

Helize van Vuuren

“SALTIMBANQUE EN VRIENDIN” OPNUUT GELEES.

ABSTRACT

N P. van Wyk Louw's poem, "Saltimbanque en vriendin" (*Tristia*, 1962), has to be read against the background of the saltimbanque tradition in literature and painting. Poems of Baudelaire, Marsman and Rilke illustrate the mechanism of this tradition: a metaphysical world implied behind the physical world of the artist.

The paintings of Georges Rouault and Pablo Picasso around the figure of the clown/saltimbanque are discussed.

It is shown that the saltimbanque usually represents the poet/author/artist himself. Finally it is pointed out that "Saltimbanque en vriendin" can be read as the groundplan for "Groot Ode".

Vir die meeste *Tristia*-lesers is "Saltimbanque en vriendin" een van N.P. van Wyk Louw se "duister" verse.

"Drie salto's! Dis die hoogste
waartoe die menslike lyf in staat is."
Sy, mee-gevangene in die lyf,
wis iets presies, kón dus verklaar.

Ver van haar verwyder, vlak by
die hoofaltaar was daar 'n enkele
pilaar, ingebou, duideliker sigbaar
omdat die lig op die ligte kannelures

mastodonte en altamira-strepe
en egiptiese straklynigheid
en gebrandskilderde roualts
kon vergaar, en vergaderdes bewaar

(die versamel van só byna uitgesterfde wysheid
vou die jare tot 'n kring! 'n ring!
terug, van sluitmetaal en sluitsteen, en
van gouer goud as dié wat gouer straal).

Sy tóg: “Waartoe is die menslike lyf in staat!
om deur 'n gestraatte sfeer te vaar?
is dit wat wonders? Is dit hoog, selfs, daar
waar, per ligjaar, ligtelik gehik word?

en waar strate van elke soort: grys, blou,
of afgrondelik ligloos onbewandeld,
soms ook onbewandelbaar vir lig —
uit voetpaadjies tot een gevoeg en gesluit word

en terug in voetpaaie uitwortel en
ontspan, en verloop? daar waar kort
hyskrane ópkrink en ópreik en styf
met baksteen op baksteen boontoe klou?”

Alle laagtes sal gelyk gemaak word,
nou, en alle hoogtes sal omlaag tas
en wou dat daar nooit hoogte uitgedink was
en die lyf sal terugvou in homself

soos 'n seeblom uit die water t'rugvou
en sy eie moer word en sy eie
donkerte, en louer, die kou buitewater
weerstand bied, en twee-twee (binne toe)
ritssluitend ín-paar.

Daar is die verwarrende perspektiewisseling (wié van die gespreks-genote in die titel praat wánnéer?), die identiteit van die saltimbanque wat oënskynlik nêrens gestalte kry nie (vgl. Ernst Lindenberg, 1969:8), die probleem van ruimtelike plasing — en uiteindelik die fragmentariese aard van die teks: watter verband bestaan byvoorbeeld tussen die twee slotstrofes en die res? 'n Intertekstuele lesing bring aansienlike verheldering.

I. Die bronteks, 'n passasie uit Anna Seghers se *Het zevende kruis* (s.j.:77 - 79), wat meesprek in veral die eerste twee strofes, maak duidelik dat die milieu in strofe twee dié van 'n katedraal is. Die inwerking van die bronteks verklaar ook gedeeltelik die fragmentariese aard van die teks, aangesien dit duidelik word dat daar twee verbonde assosiasie-strome in die sentrale registrerende bewussyn is: een wat skakel met die mens se beskawingsgeskiedenis (strofe drie) en die ander met die onmiddellike, lewende “hede” (verteenwoordig deur die vriendin se dialoog en spekulasie).

