F.I.J. van Rensburg

Van Wyk Louw Symbolis?

Abstract

In this article the question is posed whether one is justified in associating N.P. van Wyk Louw's work with Symbolism as seen in terms of its being a historical art movement. At first sight some of the main characteristics of his work seem incompatible with the overall spirit of Symbolism.

A close look is taken at these characteristics. They are weighed against typical characteristics of Symbolism. A number of common traits are discovered.

Following this, a study of Van Wyk Louw's utterances in his prose works is undertaken to establish the extent of his knowledge of the works of Symbolists and of Symbolism as such. The unfolding history of his contact with their work and with Symbolism is traced. Some revealing relations are uncovered.

Having established a number of definite Symbolist traits in his work, his poetical oeuvre is projected against the set of fundamental characteristics of Symbolism as a phenomenon identified by S. Dresden in his book *Symbolisme* (1980). Seen at against this background, the range of symbolist features in his work shows up clearly.

The conclusion reached is that Van Wyk Louw so thoroughly absorbed those characteristics of Symbolism that corresponded with his own creative personality that they have blended almost imperceptibly with the rest of his oeuvre, thereby creating the impression that they are fully native to his work.

1. Motivering van vraagteken in titel

As 'n mens gevra word om, binne die raamwerk van 'n projek oor *Symbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*, 'n bydrae oor *Van Wyk Louw as Symbolis* te lewer, is jou eerste reaksie dat dit 'n ondersoek is wat noodwendig tot 'n negatiewe gevolgtrekking moet lei.

'n Mens se skeptisisme is veral deur twee groot oorwegings, eerder aanvoelings, ingegee:

- Dominante trekke van Van Wyk Louw se werk verskil so opvallend van wesenstrekke van die Simbolisme.
- Die Simbolisme was prakties 'n verbye episode toe Van Wyk Louw tot sy literêre bewussyn gekom het. Hoewel 'n mens ook by vroeëre periodes kan aansluit – veral later, nadat jy jouself gevestig het –, sluit 'n debutant normaalweg by 'n eietydse stroming aan.

Dominante trekke van sy werk wat 'n mens as onverenigbaar met kenmerkende eienskappe van die Simbolisme aangevoel het, was die volgende:

- (i) Sy nasionalisme, wat al getipeer is as “die son wat sy hele oeuvre deurlig” (Van Rensburg, 1975:51–60). Vergelyk dit met die individualisme van die Simbolisme, soms tot aan die solipsisme toe, en die afkerigheid van die Simbolis van enigiets wat na maatskaplike binding sweem.
- (ii) Sy hartstog vir volheid en die daarmee gepaardgaande afkeer van eensydigheid, by implikasie dus ook van 'n -isme soos die Simbolisme.
- (iii) Sy behoefte aan intellektuele deurskouing en beheersing. Vergelyk dit met die element van befloersdheid of versluierdheid van die tipiese simbolistiese gedig.

By nadere oorweging besef 'n mens dat daar in die geval van elk van hierdie drie faktore *kwalifiserende helftes* in sy werk bestaan, wat hulle dus in hul absoluutheid temper. Hierdie kwalifiserende of voltooiende helftes sou dus die onversoenbaarheid met betrekking tot basiese simbolistiese eienskappe kon relativer of vermild.

2. Relativering van vraagteken

- (i) Van Louw se nasionalisme maak die individualisme 'n wesenlike deel uit. Sy nasionalisme is wesenlik 'n *verteenwoordigende* individualisme: dit gaan om 'n individu in wie die groep as 't ware verteenwoordig is. Vergelyk byvoorbeeld “Ons moet die bitter taak” in *Die halwe kring*. In sy individualisme sou 'n mens selfs solipsistiese trekke kon aanwys. Vergelyk byvoorbeeld “Nagwaak” en “Fragmente van die tweede lewe”, ook in *Die halwe kring*. Solipsisme is 'n kenmerkende eienskap van heelwat simbolistiese poësie, byvoorbeeld van Mallarmé, wat, as belangrikste teoretiese woordvoerder van die Simbolisme, nie net in Franse verband nie, dit as onontwykbare konsekwensie van die simbolistiese uitgangspunte stel en regverdig.¹

1. Ek stel my op die standpunt dat die Franse Simbolisme die mees tipiese openbaring van die Simbolisme as Europese en Amerikaanse stroming was, met Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé en Valéry as die mees kenmerkende verteenwoordigers daarvan, dus byvoorbeeld nie die sogenaamde *Simbolistiese skool* van Moréas en andere nie. Vergelyk in dié verband S. Dresden (1980) wat hom egter om ander redes hiertoe beperk.

- (ii) Sy hartstog vir volheid het by implikasie ingehou dat hy ook die -ismes sou moes opsoek om die waarheidskern in hulle te agterhaal. Een van sy basiese uitgangspunte is immers dat iets tot 'n -isme kon uitgroei omdat daar vir 'n beduidende hoeveelheid mense vir 'n aansienlike tyd 'n waarheidselement in beslote was of is.
- (iii) Nes in die geval van sy nasionalisme is sy behoefte aan intellektuele deurskouing en beheersing slegs maar die een helfte van 'n saamhangende paar. Die ander helfte is die irrasionalisme, of die intuïtiewe in die algemeen. “Die intuïsie is ons ware menslikheid”, sê hy in *Lojale verset* (1939:171). Die simbolistiese skeppingsmodus is al getipeer in terme van “nugter dronkenskap” of, vanuit 'n ander hoek gesien, “besete rasionaliteit”. In Van Wyk Louw se werk, veral in sy prosa, is daar meermale sprake van “die passie van Aanskouing”, waar met “aanskouing” wesenlik bedoel word *beskouing*; dus gepassioneerde beskouing.

Wat die Simbolisme as “'n verbye episode” betref, en die gevolglike waarskynlikheid (op die minste: moontlikheid) dat die stroming hom om dié rede nie juis sou aangetrek, en gevolglik ook nie sou kon beïnvloed het nie, is die omstandighede egter minder eenvoudig as voorgaande. Hier is 'n hele stel oorwegings wat in ag geneem moet word voor 'n mens tot 'n finale gevolgtrekking kan kom.

In die eerste plek het Europese stromings Suid-Afrika tot op daardie tydstip getref nadat hulle hoogbloei in Europa al verby was. Die uit-fase-wees van die Europese en die Afrikaanse letterkundige geskiedenis hoef dus nie 'n deurslaggewende bewys te wees dat 'n pas verby Europese stroming nie 'n invloed op die jongste Afrikaanse letterkundige geslag kon gehad het nie. Daar moet in dié verband ook rekening gehou word met die feit dat juis die geslag van Dertig 'n belangrike aandeel gehad het aan die proses van *inhaal op Europa en elders*, wat in die loop van die tyd uitgeloop het op die toestand van sinchronisiteit wat vandag bestaan.

Daarbenewens moet in ag geneem word dat 'n kundige boekhandelaar in 'n veraf-geleë land normaalweg nie *randeiers* van 'n belangrike oorsese rigting invoer nie, maar so ver as moontlik *die kánon*. Hoewel 'n stroming 'n land dus soms laat – soms selfs baie laat – kan bereik (Anthonie Donker, 1929, skets die Beweging van Tagtig selfs in terme van 'n vertraagde bloei van die Romantiek), leer die skrywers dit as gevolg hiervan in helder omlýning ken, wat die moontlikheid van verhoogde aansprekingskrag as anders inhou. Verdere navorsing (as dié wat D.J. Opperman (1953) gedoen het) oor die rol wat kundige boekhandelaars, soos Gerrit Bakker, gespeel het gedurende die tyd dat enkele Dertigers tot hul literêre bewussyn gekom het, mag dalk interessante feite aan die lig bring in verband met die tydstip waarop Van Wyk Louw met die Simbolisme kennis gemaak het nadat dit in Europa en elders al prakties afgeloop was. In die tweede plek het die Simbolisme nie tot 'n

abrupte einde gekom nie. Dit het sulke wesenlike dinge aangaande lewe en kuns – opnuut of vir die eerste keer – onder die literêre aandag gebring, byvoorbeeld die simboliese aard van alle ware kuns, wat op sy beurt teruggaan op 'n intuïsie van *twee wêrelde* of werklikhede ('n empiriese en 'n nie-empiriese) wat in 'n intieme, byna magiese verhouding tot mekaar staan, dat hulle as literêre bewussynsinhoude bly voortbestaan het selfs nadat die beweging of stroming (gesien as 'n *werkingsamesang*) verby was. Toe Van Wyk Louw dus tot sy literêre bewussyn gekom het, was daar nog steeds simbolisme in die lug, dus ook in die nie-Symbolistiese kuns waarmee hy in sy lektuur te doene gekry het, ten spyte daarvan dat die Simbolisme as *beweging* verby was.²

