

Helize van Vuuren

***Tristia* in historiese konteks**

Abstract

The article endeavours to answer the question of how the 1988 reader reacts to *Tristia* (1962). The poems are placed against the political, cultural and literary context of the 1950s in Europe, and it is pointed out how *Tristia* is multi-faceted in tone, texture and content, reflecting the tensions of its socio-historical context. The reception of the book at the time of publication is looked at, and the line is then drawn through to 1988. In the present situation the reader is struck by the Eurocentredness of the work and the strongly intellectual perspective. Whereas Rob Antonissen, A.P. Grové and W.E.G. Louw stressed the "richness" and "greatness" of the poetry, today's reader would probably relate more to the social relevance portrayed in the perspective given in the work on the struggle between physical violence and the striving of the human spirit not to go under in this battle.

Dekades ná die verskyning van *Tristia* (1962) – en met die 'duister' tekste waarskynlik nou almal opgeklar – is dit tyd vir bestekopname. Waar pas *Tristia* in die historiese konteks soos ons dit vandag kan oorsien? Gegewe die situasie in die laat-twintigste-eeuse Suid-Afrika, het dié vraag twee kante: dit raak die literêr-historiese posisie van Van Wyk Louw se bundel binne die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse literêre raamwerk, maar ook die sosiaal-politieke posisie van die werk. Wat is die toepaslikheid van *Tristia* vir vandag se leser, waar daar al hoe dringender eise van maatskaplike relevansie aan literatuur gestel word?

I

Tristia se oorkoepelende tema is ballingskap: geografiese self-opgelegde ballingskap van die digter uit Afrika in Europa. Maar dié tema groei in die

bundel tot 'n metafoor vir die tipiese ervaring van die twintigste-eeuse mens: verstotenes, vervreemdes, outsider-figure wat ontuis is in die samelewing waarin hulle hulself bevind. In die sentrum staan die sentrale registrerende bewussyn van “Groot ode” met sy pyn en doodshunkering te midde van die sinneloos-geworde struktuur van die samelewing in die “brandende stad”, Amsterdam. Dié ballingskapstema, in al sy gestaltes en vorme, is ingebed in die Europese ruimte. In die newestruktuur van die bundel word wel van Suid-Afrikaanse verskynsels as beeldingsmateriaal gebruik gemaak, soos in:

Ringmure wit om wingerde
ons hart bly soos 'n ring gesluit
maar oop en buite bakens is die pyn

“Ringmure wit om wingerde” is 'n beeld tiperend van die Boland-milieu. Die klem val egter op die illustratiewe waarde van die beeld, nie op 'n terughunkering na Suid-Afrika nie. Die bekende Suid-Afrikaanse gegewe dien as beeldingsmateriaal vir algemeen-menslike gewaarwordings en situasies wat stewig in die Europese ruimte geplaas is.

Met 'n enkele uitsondering soos die nostalgiese “Karoo-dorp: someraand” waarin die feitlik vervloë wêreld van die ou Karoo-samelewing lirie beskryf word, is Suid-Afrika met sy politieke en sosiale problematiek nie in die brandpunt nie. In “Nuusberigte: 1956” word vanuit die perspektief van 'n balling in Europa wêl aandag aan die land van herkoms gegee. Dit het 'n ondertoon van snydende afkeuring van die haglikheid van sosiaal-politieke verskynsels in die Verwoerdiaanse Suid-Afrika van die vyftigerjare, wat juis as gevolg van die toepaslikheid vandag, ná dertig jaar, ekstra ironiese en satiriese effek het. Maar hierdie teks is 'n uitsondering in 'n bundel wat oorwegend Eurosentriese gerig is en bowendien impliseer dat die Europese kultuur, beskawing en selfs omgewing méér te bied het as die Suid-Afrikaanse. Vergelyk die tweede strofe van “H. Petrus”.

My land, my dor, verlate land:
iéts wens olywe groei in jou:
dat alles klein, Latyns, gaan word
en kalk-wit kerkies bou.

Vanuit die Europese ruimte word gewens dat die vaderland iets van die mildheid van die Mediterreense wêreld mag aanneem.

Daarom is dit nie vreemd dat die sterkste liriese verse in die bundel die skoonheid van dié noordelike kontinent as vormingsmateriaal het nie:

Jy't weggegaan en jy bewoon
'n silwer herberg in die sneeu
jou vensters kyk nog elke nag
met drie blink oë na die plein

die plein is boom en wind en boom
en wind en wind
en wintermiddag voer daar iemand
die meeuë krummels teen die wind

Die elegiese elemente van dié viervoetige jambiese gedig is ingebed in 'n koue winterwêreld van sneeu in 'n grootstad (volgens getuïenis in die bundel klaarblyklik Amsterdam): “die *plein* is boom en wind en boom”. Die troostelose sfeer van die tweede strofe met sy wind en anonieme “iemand” wat op 'n wintermiddag die meeuë krummels teen die wind voer, staan enigszins in jukstaposisie met die nogal romantiese beelding van die eerste strofe. Die vertrokke beminde “bewoon/ 'n *silwer herberg* in die sneeu” en haar “vensters kyk nog elke nag/ met drie *blink oë* na die plein”. Dié nuwe woonplek kry allure vanuit die spreker se perspektief, gesuggereer deur die gebruik van die adjektief “silwer” voor die argaïes-romanties klinkende “herberg”. Iets van die betowering wat van die geliefde vrou uitgegaan het, word geprojekteer op die voorkoms van haar woning in die nag, wat met “blink oë” kyk. Die romantiese siening in die eerste strofe word gerelativeer deur die frase, “jy't weggegaan . . .” en die toon van verlatenheid in die tweede strofe: “en wintermiddag voer daar iemand/ die meeuë krummels teen die wind”.