Die bronteks-wisselwerking maak ook duidelik dat hoewel die saltimbanque nêrens aan die woord is nie, hý die plek van Seghers se vlugteling-karakter, Georg, inneem, en dat hý die waarnemende registrerende bewussyn is, wat die oorkoepelende perspektief in die teks het. Die vriendin is 'n tegniese greep waarin Louw die herinnerde uitspraak van Seghers se akrobaat, Belloni, meer konkreet vergestalt — en so die dialektiese struktuur van sy vers beslag gee. (“Drie salto's. Dat is het hoogste, waartoe het menselijk lichaam in staat is.' Belloni, z'n medegevangene, had hem dat precies verklaard. Belloni ... was, terwijl hij op de trapeze werkte, gearresteerd.” — Seghers, s.j.:77 -). In die bronteks is Géorg alléén in die domkerk met sy herinneringe en sy waarneming van die milieu, waaromheen 'n soort dialoog in sy kop ontstaan. Louw gryp kreatief hierop in deur die konkrete vergestaltung van twee verskillende karakters, met uiteenlopende perspektiewe: die vrou staan in verband met die lyflike, en verteenwoordig hierdeur die één kant van 'n stel binêre opposisies wat dwarsdeur *Tristia* meespeel: donkerte, warmte, lineariteit, aarde, paring en wyn. Rondom die pool van die geestelike sentreer die teenoorgestelde van die gegewens: die man, lig, koue, die sfeer/kring, water denke en sneeu. Die bundel wys met gedig op gedig hoe hierdie stel opposisies uitreik na 'n oplossing, 'n opheffing van die dualisme.

“Saltimbanque en vriendin” het 'n sterk ironiese onderbou. Dié

sokratiese ironie¹ hou ten nouste verband met die dialektiese opset van die teks. In die soeke na waarheid hou die “saltimbanque” homself op die agtergrond — hy is teruggetrokke en veins onkunde deur homself hééltemal nie uit te laat oor die onderwerp van bespreking nie. Die “vriendin” daarenteen, skep die indruk dat sy wel oor kennis beskik, en dit ontbreek haar nie aan selfvertroue om uitgebreid oor die onderwerp te praat nie. Die leser word gekonfronteer met ’n diskussie, waarvan die onderwerp uit die eerste twee reëls van die teks af te lei is, asook uit die twee gespreksgenote van die titel. Dat die een gespreksgenoot hardnekkig bly swyg, doen nie afbreuk aan die verloop van die argument nie, want die vriendin is enersyds breedspakig genoeg om één kant van die saak gedetailleerd te bekyk (strofe een, strofes 5 - 7), en die swygende genoot se gesigspunt word afwisselend weergegee saam met haar dialoog, by monde van ’n meer afstandelike perspektief (strofes 2 - 4, strofes 8 -9).

By implikasie is daar in die “saltimbanque” se perspektief van die beskawingsgeskiedenis van die mens (strofes 2 - 4) ’n steeds hoër stygende lyn: asof die mens van sy steentydperkdae af steeds hoër geëik het. Dié afleiding kan veral gemaak word uit die ‘lyn’ rondom die estetiese vormgewingsvermoë wat as progressief meer en meer gesofistikeerd uitgebeeld word (van “streep” na “skilder”; van grottekening — “altamira-strepe” — na piramides, na katedraal en brandskildering, na moderne kuns — “rouaults”.) En ook uit die ‘lyn’ rondom die ontwikkeling van taal: van die eerste *tekens* / *simbole* in die Altamiragrotte, deur die Egiptenare se hiërogliewiese *tekenskrif* tot by die dramatiese uitbeelding van die *Woord* in die gebrandskilderde vensters van die Middeleeuse katedraal.

In die slot word ’n soort ironiese sintese van die dialektiek rondom die lyf en die gees bereik. Hoewel ’n oomblik van onderdompeling in die lyf beskryf word, is daar volop suggestie, juis in die waargenome hoogtes van die gees deur die beskawingsgeskiedenis heen, dat elke “in-paar” in die baaiërd weer die kiem in hom dra van ’n uitreik deur die gees

¹ “The *eirōn* of Gr. comedy was the underdog, weak but clever, who regularly triumphed over the stupid and boastful *alazon*. The later usage of the term shows the influence of its origin. In Plato’s *Dialogues*, for example, Socrates acts the part of an *eirōn*. His questions seem naive, often pointless, and even foolish; in the end, however, it is Socrates’ antagonist whose case is demolished. Hence the term *Socratic irony*” (O’Connor, 1975:407).

die gees na groter hoogtes. Die slot stel die ervaring van die lyf in die oomblik (warm, donker, in water) implisiet teen die hoogtes van die gees (geassosieer met koue — soos van “steen”, maar waardevol en ewig — “van gouer goud”, en geassosieer met “lig”).