'n Derde oorweging wat in ag geneem moet word (een wat die neiging het om die pas-gesketste moontlikheid weer te kanselleer, of op die minste te relativeer), hou verband met wat Van Wyk Louw in *Rondom eie werk* oor sy verhouding tot die simboliese sê: “Ek is nie 'n simbolis nie; ek het wel 'n paar simboliese verse geskryf, maar ek glo dat die nie-simboliese gedigte ewe goed of beter kan wees. Die poësie is te ryk vir een enkele -isme, net soos die simbool te ryk is vir een enkele betekenis.” (1986b:546). In 'n vroeër stuk (uit die vyftigerjare) het hy van die Simbolisme self gesê: “(Ons kry) in die moderne letterkunde ('n) onoorsienbare reeks -ismes (simbolisme, sensitivisme, futurisme, imagisme, vitalisme en andere) elkeen met 'n kritiese program wat voorgee om die hele gebied van die kreatiewe te dek” (1986b: 20/21).

Wat in die eerste stuk opval, is dat hy beweer dat hy slegs “'n paar simboliese gedigte” geskryf het. Dit lyk enigsins vreemd dat hy, wat so baie oor die simbool geskryf het (veral om dit te onderskei van die allegorie) en dit as 'n wesenselement van poësie beskou, veral van die moderne, meer ingewikkelde poësie (1986b:357–378) slegs “'n paar” van dié soort gedigte sou geskryf het. Die waarskynlikheid is egter goed dat hy na 'n spesifieke of spesiale soort simboliese gedig verwys het: dié waarin die simbool gebruik word op 'n wyse wat kenmerkend van simbolistiese poësie is, te wete as 'n helder-duister intermediêr tussen twee wêrelde of werklikhede (die genoemde empiriese en “'n ander werklikheid”), 'n dinamiese tussenganger of stroomgeleier, wat die eienskappe van sowel die een werklikheid as die ander bevat, met ander woorde die soorte simbool wat Dresden (1980) “die simbolistiese simbool” noem. Van dié soort simbool vind ons inderdaad slegs 'n beperkte aantal in sy werk, waaroor later meer.

Dat sowel die woord *simbolis* as die woord *simbolisme* in die twee aanhalings met 'n kleinletter, en nie met 'n hoofletter nie, geskryf word, wil nie iets sê nie. Die ander -ismes in die tweede stuk is per slot van rekening almal algemeen-erkende denkrigtings of -stromings in die literatuurgeskiedenis. Daar word hier dus ongetwyfeld na die Simbolisme as historiese rigting

2. Oor die verskil tussen die kleinletter en die hoofletter in dié sin, sien later.

verwys. Intussen het die beskikbaarheid van die kleinletter die voordeel met hom meegebring dat Van Wyk Louw met sy kleinletterwoord kon verwys na die simbolisme in wyer verband as net die Franse Simbolisme. Dink byvoorbeeld aan die Duitse simboliste Stefan George, Rilke en Hoffmannsthal, asook hul voorloper Hölderlin – na wie hy meermale verwys en wat aantoonbare invloed op hom uitgeoefen het – wat op dié manier (te wete veralgemenende kleinletteraanduiding) in die woord ingesluit kon word.³

In dié verband moet 'n mens iets anders in gedagte hou, te wete wat hy na aanleiding van Shakespeare oor beïnvloeding gesê het (1986b:535–537). Hy onderskei drie “tipiese” fases in die verhouding van 'n kunstenaar tot 'n ander kunstenaar of rigting wat hom dermate geboei het dat hy vir 'n tyd in die ban daarvan verkeer het: “Wanneer 'n skrywer homself konfronteer met 'n meester in die vak, is dit eers 'n leer-ken en 'n opgaan-in. Daarna word dit 'n soort self-herkenning, en wéér later: 'n self-distansiëring, 'n afstand-vind” (1986b:535).

'n Mens moet dus rekening hou met die moontlikheid dat, toe Van Wyk Louw tot sy literêre bewussyn gekom het (in die periode toe die Simbolisme as heersende stroming op die Europese toneel verby was, hoewel belangrike Simboliste soos Valéry en Stefan George nog ruim aan die werk was), hy wel deeglik deur aspekte van die Simbolisme geboei is (dié wat met behoeftes van sy skeppende gees ooreengestem het, of wat alreeds as tendensies in hom en sy werk bestaan het, waardeur die kennismaking met simbolistiese digters 'n ervaring van verrassende *herkenning* kon gewees het), maar dat hy, na gelang hy tot self-herkenning en self-vinding gekom het, meer objektief, toenemend meer krities teenoor die Simbolisme te staan gekom het. Die twee stukke waaruit die aanhalings kom, stam dan ook uit 'n betreklik laat stadium van sy skeppende en teoretiserende lewe.

Die geskiedenis van sy verhouding tot Hegel verskaf miskien 'n indirekte bevestiging van so 'n hipotetiese moontlikheid. Aanvanklik was Hegel 'n duidelike “aanwesigheid” in sy werk. Hy skryf (met 'n enkele uitsondering) begrypend en waarderend oor hom, in dieselfde trant as waarin hy oor ander vereerde wysgerige leermeesters skryf (byvoorbeeld Plato, Spinoza en Bergson). Gaandeweg kom hy die tekortkominge van sy filosofiese leer agter, of sterker agter – die tekortkominge van 'n totaliteitsfilosofie waarin sekere groot empiriese werklikhede nie verreken is nie. Volgens hom vergeet Hegel en ander optimisties-idealistiese denkers byvoorbeeld “dat die ander (bestaans-) kategorieë, selfs die laagste, *nie ophou* nie wanneer die hoëres *begin*; dat die virusse en die bakterieë voortgaan met leef terwyl die mens sy vlug na die Absolute onderneem . . . (D)ie virusse en bakterieë kan 'n genie te vroeg laat sterf . . .” (1945:72/73). Volgens Van Wyk Louw is “Ballade van die Bose” 'n beeldende vergestaltung van hierdie kritiese kyk op Hegel en sy filosofie. In *Rondom eie werk* sê hy – tong-in-die-kies(?) – dat die Bose in dié

3. Vir invloed van die kant van die Duitse Simbolisme, vergelyk Rosteutscher (1941: 115–122).

gedig “die kosmiese ewolusie (van Hegel en ander skrywers) in ’n soort duiwelsfilosofie aan die mensdom verkondig” (1986a:562). Nog later skryf hy met byna bejammerende deernis oor Hegel (1986b:326–328).

Uit bogenoemde blyk dit terloops dat dit verkeerd is om, soos dikwels gebeur, “Ballade van die Bose” aan te merk as een van die gedigte wat simbolistiese invloed, meer in die besonder van Baudelaire se *Fleurs du Mal*, op Van Wyk Louw bewys. Die gedig staan weliswaar in die bundel waarin simbolistiese of simbolisties-verwante trekke die meeste voorkom, te wete *Gestalten en diere*, maar die Bose-begrip wat in die gedig gebeeld word, verskil radikaal van dié van die Simbolisme, selfs van dié van Baudelaire. In “Ballade van die Bose” is die Bose ’n etiese begrip, nie ’n etiese nie (Van Rensburg, 1964), en hoewel die Simbolisme wysgerige inspireerders gehad het (waaronder Hegel toevallig een was, waarskynlik as gevolg van die dinamiese element wat daar in sy voorstelling van die kosmiese geskiedenis voorkom: die telkens onverhoedse inbraak van die Gees in ’n nuwe kreits van die werklikheid), was berymde wysbegeerte, veral die beryming van ’n réeds bestaande wysgerige stelsel, as inhoud van ’n gedig vir die Simbolisme ’n ondenkbaarheid. Die denkinhoude wat daar intussen wél in simbolistiese poësie voorkom, is die resultaat van eie refleksie op die kuns- en die taalverskynsels. In kensketsings van die Simbolisme word daar gereeld op hierdie merkwaardigheid gewys: dat die kenmerkende irrasionalisme daarvan ’n polêre makker het, naamlik ’n uiters geraffineerde intellektualiteit.⁴