“Groet in bruin” is ook 'n liriese afskeidsgedig, maar dié keer met somerse Mediterreense inkleding. Anders as die elegiese “Jy't weggegaan . . .” word hierdie afskeidsvers uiteindelik 'n byna ekstatiëse huldesang oor die beminde-in-die-Mediterraneë. Vrou en milde Suide groei feitlik ineen. Die kwaliteite van die streek gaan oor op die vrou:

. . . (o Beminde soos aarde):
laat haar, dié wat nooit rus gekry het, rus hê:
(bruin soos bruinmense, bruin soos umbriese
pynigende terra-cotta, bruin, ja
soos die gebakte aarde van digby Siëna –)

en:

Lieflike, klein, vrou: in die stralende eerbied
wat ek, lopend, aandagtig, vir jou bied: vát:
die wit water van Tarragona . . .

Dié moderne heilige Teresa is vir die spreker so Spaans soos ou-Barcelona en die byna gewyde water/ wywater van Tarragona.

Die ironiese, speelse toon wat deel van *Tristia* se radikale vernuwing vorm, vind sy hoogtepunt in “Tristia en haar voyou”. Dié aggressiewe, gewetenlose skobbejak is Louw se ironiserende beeld van homself as digter (“kwak-profeet”), in kontras met sy vroeëre ‘hoë erns’ en Ou-Testamentiese “Die

profeet"-rol. Dat die vrou van "Tristia en haar voyou" "my teef" en "my slet" genoem word, het ook ironie ten gevolg as 'n mens dit lees teen die agtergrond van die byna heilige hulde wat aan die vrou in "Groet in bruin" gebring word. Dit verteenwoordig twee pole van vroue-siening in dieselfde bundel: vulgarisering teenoor heiliging.

II

Die hoogtepunt van *Tristia* is "Groot ode". Hiermee 'plaas' Van Wyk Louw homself heel duidelik in die historiese konteks van die Europese modernisme à la *The waste land*.

"Groot ode" is intellektueel seker die uitdagendste teks in die Afrikaanse poësie. Dit is van só 'n moeilikheidsgraad dat dit maar vir weinig lesers toeganklik is. Bowendien staan dit sterk in die teken van die aristokratiese intellektualisme. Die sentrale bewussyn in "Groot ode" is gepreokkupeer met sy beperktheid as mens in die heelal, met 'n intellektuele soeke na begrip van die universum en "volledigheid" in sy kennis óók van die onbereikbare/onkenbare God, met persoonlike bitterheid as gevolg van ontugtering met menseverhoudings. Die samelewing waarin hy hom bevind, kom net skrams ter sprake in die tweede strofe:

(hierdie brandende stad . . .)

waar tien-duisende tonne
aartappels, kool en graan
uit hyskrane, skopgrawe, lepels,
deur chemiese metamorfose
ómbrand tot tonne mensvleis
wat wéér graan en kool gaan koop
en wat sê: dat hulle liefhet;
selfs liefde gaan eis! Met watter reg?
Sonder end. Gaan dit voort.
Gaan 'n ster – een van die koues! –
nie skielik neerdonder met "Nee!" nie!
Afsydigheid die is groot
en is antwoord.

Implisiet vereenselwig die digter-spreker hom met die veronderstelde houding van die afsydige God wat 'kil' staan teenoor die menslike samelewing se kommunale preokkupasie met eet, drink, inkoop, en liefde. Die digter maak homself los van dié samelewing; hy wil nie by dié massamens se bedrywighede betrek wees nie. As "druïde" (intellektueel en digter) staan hy daarbuite. Daar is 'n walging aan die mensdom se gedoe – "die mens is 'n walg!" Hieruit spreek 'n byna hovaardige, aristokratiese houding. Dié digter-spreker is 'n intellektueel en keer hom in "Groot ode" – ten spyte van "Mei-fees in Amsterdam" se viering van die erotiese vreugde – wég van die vleeslike en wil opgaan in die geestelike, in die "heiligheid en volledigheid".

Só het die bundel 'n sirkelgang geloop – deur ál die moontlikhede van menslike syn wat in die dualisme lyf-gees skuilgaan. Rondom die geestelike pool is gefokus op die kreatiewe vermoë van die mens (“Skepper I”, “Skepper II”, “Ars poetica”, “Piero della Francesca”, “Kermisspieël”, “Kunsklas”), op die vreeslike vlééslikheid van sogenaamde geestelikes (“Die rooi kardinale”, “Otto dei Visconti”, “Meestal bly dit by mompel en mor”) en op die stryd tussen lyf en gees, soos in “Saltimbanque en vriendin” uitgebeeld. Die tekste wat sentreer om die lyflike pool is nie net die liefdesgedigte nie. Veral in die eerste afdeling van die bundel, in die gedigte waarvan die intertekste nou almal bekend is, word op allerhande verskyningsvorme van korrupte magte gefokus wat geweld gebruik teenoor die lydende “bloed” van 'n – meestal anonieme – groep mense. Daar is die vervolging van Christene deur die Romeine, die barbaarse Middeleeuse martelinge, en die fascistiese uitmergeling en verdelging van weerlose mense. Telkens word die motief herhaal van “stil geweld gestel teen sagte bloed”. Maar in al dié tekste waar die mens staan teenoor gewelddadige terreur, is daar ook 'n sterk suggestie van “die mens met sy onverwoesbare wil om materieel en *geestelik* te bly voortbestaan . . .” (Grové, 1981:10; my kursivering). Dié tekste is geskryf vanuit 'n perspektief van implisiete simpatie met die anonieme mensemassa wat telkens weer – ongeag watter eeu, ongeag watter regime – aan die wreedheid teen die lyf blootgestel word, maar steeds met sy gees teenstand bied.