II. 'n Studie van die brugtekste of variante bring 'n verrassende feit na vore: die bestaan van 'n tot dusver onbekende titelvariant. Dit is slegs dofweg in (uitgeveegde?) potlood in die digter se handskrif leesbaar bo-aan die getikte teks:

“Saltimbanque? ~~Clown~~ en Maîtresse”.
Hanswors

Die verskillende titelvariante wat deur die digter oorweeg is, lyk dus so:

1. Sirkus (Louw, N.P. van Wyk, 1966. *Tristia-sketsboek*)
2. Straalvlieër/Sirkusdame (*Tristia-sketsboek*)
3. Saltimbanque en Maîtresse
4. Clown en Maîtresse
5. Hanswors en Maîtresse (variante 3 - 5 in die *Tristia*-manuskrip — Dokumentesentrum, Universiteit van Stellenbosch).

Die verrassendste element van dié titelvariante is die eksplisiete aanduiding van die seksuele verbintenis tussen die man en vrou in die titel via “maîtresse”: 'n vrou wat 'n liefdesverhouding het met 'n man met wie sy nie getroud is nie, oftewel, minnares. “Vriendin” in die titel kan dus begryp word as duidend nie bloot op 'n vriendskaplike verhouding tussen man en vrou nie, maar spesifiek op dié van 'n seksuele verbintenis “(euf) die met (een genoemd) iem., een liefdesrelatie heefte; minnares (soms met de assosiatie van overspeligheid)”, (*Van Dale*, 1984:3312). Dié sinspeling op die seksuele element in die verhouding tussen die “saltimbanque” en sy “vriendin” is funksioneel omdat dit saamhang met die begrip van die slot. Die sterk onderbeklemtoonde seksuele moment wat dáár verbeeld word, sluit ten nouste by die aard van hul vriendskap aan. Dat háár aandag heeltyd by die menslike lyf is, en dat sy hoofsaaklik spottend daarvoor praat, is veral frappant wanneer die leser bewus word daarvan dat haar identiteit in dié teks afhang van haar “minnares”-skap.

Ook die ligte speelsheid wat saam met die dialektiese struktuur van die sokratiese ironie in “Saltimbanque en vriendin” ingebed is, vind die leser

gesinialeer in die twee laaste titelvariante: “Clown en Maîtresse”, “Hanswors en Maîtresse”. Aangesien ’n “hanswors”/“clown” veronderstel is om gelag te ontlok deur te vermaak, én meestal ook iets pateties en bejammerenswaardig het, wys dié titelvariant heen na ’n spesifieke leesstrategie. Dit maak die leser attent op nóg ’n manier waarop die teks gelees sou kon word — met geamuseerdheid oor en bejammering vir die manlike figuur, wat aan die een kant oënskynlik opgaan in die hoogtes van die gees, en dan — by wyse van dramatiese ironie — tóg ondergaan in die lyflike.

Die digter speel, nes die saltimbanque, ’n fyn spel van begoëling met die leser. Deur die inbed van ’n stygende lyn van die geestesbeskaving van die mens (via die akrobaat se waarneming) en ’n minagting van die lyf (by monde van die vrou), bou hy van strofe een tot sewe op na ’n verwagte hoogtepunt. Die teks-struktuur suggereer dat dit ’n hoogtepunt van die gees sal wees. Maar in een seep-gladde beweging laat die digter die hele — versigtig opgeboude — struktuur verdwyn. In die plek daarvan kom ’n totaal nuwe beeld/perspektief, met die onderdele nou versoen. Dié slot illustreer die fyn digterlike spel met lesersverwagtinge en met die dialektiek van sokratiese ironie, wat in die teks ingebed is.