Intussen is daar in Van Wyk Louw se poësie wel deeglik gedigte waarin die Bose ’n etiese faktor is en waarin ’n mens die “liefdevolle bemoeïing met die Bose” teëkom waarna Opperman (1953:229) in sy bespreking van *Gestalten en diere* (1942) verwys en wat hy met invloed van Baudelaire op Van Wyk Louw in verband bring. Dit geld ’n paar gedigte in *Alleenspraak* (1935) (byvoorbeeld “Daar is ’n geur van blomme” en “Fees”), en, in ryper vorm, *Gestalten en diere*, en nog later *Nuwe verse* (1954) en *Tristia* (1962). Dis gedigte waarin daar sprake is van “die mooi en sondige dinge” van die lewe (“Ballade van die sterwende man”, *Gestalten en diere*). Ook die konsep van die Bose as *Verskriklike* wat ons in verskillende gedigte van Van Wyk Louw teëkom (verskriklik omdat dit ’n ontsenuer, en op dié manier ’n desintegreerder van gestalten is, soos in “Die hond van God” (1981:139) en “Die swart luiperd” (1981:149), is nie vreemd aan die beeld van die Bose wat ons in die Simbolisme teëkom nie.

3. Kennis van die Franse Simboliste?

Dit alles sou egter toevallige ooreenkomste kon wees, sonder dat dit op daadwerklike kontak, en daarmee op beïnvloeding hoef te dui.

4. ’n Mens vra jouself in dié verband terloops af hoeveel van die moderne Franse literatuur- en taalteorieë moontlik sou gewees het sonder hierdie digterlike refleksies van die Franse Simboliste. Dink byvoorbeeld aan die taalteorieë van Barthes en Derrida, selfs van De Saussure.

Is daar in die aangesig hiervan getuigenis dat Van Wyk Louw inderdaad met die werk van die Franse Simboliste bekend was, en wel vroeg, dit wil sê met die oog op invloed in sy vormingsjare?

Hiervoor sou 'n mens die hulp van sy prosa kon inroep. In sy prosa vermeld hy soms dinge op 'n eksplisiete wyse wat in die poësie op 'n versluiserde wyse bestaan.

Is daar aanduidings in sy prosa dat hy wel met die Franse Simboliste se werk bekend was?

Inderdaad. Hy vermeld meer as een keer “die Groot Vyf” van die Franse Simbolisme: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé en Valéry, en maak korter en langer opmerkings oor elkeen se lewe en werk. Sommige van hulle betrek hy by meer as een geleentheid ter illustrasie, en op 'n manier wat vertroudheid met hul werk suggereer. Hy skryf oor hulle op dieselfde wyse as oor ander skrywers vir wie hy agting en verering het, byvoorbeeld Hölderlin, Shelley, Nietzsche en Dotstojewsky.

'n Vraag van belang, soos reeds gesuggereer, is van hoe vroeg af hy hulle geken het. Het hy hulle byvoorbeeld leer ken in die stadium toe hy nog besig was om sy eie stem te vind? Dis moeilik om hierop te antwoord, maar Baudelaire, Rimbaud, Verlaine en Mallarmé vermeld hy reeds in sy twee vroegste opstelbundels (*Berigte te velde*, 1939a, en *Lojale verset*, 1939b). Volgens Opperman het hy reeds voor die begin van die dertigerdekade Frans begin leer (1953:178). Hoewel die vroegste teken van 'n besliste kennis van Frans eers in 1939 geblyk het, met die publikasie van sy vertaling van Paul Géraudy se *Hélène*, vermeld Opperman iets wat 'n aanduiding is van hoe vroeg hy reeds oor 'n taamlik intieme kennis van Frans moes beskik het. Hy het volgens hom Verlaine se “Colloque sentimentale” vir sy persoonlike poësie-album vertaal. Opperman bring dié gedig met “Gesprek van die dooie siele” in Van Wyk Louw se debuutbundel, *Alleenspraak* (1935), in verband, en wel op grond van die (volgens hom) onidentifiseerbaarheid van die twee gespreksgenote in albei gedigte (1953:190). Dit kom voor in die afdeling gedigte wat in die periode 1932–1934 tot stand gekom het.⁵

Iets wat opval, is 'n sekere historiese verloop wat 'n mens kan waarneem in sy verwysings na die vyf grotes. Vroeg skryf hy meermale oor Baudelaire, Rimbaud en Verlaine, en vermeld hy, ietwat terloops, vir Mallarmé. Dit geskied gereeld in die loop van besprekings van die tema van die spanning tussen burgerlikheid en kunstenaarskap. Dis as 't ware 'n *vitale of biografiese* belangstelling in hulle. Gaandeweg duik die name van Mallarmé en Valéry (veral eersgenoemde) egter meer dikwels op. Die hang duidelik saam met Van Wyk Louw se eie digterlike ontwikkeling. In die tyd toe enkele van die grootste konsepte van sy digterskap aan die uitkristalliseer was – die hoë

5. Opperman oordryf die ooreenkoms tussen die twee gedigte. Die verskille oorweeg verreweg. Indien daar sprake is van beïnvloeding, het Van Wyk Louw in elk geval 'n beter gedig geskryf.

roeping van die kuns, die bereidheid van die kunstenaar om alles daarvoor op te offer, die ideaal van volmaakte uiting -, was Baudelaire, Rimbaud en Verlaine sy natuurlike verwysingspunte. In die tyd toe sy poësie ingewikkelder geword het en die probleem van die grense van ingewikkeldheid hom besig gehou het (die jare waarin *Nuwe verse* en *Tristia* tot stand gekom het), was dit natuurlik dat hy hom besig sou hou met die twee wat van die verhelderendste dinge oor ingewikkeldheid geskryf en dit self beoefen het: Mallarmé en Valéry.

In stukke waarin hy die Franse Simboliste betrek, skryf hy veral oor die spanning, selfs die noodwendige kloof, tussen kunstenaar en burger, oor die onversoenbaarheid van kunstenaarstrewes en kleinburgerlike behoeftes, oor die aristokratiese ideaal, veral as 'n *esteties*-aristokratiese ideaal. Verder skryf hy heelwat oor die verskynsel van artistieke martelaarskap (die vrees vir die skeppingsgebeure, maar terselfdertyd ook die bereidheid van die kunstenaar om hom daarvoor opofferend beskikbaar te stel, tot aan die selfvernietiging toe) en daarmee saam oor die irrasionalisme. In eersgenoemde verband verwys hy veral illustratief na Baudelaire, in laasgenoemde na Rimbaud.

Ook egter nog met al hierdie gegewens tot 'n mens se beskikking, moet 'n mens versigtig wees met 'n gevolgtrekking dat daar nie twyfel daaroor kan bestaan dat Van Wyk Louw invloed van die Simbolisme, en spesifiek van die Franse Simboliste, ondergaan het nie. Werklike invloed in verband met die sake wat pas genoem is, kon ook gekom het via ander kunstenaars en denkers van wie ons weet dat hulle invloed op hom uitgeoefen het. In die geval van die spanning tussen kunstenaar en burger sou die invloed byvoorbeeld van Shelley of Stefan George kon uitgegaan het, in dié van artistieke martelaarskap van Dostojewsky, en, wat die irrasionalisme betref, van Nietzsche, en sou invloed van die Franse desnoods ondersteunend kon gewees het. Verder val verskille tussen hom en van die Franse met betrekking tot gemeenskaplike konsepte op. In Van Wyk Louw se opvattinge oor die aard van die kunstenaarskap tref 'n mens byvoorbeeld geen spoor aan van sommige van die attribute wat Baudelaire as wesenlik daaraan beskou nie, byvoorbeeld dandyisme. Dit kan egter wees dat Van Wyk Louw se nasionalisme 'n faset soos laasgenoemde op natuurlike wyse sou afgestoot het, terwyl hy vir ander aspekte oopgestaan het; met ander woorde dat hy die Simbolisme op 'n onderskeidende wyse op hom laat inwerk het.

