

# *Tristia* in dialoog met N.P. van Wyk Louw se oeuvre<sup>1</sup>

**Gerrit Olivier**

## **Opsomming**

Die artikel argumenteer dat die Afrikaanse digter N.P. van Wyk Louw se laaste en grootste bundel, *Tristia* (1962), 'n komplekse reaksie bevat op baie idees wat in sy poësie tot uitdrukking kom of in sy polemiese geskrifte van die jare dertig geartikuleer is. Meer in die besonder word aangetoon dat *Gestaltes en diere* (1942) 'n beweging impliseer wég van die nierasionele wat soms in Louw se vroeër werk verheerlik word; dat die figure van die held en die geestelike aristokraat algaande in sy werk vervang word deur die intellektueel, wie se aktiwiteite gekenmerk word deur onsekerheid en 'n behoedsame soeke na die waarheid; en dat *Nuwe verse* (1953) die moontlikheid open van 'n meer sensuele en minder essensialistiese waardering van aardse heerlikhede. Die tweede gedeelte van die artikel is gewy aan 'n analise van die tekenkonsep met sy wortels in die middeleeuse Christelike estetika wat in *Tristia* verskyn. Dit lei tot die gevolgtrekking dat Louw se latere hermeneutiek, wat berus op 'n wantroue in die simbool en 'n geloof aan die mensdom se onvoltooide pogings om sy begrip van skoonheid en goddelikheid te artikuleer, 'n betekenisvolle dialoog met die geheel van sy vroeër werk beliggaam.

## **Summary**

The article argues that the Afrikaans poet N.P. van Wyk Louw's last and greatest collection of poetry, *Tristia* (1962), constitutes a complex response to many ideas expressed in his earlier poetry or articulated in his polemical writings of the 1930s. More particularly, it is shown that *Gestaltes en diere* (1942) implies a movement away from the non-rational that is at times glorified in Louw's earlier work; that the figures of the hero and the cultural aristocrat are gradually replaced in his work by the intellectual whose activities are characterised by uncertainty and a cautious search for truth; and that *Nuwe verse* (1953) opens the possibility of a more sensual and less essentialistic appreciation of earthly glories. The latter half of the article is devoted to an analysis of the concept of the sign, with its roots in medieval Christian aesthetics, as it appears in *Tristia*. This leads to the conclusion that Louw's later hermeneutics, which is based on a distrust of the symbol and a belief in humanity's inconclusive attempts at articulating its understanding of beauty and godliness, embodies a significant dialogue with the whole of his earlier work.

- 
1. Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n N.P. van Wyk Louw-gedenklesing wat in 2006 onder die titel "Skoonheid en mag in die poësie van N.P. van Wyk Louw" aan die Universiteit van Johannesburg gelewer is.

*JLS/TLW* 24(2), June 2008  
ISSN 0256-4718  
©*JLS/TLW*

Hoe enorm en blywend N.P. van Wyk Louw se bydrae tot die Afrikaanse geesteslewe in sy kritiese prosa ook mag wees, is dit bowenal sy digkuns wat van hom 'n groot figuur maak. *Tristia*, sy laaste, mees komplekse en grootste bundel uit 1962, is 'n werk so onuitputlik in omvang en diepte dat die laaste woord daarvoor nooit gesprek sal word nie. Die boeiende van *Tristia* lê onder meer in die feit dat Louw – soos Antonissen in sy resensie van die bundel opgemerk het – hier in 'n nuwe groot gedaante aan ons verskyn.<sup>2</sup> Wat my in hierdie opstel veral sal interesseer, is dié vernuwing, maar óók hoe Louw se hele oeuvre agter *Tristia* resoneer en hoe die bundel 'n estetika, 'n filosofie en 'n geskiedsbeeld presenteer waarvan dit self ook die uitdrukking is.

By die lees van *Tristia* en veral “Groot ode” word dit vir die leser duidelik dat daar agter die diversiteit van literêre vorme en temas, en agter Louw se presisering van taal, 'n brandskerp intellek op soek is na 'n houdbare en vertroostende perspektief op die onmiddellike werklikheid, die geskiedenis en die metafisika. En dit word 'n herinterpretasie, 'n verfyning, soms selfs 'n implisiete repudiëring van vroeër temas, kwellings en obsessies in Louw se eie werk.

