is daarom slegs mooi omdat die mens dit as mooi beoordeel. Kant beklemtoon hierdie stand van sake so sterk dat hy dit beskryf as 'n „Sollen im ästhetischen Urtheile”. Hierdie „Sollen” rus op die „Gemeinsinn” wat op sy beurt niks anders as 'n blote idealistiese norm is nie. Daarom is die „Gemeinsinn” nie slegs 'n veronderstelling nie. Kant noem dit 'n „Recte zu Regel” wat sonder meer van toepassing is op almal.

Uit Kant se humanistiese religieuse grondmotief, kan daar dus geen sprake van *ontsluiting* wees nie maar slegs van herskepping. Die kunstenaar *herskep* die natuur in 'n hoëre en duursamer werklikheid, as iets wat geheel en al groter as die natuur is. Die kunstenaar omskep die onsigbare in sigbare dinge en die onnoembare, benoem hy. Kant se estetika is alleen begryplik uit die religieuse grondmotief van die humanisme. Die persoonlikheidsideaal het by Kant die onbetwiste voorrang.

In Hoofstuk II het ons aandag gegee aan Gereformeerde denkers buite die kring van die Wysbegeerte van die Wetsidee. Ons het saaklik die konsepsies van Kuyper, Sevensma en Wielenga van nader besien.

Kuyper se estetiese konsepsie vertoon 'n dubbele dualisme. Enersyds handhaaf hy 'n eg-reformatoriese lyn as hy die beginsel van Soewereiniteit in eie kring beklemtoon en herhaaldelik daarop wys dat 'n Christelike lewens- en wêreldbeskouing moet wortel in 'n mens se verhouding met God en dat die mens se hart die punt is waar „alle stralen van ons leven als in één brandpunt samenvallen”.

Aan die ander kant het Kuyper die Reformatoriese lyn verlaat toe hy – natuurlik weens gebrek aan 'n egte Christelik wysbegeerte – aansluiting gesoek en gevind het in die Gereformeerde skolastiek.

Vir Kuyper lê die skoonheid nie soos by Kant in die Idee nie. Dit lê in die geskapeheid van die dinge. Kuyper bou sy skoonheidsleer op uit *Rom. 1:20* waar daar gewag gemaak word van die „goddelikeheid” in die dinge wat egter geensins, sê Kuyper, panteïsties opgevat moet word asof die dinge self goddelik is nie. Op eg skolastiese wyse handhaaf hy dat God die Opperste Kunstenaar is. Die skoonheid is verder 'n geestelike aangeleentheid wat slegs uit die algemene genade – buite Christus om – beleefbaar is. Ook die Verheue bind hy onder die Skriflig in.

By W.S. Sevensma het ons 'n ingewikkelde konsepie wat ook ontspring uit die Gereformeerde Skolastiek. Sy uitgangspunt is spekulatief-metafisies. Sy metafisiese postulaat kan ons saaklik opsom: Die geestelike lewensbeginsel vanwaar uit alle dinge uitgaan, lê in die Vader; die krag waardeur die lewensbeginsel tot openbaring kom, lê in die Seun en die openbaring self – dit is die vormmoontlikheid van die lewensbeginsel – lê in die Heilige Gees. Laasgenoemde verteenwoordig die skoonheid. Ook die skoonheid op aarde is slegs moontlik uit dieselfde drieërlei bestaansnorme.

Net soos Kuyper handhaaf Sevensma 'n volstreekte dualisme tussen gees en stof. Sy estetika kan met reg 'n „gevoelsetetika” genoem word. Onder die *gevoel* verstaan hy die relasie tussen subjek en objek. In hierdie relasie vind die vergeesteliking van die verskyning van die dinge plaas. Uit hierdie gesigshoek is dit ook verstaanbaar waarom hy volkome aansluiting kon vind in Lipps se „Einfühlungstheorie” deur dit slegs onder die Skrifte in te stoot. Die norme vir kuns is vir hom presies dieselfde as wat vir alle ander lewensgebiede geld en moet uit die Skrif afgelees word.

Sevensma het in besonder in die slagvat van die verleidelike Idealisme afgestort. Hy praat van die chaos en verwys dan na *Genesis* 1 terwyl hy die grondkonsepie van die Idealisme onder die Skriflig inskuiwe. Sevensma se hele estetiese konsepie is sintese filosofie in 'n Gereformeerde Skolastiek.

In Wielenga het ons 'n populêre skrywer wat in 'n biblisistiese hantering van dinge, uiteindelik self in die biblisme verval al beklemtoon hy ook dat die Bybel nie handboek vir die kuns is nie. God is ook vir hom die Groot Kunstenaar en die skepping is Sy kunswerk. Die mens – geskape *as* beeld van God, is self 'n kunswerk van God. Die amptelike kunstaak van die mens staan in verband met God as die Groot Kunstenaar. Die mens skep daarom ook weer kuns na sy beeld soos God Kuns geskep het na Sy beeld.

In sy Gereformeerde Skolastiek skuif Wielenga die Skrif met roekelose konsekwentheid onder sy konsepie in. Hy verwys na *Genesis* 1 waar die gees oor die waters geswewe het en konkludeer sonder ompad dat die menslike gees ook oor die vormlose stof swewe en „er ontstaat vorm, er ontwaakt leven”. Ook by Wielenga het ons 'n estetika wat gebou is op 'n Gereformeerde Skolastiek wat die Skrifbeginsels eintlik net moet bevestig.

In hoofstuk III het ons aandag gegee aan die estetiese in die Wysbegeerte van die Wetsidee. Gods wêreld is as 'n eenheid in die verskeidenheid geskape. Hierdie geskapene beantwoord aan 'n enkele bouplan waaraan verskillende momente, o.a. 'n modale, 'n individuele en 'n temporele, onderskei kan word. Strukturaliteit moet egter nie verwar word met die wet as grens tussen God en die kosmos nie. 'n Alsydige kosmologie is voorwaarde vir 'n Christelike estetika.

Nadat ons die estetiese modaliteit by Dooyeweerd, Rookmaaker en D. F. Malherbe saaklik besien het, het ons ook aandag gegee aan die subjek-objek relasie. Die tipiese struktuur van 'n kunswerk is egter eers begrypbaar in die noue samehang van sy funderende en kwalifiseringsfunksies. 'n Normatiewe ding-eenheid

het nie soos die natuurdinge in sy bestemmingsfunksie 'n oorspronklike individualiteit nie. Die oorspronklike karakter van 'n kunswerk wys terug na 'n vroeëre funksie omdat dit ontstaan het in die objektivering van die kunstenaarskonsepsie. Hierdie vroeëre funksie moet nie in Aristoteliese sin in die gebruikte materiaal gesoek word nie, ook nie in die kunstenaarskonsepsie – dus in die psigiese nie. Dit kan daarom alleen gevind word in die historiese-beheersende vorm volgens vrye ontwerp.

Die produktiewe kunstenaarsfantasie het vervolgens aan die orde gekom. Hierdie produktiewe kunstenaarsfantasie moet nie vereenselwig word met die subjektiwiteit van die kunstenaar nie omdat 'n modale subjektsfunksie hom nie in dieselfde wetskring kan objektiveer nie. Die objektiewe karakter van die kunswerk, kan dus alleen sy oorsprong hê in die produktiewe objektiverende werksaamheid van die psigiese funksie van die kunstenaar.

Die kunsinspirasie is *nie* goddelik nie. Rookmaaker grond die inspirasie in die nuwe ervaring waar die kunstenaar bewus word van „hem-eigen-zijn eener aesthetische functie”. Sonder 'n kosmologiese bewus-wees – al is dit voor-teoreties – van die tydelike sinsamehang en sinverskeidenheid sou die estetiese bewuswording geen vat op die werklikheid hê nie en kunsskepping dus onmoontlik wees. Hierdie inspirasie is op die psigiese gefundeer en veronderstel die vormingswil. Dit hang op sy beurt weer saam met talent, genie en ook wat die betrokke kunstenaar, kunsrigting of -era esteties aangryp. Dit alles word in die laaste instansie bepaal deur die religie aan die wortel en ontsluit onder 'n bepaaldsoortige geloofsleiding.