4. Vreemde konsepte in sy prosabeskouings

In dié omstandighede kan dit 'n nuttige doel dien om aandag te gee aan 'n paar konsepte en beklemtonings wat ons in sy prosabeskouings aantref en wat van vroeg af “vreemd” aangedoen het (dit wil sê gesien vanuit die perspektief van sy eie werk) en wat dan ook as sodanig deur die Afrikaanse kritiek ervaar is. Deur op hierdie “vreemdhede” te konsentreer, sou 'n mens dalk op

spesifieker bewyse van kontak of beïnvloeding kon afkom as wat die gewens tot dusver toegelaat het.

Ek sonder drie van hierdie dinge uit:

- (a) Sy konsep van die geesteslewe as “teen-natuurlik”.
- (b) Sy siening van die Skoonheid as ’n metafisiese krag wat alle ander kragte (onder meer die etiese) radikaal aan hom onderskik.
- (c) Sy beklemtoning van *musikaliteit* as die belangrikste onderskeier tussen die gedig en die nie-gedig.

Wat (a) betref, het T.T. Cloete die kollig helder op hierdie faset van Van Wyk Louw se skrywerskap laat val: sy siening van die kuns, trouens van alle kultuur, as die uitkoms van “die lewe se terugstoot oor homself” (1963:5). Die kuns is die opspat van die botsende lewenskragte in ’n sfeer wat hoër as die bloot biotiese lê. Cloete toon oortuigend aan hoe wydverbreid hierdie opvatting in Baudelaire se werk voorkom. Nietemin waarsku hy daarteen dat dit nie sonder meer aanvaar moet word dat Baudelaire vir Van Wyk Louw se siening verantwoordelik was nie. Hulle kon deur ’n gemeenskaplike bron beïnvloed gewees het, byvoorbeeld Nietzsche, wat nie alleen ’n besliste invloed op die Europese Symbolisme uitgeoefen het nie, maar ook op Van Wyk Louw se eie ontwikkeling. Maar die moontlikheid van invloed van Baudelaire kan beslis nie uitgesluit word nie. Cloete dui dan ook ’n aantal voorbeelde van sodanige moontlike invloed aan.

Die botsing tussen natuurlikheid en teen-natuurlikheid is in wese ’n botsing tussen irrasionaliteit en rasionaliteit. So ingewikkeld is hierdie proses egter dat wat normaalweg die nie- of sub-menslike faset van mens-wees is, te wete sy irrasionaliteit, soms juis tot sy mees menslike faset kan uitgroei. Die kunstenaar se offerbereidheid is so ’n geval, sy gereedheid om sy mees vitale behoeftes op die altaar van die kuns te lê.

Wat hierdie aspek betref, betrek Van Wyk Louw dikwels vir Rimbaud as voorbeeld (’n ander is Dostojewsky). In *Lojale verset* (1939) skryf hy oor Rimbaud ’n stuk soos wat hy selde oor ’n kunstenaar geskryf het. Hieruit spreek ’n diepe geestelike affiniteit. “By hom die idee dat die hoogste in die kuns as ’t ware met mag bestorm en ingeneem kan word, en dat alles wat menslik is, ter wille daarvan moet opgeoffer word; die vernietiging van die persoonlikheidsideaal deur daardie ideaal self. Hy wou sy persoonlikheid afbreek sodat, nie hy self meer nie, maar die stem van God in die poësie deur hom kon praat; sy mure afbreek dat alle winde deur hom kon waai. Daarom: drank, bedwelmingsmiddels, perversiteit (die *long et raisonné d’èrèglement de tous les sens*), die vernietiging van alles in hom, dat die kuns gebore kon word. En hy doen dit nie met vreugde of omdat hy self plesier daarin vind nie, maar met vrees, met baie terugverlange, en soos ’n gedurige marteling, ’n offerande.

Wat hierin waardevol was, was nooit die verdowing of prikkeling self nie, maar alleen die *gewilligheid* om homself te offer, die volkome oorgawe aan die kuns ook waar dit alles gevra het” (1986a:111).

(b) Die teen-natuurlikheid en die offerbereidheid wat daarmee gepaard gaan, hou intiem verband met ’n tweede “vreemde” konsep in Van Wyk Louw se werk: dié van die Skoonheid as ’n byna outonome mag in die heelal.

Die omsetting van iets wat voorheen ’n *idee* was (die Platoniese Idee van die Absoluut-Skone) tot ’n byna lyflike mag, is op ’n besondere manier met die naam van Baudelaire verknop. Ná hom sou die skoonheid in die kuns nie meer iets van blote tegniese perfeksie of iets verwants wees nie (oor laasgenoemde het die Simboliste juis in opstand gekom teen die Parnassiens), maar ’n mag waaraan alles onderworpe is. Die aangrypendste beelding hiervan het Baudelaire waarskynlik in sy “Hymne á la Beauté” gegee, waarvan die laaste twee strofes soos volg vertaal kan word:

Kom net, uit hemel of hel – ongeag van waar!
O Skoonheid, tegelyk maatloos verskriklik en soos ’n kind!
Ontsluit met jou glimlag, jou blik, jou voet die poorte vir my
Van alles wat ek lief het maar nog altyd vir my geslote was!

Hetsy God of Satan, hetsy engel of sirene:
Láát, sag-ogige towenares, die aarde
– O klank, geur en lig! o heerseres wat ek begeer! –
Vir my nie so haatlik wees en die oomblik so swaar nie!

By Van Wyk Louw tref ons hierdie Skoonheidskonsep vanaf die vroegste stukke wat hy geskryf het, aan. Net ’n enkele aanhaling om die verwantskap met Baudelaire se siening te laat blyk:

“Die kuns kan vir (die kunstenaar) geen plesierige ontspanning tussen ernstiger werksaamhede wees nie. Dit moet vir hom sy lewensvorm wees, vir hom alles insluit. In ons omgewing, waar ’n skrywer feitlik nie van sy werk kan lewe nie, veroorsaak dit ’n gedurige tragiese spanning, maar die eis laat hom vir geen land met minder strengheid stel nie. Daarby het hy die bitter besef dat sy werk maar altyd die benadering van ’n onbereikbare skoonheid is; dat buite die grense van elke woord wat hy kan uitspreek nog altyd gebiede van die wêreld, die verlange en die skoonheid lê wat vir hom onbereikbaar moet bly. Hierdie besef van ’n onverbiddelike, maar onvoldoende taak is die kunstenaar se grootste gevaar en hardste tugtiging. Dit is so maklik om tevrede te wees met sy eie werk soos die mense dit aanvaar en selfs prys (en by ons word baie geprys), wanneer hy besef dat die volmaaktheid tog onbereikbaar is. Maar die besef is ook vir hom soos ’n sweep of soos ’n veldbrand wat hom voor hom uitjaag om met altyd strengere kritiek en met altyd nuwe drif iets mooiers te maak” (1986a:157/8).

(c) Hierdie aspek hang op sy beurt saam met die derde vreemdheid in Van Wyk Louw se siening van die poësie: die opvallende beklemtoning van musikaliteit as ’n wesenskenmerk, byna as dié wesenskenmerk, van poësie. Vir hom is poësie sonder musikaliteit ’n onbestaanbaarheid. Die onderskeiende kenmerk van poësie lê dus nie in inhoudelikhede nie, hoe belangrik hulle ook al in ’n gedig is, maar in musikaliteit.

Met musikaliteit bedoel hy nie iets bloot tegnies nie. Dis in werklikheid niks anders nie as die gestalte wat volmaakte uiting aanneem. “‘Volmaakte uiting’ in taal”, sê hy, “is iets wat onmiddellik *gehoor* word deur dié wat kan hoor, maar iets wat die begriplike denke skaars kan hanteer. ’n Mens kan dit feitlik alleen deur beeldspraak suggereer: die chemiese verbinding van woord en woord tot iets wat meer as die optelsom van albei is . . . ‘not a third sound but a star’ ” (1986a:493/4). Musikaliteit is, welbeskou, die konkrete gestalte waarin die Skoonheid in die poësie bestaan.