In jukstaposisie met die tekste waarin die digter hom implisiet skaar by die lydende mensdom, staan hy in “Groot ode” as aristokratiese intellektueel vehewe bo dié kool-etende mense. Reeds in “Voorspel 1950” is die verheerliking van die geestelike aangedui:

Miskien sal ek die wingerd prys
 en nooit meer van hom drink
 en net in 'n verbeelde glas
 die koel gedagte skink:

dié wat in jare donkerte
 sy wynsteen kon laat sak
 en niks wat somers is meer het
 nie pit nie dop of rank:

miskien nog van Gods weë weet:
 – Sy paaie en Sy pyn:
 maar ingewikkeld alles ken
 en mens wil wees én rein.

Die hunkering na die “koel gedagte” en die “rein”-heid (“heiligheid” in “Groot ode”) is die oorheersende indruk wat die bundel maak. Daarmee open *Tristia* en daarmee sluit dit ook af.

III

Van Wyk Louw het in *Tristia* op 'n verstommende wyse vernuwing in sy oeuvre gebring. Nie net in styl, toon en tekstuur van die poësie nie, maar ook in perspektief. Die “debunking” van die profeet-rol en ‘hoë erns’ van vroeër, en die implisiete ideologiese ommekeer wat die “intertekstuele” gedigte in die eerste afdeling aandui, getuig van 'n gedeeltelik ‘nuwe kyk’ op die wêreld en homself. Maar die preokkupasie waarvan “Voorspel 1950” en “Groot ode” getuig – die ‘walging’ aan die fisiese en die tóékeer na die geestelike – suggereer dat dié vernuwing tog nie so grondig was as wat 'n eerste lees mag laat vermoed nie. Reeds in sy debuutbundel, *Alleenspraak* (1953), skryf Louw:

In waansin het 'k gevra, o God,
vir my die vrede van die ster,
om *bo die berge* stil te woon,
die wêreld onder dof en ver. (my kursivering)

In “Ballade van die bose” (*Gestaltes en diere*, 1942) is daar in die voorlaaste strofe ook 'n ontvlugtingswens wat opvallende ooreenkomste toon met die slot van “Groot ode”:

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

Steeds is daar die soeke na 'n “skip” om uit die “brandende stad” te ontvlug van die “bose”, die “walg”.

Die opgaan in die vreugdes van die aardse en die lyf bly dwarsdeur Louw se oeuvre 'n aktiwiteit wat telkens moet plekmaak vir 'n dwingende uitreik na die “suiwerheid” en “heiligheid” van die geestelike teenpool. “Mei-fees in Amsterdam” sluit in viering van die plesier aan by “Ons klein en silwrigte planeet” (*Nuwe verse*, 1954):

Ons klein en silwrigte planeet
is ryker as die gode weet

die koring is 'n heuningssel
waaruit die goue aarde wel

die wingerd is 'n sooi-geel bron
wat uit die erts prut na die son

ek sny die brood en drink die wyn
en hou my hart van gode rein.

Dié teks is tiperend van die een pool in sy poësie. Maar dit word telkens oorstem. wéér en wéér, deur die geestelike gerigtheid en geneigdheid. Louw slaag nooit werklik daarin om sy “hart van gode rein” te hou nie. Daarvoor is hy té veel nog steeds die aristokratiese intellektueel met ’n hang na abstraksies en idees. Dit is een van die oorsake van die gedeeltelike obskureit van “Groot ode” – en een van die swakhede in sy poësie. Gedigte gaan dikwels mank aan sterk beelding en binding, juis as gevolg van die filosofiese denklaag.

IV

Bekyk teen die agtergrond van die breër historiese konteks van die vyftigerjare, is dit duidelik dat verskillende spanningsvelde tot die heterogene aard van die bundel aanleiding gegee het.

As Louw in 1950 in Nederland aankom, is dit die na-oorlogse jare. Dis ’n periode van herstel en na-skok oor die oorlogsgruwele. Nasionalisme word toenemend met agterdog bejeën, as reaksie op die Hitleriaanse waandenke. Onder die jongeres ontwikkel ’n nuwe gees van vryheid en rebellie teen enige gevestigde orde – soos in die bundel neerslag sou vind in die subkultuur-figure (die “nozem”, “voyou” en “straalpiloot”). Louw, wat van 1934 “kwaai Nasionalis en groter bewonderaar van die Nasionaal-Sosialisme” was (D.J. Opperman, 1953:202) en saam met sy broer “meegevoer is deur die histeriese gehuil/ van Hitler met sy vaandels en hakekruis” (W.E.G. Louw, 1972:15), het eers in die vroeë veertigerjare sy aanhang van fascistiese idees afgelê. Waarskynlik as gevolg van die duidelik gruwelike gevolge van dié opvatting, soos geblyk het uit die Jode-uitwissing en -vervolging. Intussen het die Nasionale Party in 1948 aan bewind gekom in Suid-Afrika: die apartheidsbeleid het rasseseiding as fokus – presies dit waarteen alle Europeërs toe fel reageer. Louw se opdrag aan die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam, waar hy professor word, is om “lesings oor die Afrikaanse beskawing in die algemeen en die Afrikaanse taal en letterkunde in die besonder te hou . . .” (J.C. Kannemeyer: 1978, 379). Volgens W.E.G. Louw is dit “werk wat (hy) . . . lank moes doen, maar nooit (sy) liefde had” (1972:24). Dis ook nie moeilik om te rekonstrueer dat daar tóé reeds vyandigheid teen die Suid-Afrikaanse beleid in Nederland moes bestaan het nie: dit druis immers direk in teen die geestesklimaat in Nederland en die res van Europa op dié stadium.