Die *styl* is alleen begrypbaar as retrosipasie van die estetiese op die historiese wat ook beïnvloed word deur eksterne faktore en dus nie net uit funksionele gesigshoek bestudeer kan word nie.

Wat die aard en voorwaardes vir Christelike kuns betref, het ons gevind dat Christelike kuns nie kerklike kuns is nie. Christelike kuns is kuns waar die norme wat God in Sy Wêreld vir kuns gegee het alsydig gepositieer is onder leiding van die Christelike religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing deur Jesus Christus in die gemeenskap met die Heilige Gees.

Ten slotte het ons die lewens- en wêreldbeskoulike in die kuns van nader besien. Alle kuns kom uit 'n lewens- en wêreldbeskouing voort. Hier het dit vir ons egter gegaan oor die *vergestalting* van daardie lewens- en wêreldbeskouing. In alle groot kuns is dit die lewens- en wêreldbeskouing wat daarin gestalte aanneem wat die gehalte van die kuns bepaal. Dit beteken natuurlik nie dat 'n kunstenaar 'n hele lewens- en wêreldbeskouing in elke afsonderlike kunswerk moet beliggaam nie. Die idee-laag wat vergestalt word, moet en is ingebed in 'n lewens- en wêreldbeskouing. Dit is daarom ook 'n taak van die kunstenaar en kunskritikus, as hy nie oppervlakkig wil wees nie, om rekenskap te gee van die idee-laag wat in 'n werk vergestalt is.

Sonder 'n wysgerige stellingname is soiets natuurlik nie moontlik nie. In hierdie verband is die samehang van beginsel en feit so belangrik. Die geïntegreerdheid van 'n kunswerk beteken ook dat daar binne in „feite” hanteer word in die verbeelding wat appelleer op beginsels.

Wat die kunskritiek betref is daar, soos vir die kunsskepping, 'n duidelike insig nodig in wetsy en subjeksy. Wie die wetsy verabsoluteer, verval in 'n rasionalisme waar die Godgegewe vryheid van die kunstenaar gekanselleer word. En wie die subjeksy verabsoluteer, moet noodgedwonge die bestaan van kunskritiek as wetenskap ontken. So 'n persoon kan nooit verder kom as 'n persoonlike mening nie.

Daarom is dit nodig dat die norme vir kuns aan die wetsy oopgelê moet word want om bloot net die normatiewe aard van die kuns aan die wetsy te benadruk, bring ons geen tree nader aan Christelike kunsbeoefening nie. Hierdie norme mag nie gekonstrueer word nie. Hulle moet versigtig uit Gods wêreld afgelees word onder leiding van die Christelike religieuse grondmotief van skepping, sondeval en verlossing. Die Christen kunskritikus kan daarom nooit 'n eklektikus wees wat vandag só en môre weer anders oordeel nie. Hy moet die kunswerk konfronteer met die norm om langs dié weg tot 'n algemene oordeel te kom. Kunskritiek moet rekening hou met die religieuse dieptedimensie as behorende tot die kuns self. Per slot van sake is dit hierdie religieuse diepte-dimensie wat die gehalte en gestalte van 'n kunswerk bepaal.

In die vierde hoofstuk het ons die estetiese konsepsie van Calvin Seerveld en sy skool onder die soeklig geplaas. Ons het ook die M.A.-verhandeling van A. J. Müller as volgeling van Seerveld, saaklik aan die orde gestel.

Seerveld wil konsekwent Christelik wees en in sy estetika alle pagane reste van die kontemporêre denke tot die wortel elimineer. Hy begin deur die Skoonheid as metafisiese postulaat by die wortel af te sny. Ook die sogenaamde goddelike inspirasie verwerp Seerveld volkome maar gee tog ook nie rekenskap van die estetiese aangryping nie.

Kuns is vir Seerveld sonder meer styl. Dat styl een van die mees ooglopende momente in 'n kunswerk is, kan nie ontken word nie maar daar kan nooit toegegee word dat kuns net styl is nie. Die styl vind sy neerslag in die omvattendheid van 'n kultuur. Dat daar in 'n bepaalde katedraal 'n styl afgelees kan word, beteken nog nie dat so 'n katedraal of skildery of roman, styl is nie.

Kuns is vir Seerveld die „symbolical objectification of certain meaning aspects of a thing”. Aan die een kant hou hy vas aan die onties-gestruktureerdheid van die werklikheid en aan die ander kant beklemtoon hy dat die kunstenaar die „meaning” ontdek en dit *direk* in lyne, vorme, kleur ens. *ontvou*.

Afgesien van die feit dat die sin-objektivering op sigself problematies is, is die ooplegging van sin in Seerveld se gedagtegang teoreties weergegewene van wat waargeneem is hoe moeilik daar ookal tot die insig in die sin gekom het.

Seerveld konstrueer ook 'n ander kosmiese orde waarin hy die estetiese wetskring benede logies plaas en dit fundeer met 'n tegnologiese wetskring. Dit beteken dat hy die rol van die intellektuele in die artistieke werksaamheid volledig elimineer. Kunsskepping gaan natuurlik nie in intellektualiteit op nie maar om die intellektuele so volledig te misken, behels ook 'n miskening van die karakter van die kuns.

Ook in die ontstaan van 'n kunswerk, beklemtoon Seerveld dat hy hom nie kan vereenselwig met die *objectum intentionale* as psigiese fantasiebeeld soos Dooyeweerd en Rookmaaker dit sien nie. Kunsskepping is vir hom 'n direkte aangeleentheid. Hy ontken egter nie beplanning en vooraf-werk deur die kunstenaar nie. Dit is egter nie esteties gekwalifiseer nie en slegs vooraf werk. Hy aanvaar dan ter verduideliking van sy konsep 'n *Hineinlebenshaltung* wat vir hom tussen die nuwe ervaring en die teoretiese teenstandsrelasie lê. Hierdie tussen-ervaring lyk egter vir ons nie moontlik nie omdat dit tog 'n teoretiese gegewe is en andersins die nuwe ervaring van sy ware karakter ontroof.

Ons gee egter ook graag toe dat die psigiese fantasiebeeld as *moontlike* estetiese struktuur by Dooyeweerd en Rookmaaker, nie 'n voldoende verklaring vir hierdie stand van sake is nie in die sin dat die estetiese konsep in die fantasiebeeld nie so volledig is dat dit net „ontwerp” of ge-objektiveer kan word nie. Dit word ook onder die vormgewing. Na ons mening moet daar van hierdie sogenaamde „voor-werk”, nie gespreek word van 'n *klaar ontwerpte* psigiese fantasiebeeld wat in die kunstprodukt geobjektiveer word nie. Slegs 'n gedeelte – die *idee* vir die komposisie? – is na ons mening vooraf klaar ontwerp. Die res van die kunstenaarsverbeelding – die beelding as sodanig in sy estetiese opset – vind gelyktydig met die vorming plaas. Dat ons dan ook te doen het met 'n dieptelaag in die menslike bewussyn, is voor die hand liggend.

Seerveld probeer ook om tot 'n nuwe indeling van die kunstipes te kom deur die indeling op die modale horison te probeer doen. Dit kan egter nie omdat die klassifikasie van individualiteitsstrukture juis nie op die modale vlak gedoen kan word nie, al het die modale vlak ook 'n belangrike woord mee te spreek.

Ook sy kunskritiese gedagtes is deurgaans afgestem op sy uitgangspunt dat kuns styl is. Hy beklemtoon egter ook die religieuse dimensie in die kunsbeoordeling. Met laasgenoemde gaan ons hartlik akkoord.

Die estetiese gedagtes by A. J. Müller is, altans vir die oorgrootste deel, afgestem op Seerveld se estetika. Die grondfout van sy „inleiding” – sy eie term! – lê daarin dat hy die betekenis van „sin-kern” en „positivering” nie raak gevat het nie. Die resultaat is dat hy in sy „gepositiverde wet” vir die kuns, omdat hy probeer om die sin-kern – wat vir hom aan die subjekty lê – teoreties uit te lê, dit daarmee van sy estetiese inhoud ontroof. In sy kunskritiek aanvaar hy buite-estetiese norme in die sin wat P. D. van der Walt dit sien.