In my poging om hierdie dinge te agterhaal, lê ek meer as wat gebruikelik of miskien fatsoenlik is die aksent op die gedagte-inhoud van Louw se gedigte. Ek gee hoofsaaklik aandag aan dié verse waarin 'n beskouing geformuleer word op die teken, of die digterskap, of die menslike kondisie, hoewel 'n mens hierby moet opmerk dat selfs die kleinste fragment, anekdote of inval in *Tristia* van 'n besondere beskoulikheid getuig. Die bundel illustreer die waarheid waarvoor Louw self te staan gekom het toe hy die literêre waardeoordeel aan dissipline en kontroleerbaarheid probeer onderwerp het: dat daar agter elke estetiese kriterium ook die vraag opdoem na die waarheidsaanspraak van die gedig.<sup>3</sup> Die gedig is altyd ook 'n poging om 'n greep te verkry op 'n begrip wat ek s nder aanhalings gebruik: die werklikheid.

In my benadering tot *Tristia* konstrueer ek 'n gesprek en 'n dialektiek binne Louw se werk. Die verhouding tussen sy skeppende werk en essays is kompleks en nie vatbaar vir maklike veralgemening nie. Louw se Dertiger-opstelle is 'n polemiese begeleiding van sy eie poësie en di  van sy mede-Dertigers, en sy besinnings oor liter re metodologie in die jare vyftig ook 'n poging om 'n diskursiewe ruimte te skep waarbinne sy eie werk adekwaat gelees kan word. Aan die ander kant gaan sy poësie soms 'n ander rigting

---

2. “*Tristia* in sy geh el is Van Wyk Louw se derde gedaante, die derde ‘keer’ in hierdie digterskap: dis die derde keer dat hierdie digterskap in 'n nuwe-en-grootse gedaante aan ons verskyn./ Alleen die grotes kry dit reg” (*Standpunte*, April 1963, in: Nienaber 1966).

3. Vir 'n bespreking hiervan kyk hoofstuk 5 (“Verklaring en oordeel”) in Olivier (1992).

op as sy prosa en toon dit aksentverskuiwings wat nie uit sy prosa verklaar of selfs voorsien kan word nie. Ek maak geen aanspraak daarop om 'n koherente ontwikkeling uit te wys of om die biografiese of ander impulse op Louw as digter en intellektueel te verklaar nie. Ek skets 'n intellektuele profiel van 'n oeuvre, met inagneming van die volgorde waarin Louw se werk tot ons gekom het. My analise word ondersteun en is geïnspireer, soms ook geprovokeer, deur die kritiese werk wat oor Louw gedoen is.<sup>4</sup> Die kritiek oor Louw beklemtoon in die algemeen die kontinuïteite; ek aksentueer die breuke en verskuiwings en probeer 'n interpretasie aanneemlik maak waarvolgens die latere Van Wyk Louw op essensiële punte verskil van die vroeë Van Wyk Louw.

\*\*\*

As uitgangspunt kies ek twee konsepte wat Louw sy lewe lank geboei het: mag en skoonheid. Die nuanses van en kontradiksies in sy opvattinge oor die skoonheid in die jare dertig is herleibaar na sy intellektuele wortels in die filosofie van Plato, die Duitse idealisme, die Romantici en die latere estete soos Willem Kloos.<sup>5</sup> Soms praat Louw (1986: 31) van die “heerlikste lewe van skoonheidskepping dag na dag”. 'n Mens hoor ook die elitêre houding van baie laat-negentiende-eeuers in onder andere die opstel “Die idee van groot kuns” (Louw 1986: 160-165), met die subtitel “woorde vir enkeles”. Maar wesenlik is Louw meer 'n Shelley as 'n Walter Pater, meer 'n Friedrich Schlegel as 'n Willem Kloos. Miskien sy belangrikste stelling oor die skoonheid is vervat in “Aan die skoonheid” in *Die halwe kring* (1938) – een van die verse in sy oeuvre wat eksplisiet die uitdrukking is van 'n filosofiese beskouing.