Nie net bevind Louw hom in ’n wêreld van versplintering nie, maar ook is daar die spanning tussen sy eie afwys van die ‘harde’ nasionalistiese idees teenoor die amptelike beleid van rassese segregasie en toenemende Nasionalisme in Suid-Afrika, die land van wie hy nou ’n offisiële verteenwoordiger is. Dié spanning gee aanleiding tot ’n vers soos “Nuusberigte: 1956”.

Tristia getuig van ’n tweespalt in die digter se psige tussen die land van

herkoms en die Europese ruimte. Aan die een kant is daar aansluiting by die 'ryk' Europese kultuur, maar hierteenoor staan die terugryp na die Suid-Afrikaanse ruimte vir beelding. Vergelyk in "Ons kan nie praat . . ." die kenmerkende beeld van "*verneukpan*-agtige skilfermodder". Die Westerse beskawing en kultuur het 'n fassinerende uitwerking, maar die taal waarin vorm gegee word aan dié Europese gestaltes en ervarings het 'n sterk Suid-Afrikaanse 'kleur' as gevolg van tiperende beeldgebruik. In "Svend Foyn . . ." is 'n treffende voorbeeld hiervan. Die digter plaas die teks in 'n Europese ruimte – via die interteks – maar dan gebruik hy as beskrywing vir die harpoen die term "*asgaai*-geweer". In "Frans skielik . . ." figureer die Suid-Afrikaanse "lammervanger". In "Die groot Tempel . . ." lê die liefde "*alikrinkel*-opgekrul". En so sou dit 'n boeiende ondersoek kon wees om al die tekste na te gaan waarin die ruimte via 'n interteks of deur die gedig self as Europees getipeer word, maar dié illusie deurbreek word met die gebruik van tipiese Suid-Afrikaanse beeldingsmateriaal. Dié spanningsveld rondom Europese inhoud en Suid-Afrikaanse beelding, vorm die tweede sentrale faset wat aanleiding gee tot die heterogeniteit van die bundel. Dit het 'n kwaliteit of tekstuur van 'onvaspenbaarheid' tot gevolg in die poësie. Dis nie altyd maklik om 'n vers te lokaliseer in 'n bepaalde ruimte nie. In 'n vers soos "Frans skielik . . ." is daar die tipiese Nederlandse woorde "loket" en "negers" teenoor die Suid-Afrikaanse "kraal" en "lammervanger". Dit skep 'n ambiguïteit ten opsigte van die lokaliseringsruimte binne die gedig.

In die vyftigerjare was daar in die Europese letterkunde omwentelinge aan die gang wat ook in verband staan met die na-werking van die oorlog. Enersyds was daar 'n neiging om poësie te stroop van die estetiese – die beelding, die 'mooi' segging, – en so na as moontlik te kom aan 'n prosa-agtige anti-poëtiese beskrywing van die 'werklikheid' in al sy fantas-magoriese verskyningsvorms. 'n Gebeurtenis soos die uitwerking van die atoomontploffing by Hiroshima op menselewens hoef alleen beskryf te word: dit benodig geen verbeelding of liriese taalgebruik om omvattende impak te maak nie:

The new anti-poetry – a product of the Second World War . . . – arose from an acute distrust of all the devices by which lyrical poetry had maintained its autonomy. For the new anti-poets . . . poetry . . . should also be capable of communicating as directly as prose, without resort to a special language mainly distinguished by its highly metaphorical character. As in the case of Brecht, who anticipated these later developments, political and social concerns were at the root of the new austerity . . . (Hamburger, 1982:220)

Dié neiging na realisme vind in *Tristia* neerslag in die tekste wat aansluit by die anti-fascistiese roman-intertekste van Seghers, Fadeyev en Gordey. Ook die Eusebius-, Duocento-, en Palm-gedigte suggereer die prosatekstuur van die intertekste.

By dié anti-poësie sluit 'n neiging aan tot vulgarisering en kru-heid as teenvoeter vir die estetiserende impuls. Dié impuls korreleer in die maatskappy met die jong anti-establishment figure wat teen die konserwatiewe, gevestigde burgery in opstand kom. In *Tristia* vind dié neiging neerslag in 'n vers soos “Tristia en haar voyou” waar die digter homself sien as “kwak-profeet” en sy vriendin as “my teef/slet”, of die rof-pratende “Straalpiloot” wie se “moer” uit hoofde van sy eksistensialistiese lewenshouding volgens hom eers “gisteraand geboor” is. Hyself is “varksog se eier, ongesog”. Ook die straat-figure, die “nozem” en die “snol”, is gestaltes uit dié anti-poëtiese, vulgariserende sy van *Tristia*.

'n Direk-teenoorgestelde neiging in die poësie van die vyftigerjare is die neo-Romantiese rigting, waarin die poëtiese verbeelding en aristokratiese impuls sentraal staan. Iemand soos Dylan Thomas is tiperend van dié rigting. Michael Hamburger beskryf dié tipe digters van romanties-simbolistiese instelling:

In a sense all the poets with Romantic-Symbolist attitudes have been non-political, in as much as their values have sprung from the imagination, and the imagination is too radical and utopian to adjust to political issues proper. Yet ever since Thomas Mann's *Reflections of a non-political man* (1917) . . . it has been clear that to be non-political or anti-political at a time when 'the destiny of a man presents its meaning in political terms' is almost inevitably to be conservative or reactionary – at least under régimes that perpetuate an established structure of power and privilege. (Hamburger, 1982:84)

en:

Romantic-Symbolist attitudes presuppose a high degree of isolation or alienation from society. Ever since Baudelaire poets have felt themselves to be pariahs or aristocrats . . . in societies dominated by bourgeois values and institutions. (Hamburger, 1982:81)

Die digter van *Tristia* is nie net kru “kwak-profeet” en straat-skobbejak (“voyou”) nie; hy is ook 'n aristokratiese intellektueel en romantiese druïde, soos in “Groot ode”. In Hamburger se omskrywing kan die digter-spreker van “Groot ode” dus getipeer word as romanties-simbolisties van aard. Die verbeelding staan sentraal, asook sy isolasie en vervreemding van die maatskappy.