In hoofstuk V het ons diverse kunsteoretiese opvattinge op reformatoriese erf ondersoek. Hier het ons ondersoek ingestel na die estetiese konsepsies van P. D. van der Walt, G. Dekker en H. G. Stoker.

P. D. van der Walt is 'n literêre wetenskaplike. Hy beklemtoon dat in kunskritiek ook die lewens- en wêreldbeskouing wat in die werk vergestalt is, in berekening gebring moet word. Sy eie estetiese konsep – afgesien van die mooi dinge wat hy sê – en waarmee ons ook hartlik kan saamstem – het egter nog te veel skolastiese en idealistiese reste. Hierdie gedagtegoed maak 'n konsekwente Christelike

estetika onmoontlik. En tog is ons van mening dat 'n Christenvakman soos Van der Walt vir die uitbouing van sy vakestetiek waardevolle werk gedoen het en nog kan doen.

Ook G. Dekker – literêre kritikus sedert die twintigerjare van ons eeu – begryp nog nie die Christelike wysbegeerte nie. Die feit dat hy die *religieuse* nog nie reg begryp nie, het meegewerk dat hy die normatiewiteit vir kuns ook nie ten diepste kan peil nie. Hy het egter waardevolle werk gedoen deur daarop te wys dat 'n Christelike kunskritiek wel moontlik is. Sy eie gedagtegang – ons het dit breedvoerig gestel – gaan nog meer mank aan dieselfde gebreke as by P. D. van der Walt en is dus impotent vir die lewenskragtige uitbouing van 'n Christelike estetika.

Oor die estetiese konsep van H. G. Stoker was ons verplig om baie kort te wees omdat nie hyself en ook geeneen van sy volgelinge, die Wysbegeerte van die Skeppingsidee nog toegepas het in 'n Christelike estetika nie. Sy enkele gedagtes tydens die simposium vir Christelike literêre kritiek is egter insiggewend. Veral die feit dat hy die religieuse dimensie as 'n *eerste* oordeel in die kuns besien, stem 'n mens dankbaar en hier gaan ons met hom volkome saam, al moet ons ook daarop wys dat sy inleidende stellings waar hy die kuns as genadegawe van God in die mens se kultuuropdrag beskryf, na ons mening te ver deurtrek.

In hoofstuk VI het ons skoorvoetend probeer om die estetiese norme aan die wetsy en die normpositivering aan die subjeksy enigins nader te besien. Ons het allereers daarop gewys dat die sin-kern van die estetiese hoegenaamd nie kan dien vir selfs 'n benaderde definisie vir kuns nie en dat die norme vir kuns aan die wetsy eers oopgaan wanneer die estetiese onder leiding van die geloof in retrosiperende en antisiperende rigting ontsluit word.

Met die norme wat ons in hierdie hoofstuk aan die wetsy oopgelê het, pretendeer ons uit die aard van die saak geen volledigheid of maar iets dat die norme nie met dieper studie beter oopgelê en gedui sal kan word nie. Wat egter vasstaan is die feit dat alvorens ons nie die norme oopgelê het nie, ons ook nie 'n vitale groei in ons wetenskapsbeoefening op die terrein van die estetiese kan verwag nie.

Popma het daarop gewys dat die sekondêre analogieë na berekening vier maal soveel moet wees as die primêre. In ons poging is slegs enkele primêre norme aangetoon. Verdere ontsluiting sal beslis verdere norme na vore bring. Hierdie norme ooplegging is egter so 'n belangrike stand van sake dat dit 'n ingrypende navorsing regverdig.

Ook die norm-tipisiteit van die objektief-estetiese strukture het ons met enkele grepe nader besien. Ook die religieuse dimensie in die normpositivering, is enigins nader belig.

Ons het ook inleidend rekenskap probeer gee van enkele kontemporêre beginsels wat vandag algemeen geld vir kunsbeoordeling. Dit maak ook geen aanspraak op volledigheid nie. Daarmee beklemtoon ons egter net dat die Christenkunskritikus aan homself rekenskap moet gee wat die „beginsels” wat algemeen gebruik word, eintlik beteken. Daar is veel van hierdie *terme* wat ons kan behou. Ons het gewys op die

evaluasië-begrip in die kontemporêre estetiese denke wat vir die Christelike estetika sinvol in gebruik gestel kan word.

Ons het ook baie saaklik aandag gegee aan die normpositivering in die uitvoerende kunste. Dit is 'n breë onderwerp wat 'n proefskrif op sigself regverdig. Vir ons doel was dit egter genoeg om slegs die drama te betrek waarin ons enigsins breër gehandel het.

Ten slotte het ons met enkele baie kursoriese grepe uit die letterkunde aangetoon hoe die religieuse grondmotief aan die wortel die normpositivering beïnvloed en misdui. Dit beteken egter nie dat die religieuse grondmotief in 'n kunswerk sondermeer verstandswerk van die kunstenaar is nie. Hierdie religieuse grondmotiewe is voorwaardes, a priori's, wat die mens in hulle greep het of hy daarvan bewus is of nie.

Dit gaan ook nie vir ons oor die beoordeling van 'n kunstenaar se hart nie. Ons het gewys op die betekenis van die religieuse grondmotiewe in sekondêre en tersiêre sin. Dit gaan vir ons – en so behoort dit vir elke Christenkunskritikus te wees – bloot om die feitlike ooplegging van wat in 'n bepaalde kunswerk vergestalt is. Dat die religieuse dimensie daarmee inbegrepe is, staan vir ons vas. Hierdie beoordeling geskied ook nie langs die weg van buite-estetiese norme nie. Ons het die estetiese norme self ook probeer belig as gegewens in Gods skeppingsorde, as ontiese begin-sels wat noodsaaklik in elke kunswerk vergestalt word.

Ten slotte merk ons net weer aan dat die gehalte van 'n kunswerk afhang van die normpositivering onder leiding van die religieuse grondmotief wat regulerend-konstituerend daardie positivering gelei het. 'n Alsydige normpositivering is voorwaarde vir groot kuns. Ook die vormgewing en integrering van materiaal is hierin begrepe want ook dit word ten diepste bepaal deur die religieuse grondmotief wat die historiese – vormgewing deur vrye ontwerp – ontsluit het.

## 2 Perspektief

In ons navorsing het daar veral drie baie belangrike sake telkens op die horison verskyn. Die eerste is die absolute belang van 'n vakfilosofie vir elke vakwetenskap. Daar is soveel stande van sake wat in die vakwetenskappe telkens na vore kom wat glad nie vanuit vakwetenskaplike perspektief gepeil kan word nie.

Om ons nou net by die estetika te beperk: die begryping en werklike betekenis, en daarom ook die sinvolle aanwending van kontemporêre estetiese norme in die verskillende kunstipes, is volkome geslote sonder wysgerige insig. Voordat die norme hoegenaamd in sig kan kom, moet die vakwetenskaplike estetikos ten minste sekere basiese grondbeginsels begryp voor hy sy wetenskap as Christelike wetenskap kan beoefen tot eer en in diens van die Here.

Ons wys net op enkele punte: dit is alleen wanneer die vakwetenskaplike insig het in die ensiklopediese samehang van die vakwetenskappe dat hy sy eie vakwetenskap sinvol kan beoefen. Alleen wanneer hy insig het in 'n alsydige kosmologie met die korrekte korrellering van wet- en subjeksy, sal hy nie in verabsoluterings verval en gevolglik die norme wat God vir daardie besondere vakwetenskap genadiglik in Sy wêreld gelê het, misdui of 'n negatiewe positivering goedkeur nie. Alleen met behulp van die wysbegeerte kan hy rekenskap gee van elke stand van sake rondom sy eie vakwetenskap. Die Christelike wysbegeerte in die algemeen, wat uitgemond het in 'n vakfilosofie, is inderdaad 'n „janitor”, 'n deurwagter vir elke wetenskaplike dissipline.