Ook wat hierdie aspek van sy prosabeskouinge betref, word ’n mens sterk aan die Simbolisme herinner. Die Simboliste het ’n opvallende belangrikheid aan musikaliteit toegeskryf. In hierdie verband was Verlaine se beroemde woord in sy “*Art poétique*” leidinggewend: “de la musique avant toute chose . . . et tout le reste est littérature” (“die musiek voor elke ander ding, en heel die res is literatuur”), asook die woord van Mallarmé en Dégas wat Van Wyk Louw meermale aanhaal: “Gedigte word nie van idees gemaak nie, maar van woorde”, dit wil sê van gemusikaliserte woorde.

5. Ooreenstemmings met Franse Simboliste

Uit dit alles tree ’n raamwerk van moontlikhede van artistieke kontak (sowel direk as indirek) van Van Wyk Louw met die Simbolisme na vore. Bepaalde moontlikhede doen hulle selfs as meer as moontlikhede aan, en wel as waarskynlikhede. Soveel punte van ooreenstemming kan nie toevallig wees nie.

Kyk ’n mens dan ook vanuit hierdie punt van die verkenning onbevange na sy vroegste werk terug – omdat invloede, indien hulle sou bestaan, hulle normaalweg die duidelikste daár manifesteer -, dan merk jy inderdaad verskillende tekens van waarskynlike invloed, selfs van sterk waarskynlike invloed.

Wat opval, is die hoeveelheid simbolisties-verwante tekens wat ’n mens in een van die vroegste afdelings van *Alleenspraak* teëkom, veral die afdeling wat die periode 1928–1930 dek, dus waarskynlik die periode van sy vroegste eerstehandse kontak met die Franse poësie, byvoorbeeld “Daar is ’n geur van blomme”, “Nagrit”, “Straat”, “Stad”, asook, wat die vorige periode (1923–1928) betref, “Ons liefde is ’n uur se ydelheid” en “Fees”. Dit lyk na invloed wat nog nie heeltemal verwerk is nie, ’n indruk wat versterk word as ’n mens in die bundel naas mekaar gedigte uit heeltemal verskillende literêre tradisies aantref, byvoorbeeld oud-romantiese gedigte soos “Rondloper” en “Die speelman” naas swoel erotiese en stedelike gedigte soos “Fees” en “Daar is ’n geur van blomme”. Daar vind egter ’n bestendige groei in verwerking van prikkels by hom plaas, sodat ’n mens teen die tyd van *Gestalten en diere* (1942) ’n simbolisme in eie reg by hom aantref.

Verlaine het waarskynlik ’n invloed gehad op die eenvoudige, musikale

kleingedigte van *Alleenspraak* en *Die halwe kring*, selfs al sou dit dalk net 'n versterking gewees het van die eenvoudige romantiese gedig waarmee hy teen daardie tyd reeds vanuit Duits vertrouwd was, 'n versterking veral van die musikale kwaliteite daarvan.

Rimbaud is sterk waarskynlik aanwesig in die irrasionalisme van meer as net die debuutbundels, moontlik selfs tot aan *Tristia* toe. Trouens, by die lees van "Le bateau ivre", waarna Van Wyk Louw waarderend verwys, kry 'n mens meermale die gevoel dat dié gedig van Rimbaud impulse kon ingehou het vir gedigte wat so ver in die tyd uit mekaar lê as "Die swart luiperd" (1942) en "Groot ode" (1962). Dié invloed kon Rimbaud natuurlik sáám met ander irrasionaliste wat Van Wyk Louw deurlopend in sy prosa vereer, uitgeoefen het, byvoorbeeld Dostojewsky, Nietzsche, Sjostow en Berdiaev.

Met Baudelaire vertoon Van Wyk Louw die ruimste register van kontak en verwantskap. Dit gaan om 'n natuurlike affiniteit van twee gelykgeaarde nature. By albei tref 'n mens 'n ruim, omvattende visie aan. Let byvoorbeeld op die plek van die son in Baudelaire se poësie, nie net 'n reële, aardse son nie, maar ook 'n kosmiese, dus 'n simboliese. Daar is 'n romantiese trek in albei, hoewel die aksent in die geval van Baudelaire sterker op die moderne variant van die romantiek val (dié met betrekking tot die stad) as by Van Wyk Louw (by hom hoofsaaklik die romantiek van die natuur en die natuurlike). Daar is hul gemeenskaplike waardering vir vormvastheid, in teenstelling met byvoorbeeld Rimbaud.

Opvallend veral is hul siening van die vrou, waarin hulle sowel ooreenstem as verskil. By Baudelaire is die vrou veral die *femme fatale*, die valstrik; by Van Wyk Louw óók, byvoorbeeld in bepaalde gedigte in *Alleenspraak*, *Die halwe kring* ("wie dink aan struikel in liefde se land"), *Gestaltes en diere* ("Ballade van die nagtelike ure") en 'n enkele keer in *Tristia* ("Dubbelportret"), maar oorheersend is sy by hom die enigsins wondbare; tegelyk egter ook die onaanrandbare vanweë haar essensiële suiwerheid en beslotenheid. Die klem val op die sintuiglik-skone en -suiwere, op die duur ook op haar lig-ironiese aard.

Bo-al egter is daar hul gemeenskaplike verering van die Skoonheid, hoewel hul siening ook hier verskil. By Baudelaire is die Skoonheid ook die vernietiger van die kunstenaar, by Van Wyk Louw is dit die deurligter en verhelderaar van die heelal, as 't ware die oopmaker van die oog van die skepping sodat dit homself in welgevalle kan aanskou, soos onder andere in die volgende reëls uit "Aan die Skoonheid" gebeeld:

Hoe kon ons menslik lewe, as jy, o heilige Skoonheid,
nie ewig aan die vormlose dinge
gestalte gee en die ster-wit draaikolk van die baaierd
tot in sy verste eindpunt wit deurlig
dat al sy blinde maal en die skriklike geweld
van groot ontasbre en onstuurbre stroming
waarin ons magteloos met elke wentling spoel,

deursigtig word van jou en skoon in grootheid.
(1981:51).

Ek glo dan ook saam met Cloete (1963:1), en nie saam met Opperman (1953: 184) nie, dat die gedig “My meester” in *Alleenspraak* eerder in verband te bring is met Baudelaire se “La beauté” as met die figure wat Opperman noem (“Plato, Shelley, Spinoza of Luyken ... die waarskynlikste is Plato of Spinoza”). Die toon en aanslag van die gedig is immers basies dié van “Nog in my laaste woorde” in *Die halwe kring*, en die aangesprokene dáárin, weet ons, is die Skoonheid (wát dit ook nog anders mag wees, byvoorbeeld die geliefde). ’n Mens wil selfs so ver gaan as om te sê dat dit jou nie sal verbaas as dit op een of ander tyd of manier sou blyk dat “My meester” as ’n hulde aan Baudelaire bedoel was nie.

6. Wesenstrekke van die Simbolisme

Om beïnvloed te wees deur bepaalde Simboliste, beteken egter nog nie noodwendig dat sy werk beduidende tekens van die *Simbolisme* as historiese kunstroming sal vertoon nie. ’n Mens moet in gedagte hou dat die Simbolisme maar ’n onderdeel uitmaak van iets groters in die geval van iemand soos Baudelaire: van die Modernisme. Ook was Baudelaire, afgesien van Simbolis en Modernis, ook nog Romantikus, ten spyte van sy afwysing van die Romantiek (vergelyk sy gedig “Die ondergaan van die Romantiese son”).⁶

Die vraag van werklike belang is dan ook: In watter mate vertoon Van Wyk Louw se poësie trekke of spore van juis *die Simbolisme*?

In dié verband moet ’n mens eers duidelikheid kry oor wat presies onder Simbolisme verstaan moet word. In studies en verhandelinge oor die Simbolisme is daar in die loop van die tyd heelwat uiteenlopende aspekte aangedui wat kenmerkend van die verskynsel sou wees.