III. In ’n breër konteks geplaas, toon “Saltimbanque en vriendin” sterk aansluiting by die bestaande saltimbanque-tradisie in die letterkunde en beeldende kunste. Georges Rouault se skilderye van sirkusfigure is die sentrale intertekstuele skakel in die teks: “gebrandskilderde rouaults”. Dié eienaam val veral op in die konteks van strofe drie. Die ander kunsvorms waarna verwys word — grotkuns, Egiptiese bou- en skryfkuns, en by implikasie die katedraal-struktuur met sy gebrandskilderde vensters — is almal voorbeelde van anonieme, kommunale kuns. Slegs Rouault word as individuele kunstenaar uitgelig. Geïnspireer deur Charles Baudelaire se “Le vieux saltimbanque” (1861) waarin die afgeleefde, patoswekkende ou akrobaat geassosieer word met die digter self, trek Rouault die verband nog verder deur, en maak van die hanswors ook ’n verteenwoordiger nie net van homself nie, maar van die patetiese spesie, die mens:

“Among the first experiments ... is a series of pasteled water-colors ... This includes the *Circus girl* (1902) ... *The red clown* (1903) ... the *Clown with a dog* ... and the *Clown with drum* ... Rouault saw in them the heart-rending side of hu-

manity ... 'I saw clearly that the 'clown' was myself, ourselves ... almost all of us ... that this rich, spangled costume is given us by life, we're all of us clowns, more or less, we all wear a 'spangled costume', but if we are caught unawares, the way I caught that old clown ... tell me! Who would dare to claim that he is not moved ... by immeasurable pity" (Courthion, 1962:84).

Ook die werk van Pablo Picasso in sy pienk-en-blou periode (1900 - 1906) is gewortel in die saltimbanque-tradisie. Behalwe vir die bekende "Les saltimbanques" (1905) is daar tientalle werke uit dié periode wat almal sentreer rondom die sirkusmilieu, met die saltimbanque of harlekyn as sentrale figuur. Hierdie wêreld wat Picasso vergestalt.

"is based on a kind of dislocation, on the transplantation of a particular reality, that of the circus, into an empty, naked world, an uninhabited desert in which we too are plunged by the will of the painter" (Daix en Boudaille, 1967:76).

Die sirkusfigure en -wêreld dien dus ander andere ook as 'n soort breed-uitgewerkte metafoor waarmee die skilder kommentaar lewer oor heel-wat méér as net die konkrete gegewe. Dié metaforiese toepassing is ook in die onderhawige teks 'n struktuur-element. Dit gaan nie alleen om die uitbeelding van die sirkusmilieu en -mense nie; dié dien as uitgangspunt in Louw se teks vir 'n breed-opgesette filosofiese dialektiek rondom die menslike toestand en gespletenheid in lyf en gees.

Besonder relevant vir "Saltimbanque en vriendin" as gevolg van die parallel ten opsigte van die sentrale personasies, is die doek "At the Lapin Agile" (1905). Dit het as alternatiewe titels, "Arlequin et femme dans un café" en "Arlequin au verre". Dié werk beeld 'n toneel uit in die beroemde Montmartre kafee, die Lapin Agile, met 'n paartjie by hul drankies aan die toonbank. Daar is 'n harlekyn in sy mondering, met die gesig 'n selfportret van Picasso, en 'n maer, skerp-gesig vrou in rooi. Die twee kyk in verskillende rigtings, en lyk asof hulle beide in hul eie gedagtes versonke is:

"The new type of sharp, slender woman who appeared shortly after the return (of Picasso) to Paris is soon joined by a corresponding character who had already held Picasso's attention during the summer of 1901 — Harlequin. At first Picas-

so seems to have thought of him as a sort of representation of himself. The period of the return to Paris is particularly rich in self-portraits ... finally he clearly gave his features to the Harlequin in *At the Lapin Agile*." (Daix en Boudaille, 1967:70).