Die tweede ding wat hom met alle mag op ons aangedring het was die absolute deurslaggewende betekenis van die religieuse dimensie in ons wetenskapsbeoefening. Selfs die humanistiese of Gereformeerde-skolastiese wetenskapsbeoefening het aan die wortel 'n religieuse grondmotief wat daar opereer. Daar bestaan geen neutrale mens of wetenskap – vakwetenskap of wysbegeerte – nie. Hierdie diepste dimensie eis om erken te word. Die diepste rede waarom die humanis nie genoeg kan neem met 'n Christelike wetenskapsbeoefening nie, lê in die religieuse dimensie. Daarom handhaaf elke humanis ook, ondanks sy veelgeroemde verdraagsaamheid wat vanself 'n interessante geskiedenis het, die antitese sonder uitsondering al het die humanistiese antitese nie dieselfde betekenis as dié van die Christen nie. Vir die Christen lê die antitese in die afwysing van die sonde; vir die humanis lê dit ten diepste in die afwysing van alles wat sy afgod te na kom.

Daarom kan die Christen nog altyd humanistiese kuns waardeer omdat hy die deurwerking van die sonde – ook in sy eie lewe – én die verlossing van Christus ken. Ook die humanis is geen wetenskaplike as hy nie aan homself en in sy wetenskap *eerlik* rekenskap gee wat die norme wat hy hanteer eintlik beteken nie en waar hulle vandaan kom nie.

Die derde punt wat telkens op die horison verskyn het en wat ons meermale genoem het, is die noodwendige samewerking tussen vakman en wysgeer, en nader in die lig van ons navorsing, die kunstenaar. Daar is soveel raakpunte wat die vakwetenskappe met mekaar het en buite-vakwetenskaplik in die wysbegeerte lê, dat hierdie samewerking nie maklik oorskat kan word nie. Ook hier gaan ek net 'n enkele voorbeeld noem: Die estetika – om net maar by ons studie te bly – werk met norme. Wat is dit? En waar kom dit vandaan? Hierdie vrae kan nie vakwetenskaplik beantwoord word nie. En as ons praat van die inspirasie in die kuns of van die kunstenaarsfantasie dat dit in 'n diepte-dimensie in die menslike bewussyn lê, stuit die wysbegeerte self op vakwetenskaplike stande van sake wat roep om samewerking.

Baie van die punte wat ons verderaan in hierdie paragraaf sal noem, appelleer op so 'n samewerking. Mag die Here onse God ook spoedig aan ons die Christelike vakmanne voorsien en die wysgere en die kunstenaars om só saam te werk tot Sy eer en in Sy diens.



## 2.1 Die kunsinspirasie

Die goddelike inspirasie word vandag deur elke Christendenker verwerp. En tog moet ons probeer rekenskap gee van wat die estetiese aangryping eintlik is. Dat 'n kunstenaar juis hierdie idee vergestalt kan nie afgemaak word met net persoonlikheidsfaktore, kultuurmilieu of talent nie. Ons moet rekenskap gee oor die estetiese aangryping self. Dat die religieuse dimensie daarin 'n rol speel is voor die hand liggend maar dit verklaar nog nie die aangryping as sodanig nie.

Dat hierdie estetiese aangryping 'n puur menslike ding is, staan vir ons vas. D. F. Malherbe voer selfs aan dat die inspirasie nie net by kunstenaars voorkom nie maar ook by alle ander mense. Dit is die verrassende oopgaan van dinge – meteens 'n verheldering, 'n insig in 'n probleem wat aanvanklik onoplosbaar gelyk het. Dit wil voorkom of Malherbe hier ook die onderbewuste in gedagte gehad het.

Ook Rookmaaker se uitleg dat hy die inspirasie verstaan as 'n „het hem-eigen-zijn eener aesthetische functie” sluit aan by Malherbe omdat die bewuswording alleen in 'n dieptelaag van die menslike bewussyn gesoek moet word. Ook die feit dat die mens subjektief deel het aan die estetiese sinsy van die werklikheid, verklaar die stand van sake nie omdat kunsskepping tog 'n individuele aangeleentheid bly.

Estetiese aangryping is natuurlik ook 'n genadegawe van God hoewel dit nie impliseer dat ons die *aangryping as sodanig* nie verder moet ondersoek nie.

## 2.2 Die produktiewe kunstenaarsfantasie

Ons het reeds vroeër ruim oor die aangeleentheid gepraat. En tog is dit nog glad nie uitgeput nie. Enersyds hang die kunstenaarsfantasie intiem saam met die inspirasie en andersyds met die komposisie en selfs die vooraf-werk van die kunstenaar. Die verbande tussen inspirasie, kunstenaarskonsepsie en komposisie moet nog nader ondersoek word.

Dat die kunstenaarskonsepsie nie vereenselwig kan word met die voltooide kunsprodukt nie, staan vir ons vas. Dit beteken egter nie dat ons in so 'n uitspraak slegs die objektivering van die konsepsie op die oog het nie. Hierdie kunstenaarskonsepsie is na ons mening nie eers vir die komposisie volkome duidelik nie. En selfs die komposisie word in die voltooiing van die kunswerk geskaaf en gesny na mate verdere „verrassende insigte” na vore kom. Hier kan dus nie sprake van skeiding wees nie maar hoogstens van onderskeiding. Daarom het ons vroeër gesê dat na ons mening is slegs die idee vir die kunswerk in die kunstenaarskonsepsie min of meer uitgekristalliseer is. Hierdie stande van sake vra verdere ondersoek.

### 2.3 Normatiewiteit aan die wetsy

In hierdie proefskrif het ons byna nog nie geraak aan hierdie belangrike aspek vir ons Christelike wetenskapsbeoefening nie. Die opsporing van die norme aan die wetsy en hulle positivering aan die subjeksy is 'n wye veld waaraan daar op hierdie stadium met betrekking tot die estetika so goed as niks gedoen is nie. Norme tipisiteit in tipiese objektief-estetiese strukture moet verder ondersoek word. Normpositivering in die uitvoerende kunste is 'n studieprojek wat van dringende belang is, beide vir die betrokke vakwetenskaplike insig en vir die estetika in die algemeen.

Dit alles beteken natuurlik onder geen omstandighede dat die Christelike estetika moet uitmond in 'n paradigmatische objektivisme waarin die subjek aan die wetsy opgeoffer word nie. Hierdie norme aan die wetsy is begin-sels, begin-punte wat God in Sy wysheid en genade in Sy skeppingsorde aangelê het op positivering. Hulle is as 't ware algemeenhede wat deur die kunstenaar, in 'n onoorsigtelike ryke verskeidenheid van moontlikhede, in die kunswerk verbesonder moet word.

Allereers moet hierdie norme afgelees word uit Gods skeppingsorde maar omdat daar ook 'n sekondêre ontsluiting plaasvind waar die primêre norme wat retrosiperend en antisiperend oopgelê is op hulle beurt ook weer retrosipeer en antisipeer en verdere norme na vore bring, moet ook die estetiese ontsluiting as sodanig verder ondersoek word. So is ons van mening dat as die estetiese norm op die logiese wat ons probeer formuleer het as *toepasbaarheid* op die estetiese norm wat oopgaan in die sosiale antisipeer, daar 'n verdere norm wat ons miskien met die begrip „verstaanbaarheid” kan formuleer, oopgaan. Wanneer die estetiese norm kommunikasie retrosipeer op die estetiese norm wat in die psigiese oopgaan – sensitiewiteit – sou ons miskien die antwoord vind vir Dekker se estetiese ontroering. Dit is 'n wye veld wat hier op ons ondersoek wag. Want dat daar iets soos estetiese ontroering is, is onteenseglik waar. Om dit egter net aan te dui as 'n psigiese moment in ons kunstwaardering, verhelder natuurlik byna niks van hierdie stand van sake nie. Om egter ook net die normatiewiteit aan die wetsy te beklemtoon sonder om die norme self oop te lê, bring ons ook geen tree nader aan 'n sinvolle Christelike estetiese wetenskapsbeoefening nie.