Sommige van hierdie kenmerke stel ’n mens voor ’n vroeë probleem: hulle is ook kenmerke – selfs wesenskenmerke – van ander stromings. Dink byvoorbeeld aan hoe die konsep *die ander werklikheid* nie alleen eie aan die Simbolisme is nie maar ook aan sy effens verwyderde voorganger, die Romantiek, asook van sy nakomeling, die Surrealisme. Oor die presiese aard van die Simbolisme se *ander werklikheid* moet daar dus duidelikheid verkry word, asook oor hoe dit met ander aspekte, byvoorbeeld individualisme, wat eweneens in ander rigtings voorkom, saamhang; maar veral: hoe die verskillende aspekte op ’n as ’t ware natuur-noodwendige wyse saamhang, sodat ’n mens die Simbolistiese *ander werklikheid*, sy individualisme, en dergelike nie met dié van ander rigtings sal verwar nie.

6. Baudelaire se reaksie op die Romantiek was basies ’n reaksie op dié se siening van die mens as eenvoudig en onskuldig, asook op die taalgeweld van die meeste Romantici, wat weer op sy beurt ’n gevolg was van die deursnee-Romantikus se slordige omgang met gevoel, sy gebrek aan intellektuele tug. Daar sit ’n soliede stuk Romantiek in Baudelaire.

Die toetsvraag moet dus wees: watter van die vele kenmerke van die Simbolisme wat deur verskillende skrywers oor die onderwerp onderskei is, hang op dié *natuurnoodwendige* wyse saam? Hoe is die hiërargies-dinamiese verhouding of samehang van die onderskeie kenmerke? Is daar miskien 'n sentrale punt waarin hulle ontmoet, 'n fontein-oog waaraan hulle almal ontspring?

Dit is die verdienste van S. Dresden (1980), dat hy hierdie dinamiese hiërargie van die verskillende kenmerke van die Simbolisme in hul sistematiese samehang blootgelê het. Ek gaan nie daarop in nie – die werk is gedoen – maar ek baseer my voorstelling op syne. Ek trek alleen bepaalde kenmerke wat hy identifiseer, in 'n kleiner kern saam en bring hier en daar 'n ander rangordening van samestellende elemente aan as gevolg van die feit dat ek 'n ander faset van die dinamiese kompleks as ontvonkingspunt beskou.

Die tipiese *simbolistiese ketting* vertoon volgens my dan hierdie basiese skakels:

- (a) Daar is 'n bewussyn van 'n ander, verborge, versluisde werklikheid, hetsy 'n objektiewe ('n Syn agter die synde), hetsy 'n subjektiewe ('n dieper of ware ek, by name die siel). Die twee staan in 'n onmiddellike, byna magiese verhouding tot mekaar, vorm twee aansigte of helftes van een geheel, te wete 'n heelal waarin alles met alles saamhang. Dis die grond van die *ambiguité* wat Dresden as die wesenskern van die Simbolisme beskou, en waarvan hy 'n verskeidenheid van aansigte, in die vorm van onderskeibare kenmerke, aandui.
- (b) Hierdie verborge werklikheid is 'n *sluimerende* realiteit, wat *gewek* moet word, of wat *vra* of *roep* om gewek te word. Dis *die droom* van die Simbolisme.
- (c) Die bewuswording van hierdie “appèl” aan die digter geskied in wat 'n mens kan noem 'n *eksistensiële situasie*. Die digter word *gepers* tot antwoord. Dis egter nie 'n blinde reaksie nie (so het die Romantikus wesenlik gereageer), maar een van lusiede bewoënheid. Hierdie eksistensialiteit van die bewuswordingsituasie laat die Simbolisme ingrypend verskil van die Platonisme en van neo-Platonismes van allerlei slag en soort. Dis die verskil tussen bewoënheid in een of ander vorm aan die een kant en afstandelike kontemplatiewe aan die ander kant.
- (d) In dié situasie word 'n simbool verlossend aan die digter *gegee*. Die simbool is die konkrete vorm waarin die eksistensiële situasie homself aandien of “gestalte aanneem”. Dit betrek “die twee werklikhede” onthullend op mekaar, verhelder beide in hul essensiële samehang.
- (e) Gesien hierdie herkoms of ontstaanswyse van die simbool, bevat dit elemente van beide werklikhede. Die werklikheidsaak waarin die simbool hom konkreet aandien, is enersyds homself (die moerbeiboom is moerbeiboom, hoewel ongeveer soos in die magiese realisme), andersyds wys dit buite hom uit, maar op die wyse van aanduiding, nie van

fiksasie nie. Wat dit betref, is die beiteljtjie in die gelyknamige gedig van Van Wyk Louw byvoorbeeld eerder 'n allegoriese simbool as 'n simbolistiese, hoewel die gedig heelwat ander kenmerke van die tipiese simbolistiese gedig bevat, byvoorbeeld die element van onverhoedsheid in die handelingsverloop.

- (f) So nou hang die verskillende elemente in die eksistensiële situasie waarin die simbool blootkom saam, dat die konvensionele verkeersrigting van die twee basiese komponente van simbolisasie (vanaf simboliseerder na gesimboliseerde) soms (en miskien by voorkeur) omgekeerd verloop: van gesimboliseerde na simboliseerder. Die simbool word as 't ware *van bo of van buite* gegee (dit gaan wesenlik om die eksistensiële situasie wat tot simbool konkretiseer), dit kom nie *van onder af* nie, 'n werklikheidsaak word met ander woorde nie tot simbool *ontgin* nie. Wanneer 'n werklikheidsaak by geleentheid wel ontgin word, gaan dit wesenlik om die ontsluiting van die gevoelens of die omvattende geestestaat wat met die ontginde aspekte saamhang, nie om die ontginde aspekte self nie; dus om die gevoelskorrelaat van die simbool. Daarom dat die gesimboliseerde altyd méér as die simboliseerder is, en kan die simbool die gesimboliseerde nooit uitput nie. (Die allegorie kan.) In "Die strandjutowolf" gaan dit byvoorbeeld om 'n "dit" ('n eksistensiële angssituasie) wat tot 'n "hy" konkretiseer. In "Die swart luiperd" gebeur iets van dieselfde aard. Dit waarvan die gedigspreker die eerste in die oerwoud bewus word, is nie 'n luiperd as sodanig nie, maar 'n "luiperd-ding". Dit gee aan die luiperd-simbool die nodige speelruimte sodat die dier 'n hele aantal afsonderlik-onderskeibare dinge kan wees, onder meer 'n intense weetdrang en 'n geboeidheid deur die skoonheid van so 'n intense bewuswordingsavontuur.
- (g) Vir so 'n soort simbool om te kan ontstaan, is dit noodsaaklik dat nie net die (normale) werklikheidsverhoudinge moet skietgee nie, maar ook die (normale) taalverhoudinge. Die ware simbolistiese simbool kom alleen, of by voorkeur, op 'n skuiwende taalbodem tot stand. Die anders-as-normale werklikheidsverhoudinge en die anders-as-normale taalverhoudinge is mekaar se korrelate.

7. Toetsing aan Simbolistiese kenmerke

Omdat dit om so 'n veelheid van fasette gaan, en 'n nagaan van elkeen⁷ 'n te omvangryke corpus sal afgee, maar ook omdat *die simbool* per slot van rekening die knooppunt van al die afsonderlike fasette is, kyk ek afsluitend net daarna, aan die hand van enkele van die "enkele gedigte" wat Van Wyk

7. Byvoorbeeld die siel in Van Wyk Louw se poësie. Vergelyk die opvallende voorkoms van die siel in *Alleenspraak*, die geleidelike vervanging daarvan deur die gees in die bundels daarna, net om uiteindelik in *Tristia* terug te keer, maar dan in 'n eenheid met die gees, nadat "Cartesiaan" aan die begin van die afdeling "Verse" die tema van die stryd tussen liggaam, gees en siel aan die orde gestel het.

Louw volgens hom in die simbolistiese sleutel geskryf het. Ek beskou die simbool binne twee van die hoofkaders wat pas geïdentifiseer is: dié van “die sluimerende werklikheid” en “die eksistensiële situasie”.

Dit spreek vanself dat dieselfde gedig soms in meer as een kategorie sal opduik; in werklikheid hoort dit so. ’n Gedig word egter veral dár tuisgebring waar ’n dominante trek daarvan dit regverdig.