In Baudelaire se "Le vieux saltimbanque" van 1861 word dié gelyk-skakeling van harlekyn met kunstenaar só gesien (ek gee die vertaling van Jacob Groot, Amsterdam, 1980):

"Ik heb zojuist het beeld gezien van de oude letterkundige, die de generatie, die hij op zo 'n briljante manier heeft vermaakt, heeft overleefd; van de oude dichter zonder vrienden, zonder familie, zonder kinderen, vernederd door z'n armoede en door de ondankbaarheid van z'n publiek, en wiens kraam de vergeetachtige wêreld niet meer wil binnegaan" (Groot, 1980:37).

Die ou saltimbanque is vir Baudelaire 'n beeld van die ou letterkundige, en meer spesifiek, van die ou digter. Picasso skilder sý gesig op die lyf van die harlekyn in die kroeg, en Rouault sê: "I saw clearly that the clown was myself". Dit open nog 'n leesmoontlikheid vir "Saltimbanque en vriendin": die saltimbanque as self-portret van die digter.

IV. Die saltimbanque-tradisie waarby Louw se teks aansluit, het 'n outobiografiese element in hom ingebed. Uitgaande van dié tradisie is die swygende akrobaat in "Saltimbanque en vriendin" gelyk te stel aan die digter. Die woordkunstenaar sien homself as akrobaat, wat met sy lyf kunste uithaal. Ook die digter is van sy 'publiek' afhanklik vir die waardering van sy kuns. Met sy gees voer hy duiselingwekkende geestesvlugte uit waarmee hy die "jare tot 'n kring! 'n ring! terug" vou. Soos die saltimbanque is die digter ook 'n buitestaandersfiguur, 'n 'tuislose'. Dit skakel met die ballingskaps-tema in *Tristia* — die bundel heet *Tristia*, want dit berig van droewige dinge." En dié "droewige dinge" hang saam met die mens se aard as balling op aarde — soos die konkrete ballingskap van Ovidius — ballingskap word in dié bundel gesien as "la condition humaine". Hierin sluit "Saltimbanque en vriendin" direk aan by die subgroep straatfigure in die bundel: "Snol". "Nozem praat". "Tristia en haar voyou". Hulle is almal swerwendes, huisloses wat vreem is van die samelewing waarin hulle hulself bevind.

V. Interdigtelik skakel "Saltimbanque en vriendin" besonder nou met

“Groot ode”. Dit lyk asof “Saltimbanque ...” die konsep of grondplan van “Groot ode” was. Ten opsigte van leesstrategieë sit daar in “Saltimbanque ...” verskillende heenwysings, via half-verhulde eiename, na onderdele van die struktuur van “Groot ode”. Maar sentraal staan die parallelle struktuur van die twee tekste: die snelle perspektiefwisseling, wat soms die indruk van gefragmenteerdheid wek. ’n Sáámlees van die twee tekste tree wedersyds verhelderend op.

Dit is veral die derde en vierde strofes van “Saltimbanque ...” wat ’n sentrale intergedigtelike skakel met “Groot ode” vorm:

“mastodonte en altamira-strepe
en egiptiese straklynigheid
en gebrandskilderde rouaults

(die versamel van só byna uitgesterfde wysheid
vou die jare tot ’n kring! ’n ring!
terug, van sluitmetaal en sluitsteen, en
van gouer goud as dié wat gouer straal).”

Een van die digter se belangrikste intertekstuele tegnieke is om deur half-verhulde eiename leidrade te plaas na ’n sentrale onderdeel van die bundel-struktuur. Dié eiename fungeer soos die puntjie van ’n ysberg — daaronder is ‘versteek’ nege tiendes van wat bô uitsteek.