Dit is die derde spanningsveld in *Tristia*, wat uiteenlopende toon en tekstuur tot gevolg het: van die ironie, speelsheid en spot van die ‘anti-poëtiese’ en vulgariserende gedigte in “Verse” tot by die ‘hoë erns’ van die aristokratiese intellektueel-in-isolasie van “Groot ode”; konkrete straattaal, kru-heid en spot teenoor abstrakte, filosofiese en biblistiese taal en ‘hoë erns’; “kwak-profeet” teenoor “druïde”.

Die resultaat van dié drie spanningsvelde – die politieke, kulturele en literêre – is ’n bundel wat ’n kaleidoskoop van verskillende neigings, vormgewings, belangstellings en ruimtes weerspieël. Daar is ’n veelkantigheid en ’n wisseling van toon – tussen “debunking” van gevestigde strukture en ’n soeke na “heiligheid”.

Ook opvallend as ’n vernuwende kenmerk van Louw se oeuvre is die neiging tot self-ironisering en “de-konstruksie” van die teksstrukture. Telkens gee die digter ’n vers gestalte, net om daarna weer die hele struktuur te laat desintegreer, soos in “Kunsklas” en “Kermispeël”. Dit skep die indruk van ’n gebrek aan sekerheid en vastigheid: alles staan op losse skroewe. Hierdie tegniek vorm deel van sy ironiseringspel: ’n konstante “Umwertung aller Werten”.

Toe *Tristia* in 1962 verskyn het, het die eerste resesente veral die “rykheid”, verwickeldheid en besondere moeilikheidsgraad van die poësie beklemtoon. Onder die opskrif, “N.P. van Wyk Louw se *Tristia* ’n nuwe, onontdekte wêrelddeel” skryf W.E.G. Louw op 14/12/62 in verheerlikende superlatiewe. Die taalgebruik in die bundel is volgens hom:

’n Afrikaans van ’n *byna ongehoorde* ongedwongenheid, speelsheid, nuance, maar ook skerpsinnigheid. (my kursivering)

Die bundel sien hy as ’n rykdom *ongekend*”, en “poësie so *groots* soos dié van ’n Maerlant”. “Nuusberigte: 1956” verteenwoordig vir hom “die stem van die revolusie”. In *Die Vaderland* van 8/2/63 tipeer A.P. Grové die bundel as “verwickeld” en “diepsinnig”, en ook hy beklemtoon die “rykheid”:

Tristia is ’n ryk bundel, ryk aan stemminge, aan probleemstellinge, aan motiewe.

Sy resensie is nié so positief soos dié van Louw nie, waarskynlik deels oor die intellektuele inslag, waarvan hy opmerk:

hierdie poësie maak deurgaans ’n superieure, intellektuele, byna afsydige, trotse indruk, plek-plek koud, ysig.

Hy is egter lowend oor die etimologiseringspel wat Louw in dié poësie as vernuwende element inbring:

in hierdie uitpers van betekenis uit die taal lê m.i. een van die belangrikste groeipunte van die bundel.

Rob Antonissen se *Standpunte*-resensie van Februarie 1963, “Die beeld verby”, noem dit onomwonde “ons grootste bundel poësie tot dusver”. Dié evaluerende uitspraak baseer hy op die sintetiserende, elegiese perspektief wat die bundel bied op ’n menselewe en ’n beleefde wêreld:

Tristia is bowenal droefnis . . . om 'n lewenslente en -somer wat verby is, om 'n al-hoe-eensamer-word te midde van die knoeiboel van 'n bestaan, om 'n mens-wees wat deur die 'vol'-wassenheid heen algaande tot droesem ontledig raak, om liefdes wat in haat verkeer, om bedrog en selfbedrog met woorde, om 'n sielse ontheiliging van aarde en gees, die liggaam én die weet, om die verskriklik-genadige noodsaak van 'n gekeerde lewe. (p. 45)

Struktureel is die 'grootseid' van die poësie vir hom geleë in die wegbeweging van die poëtiese taalgebruik, van die geladenheid van die simbool:

Vir die eerste maal sedert Veertig het ons hiermee weer 'n bundel poësie wat tegelykertyd groot én nie-simbolies is, die beeldlaag-gedig en die beeld verby, poësie wat sonder aanhalingstekens wil ken, poësie wat sonder simbole gestalte wil wees. (p. 53)

D.J. Opperman beskryf in dié jare "Groot ode" as "een van die durwendste en waaghalstigste eksperimente in Afrikaans" (1974:99) en *Tristia* sien hy (in meer versigtige terme as W.E.G. Louw en Rob Antonissen) as "letterlik en figuurlik een van die grootste digbundels in Afrikaans" (1974:116). Hy wys egter, in sy tipering van wat toé die moderne poësie was, daarop dat hoewel daar "aktualiteitsvers(e)" geskryf word, daar 'n "opvallende swye oor die Afrikaner se posisie in die moderne wêreld" is.