- (a) Gedigte wat betrekking het op ’n sluimerende werklikheid, sluit onder meer die volgende in: “Aan die Skoonheid”, “Die Doper in die woestyn”, “Die swart luiperd”, “Heerlik is dit: water by die wyn”, “Die sigbare en die oomblik” en “Toe jy kind was”; ook gedigte waarin daar sprake is van “’n heiligheid” wat in die aarde “ingeslaan het” of daarrondomheen “waar” of “flikker”, byvoorbeeld “Dennebosse”, “Grense”, “Paniese angs” en “Leegleërs”. Net ’n aanhaling of wat om dit te illustreer:

My pad is self die ding wat trek:
hy dwing die voet om voort te gaan –
moet ek sy naam wat sluimer wek?
durf jy nou luister en verstaan?
(“Die swart luiperd”);

... mens en wêreld is twee vreemde dinge:
die aarde is heldere kleed van duistere bedoeling,
op donker dinge sin die mens se hart
(“Aan die Skoonheid”);

die honger hout die roep om hande om voete
want die tyd van die aarde het gekom
as daar gebaar moet word, word daar gebaar
(“Leegleërs”);

... ván ek ’n kind was, weet ek dit:
iets het in hierdie aarde in
met vlam geslaan: die rots is wit,

die sand is wit verborge vuur
die watere is heiliger
en reik na ons op, en in die uur

van God is elke somber bron
tot in sy wortels afgepuur,
die koue see se vloed is skoon

en al die watere straal en soek.
(“Die Doper in die woestyn”)

- (b) Gedigte waarin ’n eksistensiële situasie van een of ander aard bestaan waaruit ’n simbool na vore tree, sluit onder meer die volgende in: “Vooraf gespeel”, “Die strandjutwolf”, “Ballade van die drinker in sy kroeg”, “Beeld van ’n jeug: Duif en perd”, “Groot ode”; ook gedigte waarin “die passie van aanskouing” die openings- of ontvonkingsituasie van die gedig is, byvoorbeeld “My venster is ’n blanke vlak”; ook spieëlgedigte, waarin die spieël die rol vervul van onthuller van verborge

werklikhede, byvoorbeeld “Ballade van die Bose” en “Drie diere”; verder situasies van blootstelling of blootgesteldheid aan die afbraak van normale bestaansverhoudinge, byvoorbeeld “Die hond van God” en “Ballade van die sterwende man”. Net een voorbeeld: vanuit die broeiende openingsituasie van “Vooraf gespeel” breek die insig, oor drie stuwende periodes heen (“onwetend” – “wete” – “meer as weet”), deur, dat die digter – en hy alleen van almal in die heelal – oor die vermoë beskik om “die grys en deurgeskynde korrels” van bewussyn en van skoonheid te pluk, danksy sy beskikking oor die skeppingswoord.

7.1. Die simbolistiese simbool

Vervolgens word kortliks nader toegekyk na gedigte waarin die simbool die dubbelkantigheid van die tipiese simbolistiese simbool het: enersyds uitwysend (soos in die geval van die tradisionele simbool), andersyds suggererend (soos in die geval van die teken). Van Wyk Louw het self hierdie soort simbool soos volg getipeer:

U moet my toelaat, Here, dat ek heelwat ligte
voor-tekens
ligweg aandui (tekens het eie teken-heid
en skreeu nie soos Simbole voor hulle-self uit
met reklame nie; en bly tóg tekens). (*Tristia*: 110)

Gedigte wat hier ter sake is, is onder meer “Die strandjutowolf”, “Die swart luiperd”, “Nog eenmaal wil ek”, “Beeld van ’n jeug: Duif en perd” en “Groot ode”.

Die strandjutowolf is ’n wolf, het al die attribute van die strandjut, maar bevestig aan die einde dit wat aan die begin gesuggereer is (met “dit”): hy is “die Gryse”, die eksistensiële angs. Dieselfde kan van die luiperd gesê word. Dit het (as swart dier) geloofwaardigheid juis in ’n oerwoud-situasie. Sy haas ongemerkte verskynings en verdwynings word ook gemotiveer vanuit sy donker, fosforessente milieu. Selfs die vreemde een-word van mens en luiperd hou in werklikheid niks vreemds in nie: dis ’n bekende feit dat ’n mens deur oë gehipnotiseer of “beheks” kan word. En tog dui die luiperd, ten spyte van sy onteenseglike luiperd-wees, duidelik op iets anders: die reedsgenoemde menslike geboeidheid deur die onbekende en die belewenis van bewuswording as iets wat verwant is aan die skeppingservaring, te wete as iets skoons, hoe pynlik dit ook al terselfdertyd is. Die duif en die perd is volkome realiteitsgetrou, maar geleidelik kom ’n simboliese valensie in hulle los (hulle *het* dit nie van die begin af nie, vergelyk A.C. Cilliers, 1972). Veral die perd is een van die mees onmiskenbare simbolistiese simbole in Van Wyk Louw se werk. Hy is perd én meer as perd, maar sy meer-as-perd-wees is volkome in sy perd-wees voorgeteken. Dieselfde geld vir die klippe in die openingsgedig van *Nuwe verse*.

7.2 “ ’n Grammatika op losse voet”

Ten slotte moet vasgestel word in watter mate die simbolistiese simbool van Van Wyk Louw ook sy kenmerkende korrelaat – “’n grammatika op losse voet” – het.

Van Wyk Louw se taalgebruik is van die begin af gekenmerk deur ’n kreatiewe inwerking op sowel die taalkonvensie as die taalsisteem. Dit was noodsaaklik: die nuwe inhoude van die jong Dertiger het ’n teëprestasie van die taal geëis, ’n meegewendheid wat dit tot op daardie tydstip nog maar selde gehad het. Nuwe fasette, in die sin van nuwe funksies, is in die taal ingeslyp, hetsy van ’n semantiese, hetsy van ’n sintaktiese aard. Dit het egter streng binne die raamwerk van die formele taalreëls geskied. Vandaar die klassieke helderheid van sy taalgebruik in die grootste gedeelte van sy werk.

Waarskynlik onder invloed van die insig wat “Klipwerk” in *Nuwe verse* vir hom gebring het van waartoe ’n nie-konvensionele grammatika ’n mens in staat kan stel, het hy in *Tristia* die taal aan ’n grootskeepse ontginnings- en brandskattings-toets onderwerp in ’n poging om elke riffel en vou van ’n ingewikkelde moderne bewussynsavontuur tot uitdrukking te bring. In verskillende gedigte in die bundel word byvoorbeeld die normale volgorde waarin taal en werklikheidsbewussyn mekaar in ’n konkrete taalgebruikssituasie opvolg – eers ’n bewussyn van ’n saak, daarna die verwoording daarvan – as ’t ware omgekeer: ’n spel word met woorde begin, en hieruit ontwikkel die gedig se inhoud.

In “Groot ode”, waarin die bundel sluit, word die taalontginningsproses ten top gevoer. Die gedig begin redelik konvensioneel, maar raak toenemend onkonvensioneler. ’n Voorlopige hoogtepunt in die proses is die yspassasie waarin “die dink se skakels los is”. Daarna tree daar weer ’n vernugtering in (met dat ’n nuwe tema gelanseer word – ’n mens moet onthou dat dit om ’n ode gaan). Oor nuwe passasies waarin die sisteemreëls skietgegee word, word die klimaks bereik: die epode (tegelykertyd postludium) met sy drie slotstrofes. Hier word as ’t ware al die registers van taalontginning oopgetrek. En in hierdie proses kom twee van die mees onmiskenbare simbolistiese simbole in Van Wyk Louw se hele oeuvre tot stand: die skip en die voël.

Die wit skip loop die water in
– betas deur honderde oë
soos skynwerpers aftas –
uit uit die rinkelende hawe uit,
in teen die wind in wat
losser as vlae
of die grys kruiser
stralende jaer is
bokant die water

Die mens is ’n walg
en hy haat die teken.
Of sku dit, negeer dit.

'n voël roep in die nag in:
die nagtegaal maar onrus,
uitskreeu na anders as hy is;
– heiligheid en volledigheid –
ander name die sluimer nog. (1981:332)

Die teken van die skietgee van die taalreëlskakels word baie duidelik gegee.