As Romantiese ode beeld die gedig die mens uit as uitgelewer aan die “duistere bedoeling” van die aarde: “mens en wêreld is twee vreemde dinge” en “stilte en verskrikking” lê weerskante van ons. Die beeldspraak is kosmies en groots en word van bombasme gered deur die emosionele onderstroming in die gedig. Teenoor die aarde in sy onbegryplikheid en geweld is slegs die skoonheid 'n verweer deurdat dit 'n “gestalte” en “beeltenis” gee aan die “vormlose dinge” en “menslike drif”; dit maak die aarde en ons eie bestaan vir ons begryplik. Binne die struktuur van opposisies in die gedig is die skoonheid vorm teenoor chaos, vreugde

- 
4. Die vroeë Van Wyk Louw-gedenklesings is opgeneem in twee versamelbundels geredigeer deur Van Rensburg (1982) en Burger (2006). Van groot belang is Helize van Vuuren se *Tristia in perspektief* (1989) en verspreide artikels. Ernst Lindenberg se publikasies oor *Tristia* het enorm tot my eie insigte bygedra, net soos verskeie gesprekke wat ek oor baie jare met hom kon voer.
  5. Hierdie sake word breedvoerig bespreek in hoofstuk 2 van Olivier (1992).

teenoor verwarring, lig teenoor donker – en veral tydloosheid teenoor tyd, soos die manjifieke slot laat sien:

dat jy in ons  
– wat anders donker is en sonder sin –  
die kringloop en die sin van die heelal voltooi.  
As ons jou sien volkome, word alles wyd;  
dan straal geheimloos en deurskyn die wêreld op  
soos somerdae bo die hoëveldsrand,  
en weet ons diep: God het een oomblik opgehef  
tot tydloosheid en deur ons sterflike oë  
Sy ewige wese en Sy eie vreug aanskou.

(Louw 1938: 56)

Die “een oomblik” van skoonheidsbeleving is ’n epifanie waarin alle tyd opgehef word, en waarin die mens van die goddelike vervul word deurdat hy die oë is waardeur God die skepping – en die sin van die skepping, wat slegs op hierdie oomblik ook deur die mens beleef kan word – aanskou.

Die beskoulike wortels van die gedig lê diep en ’n mens kan verwys na die Platoniese gedagte van die skoonheid as toegang tot die waarheid, die eeue oue opvatting van die ewige gehuisves in die tydelike, en ’n groot stuk panteïsme. Maar naas die onverbode ekstase van die gedig baken Louw in die jare dertig vir die skoonheid ook ’n veel konkreter, reddende rol af. Die skoonheid sal die mens verlos uit die biologiese bestaan (’n opvatting waarin ’n mens iets van Ortega (1950) se *La rebelion de las masas* hoor) en sodoende aan die Afrikaner ’n *bestaansreg* tussen ander volkere verleen. Degenaar (1976) verwys hierna as “estetiese nasionalisme”. As ’n mens vra waar dit vandaan kom, is my antwoord hierop: uit Louw se poging om opponerende kragte in sy eie kreatiwiteit en denke met mekaar te versoen.

In Louw as Dertiger merk ons ’n spanning tussen aan die een kant die siening van die geskiedenis as ’n spel van mag en regspraak waarbinne die Afrikaner ’n klein en weerlose volk is, en aan die ander kant die potensiaal én imperatief van die skoonheid om die mens tot ’n hoër vlak van selfverwesenliking te voer. Kreatiewe en kulturele werksaamheid word vir hom ’n geestelike reddingsdaad – maar nie die werk van die kleinburgerlike ploeteraar, die “kultuurleier sonder kultuur” (Louw 1986: 72-79) nie, wel dié van die “geestelike aristokraat”, wat hom soos Nietzsche se *Übermensch* blootstel aan die volle verskrikking van die lewe en daaraan uitdrukking en vorm gee. Skoonheid word die wapen teen die geweld en chaos van die wêreld.