Kyk 'n mens vandag na *Tristia*, wat nog steeds een van die belangrikste hoekstene van die Afrikaanse poësie vorm, is dit veral hierdie laaste opmerking van Opperman wat nuwe relevansie verkry. *Tristia* en die hele oeuvre van Van Wyk Louw is deur vele kritici in die Afrikaanse literêre establishment binne 'n hermeties afgeslote 'wêreld van die skone lettere' feitlik gemitologiseer. Mens sou kon praat van die 'mite' van *Tristia* en Van Wyk Louw. Die byna ondeurdringbare 'duisterheid' wat veel van die tekste vir só lank omring het, het ongetwyfeld tot dié mistifisering bygedra, asook die intellektuele inslag en moeilikheidsgraad van 'n teks soos "Groot ode". Maar vandag het ons 'n punt bereik waar die 'duisterheid' van feitlik al die tekste deur navorsing verhelder is. En daarom is dit nou moontlik om die 'bewieroking' en mistifisering te deurbreek, en te kyk wat sê dié poësie vir die 1988-leser. Verskil dit van die resepsie van die 1962-leser? Is Opperman se opmerking in die sestigerjare oor die opvallende onthegting aan eie aktualiteite ook geldig vir *Tristia*? Nou – in 1988 – twee dekades later, is dit 'n ander resepsie-ruimte waarbinne die bundel gelees word. Die Suid-Afrikaanse leser is noodgedwonge, bewus of onbewus, geokkupeer met die aktuele politieke dringendhede. Die toenemende isolasie van die buite-wêreld en toenemende antagonisme van Europese kant, het oënskynlik 'n tweeledige uitwerking. Aan die een kant het daar 'n bewussyn ontstaan dat ons in Afrika en van Afrika is, en dit gee aanleiding tot 'n groter Afrika-gerigtheid en aan die ander kant hang dit saam met 'n verflouing van die allure van Europa en die romantiek van die ou Europese beskawing. (Dié stelling kan egter nie

ongekwalifiseerd gelaat word nie: vir 'n hele generasie Afrikaanse literatore wat hul nagraadse skoling in Nederland deurloop het, skyn die toenemende isolasie alleen 'n sterker verromantisering van die Europese ruimte en kultuur in die hand te werk. Dit hang saam met 'n doelbewuste afsluiting van die 'harde' polities-sosiale werklikhede in Suid-Afrika. Veel Afrikaans-Nederlandse navorsing toon steeds 'n implisiete werk-immanente benadering van die literêre werk sonder bewussyn of inagneming van die historiese en ideologiese fasette van die werk.)

Die toonaangewendste stem in die Afrikaanse poësie op die oomblik is ongetwyfeld dié van Breyten Breytenbach. Sy werk is geheel anders van aard as dié van Louw. Konkrete beelding vorm skering en inslag, en die verse fungeer eerder by wyse van assosiasie tussen die verskillende beelde, as deur 'n sterk logiese gedagtelyn. Afrika-gerigtheid is sentraal in sy werk, met 'n soort liefde-haat-verhouding wat teenoor sy vaderland geopenbaar word: liefde vir die geografiese skoonheid en haat vir die politieke bedeling. In *Lewendood* (1985:33) skryf hy vanuit die tronk as politieke gevangene dié 'liefdes'-gedig oor sy vervreemde land:

ek vermoed
maar ek sal nie my kop op 'n blok sit nie
dat daar agter die vaste mure van hierdie labirint
'n land is
soos 'n helderblou lint, om 'n jongvrou se beskeidenheid

ek droom
ek weet nie waarom nie
van 'n ruimte wat ruim soos 'n droom is
van 'n lig soos teevlekke op 'n bruidsgewaad

en heuwels wat nes vars harsings
nog rook en sidder in die more
van maluti's met die kleur van die hemel
se vure se as
en die draak se tande kapokwit in die son
en dat dit alles soms onverstaanbaar vlam in die nag

dat daar 'n onrusbarende see is
om kuste waar walvisse 'n wit onsekerheid kom kalf
en geil gebiede vir die mango en die peer
ook dat daar woestyne is
waar diertjies die wind eet
en soms 'n stad soos 'n lem baie trots
met 'n verroeste hef in die verdorde hand

dat die lint om die slaap ontbind
en dat die gedagtes vry word
daarvoor is ek nie bang nie
want ek is God
'n vaste burg.

In kontras met Van Wyk Louw se siening van die vaderland as 'n dor, yl en verlate land sonder kultuur, in "H. Petrus", fantaseer Breytenbach vanagter die tronkmure oor die liriese skoonheid van dieselfde land. "’n Ruimte wat ruim soos ’n droom is" staan by implikasie in jukstaposisie met Louw se "dor, verlate land". Dié fokus op Afrika is telkens aantoonbaar as sentrale element in die poësie van Breytenbach. By hom is daar ook ’n ballingskapstema – ballingskap in Europa of opsluiting in die tronk, van waaruit hy na Suid-Afrika verlang, daaroor droom of daarheen 'reis' in die fantasie. By Louw kan die omgekeerde proses aangetoon word. Hy is uit eie keuse ’n banneling in Europa, sy oë is na Europa en dié beskawing gedraai, weg van die vaderland wat hy doelbewus agtergelaat het.

Die Eurosentrise lokalisering van die bundel en die sterk individualistiese en intellektuele perspektief daarvan – wat in "Groot ode" ’n besliste a-politiese kleur het – bied die 1988-leser ’n ontvlugtingskans deur die verbeelding weg van sy eie dringende en skynbaar onoplosbare aktualiteite. Maar miskien het poësie nog altyd dié vermoë besit? Is dit nie altemit tiperend van die kreatiewe poëtiese verbeelding dat hy die leser wegvoer uit sy eie onmiddellike aktualiteite nie? Dié kenmerk het ’n teks soos "Groot ode" byvoorbeeld, of *The waste land*. Michael Hamburger sien dié soort tekste as uitings van "Romantic-Symbolist conceptions of 'pure' and 'absolute' poetry and . . . the individualistic premises of early twentieth-century modernism" (1982:185).