Met “mastodonte en altamira-strepe” word heengewys na die Altamiragrot met sy prehistoriese tekeninge en tekens, die ystydperke, en die Steentydperk-mens. (“Mastodonte” is waarskynlik ’n vergissing vir “mammoete”, wat wél in die Steentydperk — van die Altamira-grotte — voorgekom het.) Die grot-beeld is die fokale ruimte in “Groot ode” — in kontras met die “brandende stad”. Dié teks is geskryf (volgens die manuskrip in Junie 1955) na ’n besoek aan die Altamiragrot. Die “altamira-strepe” in “Saltimbanque ...” vestig die leser se aandag op die argeologiese, geologiese en kunshistoriese ‘lyne’ ook in “Groot ode”.

Die “egiptiese straklynigheid” met sy toespeling op die hele Egiptiese beskawing met sy piramides, hiërogliewe-skrif, na-doodse kultus en aanbidding van die songod, Ra, maak die leser ook vir “Groot ode” attent op verwysingslyne rondom die religieuse (spesifiek die Egiptiese bewussyn van die eenheid liggaam-gees, en die dood) en skrif/taal.

Deur die verwysing na Christelike godsdiensbeoefening in die Middeleeue, die sirkus-figure van Rouault en die mistiek wat deur die gebrandskilderde vensters opgeroep word, evokeer “gebrandskilderde rouaults” ook motiewe rondom die religieuse, die kunshistoriese en Middeleeuse mistiek.

Die vierde strofe se gesuggereerde sikliese tydservaring (“vou die jare tot ’n kring”) skakel met “Groot ode” se slot waar na ’n soortgelyke fenomeen verwys word:

“En hiermee keer ons langs die wenteltrappe
en die kartelings af na ander jare ...”

Op verskeie plekke in “Groot ode” word die leser gekonfronteer met spronge in die tyd wat getuig van só ’n tipe tydservaring.

Die laaste helfte van “Saltimbanque ...” maak die leser van “Groot ode” attent op die rol van die tegnologie (straalvlug, “hyskrane”, “ritsluitende”) en die seksuele (“in-paar”).

VI. Voltooi ’n mens nou dié intertekstuele lesing deur ook die historiese gebeure uit die vyftigerjare, oftewel die “werklikheidsteks”, by te haal, dan blyk dat Mount Everest in 1953 bestyg is, en die meeste van die wêreld se hoogste berge in die volgende jare. “Alle hoogtes sal omlaag tas/ en wou dat daar nooit hoogte uitgedink was” kry teen dié agtergrond ekstra frapsanie.

VII. “Saltimbanque en vriendin” is ’n teks wat deur intertekstuele lesing ontsluit word, en tot een van die sentrale tekste in *Tristia* gereken kan word.

BIBLIOGRAFIE

- COURTHION, Pierre. 1962. Georges Rouault. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
DAIX, Pierre en BOUDAILLE, Georges. 1967. Picasso. The blue and rose periods. A catalogue raisonne. 1900 - 1906. (vertaler Phoebe Pool). London: Evelyn, Adams & McKay.
GROOT, Jacob (red.). 1980. Charles Baudelaire — Het spleen van Parijs. Kleine gedichten in proza. Utrecht: Van Boekhoven-Bosch bv.
LINDENBERG, Ernst. 1969. “Eenstemmige gesprekke”. *Standpunte* 76, Oktober. 1969, pp. 192 - 222.
LOUW, N.P. van Wyk. s.j. *Tristia*-manuskrip - 2.PT.3. In die N.P. van Wyk Louw-versameling, Dokumentesentrum, J.S. Gericke biblioteek, Imoversiteit van Stellenbosch.

LOUW, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human en Rousseau.
LOUW, N.P. van Wyk. 1966. *Tristia-sketsboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
O'CONNOR, W.V.O. 1975. *Irony*. In Preminger, Alex *et al.* (eds.) *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
PREMINGER, Alex *et al.* 1975. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
SEGHERS, Anna. s.j. *Het zevende kruis* (geautoriseerde vertaling Nico Rost), Amsterdam: Uitgeverij Vrij Nederland.
VAN DALE. 1984.