Die toon waarin hierdie oortuigings in *Lojale verset* en *Berigte te velde* meegedeel word, is welsprekend en uitdagend, want ons moenie vergeet dat Louw mense soos Carlyle met geesdrif gelees het nie. Onder die skoonheid moet ons ook meer verstaan as die maak van ’n mooi gedig. Ook die daad kan ’n skeppende en singewende stap wees in sy triomf oor die beskouing. Opperman (1953) merk op dat die vroeë Louw in die buurt kom van ’n

vitalistiese siening waarvolgens lewensenergie en daadkrag die loop van die geskiedenis bepaal. En volgens meer as een essay het die daad sy oorsprong nie in rasonale besinning nie, maar in die wil, wat oor sy eie kompromie-lose en bevrydende skoonheid beskik.

Ek het in my werk oor Louw se literêre, filosofiese en politieke beskouings (Olivier 1992) uitsprake oor sy nasionaal-sosialistiese simpatieë gemaak wat deur meer as een leser as kontroversieel en selfs as 'n "skewe voorstelling" (Giliomee 2001: 382) beskou is. Niks daarvan wil ek terugtrek nie: dit bly onbetwisbaar dat hy in die laat jare dertig 'n ernstige flirtasie met hierdie beweging gehad het. Maar dit moet wel beter gekontekstualiseer word, ook binne Louw se eie denke, as wat ek in 1992 gedoen het.

Louw se denke en skeppende aktiwiteit in hierdie periode berus op 'n aktiewe belangstelling in die skeep van 'n volwaardige Afrikaanse literatuur, en daarnaas in die vraag hoe daardie literatuur hom sal verhou tot die politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede van die Afrikaner. Een verbintenis tussen hierdie vraagstukke is estetiese skepping as regverdiging vir die bestaan. 'n Ander is die wilsvaard, wat voortspruit uit 'n nierasonale insig (soos by die sieners van "Die ewige trek" (Louw 1986: 94-102)) of uit die "bloedsbesef" (die trekkers in *Die dieper reg* (1938)),<sup>6</sup> waardeur die mens of 'n volk in sy eie lot ingryp om 'n eie soort skoonheid tot stand te bring. Dis juis die estetiese aspek van die nasionaal-sosialisme, die eenheidskeppende potensiaal van 'n beweging wat 'n volledige wêreldbeskouing (of ten minste 'n wêreldbeskouing wat op volledigheid aanspraak maak) aan die mens voorhou, wat vir hom aantreklik was. Hy wou rekenskap gee van die "volle lewe" en vir 'n aantal jare het hy hier 'n stel konsepte gevind wat gelyk het asof hulle dit omvat en 'n versoening van die nasionale en die sosiale bied, met 'n anti-imperialistiese impuls as bonus.

Hoewel Louw eklekties en polemies eerder as sistematies te werk gaan, is die samehang van sy denke oor die rol van die skoonheid wel duidelik. Hierdie idees is slegs moontlik indien 'n mens die bestaan postuleer van 'n groep mense wat oor die verbeelding en wil beskik om leiding te gee, vandaar dat die geestelike aristokraat 'n sentrale rol in sy Dertiger-opstelle en soms ook in sy poësie speel. Die maatskaplike hiërargie wat hierdeur geïmpliseer word, verskyn in "Gelykmaak en rangordening" (Louw 1986: 83-87) as 'n byna roekelose verdediging van 'n "wesentlike" ongelykheid tussen mense wat ook in ons maatskaplike ordening sy neerslag moet vind. Louw se oortuigings vereis logies ook die idee van 'n historiese bestemming

---

6. Daar is in die kritiek oor Van Wyk Louw 'n uiteenlopendheid van sienings oor die geartheid van die regs-konsep in *Die dieper reg*. Die interessantste hiervan is J.C. van der Walt (1985) se N.P. van Wyk Louw-gedenklesing, waarin hy argumenteer dat Van Wyk Louw se regs-konsep in die drama, en ook in "Die ewige trek", ooreenkomste vertoon met die gedagte aan 'n natuurreg soos wat dit onder andere by Cicero en Hugo de Groot aangetref word.

wat figureer as 'n Hegeliaanse strewe na steeds vollediger menswees binne volksverband. Dit voer ons terug na die aristokraat. Want net soos by die Marxis, gaan hierdie totaliserende siening nie vanself in vervulling nie, maar benodig dit die agentskap van 'n teoretiese bevoorregte groep. Waar die Marxis aan die proletariaat die leidende rol gee in die teleologiese gang van die geskiedenis, is dit by Louw die geestelike aristokraat wat verby die impasse waartoe 'n rasionele betragting van alternatiewe lei, die heerlikheid van die daad aangryp en soldaat word van iets wat nog moet kom.