In die twintigerjare ontstaan daar egter in Europa ook ’n ander skool van denke oor die aard van poësie. Dit is die Brechtiaanse denkwysie met utilitarisme in die fokus. Bertolt Brecht verklaar in 1927: "poetry undoubtedly ought to be something that can easily be assessed for its utility value" (1982:185). Dit is die tradisie waarby die opkomende swart Engelse poësie in Suid-Afrika aansluit. Die swart Engelse poësie is geneig om die estetiese (veral die gebruik van tradisionele Westerse vorme soos die sonnet) op die agtergrond te stoot, en te konsentreer op die kommunikatiewe. ’n Gedig is ’n noodkreet oor ’n onhoudbare situasie. Vergelyk James Matthews se gedig, "It is said":

It is said
that poets write of beauty
of form, of flowers and of love
but the words I write
are of pain and of rage

I am no minstrel
who sings of joy
mine a lament

I wail of a land
hideous with open graves
waiting for the slaughtered ones

Balladeers strum their lutes and sing tunes of happy times
I cannot join in their merriment
my heart drowned in bitterness
with the agony of what white man's law has done.
(Ndaba, 1986:19)

Plaas 'n mens Van Wyk Louw se lamentasie oor sy land in "H. Petrus" naas dié van Matthews, tref die verskillende objekte van beklaging die leser onmiddellik. Die historiese ruimte van die twee tekste moet in aanmerking geneem word: vyftigerjare versus sewentigerjare. Sedert Louw se teks geskryf is, het die Sharpeville- en Soweto-onluste plaasgevind en 'n toenemende eskalاسie van rassegeweld en -polarisering sigself gemanifesteer in Suid-Afrika. Dit in ag genome is dit steeds merkwaardig hoe die een digter die kulturele armoede van sy land beklaag vanuit die ryk Europese, mediterreense ruimte, en die ander in bitterheid die oop grafte van sy land beweene. Hier is 'n jukstaposisie van die estetiese en kommunikatiewe funksies van poësie, in die mees gepolariseerde vorm denkbaar.

Vandag is daar toenemend die eis van Afrika-gerigtheid en sosiaal-betrokke literatuur. Terwyl bundel op bundel swart Engelse betrokke poësie gepubliseer word, lyk dit asof die meeste Afrikaanse digters skaars kennis neem van Afrika of die eskalerende geweld en versplintering om hul heen. Die ruimte wat deur die meeste kleiner Afrikaanse oevres beskryf word, is die intieme binneruimte van 'n individu en sy psigiese kontorsies, oënskynlik onaange- raak deur die gewelddadige Suid-Afrikaanse buitewêreld van die laat- twintigste eeu. As 'n mens growwe lyne trek deur die bestaande Afrikaanse poësie, kom dit voor asof daar 'n sterk estetiese gerigtheid is, met die sosiale betrokkenheid op die agtergrond. In die slot van sy studie oor *South African English poetry: a modern perspective* (1984) merk Michael Chapman in dié verband op:

the question of social conscience has not shaped the work of Afrikaans writers to the same degree as it has their English-speaking contemporaries. And this is particularly so in the case of poetry. (p. 272)

Die "English-speaking contemporaries" wat hy as Suid-Afrikaanse Engelse digters in sy studie bespreek – Douglas Livingstone, Ruth Miller, Sydney Clouts as hooffigure – se werk is egter nie juis méer sosiaal betrokke as dié

van hul Afrikaanse tydgenote nie. Veral Ruth Miller en Sydney Clouts se werk staan buite só 'n betrokkenheid. Miller se oeuvre tref deur die ontugterde, verbitterde kyk op haar persoonlike ervaring van menseverhoudings, en Sydney Clouts se werk het 'n intellektuele inslag wat dit slegs vir toegewydes toeganklik maak. In Livingstone se oeuvre is daar wel een uit die sewe bundels wat 'n titel dra soos *Sjambok, and other poems from Africa* (1964), maar ook sy poësie is individualisties, hoofsaaklik gefokus op die psigiese binnewêreld, en die oeuvre as geheel is veel minder in kwaliteit en reikwydte as dié van D.J. Opperman of N.P. van Wyk Louw. Die enigste werklik intens betrokke bundel Engelse poësie is Jeremy Cronin se *Inside* (1983), poëtiese neerslag van ervaring as politieke gevangene. Stel hierteenoor die omvangryke oeuvre van Breyten Breytenbach en die steeds toenemende stryd in sy poësie met Suid-Afrikaanse politieke aktualiteite: *Die ysterkoei moet sweet*, 1964; *Die huis van die dowe*, 1967; *Kouevuur*, 1969; *Lotus*, 1970; *Skryt* 1972; *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte*, 1973; *Voetskrif*, 1976; *Eklips*, 1983; ('Yk'), 1983; *Buffalo Bill*, 1984; *Lewendood*, 1985.

Wat wel blyk uit 'n oorsig van die Suid-Afrikaanse poësie in die laaste dekade, is 'n toenemende polarisering tussen die preokkupasies van wit (d.i. Afrikaanse én Engelse) digters en swart digters. 'n Hele skool poësie met anti-poëtiese inslag – “Soweto poetry”, “Black consciousness poetry” – fokus, anders as die meer individualisties gerigte digters in Engels en Afrikaans, byna uitsluitlik op die sosiaal-politieke aktualiteite van Suid-Afrika. Oswald Mtshali, Siphon Sepamla, Mafika Gwala, en Christopher van Wyk kan onderskei word as hooffigure in dié skool. Waarskynlik is dit onvermydelik dat die wit digters minder geraak voel deur die gewelddadige politieke gebeure, omdat hulle – anders as hul swart landgenote – redelik beskermd daarvan lewe.