Ook in hierdie navorsing sal 'n wysgerige ondersoek met „geblindeerde vensters”, soos Dooyeweerd dit êrens genoem het, 'n vrugtelose poging wees. Hier het ons die samewerking van Christelike estetici nodig. Die wysgeer kan tog nie vakwetenskaplike werk op die terrein van die verskillende kunstipes self gaan doen nie. Wanneer ons daarom praat van norme wat afgelees moet word uit Gods wêreld beteken dit dat die kunswerke self daarin begrepe is al is dit so dat baie – miskien die meeste – in die gees van die afval ontstaan het. Die norme wat God in Sy wêreld vir kuns gegee het kan in die gees van die afval gepositiveer word maar nooit kan daar kuns wees waarin die norme nie aanwesig is nie.

## 2.4 Kunstgeskiedenis uit die religieuse diepte-dimensie

Kunstgeskiedenis is nie net die „storie” van die skone kunste soos dit telkens aangedien word nie. Juis die wetenskaplike aandiening van die kunstgeskiedenis beteken dat daar ten minste georden, gesorteer, en beoordeel is.

Vandag is daar geen handleiding vir die kunstgeskiedenis wat die kuns vanuit sy religieuse diepte-dimensie behandel nie. Dit is ook die rede waarom ’n kunstenaar as hy nie in ’n aantoonbare kunsstroom gesorteer kan word nie, in die kunstgeskiedenis dikwels ’n plek ontsê word. So word die lyn oor Picasso gevolg terwyl Roault, wat ’n tydgenoot van Picasso was maar nie in die stroom ingedeel kan word nie, eenvoudig in die meeste kunstgeskiedenisboeke weggelaat word.

Ook die kunstgeskiedenis – as ons Christelike kunswetenskap wil hê – moet vanuit die wortel beskrywe word waar nie net hoofstrome wat stilisties herkenbaar is, weergegee word nie. Selfs die rotstekeninge in die Steentydperk byvoorbeeld in Langerie-Basse of in die grot van Altamira by Santander in Spanje, is eers werklik begrypbaar wanneer hulle in hulle religieuse dimensie besien word.

Christelike kunstgeskiedenis wat vanuit die Christelik-reformatoriese religieuse grondmotief beskrywe is met die inagneming van die norme wat God in Sy wêreld vir geskiedskrywing gegee het, is ’n absolute voorwaarde vir Christelike kunsbeoefening. Solank as wat die kunstgeskiedenis en -waardering aan ons universiteite en skole nog nie vanuit die religieuse dimensie bestudeer word nie, moet ons ook nie werklik ’n deurwerking van Christelike kunsbeoefening ver wag nie. Ook hierdie braak gebied eis van ons dringende aandag. Dit beteken meteens ook dat ons nie langer tevrede mag wees dat studente in die kunste slegs maar ’n kursus in kunstgeskiedenis deurloop nie. In ons wetenskapsbeoefening is die bestudering van die kuns werklik die enigste vakgebied waar nog veronderstel word dat as ’n student die geskiedenis van die kuns ken, hy sonder meer ook voldoende kennis van die estetiese sinsy in Gods wêreld het.

Dit beteken natuurlik nie dat die geskiedenis onbelangrik is nie. Inteendeel! Maar die bestudering van die estetiese sinsy in Gods wêreld, kan tog nie net met die geskiedenis van die kuns afgemaak word nie. Nie alleen word die geskiedenis van die kuns so op ’n egte humanistiese wyse tot norm verhef nie, maar ook die student is met so ’n opleiding afgeskeep.

Eers wanneer die student die norme wat God in Sy wêreld vir die kuns gegee het, werklik ken, is hy ook in staat om die kunstgeskiedenis te interpreteer. In hierdie lig is dit ’n Gods wonder dat die ontaarding van die kuns nie groter is nie! Iemand wat die geskiedenis van die ekonomie ken – om net een voorbeeld te noem – is tog nie ’n ekonoom nie! Waarom moet dit in die bestudering van die estetiese sinsy in Gods wêreld anders wees?

Hier wag vir ons groot en harde werk.

## 2.5 Klassifikasie van kunstipes

Rookmaaker het in sy „Ontwerp ener Aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee,” *Philosophia Reformata* 1946 en 1947, ook ’n indeling van die kunstipes op die grondslag van die Wysbegeerte van die Wetsidee gegee. Hy begin dan by die radikaaltipe kunswerk met die stamtipes beeldende kuns, danskuns, toneelkuns, literêre kuns en musiek wat elk op hulle beurt dan weer in onderstamtipes verdeel.

Ons stel graag hier ’n klein variasie voor. Na ons beskeie mening is, naas die onderskeiding van die radikaaltipe kunswerk, een van die mees basiese struktuuronderskeidings in die radikaaltipe kunswerk, sy interne geaktualiseerdheid. Daarom sou ons graag die indeling soos volg wil doen: Allereers die *radikaaltipe* kunswerk wat onderverdeel word in twee *stamtipes* naamlik, *voltooid-geaktualiseerde kuns* en *uitvoerende kunste*.

Onder die voltooid-geaktualiseerde kuns, het ons dan die *onderstamtipes* beeldende kunste en literêre kuns. Hierdie twee onderstamtipes verdeel dan weer in sub-tipes ruimtelik-beeldende kuns en platvlak-beeldende kuns terwyl die onderstamtipe literêre kuns onderverdeel in prosakuns, poësie, kortverhaalkuns ens.

Onder die *stamtipe* uitvoerende kunste het ons dan die *onderstamtipes* danskuns, toneelkuns, mimiek, musiek ensovoorts. Hierdie onderstamtipes verdeel dan weer verder in sub-tipes bv. ballet, die verskillende variasies in die toneelkuns waaronder ook die kunsfilm ingedeel sal moet word, vokale musiek, instrumentale musiek ens.

Ons is daarvan oortuig dat hierdie indeling van die kunste meer laat reg geskied aan die struktuur van die kunstipes. Die funderende strukture wat Rookmaaker in sy genoemde artikel na vore bring, is vir ons netso aanvaarbaar.

## 2.6 Afsluiting

Aan die einde van hierdie studie waarin ons die grondbeginsels vir ’n Christelike estetika in ons Christelike wetenskapsbeoefening nader besien het, is dit nodig om die sentrale eis van die Christelike religie dat ons die Here onse God moet liefhê met ons hele hart, dus ook met ons denke in ons wetenskapsbeoefening, moet benadruk. Die Christen mag hom nie slegs as Christen *in* die wetenskap beskou nie. So ’n houding minag nie alleen die skeppingsbeginsels wat vir ons denklewe geld nie maar beperk ook die verlossingswerk van Christus tot die sogenaamd geestelik-sedelike en berooft die Verlosser van Sy Koningskap oor die denk-uitgang – die wetenskap – van die Christus herbore hart.

Prof. H. Dooyeweerd het in *Roeping*, (Maart 1953, p.15) in hierdie verband soos volg geskrywe: „Wie Christus, als de volheid der Goddelijke openbaring buiten de wetenschap wil sluiten, misbruikt Gods gave en staat ook met zijn denken niet in de Waarheid . . . En ieder Christen, die zich den Naam van Christus Jezus in zijn wetenschappelijken arbeid schaamt ter wille van de eer bij menschen, is volkomen onbruikbaar in de grootsche worsteling, om de wetenschap, welke een der grootmachten is van de cultuur, weer voor de Civitas' Dei terug te winnen. Maar deze strijd is niet hopeloos, zoo hij gestreden wordt in de volle wapenrusting van het geloof in Hem, die gezegd heeft: ‚Mij is gegeven alle macht in den hemel en op de aarde en wederom: Vreest niet, Ik heb de wereld overwonnen.’”

Ook in hierdie studie pretendeer ons nie volledigheid of volmaaktheid nie. Inteendeel. Daarom is dit ons bede dat Hy, die Here onse God, ook hierdie navorsing sal gebruik tot Sy eer en in Sy diens.