\*\*\*

Hierdie kort samevatting van Louw se denke in die jare dertig sal heelwat vrae oproep – en tereg ook, omdat hy 'n teoretiese versoening bewerkstellig van konflikterende belangstellings en impulse in homself wat hom as kritiese gees nie permanent sou bevredig nie. Louw se vroeë gedigte, opstelle en polemieke is die uitings van 'n jong, uiters belese, intelligente en hartstogtelike mens in 'n tyd van hoë politieke spanning op sowel plaaslike as internasionale vlak. Aan die estetiese domein ken hy 'n volstreekte prioriteit toe in sy verdediging van die digkuns, maar die vraag na die rol wat skeppende werk in 'n groter verband kan speel, bly by hom spook. Dis 'n vraag wat hy self beantwoord in sy teorie van 'n nasionale letterkunde, wat die fraaiheid van die plaaslike oorstyg deur 'n nuwe geestelike ruimte te beset – én te skep – waarin selfs die mees individuele uiting binne die omhulsel van die gees en materiële bestaan van 'n volk-in-wording sit.<sup>7</sup> Die letterkunde van die nuwe beweging sal die eenheid van die nasionale en sosiale wat in die polemiese essays na vore gebring word, konkreet maak. Opperman (1953: 53) noem Louw se versoening van die individualisme en nasionalisme so soepel dat “feitlik enige digter daarmee genoeg sal neem”. In werklikheid is dit 'n stel a priori's, 'n intellektuele keurslyf wat vir Louw self al gou 'n bietjie styf begin sit het.

Hierbenewens was Louw ook geïnteresseerd in ander temas as die nasionale, spesifiek in wat W.D. Jonker (1991: 194) treffend saamvat as “die soeke na die waarheid van die klein en onmagtige menslike bestaan in verhouding tot die ongrypbare geheimenis van die syn”. Die “geding met God”-gedigte in *Die halwe kring* is hiervan 'n voorbeeld – maar soos Degenaar (1962: 47 e.v.) en Jonker aantoon, is “God” by Louw geen enkelvoudige begrip nie en sal hy dit ook nooit word nie, ook nie in *Tristia* nie. “God” is by Louw 'n “grensbegrip”, soos Jonker (1991: 196) sê, “die benoeming van die Grond van ons bestaan, of soos Schleiermacher dit sou uitdruk, “das Woher unseres Herumgetriebenseins”, en as sodanig kan hy sy verskyning maak as “die Gees of die Skoonheid of die Onsegbare en

---

7. Kyk “Die volheid van die nasionale” in Olivier (1992: 70-79).

onuitspreekbare Mag of Wese wat ons die Skepper kan noem of die naakte Syn, die absolute Weet of die aktiewe Woord”.

Die meer radikale aspekte van Louw se denke word reeds hier en daar in sy Dertiger-opstelle, maar veral in sy later werk, gekwalifiseer. In 1940 spekuleer hy in ’n artikel in *Groot Nederland* oor die moontlikheid van ’n intellektuele lewe in Suid-Afrika. By die stigting van *Standpunte* skryf hy die baanbrekende opstel “Vegparty of polemie?” (Louw 1986: 492-510): die eerste poging om die voorwaardes vir ’n redelike en “oop gesprek” te skets. In die jare vyftig sal hy die morsige voorlopigheid van die demokrasie verdedig vanweë sy oopheid vir ’n verskeidenheid van menings, wat dit onderskei van alle sisteme en opvattinge wat op waarheid aanspraak maak. Terwyl die estetiese oordeel vir hom in die jare dertig ’n onmiddellik deursigtige en onberedeneerbare insig is – iets waarvoor vermoedelik net die geestelike aristokraat beskik, – bepleit hy vyftien jaar later ’n noukeurig beredeneerde en sover moontlik verifieerbare oordeel. En as hy hom verset teen ’n “verklaring vanuit agtergronde” van die kunswerk, is dit omdat hierdie soort verklaring byna altyd spekulatief van aard is en verbygaan aan die eienskappe van die voorhande objek: die konkrete gedig, prosawerk of drama.<sup>8</sup> Deur die objek van studie streng af te baken, die taalgebruik van die literatuurstudie te verfyn en die eis van kontroleerbaarheid aan die analise te stel word Louw die groot bestryder van praatjiesmaak en swymelary in die literatuurstudie.