'n Verblydende teken van 'n verandering in dié literêre reliëftekening is te bespeur in Antjie Krog se *Jerusalemangers* (1985). In etlike gedigte aan die inset van die bundel gebruik sy tradisionele mondelinge Sotho-vorme (herhaling en parallelle struktuur) om haar vers te bind. Só byvoorbeeld in die skrynende “Lied van Peter Labase”. Ek siteit die laaste helfte van die gedig:

my mense by die plek van Mokgatjane
 kyk na die berge wat mooi is
 die berge wat jou vasgryp
 wat jou nooit laat los nie
 in die winter word die maluti wit
 sy trek aan haar bo-lyf 'n kombes waarvan sy hou
 aan die spits is daar rotse
 rotse wat in 'n optog staan soos 'n ruggraat
 'n optog van engele
 die berge voer my oë

as jy gesien het
het jy vir altyd gesien Mabekebeke
gewere wat vir mekaar bek wys

o verlange – as jy opraak
leef almal in vrede – bymekaar en gered van jou
jý, wrede opstoker van harte.

Dié teks steun op eg Afrikaanse (d.i. van Afrika!) vorm, en is betrokke by die veranderende maatskappy. Dit breek met die Eurosentriese, individualistiese tradisie waarvan *Tristia* deel uitmaak, en wat so lank reeds hier voortbestaan. Dié tradisie impliseer 'n minderwaardigheidsgevoel oor die Afrika-ruimte en -gegewens en 'n hoogskatting van die Europese kultuur wat verskralend is vir die Suid-Afrikaanse poësie.

Tog kan *Tristia* nie as sosiaal-polities onbewus getipeer word nie. Die hele eerste afdeling het as tema (in die anti-poëtiese tekste wat met prosa-intertekste in wisselwerking staan) die afgryse van geweld deur korrupte magte/regimes/“-ismes” teen die weerlose mens. 'n Meer relevante tema en 'n meer aktuele tema kan skaars bedink word in 'n Suid-Afrika waar halssnoer-moorde en die doodskiet van mense 'n alledaagse werklikheid geword het. Veël meer as die uitgesproke politieke-sosiale kommentaar in “Hongarye: November 1956” en “Nuusberigte: 1956” is dit die uitbeelding van dié tema wat die bundel vandag 'n onontkenbare relevansie gee. Die “droewige dinge” waarop die titel, *Tristia*, sinspeel, is nie net persoonlike pyn en verbittering oor skeef-geloopte menseverhoudings en die aard van die individu se leefruimte nie. Dis bowenal 'n elegiese klag oor die aard van die menslike natuur wat meedoënloos deur die eeue heen die “stil geweld stel” teen sy medemens se “sagte bloed”.

Vandag se leser sien die bundel dus wel anders as die 1962-leser. Die klem val nie meer so sterk op die ‘rykheid’ en ‘grootheid’ nie. Dit is die insig in die stryd tussen lyflike geweld en menslike gees, tussen dié donkerte en dié lig, waarin die maatskaplike relevansie geleë is. Hiernaas word *Tristia* getipeer deur die intellektuele inslag en die aristokratiese individu as registrerende bewussyn soos dit in “Groot ode” na vore kom. As daar in 'n samelewing nie meer plek is vir die intellektueel en sy strewe na ‘hoogtes’ van die gees nie, watter implisiete kommentaar lewer dié reaksie nie op die preokkupasies en aard van so 'n era nie?

Bibliografie

- Antonissen, Rob. 1966. *Spitsberaad*. Kaapstad: Nasou
Breytenbach, Breyten. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse persboekhandel.
Breytenbach, Breyten. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
Breytenbach, Breyten. 1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren.
Breytenbach, Breyten. 1970. *Lotus* (pseud.: Jan Blom). Johannesburg: Buren.

- Breytenbach, Breyten. 1972. *Skryt*. Amsterdam: Meulenhoff Nederland.
- Breytenbach, Breyten. 1973. *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte*. Kaapstad: Buren.
- Breytenbach, Breyten. 1976. *Voetskrif*. Johannesburg: Perskor.
- Breytenbach, Breyten. 1983. *Eklips*. Johannesburg: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1983. (*Yk*). Johannesburg: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1984. *Buffalo Bill*. Johannesburg: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1985. *Lewendood*. Johannesburg: Taurus.
- Chapman, Michael. 1984. *South African English poetry: a modern perspective*. Johannesburg: A.D. Donker
- Cronin, Jeremy. 1983. *Inside*. Johannesburg: Ravan Press.
- Grové, A.P. 1963. Van Wyk Louw: verwickeld, diepsinnig. *Die Vaderland* 8/2/63.
- Grové, A.P. 1981. Vyf strydgedigte in *Tristia*. *Tydskrif vir letterkunde*, Augustus 1981, pp. 4–11.
- Hamburger, Michael. 1982. *The truth of poetry. Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*. London: Methuen.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Band 1. Kaapstad: Academica.
- Krog, Antjie. 1985. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Livingstone, Douglas. 1964. *Sjambok, and other poems from Africa*. Londen: Oxford University Press.
- Louw, N.P. van Wyk. 1935. *Alleenspraak*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1941. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1942. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, W.E.G. 1962. "N.P. van Wyk Louw se *Tristia* 'n nuwe, onontdekte wêrelddeel", *Die Burger*, 14/13/62.
- Louw, W.E.G. 1972. *Naggiesprek en ander gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Ndaba, Sisa (ed.). 1986. *One day in June. Poetry and prose from troubled times*. Johannesburg: A.D. Donker.
- Opperman, D.J. 1953. *Digters van dertig*. Kaapstad: Nasou Beperk.
- Opperman, D.J. 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.