**SOLI DEO GLORIA**

## BRONNELYS

### AANGEHAALDE EN GERAADPLEEGDE WERKE

#### A. GEPUBLISEERD:

- Anema, S., *Moderne Kunst en Ontaarding*, J. H. Kok N. V. Kampen, 1926.
- Antonissen, R., *Die Afrikaanse Letterkunde van die Aanvang tot Hede*, H.A.U.M., Pretoria-Kaapstad 1956.  
*Kern en Tooi*, Nasou Bpk., Kaapstad, 1963.
- Aristoteles, *Poetica* (Translated with an introduction and notes by Gerald F. Else, The University of Michigan Press, (Geen datum).
- Bavinck, H., *Verzamelde Opstellen*, J. H. Kok, Kampen, 1921.
- Bavinck, J. H., *Religieus Besef en Christeljk Geloof*, J. H. Kok N. V. Kampen, 1957.
- Beardsley, M. C., *Aesthetics*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1966.  
*Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Macmillan Company, New York, 1966.
- Berkhouer, G. C., *Het Dogma der Kerk*, Jan Haan N. V. Groningen, 1949.  
*De Mens het Beeld Gods*, J. H. Kok N. V. Kampen, 1957.
- Beukes, G. J. en  
Lategan, F. V. *Skrywers en Rigtings*, J. L. van Schaik, Pretoria, 1952.
- Bierens de Haan, J. D., *Idee-Studies*, S. L. van Rooy, Amsterdam, 1898.
- Bouman, A. C., *Kuns en Kunswaardering*, J. L. van Schaik, Pretoria 1942.

- Bremer, F., *Inleiding tot de Kunstgeschiedenis*, (bewerkt door Tjomme de Vries) Agon Elsevier Roelofs van Goor, Amsterdam/Brussels, Dertiende druk, 1969.
- Brink, A. P., *Aspekte van die nuwe Prosa*, Academica, Pretoria, 1967.
- Bunning, T., *Afrikaanse Versbou*, J. H. de Bussy, Pretoria, 1939.
- Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, Fourth Edition, Dover Publications, Inc. London (Geen datum).  
*The Poetics of Aristotle*, edited with critical notes and a translation, Macmillan and Co., London, 1925.
- Caird, E., *The Critical Philosophy of Immanuel Kant*, James Maclerhose and Sons, Glasgow, 1909.
- Charlton, W., *Aesthetics*, Hutchinson University Library, London, 1970.
- Cloete, T. T., *Op die Woord af*, Nasionale Boekhandel Bpk., Kaapstad, 1963.
- Combrich, E. H., *The Story of Art*, The Phaidon Press, Ltd, London, MCML III.
- Cooper, L., *The poetics of Aristototele, its meaning and Influence*, Cooper Square Publishers, Inc., New York, 1963.
- Crocé, B., *Aesthetics* (translation by Douglas Ainslie) Macmillan and Co., Ltd, London, 1922.
- Cronjé, G. (e.a.) *Die wysgerige Antropologie en die menswetenskappe*, J. L. van Schaik Bpk., Pretoria, 1966.
- De Bruyne, E., *Geschiedenis van de Aesthetica*, Uitgeversmij N. V. Standaard-Boekhandel, Antwerpen-Amsterdam, 1953.
- Dekker, G., *Oordeel en Besinning*, Human en Rousseau, Kaapstad-Pretoria, 1964.
- Delfgaauw, B., *Wat is existensialisme*, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Mij, Amsterdam, 1952.

- Descartes, A., *A Discourse on Method*, Translated by John Veitch, J. M. Dent and Sons Ltd, London, 1962.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Capricorn, New York, 1958.
- De Vleeschauer, H. J., *Geskiedenis van die Wysbegeerte in die Weste*, Band I en III, Nasou Beperk, Geen datum.
- Dooyeweerd, H., *In the Twilight of Western Thought*, The Presbyterian and Reformed Publishing Co., Philadelphia, 1960.
- Verkenningen in de Wijsbegeerte, de sociologie en de Rechtsgeschiedenis*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1967.
- A New Critique of Theoretical Thought*, Drie Dele, Uitgeverij H. J. Paris, Amsterdam en The Presbyterian and Reformed Publishing Co., Philadelphia, U.S.A. 1953.
- De Wijsbegeerte der Wetsidee*, Drie Dele, H. J. Paris, Amsterdam, MCMXXXV.
- Reformatie en Scholastiek in de Wijsbegeerte*, T. Wever, Franker, MCMXLIX.
- Wat is die mens?* Sacum Beperk, Bloemfontein, Tweede Druk, 1969.
- Vernieuwing en Bezinning*, J. B. van den Brink en Co., Zutphen, Tweede Druk, 1963.
- Du Buisson, M. S., *Die Mens-Godverhouding in die Afrikaanse Poësie*, Voortrekker Pers Beperk, Johannesburg, 1959.
- Eliade, M., *Patterns in Comparative Religion*, Sheed and Ward, London and New York, 1958.
- Eisler, R., *Kant-Lexikon*, E. S. Mittler und Sohn, Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1930.
- Faber, W., *Grondbeginsels der Wijsbegeerte*, Tweede Druk, J. H. Kok N.V. Kampen, 1952.
- Fyfe, W. H., *Aristotle's Art of Poetry*, Translation by Ingram Bywater, Clarendon Press, Oxford, (Geen datum).
- Gilbert, K. and Kuhn, H., *A History of Esthetics*, Thames and Hudson, London, 1956.



- Grové, A. P., *Oordeel en Vooroordeel*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1958.
- Fyn Net van die Woord*, Nasou, Kaapstad, 1965.
- Beskouings oor die Poësie*, J. L. van Schaik Bpk., Pretoria, 1957. (Bundel opgedra aan G. Dekker op sy sestigste verjaarsdag op 11 November 1957).
- Die Duister Digter*, Universiteitspers Natal, Pietermaritzburg-Durban, 1949.
- Woord en Wonder*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad. (Geen datum).
- Hardie, R. P. and Gaye, R.K., *Physica*, Clarendon Press, Oxford, 1930. (Aristoteliese denkbeelde).
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, (2 Bande), Europäische Verlaganstalt, Gmb. H. Frankfurt am Main. (Geen datum).
- Heyns, J. A. *Die Teologiese Antropologie van Karl Barth vanuit Wysgerig-antropologiese Oriëntering*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1964.
- Denkers deur die Eeue*, Tafelberg Uitgewers, Kaapstad. (Geen datum).
- Kannemeyer, J. C., *Die Stem in die literêre Kunstwerk*, Nasou, Kaapstad, 1965.
- Op weg na Welgevonden*, Academica, Pretoria-Kaapstad, 1970.
- Kant, I., *Critique of Pure Reason*, Translated by J. M. D Meiklejohn, Everyman's Library, Dent: London/Dutton: New York. (Geen Datum).
- Der Kritik der Urtheilskraft*, Zweite Theil, Erich Koschny, Leipzig, 1876.
- Prolegomena*, Zweite Auflage, Herausgegeben und erläutert von J. H. Kirchmann, Erich Koschny, Leipzig, 1876.
- Kayser, W., *Das Sprachliche Kunstwerk*, Vierte Auflage, Franke Verlag, Bern, 1948.
- Knight, W., *Philosophy of the Beautiful*, John Murray, Albermarle Street, London, 1891.
- Kock, P. de B., *Christelike Wysbegeerte*, Sacum Beperk, Bloemfontein 1970.