Al is daar net een eksplisiete *mea culpa* in Louw se latere essays<sup>9</sup> is sy apologie vir ’n wetenskaplike literatuurstudie, die demokrasie en die oop gesprek ’n dialoog met en soms ook ’n teregwyding van ’n strydvaardiger en weerbarstiger vroeër self. Die nasionalisme is nie meer iets wat as geloof en waarheid verkondig word nie, maar ’n oortuiging wat ’n redelike grondslag vir homself moet kan formuleer en in die praktiese politiek regverdig moet handel. Die latere Van Wyk Louw sien die skoonheid, en die mag van die skoonheid, nie meer in oomblikke van kosmiese openbaring, die durf en wil van die geestelike soldaat of heldhaftige ingrype in die gang van die geskiedenis nie, maar in die voorlopige, tentatiewe werksaamheid van die speurende intellek. Dit is in sy kreatiewe werk waar ’n mens party van hierdie woelinge die duidelikste sien.

\*\*\*

- 
8. Hier ter sake is veral “Die ‘mens’ agter die boek” (Louw 1986: 253-300) en “Oor literêre teorie” (Louw 1986: 326-380).
  9. Die reeks opstelle “Rondom die begrip ‘nasionaal’” (Louw 1986: 419-431) neem as uitgangspunt ’n stelling van “my lieve jong vriend” dat Louw in *Berigte te velde* en *Lojale verset* “die Afrikaanse nasionalisme byna as ’n soort godsdiens vir die digter voorgelou” het.

Indien daar in Louw se kreatiewe werk 'n antwoord is op die aggressiewe élan van die Dertiger as digter en polemikus, lê dit veral in *Gestalties en diere* uit 1942: 'n bundel waarin die nie-rasionele – dit wat vir hom in die jare dertig meermale aantreklik was – op komplekse en beangstigende wyse uitgebeeld word. “Renboot” is hiervan 'n volmaakte kriptiese uitdrukking – maar dis 'n gedig uit 1939, wat illustreer hoe bedenklik 'n fasiele periodisering kan wees:

My boot skiet rasend oor die see,  
die vrees vlieg soos 'n wit voël mee:

moet hy nie sink as hy gaan staan?  
(iets donkers gryp-gryp onderaan).

My vaart is wankel ewewig  
tussen swart see en hoë lig.

(Louw 1988: 129)

Die grootste gedigte in *Gestalties en diere* is dié van 'n “wankel ewewig” tussen die bewuste en die steeds aanwesige vertroebeling en disintegrasie van alles wat buite die greep van die ordenende intellek lê. Die gewaarwording wat hierdie onbekende dinge oproep, is angs, naamlose verskrikking by die besef dat die persoonlikheid sêlf mag verbrokkel. Die polsende energie van iets donkers wat altyd op die mens se spoor is in “Ballade van die bose” (“Ek is ín jou/ gevleg, gerank/ soos 'n wortel in/ in “in” die donker bank,/ en van voor die daeraad/ se blank begin/ straal ek by albei jou oë in”) is aan almal bekend. Ewe beklemmend by al die humor daarvan is die dronkverdriet van die drinker in sy kroeg, waar die “vaste glans” van die wêreld “lig en bros en bibberend teer” blyk te wees in die aanwesigheid van 'n oewerlose nagmerrieagtige sfeer:

en alle angste nader my  
uit daardie kamers wat nie breek  
en óm my is en deure het  
na watter strate en nagte, bleek

met ander name, ander lig? ...