In die eerste strofe vind daar 'n opvallende vaart-opbou plaas: na 'n ietwat tastende begin (vergelyk die effens verdragende van die twee naderbepalende parentesereëls) kry die gang van reël op reël toenemend vaart, onder meer danksy 'n aantal gedurfde enjamberings en 'n verkorting van die versreëlgengtes. Aan die einde van die strofe toon die beweging nog steeds geen teken van afname of beëindiging nie: die momentum is nog steeds vooruitreikend. Hiervoor is veral die semantiese stuwung verantwoordelik, en wel aan die hand van die drie opeenvolgende feitsake wat telkens 'n entjie verder op 'n semantiese as lê: “wit skip” – “grys kruiser” – “stralende jaer”.

Hierdie stuwung word dan onverhoeds deur die tweede strofe tegemoetgetree – “onverhoeds”: omdat dit abnormaal geskied. Na die leestekenloosheid aan die einde van die eerste strofe tree dit met 'n hoofletter in, asof dit na 'n punt intree. Die effek is dié van 'n volkome verontagsaming van die inisiatief wat die eerste strofe aan die gang gesit het. Hierdie *stuitende* optrede van die strofe word nog onderstreep deur die tweemaalige, byna driemaalige, afbou van sinne daarbinne. Dit gaan om swaar afsluitings. Die totale effek van die optrede van die strofe is analoog aan dié van 'n rots wat in die pad van 'n stroom wat momentum aan die opbou was, gegooi word in 'n poging om dit te stuit.

Die poging is egter nie geslaagd nie. As die derde strofe intree (met 'n kleinletter na die punt aan die einde van die vorige strofe), sluit dit byna naatloos aan by die eerste strofe, deur byvoorbeeld die beeldprogressie een stap verder te voer (vanaf “stralende jaer bokant die water” na “voël”). Die opskorting van die beweging het egter dié uitwerking: die mededeling wat die slotstrofe doen, word as 't ware in stukke opgebreek. Dit het die geaardheid van die stameling van 'n orakel, nie van 'n rasonale uitspraak of stelling nie. Deur die uiteenbreek van die mededelingsgeheel in aparte stukke kry elkeen egter die kans om sy bedoelingsinhoud maksimaal te laat spreek. Daardeur word hulle ook in staat gestel om hulle op 'n ongewone wyse van sinsdele waarby hulle primêr hoort, te isoleer en verbindings aan te gaan met sinsdele waarby hulle nié primêr hoort nie. Veral die anormaal-gebruikte leestekens stel hulle hiertoe in staat. Die somtotaal is dié van 'n mededelingsgeheel gelaai met dubbelkantigheid. Die nagtegaal is vereenselwig met “heiligheid en volledigheid” én tog ook nie; dit gaan om iets veel meer as heiligheid en volledigheid, dis 'n onuitsêbare meer. Met hierdie dubbelkantigheid het “Groot ode” in hierdie slotreëls 'n bevestiging gebring van wat die openingsgedig van die bundel, “Voorspel 1950”, belowe het. Die verkenningstog wat

die hele bundel is, sowel as die verkenningstog wat “Groot ode” as konsentraat van die bundel is, het ’n helderder insig gebring in die aard van “ingewikkeld ken”, van “mens-wees” en van “rein-wees”. Terselfdertyd het dit egter ook die insig gebring dat die verkenningstog nie ’n einde het nie, dat mens-wees en die eienskappe daarvan onuitputlik is. By alle duidelikheid aangaande die menslike kondisie is die “miskien”-perspektief van die openingsgedig dus bevestig.

Wat sintakties, en daarmee ook semanties, in hierdie drie strofes gebeur, het iets weg van ’n dramatisering van die stryd tussen natuurlikheid en teen-natuurlikheid wat ons in Van Wyk Louw se hele oeuvre kry en waarna vroeër verwys is.

Dis byna met minagting dat die eerste strofe die tweede strofe oorgolf om kontak te maak met die derde; dis ’n walg van sy eie. Die natuurlik-lewende mens, wat ons vanaf die preludium gehad het, word hier bruusk opsygestoot deur die geestelik-lewende mens wat met sy gewonne skat na ’n nuwe toekoms wil skeepgaan en nie verhinder wil wees nie.

Dis hierdie taalgebeure wat die kader skep waarbinne die skip en die voël tot simbolistiese simbole kan uitgroei.

Die skip is geleidelik voorberei vir hierdie uiteindelijke uitgroei tot simbool. Dit is reeds vanaf die preludium aanwesig, en wel in ’n realistiese gedaante (vergelyk die hyskrane van die tweede strofe). Geleidelik word dit in ’n metaforiese konteks betrek (“Geen kraan kan die bitterheid hys, en / geen skip voer dit weg nie”). Vandaar is dit maar een stap na die punt hier op die einde waar dit sowel realistiese skip is as iets heeltemal anders. Van reël tot reël vind daar ’n gedurfde beeldprogressie plaas; vanaf seilvaartuig (“wit skip”) na vlieg-tuig (“stralende jaer bokant die water”), wat op sy beurt die intrede van die voël in die slotstrofe moontlik maak. Die skip word as ’t ware voël.

Maar ook die voël self word in hierdie voorbereidingsproses as ’n waarde in eie reg behandel. Dit word ’n eie strofe toegewys en beskik dus oor ’n kragentrale van sy eie. Afgesien daarvan dat dit as vlieër vroeër in die vlermuis voorgeteken was, en, wat sy funksie as sanger betref, in die basuin, kry dit maksimale betekenisrelief in sy eie strofe: deur antoniem-kontrastering – “nie nagtegaal, maar onrus”. As nagtegaal is hy sanger, maar nie sanger van die soet, rusgewende gekweel nie. Dis die soort nagtegaal waarvan Van Wyk Louw – ongeveer dieselfde tyd? – in “Moeilike letterkunde” geskryf het. Met verwysing na Goethe se bekende reël “Ich singe wie der Vogel singt” sê hy: “. . . dit is asof die voël in Goethe se tyd sy vasgestelde wysie – net effens harder soms, effens sagter op ander tye – geken het en wou sing; maar dat selfs die nagtegaal in óns tyd uit ’n nuwe vertroewelde instink moet sing” (1986b: 376). Dis die soort voël wie se “roep” aangaande die menslike kondisie waarskynlik nie ’n helderomlynde “boodskap” kan wees nie (kán wees nie), maar alleen ’n orakel.

8. Slotsom

Die gevolgtrekking waartoe 'n mens ná hierdie nadere toekyk na Van Wyk Louw se werk kom, na jou aanvanklike skepsis, is dat daar wel deeglik tekens van Symbolisme in sy werk aanwesig is. Aan die begin van sy oeuvre word dit nog gekenmerk deur 'n sekere onwennigheid, maar gaandeweg word dit so 'n organiese deel van sy werk dat dit byna onherkenbaar verdwyn tussen die ander groot kreatiewe kragte daarvan.

Bibliografie

- Cilliers, Anneke Cecile. 1972. "Beeld van 'n jeug: duif en perd" van N.P. van Wyk Louw as literêre probleemdraer. RAU: Ongepubliseerde Magisterverhandeling.
- Cloete, T.T. 1963. *Op die woord af. Opstelle oor die poësie van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Donker, Anthonie. 1929. *De episode van die vernieuwing onzer poëzie (1880–1894)*. Utrecht: De Gemeenschap.
- Dresden, S. 1980. *Symbolisme*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij.
- Louw, N.P. van Wyk. 1935. *Alleenspraak*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1937. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1939a. *Berigte te velde*. Pretoria: Van Schaik.
- Louw, N.P. van Wyk. 1939b. *Lojale verset*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1942. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1945. Optimisme oor die wêreld: By die lees van Gorter se *Pan*. *Standpunte* 1 (1):72/73, Des.
- Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse. Voorspele en vlugte 1950–1957*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg en Human en Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986a. *Versamelde prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986b. *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Opperman, D.J. 1973. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Rosteutscher, J.H.W. 1941. N.P. van Wyk Louw en Stefan George. *Ons eie boek* 7(3): 115–122.
- Van Rensburg, F.I.J. 1964. *Skering en inslag. 'n Stilistiese analise van "Ballade van die Bose" van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg, F.I.J. 1975. *Swewende ewewig. Beskouings oor die werk van N.P. van Wyk Louw II*. Kaapstad: Tafelberg.

Algemene nota by Bibliografie: Alle gedigte van Van Wyk Louw waarna in die teks verwys word, kom voor in *Versamelde gedigte*, 1981.

Randse Afrikaanse Universiteit