- Kraan, K. J., *Een Christelike Confrontatie met Marx, Lenin en Stalin*, J. H. Kok, N.V. Kampen, 1953.
- Kuijper, F., *Geloof en Wêreldbeeld*, T. Wever, Franeker. (Geen datum).
- Kuyper, A., *Het Calvinisme – zes Stone-Lezingen*, Hoveker en Wormser, Amsterdam. (Geen datum).
- Pro Rege Drie Dele*, J. H. Kok, Kampen, 1911.
- Het Beeld Gods*, N.V. Dagblad en Drukkerij de Standaard, Amsterdam, 1929
- Encyclopaedie der H. Godgeleerdheid*, Drie Dele, J. H. Kok, Kampen, 1908-9.
- De Gemeene Gratie*, J. H. Kok, Kampen, 1931.
- Het Calvinisme*, J. H. Kok, Kampen, 1898.
- Het Calvinisme en de Kunst*, J. A. Wormser, Amsterdam, 1888.
- Langer, S. K., *Problems of Art*, Charles Schribner's Sons, New York, 1957.  
*Philosophy in a New Key*, The American Library, New York, 1953.
- Leemans, V., *Sören Kierkegaard*, Uitgeversmij, N.V. Standaard Boekhandel, Antwerpen-Amsterdam, 1956.
- Leroux, E., *Sewe dae by die Silbersteins*, Human en Rousseau, Kaapstad, Sewende Druk, 1968.
- Loen, A. E., *Inleiding tot de Wijsbegeerte*, 2de Druk, Boekencentrum, N.V.'s Gravenhage, 1948.
- Louw, N. P. van Wyk, *Vernuwing in die Prosa*, Human en Rousseau, Kaapstad, 1961.
- Die Digter as Intellektueel*, 's Gravenhage, Stols, 1950.
- Berigte te Velde*, J. L. van Schaik Beperk, Pretoria, 1939.
- Nuwe Verse*, Nasionale Pers Beperk, Kaapstad, 1954.
- Rondom Eie Werk* Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad-Johannesburg, 1970.

- Louw, N. P. van Wyk, *Raka*, Nasionale Pers, Kaapstad, 1941.
- Lojale Verset*, Nasionale Pers, Kaapstad 1939.
- Liberale Nasionalisme*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1958.
- Swaarte en Ligpunte*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1958.
- 'n Wêreld deur Glas*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1958.
- Luitingh, M., *Digters en Digsoorte*, Afrikaanse Pers Boekhandel, Johannesburg, 1967.
- Maatje, F. C., *Literatuurwetenskap*, A Oosthoek's Uitgevers maatschappij, N.V., 1970.
- Malan, D. J., *'n Kritiese Studie van die Wysbegeerte van H. G. Stoker vanuit die standpunt van H. Dooyeweerd*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1968.
- Malherbe, D. F., *Agterland*, Sacum Beperk, Bloemfontein, (Geen datum).
- Mekkes, J. P. A., *Scheppingsopenbaring en Wijsbegeerte*, J. H. Kok, N.V. Kampen, 1961.
- Mennicke, C.A., *De Tegenwoordige Stand van het Wijsgerig Denken*, Erven J. Bijleveld, Utrecht, 1951.
- Meyer, A. M. T., (e.a.), *Die Fenomenologie*, Academica, Pretoria-Kaapstad, 1967.
- Nienaber, P. J., *Beeld van 'n Digter*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1966.
- Nienaber-Luitingh, M., *Die vroeëre en latere poësie van E. F. Eybers*, Academica, Pretoria, 1966.
- Opperman, D. J., *Blom en Baaierd*, Nasionale Boekhandel Bpk., Kaapstad, 1956.
- Digters van Dertig*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1953.
- Wiggelstok*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1959.
- Paulsen, A., *Sören Kierkegaard Deuter unserer Existenz*, Friedrich Wittig Verlag, Hamburg (Geen datum).

- Popma, K. J., *Wisjbegeerte en Antropologie*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1963.
- Nadenken over de Tijd*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1965.
- Inleiding in de Wijsbegeerte*, J. H. Kok N.V. Kampen, 1956.
- Potts, L. J., *Aristotle on the art of Fiction – an English translation of Aristotle's Poetics*, University Press, Cambridge, 1953.
- Read, H., *The Nature of Literature*, Horizon Press, New York, 1956.
- Rookmaaker, H. R., *Kunst en Amusement*, J. H. Kok N.V., Kampen, 1962.
- Modern Art and the Death of a Culture*, Inter-Varsity Press, London, 1970.
- Synthetist Art Theories*, Swets and Zeitlinger, Amsterdam, 1959.
- De Kunstenaar een Profeet?* J. H. Kok N.V., Kampen, 1965.
- Russel, H. W., *Antike Welt und Christentum*, Pantheon Ak. Verlag, Leipzig, 1941.
- Saamgestel *The Faiths of the World*, St. Giles Lectures, William Blackwood and Sons, Edinburg and London, MDCCCLXXXII.
- Sassen, F., *Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland*, Elsevier, Amsterdam, Brussel, MCMLIX.
- Stellingwerf, J., *De Hermetische Schilderkunst van Diana Vandenberg*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1969.
- Spier, J. M., *Inleiding in de Wijsbegeerte der Wetsidee*, Vierde Druk, J. H. Kok, Kampen, 1950.
- Wijsbegeerte en Levenspractijk*, J. H. Kok, Kampen, 1948. (Versamelwerk onder redaksie van ds. J. M. Spier).
- Filosofie van de onbekende God*, J. H. Kok N.V. Kampen, 1956.
- Tijd en Eeuwigheid*, J. H. Kok N.V. Kampen, 1953.

- Spier, J. M., *Van Thales tot Sartre*, J. H. Kok N.V. Kampen, 1956.
- Calvinisme en Existensie-Philosophie*, J. H. Kok, Kampen, 1951.
- Stoker, H. G., *Oorsprong en Rigting*, Twee Bande, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1970.
- Beginsels en Metodes in die Wetenskap*, Pro-Rege Pers Beperk, Potchefstroom, 1961.
- Stolnitz, J., *Aesthetics*, The Macmillan Company, New York, 1965.
- Strauss, D. F. M., *Wysgerige Grondprobleme in die Taalwetenskap*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1967.
- Wysbegeerte en Vakwetenskap*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1971.
- Strauss, H. J., *Christelike Wetenskap en Christelike Onderwys*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1964.
- Die Gewetensklousule, wapen van die Humanistiese Wetenskap*, Sacum Beperk, Bloemfontein 1971. (Oorspronklik verskyn in *Riglyne*, Augustus 1970, pp.7-16.
- Christelike Lewens- en Wêreldbeskouing*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1964.
- Christelike wetenskaproeping en stryd*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1953.
- Troost, A., *Casuiëstiek en Situatie-ethiek*, Drukkerij Libertas N.V. Utrecht, 1958.
- Van der Hoeven, J., *The rise and development of the phenomenological movement*, A.R.S.S., Ontario, 1964.
- Van der Walt, P. D., *Die Calvinis en die Kuns*, Instituut vir Bevordering van Calvinisme, P.U. vir C.H.O., Potchefstroom. (Geen datum).
- Van Peursen, C. A., *Riskante Philosophie*, H. J. Paris, Amsterdam, 1948.
- Van Rensburg, F. I. J., *Die Smal Baan*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1963.
- Skering en Inslag*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1964.
- Van Riessen, Ir. H., *De Maatschappij der Toekomst*, T. Wever, Franeker, 1952.

- Van Riessen, Ir. H., *Wijsbegeerte*, J. H. Kok N.V., Kampen, 1970.
- Van Vriesland, V. E., *Het Werkelijksgehalte in de Letterkunde*, E. M. Queridos Uitgeverij N.V. Amsterdam, MCMLXII.
- Venter, E. A., *Die Gelowige in die Samelewing*, Sacum Beperk, Bloemfontein, 1969.
- Wysgerige Temas*, Sacum Beperk, Bloemfontein (Geen datum).
- Die Ontwikkeling van die Westerse Denke*, Sacum Beperk, Bloemfontein, Tweede Druk, 1968.
- Versamelwerk *Elseviers Filosofiese en Psychologiese Encyclopedie*, Elsevier, Amsterdam/Brussel MCMLXVIII.
- Versamelwerk *Cultuurgeschiedenis van het Christendom*, Twee Dele, Tweede Druk, Elsevier, Amsterdam/Brussel, MCMLVII.
- Vloemans, A., *Voorbereiding tot de Wijsbegeerte*, H. P. Leopold's Uitgevers-Maatschappij. (Geen datum).
- Vollenhoven, D. Th., *Isagogé Philosophiae*, Versprei deur Sacum Beperk, Bloemfontein, 1941.  
*Het Calvinisme en de Reformatie in de Wijsbegeerte*, H. J. Paris, Amsterdam, MCMXXXIII.
- Wellek, R. en Warren, A., *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1949.
- Wiehahn, R., *Die Afrikaanse Poësiekritiek*, Academica, Kaapstad-Pretoria, 1965.
- Wielenga, B., *De Bijbel het licht voor de Kunst*, J. H. Kok NV. Kampen, 1939.
- Wilson, C., *The Outsider*, Gollancz, London, 1956.
- Zuidema, S. U., *De Revolutionaire Maatschappijkritiek van Herbert Marcuse* Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1970.
- Konfrontatie met Karl Barth*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1963.
- Denkers van Deze Tijd*, Drie Dele (Versamelwerk met ander denkers), Derde Druk, T. Wever, Franeker, (Geen datum).

Zuidema, S. U.,

*Baanbrekers van het Humanisme* (Versamelwerk), T. Wever, Franeker, (Geen datum).

*Van Bultman naar Fuchs*, T. Wever, Franeker, 1965.

*Hiernamaals en hiernumaals*, Buijten en Schipperheijn, Amsterdam, 1967.

*Op de tweesprong*, T. Wever, Franeker, 1964.

*De mensch als historie*, T. Wever, Franeker, 1948.

*Nacht zonder dageraad*, T. Wever, Franeker, 1948.

*Wetenschappelijke Bijdragen door leerlingen van Dr. D. H. Th. Vollehoven*, (Versamelwerk), T. Wever, Franeker, Potchefstroom, 1951.

#### B. ONGEPUBLISEERD:

#### VERHANDELINGE:

Cloete, P. C.,

*Die Religieuse Dialektiek in die Natuurpoësie van N. P. van Wyk Louw*, M.A.-verhandeling, U.O.V.S., 1969.

Kock, F. A.,

*Betekenis en Plek van die Hart in die Wysbegeerte van die Wetsidee*, M.A.-verhandeling U.O.V.S., 1954.

Lederlé, H. I.,

*'n Religieuse en Wêreldbeskoulike ontleding en Waardering van die Prosakuns van Etienne Leroux*, M.A.-verhandeling, U.O.V.S., 1969.

Müller, A. J.,

*Die Ontwikkeling van die Calvinistiese Denke oor 'n Christelike Estetika*, M.A.-verhandeling, P.U. vir C.H.O., 1969.

#### PROEFSKRIFTE:

Kock, P. de B.

*Teologie as Wetenskap en sy verhouding tot die Wysbegeerte*, D.Phil.-proefskrif, U.O.V.S., 1958.

Malan, J. H.,

*Die Wysgerig-antropologiese Grondslae van die Opvoedkundige Teorie by C. K. Oberholzer*, D.Phil.-proefskrif, U.O.V.S., 1971.

Van der Merwe, C. M.,)

*Onderwys van Beeldende Kuns op Skool, 'n Prinsipiële en Praktiese Benadering*, D.Ed.-proefskrif, P.U. vir C.H.O., 1967.

Van Wyk, W. H.,

*Die Estetiese en die ontwikkeling van die estetiese Oordeel in die beeldende kuns by Leerlinge in die middelbare Skool*, D.Ed.-proefskrif, Universiteit van Pretoria, 1958.

**RONEO-TEMAS (NIE IN DIE HANDEL):**

- Kock, P. de B. *Inleiding tot die Christelike Wysbegeerte, Deel I, Grondslae, 1965.*
- Inleiding tot die Christelike Wysbegeerte, Deel II, Ontologie en Modaliteite, 1966.*
- Wysgerige Temas, Deel I, 1968.*
- Wysgerige Temas, Deel II, 1968.*

**C. ARTIKELS IN TYDSKRIFTE:**

**I: Uit *PHILOSOPHIA REFORMATATA*:**

- Malherbe, D. F., *Kuns-Selfstandig en Afhanklik, Tweede Kwartaal, 1947.*
- Popma, K. J., *Mythe en Wijsbegeerte, Eerste en Tweede kwartaal, 1964.*
- Rookmaaker, H. R., *De Kunst der veertiende eeuw in Frankryk, Tweede en Derde kwartaal, 1949.*
- Rookmaaker, H. R., *Ontwerp ener Aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee, Vierde kwartaal 1946 en Eerste kwartaal 1947.*
- Stellingwerf, J., *De jongste ontwikkeling in de studie van de beeldende kunste, Tweede kwartaal, 1959.*
- Strauss, D. F. M., *Herbesinning oor die sin-karakter van die werklikheid by H. Dooyeweerd, Eerste en Tweede kwartaal, 1971.*
- Vollenhoven, D. H. Th., *Plato's Realisme, Tweede kwartaal, 1963.*

**II: Uit *TYDSKRIF VIR CHRISTELIKE WETENSKAP*:**

- Cloete, P. C., *Die religieuse dimensie in die poësie van N. P. van Wyk Louw, Jaargang 6, Tweede kwartaal, 1970.*
- Kock, P. de B., *Die Grondslae van die Christelike Wysbegeerte, Jaargang 4, Eerste en Tweede kwartaal, 1968.*



- Lombard, J. C., *In die gemeenskap met die Heilige Gees* Jaargang 7, Vierde kwartaal, 1971.
- Malherbe, D. F., *Kuns en Gehoorsaamheid*, Jaargang 1, Tweede kwartaal, 1965.
- Strauss, D. F. M., *Die aard en die rol van die reg – 'n bespreking van H. G. Stoker se besinning oor die onderwerp*, Jaargang 7, Vierde kwartaal, 1971.

III: Uit *DIE BULLETIN VAN DIE SUID-AFRIKAANSE VERENIGING VIR DIE BEVORDERING VAN CHRISTELIKE WETENSKAP*:

- Dekker, L., *Christelike Literatuurbeskouing*, Verslag van 'n simposium, Bulletin nommer 21, Januarie, 1970.
- Rookmaaker, H. R., *Christianity and Art*, Bulletin nommer 23, Junie, 1970.
- Strauss, D. F. M., *Kuns en Pornografie*, Bulletin nommer 7, Desember, 1966.
- Van der Walt, P. D., *Estetiese kontrabande?* Bulletin nommer 22, April, 1970.
- Van der Walt, P. D., *'n Prinsipiële besinning op 'n normatiewe misvatting in die Estetiek*, Bulletin nommer 3, November, 1965.
- Van der Walt, P. D., *Wat wil en mag die literêre kunswerk sê, en hoe sê hy dit*, Bulletin nommer 5, Mei 1966.
- Van der Walt, P. D., *Goeie en groot letterkunde*, Bulletin nommer 5, Mei 1966.
- Van der Walt, P. D., *Sekularisasie in die literatuur*, Bulletin nommer 26, November 1970.
- Van der Walt, P. D., *Die onvriendelike aangesig van die kuns*, Bulletin nommer 4, Februarie 1966.
- Van der Walt, P. D., *Tradisie en vernuwing in die Letterkunde*, Bulletin nommer 4, Februarie 1966.

IV: ARTIKELS UIT *CORRESPONDENTIE-BLADEN VAN HET VERENIGING VOOR CALVINISTISCHE WIJSBEGEERTE*.

- Rookmaaker, H. R., *Zijn er normen voor Kunst*, Correspondentie-Bladen, Mei 1967 en Desember 1967.

V: ARTIKELS UIT *KOERS*:

- Dekker, G., *Enkele gedagtes oor Kuns*, Jaargang 22, 1954–55.
- Dekker, G., *Vryheid en gebondenheid in die Kuns*, Jaargang 32, Augustus, 1964.
- Van der Walt, P. D., *Literatuur en Lewensbeskouing met besondere verwysing na die moderne Afrikaanse Kunsprosa*, Junie, 1965.

VI: *DIVERSE*:

- Van der Walt, P.D., „Letterkunde en lesers in 'n Krisis”, *Woord en Daad*, April, 1967.
- Van der Walt, P. D., „Op soek na 'n geldige literatuurbeskouing”, *Standpunte*, Oktober, 1966.
- Vollenhoven, D. H. Th., „Waarheid in de godsdienst-wijsbegeerte”, *Vox Theologica*, 13de Jaar, nommer 6, Julie, 1942.
- 