(Louw 1988: 137-138)

Dergelike motiewe is ook aanwesig in “Die swart luiperd”. Ek wil kortliks stilstaan by “Die hond van God”, en veral by 'n paar groot motiewe wat aan die basis lê van die patologiese stryd in die gedig. In sy verklarende aantekening beskryf Louw dié dramatiese monoloog as “'n botsing – menslik-onsuiwer soos alle geestelike botsings is – tussen twee tydperke of twee wêrelde”, wat 'n mens kortliks kan aandui as Middeleeuse kerklike dogma en die nuwe humanistiese perspektiewe van die Renaissance.



Wat die Inkwisiteur boeiend maak vanuit my perspektief op Louw se ideëgoed, is dat hy as “hond van God” ’n konkrete en historiese maghebber is wat ’n bepaalde sekerheid afdwing en sodoende ’n werktuig word van die glansryke wil. “Ek moet geen oog wees nie, maar glansloos, blind,/ ’n lyk, ’n liggaam vir Sy magtige Wil ...” sê hy vroeg in die gedig; en as hy homself later sien as die koevoet wat God in die eeu en teen die “nuwe menslikheid” inslaan, is dit weer die wil wat voorop staan:

Laat weer ’n streng tyd kom, een woord, een wil;  
gryp al ons enkele wille; en vergaar,  
buig alle strale tot een brandpunt stil!

(Louw 1988: 146)

Teenoor passasies waarin die Inkwisiteur opgaan in die finaliteit van ’n wilsvereniging met God, is daar egter ewe welsprekende gedeeltes waarin blyk dat die wellus van die marteling gedetermineer word deur ’n veel persoonliker motief: om sy eie twyfel te besweer. Dit open ’n ander perspektief:

– o Heer, U weet  
hoe ek dieper tas en aan U wese gryp  
en dink oor U Bestaan, en U durf meet  
met die mate van my dwaasheid, hoe ek slyp  
aan fyner lense en op U maaxsel staar  
skerper en skerper, en in die grys kristal  
van my wilde beelding U heelal gewaar  
koud en ontdaan, ’n wye maal, ’n val  
van ewige waters oor ’n afgrond grondeloos ...  
o red my, Heer, dat die wildste beeld nie kom:  
dié waan waarin ek U angste mateloos  
sien as iets Boos, wat doof en blind en stom  
U vellings van verskrikking om ons draai!

(Louw 1988: 143)

“Die Hond van God” is die grootste dramatiese alleenspraak in Afrikaans en ook die mees beklemmende uitbeelding in Louw se oeuvre van ’n individu “op de kentering der tijden” – dié soort individu wat steeds meer die held (of antiheld) van sy werk sal word. Die vrede wat die Inkwisiteur van God afbid, wanneer die gemartelde se siel soos ’n “soet vrag” uit die korf van die liggaam gehaal word, is slegs ’n tydelike verademing. Enige werklike berusting is deur die vermoede dat die heelal uiteindelik chaos mag wees, vir altyd buite bereik.

“Die Hond van God” is ook die drama van die vertwyfelde intellek en die maghebber as intellek in vertwyfeling. Teen die agtergrond van die uitsprake oor die wil, die geskiedenis en die lotsbestemming in Louw se vroeër werk suggereer dit dat die verkondigde sekerhede van *Die halwe*

*kring*, *Lojale verset* en *Berigte te velde* miskien sêlf meer wil as werklikheid was. Die Inkwisiteur word instrument in die hande van God alleen in die mate waarin hy sy eie menslikheid en twyfel onder bedwang hou. Dit is 'n motief wat ook resoneer in “Drie diere”, waar die onmenslike kilheid en stroefheid van die nagmerriebeelde wat uit die “kamer van spieëls” opdoem, uitdrukking word van heerskappyvorme en skynsekerhede wat as moontlikhede in die mens gesetel is.

*Gestaltes en diere* is ook die bundel waarin 'n mens werklik 'n eie stem begin hoor – of miskien is dit juister om te sê: party van die baie unieke stemme in Van Wyk Louw. Kritici soos G. Dekker (1938) en H.A. Mulder (1937) wat *Die halwe kring* aangeprys het as 'n digbundel op internasionale peil het volkome gelyk gehad, maar wesenlik is die werk 'n sublieme gebaar teenoor die Westerse tradisie en in die besonder die Westerse poësie van die negentiende en vroeg-twintigste eeu: Afrikaans se demonstrasie van die feit dat hy ook 'n Shelley of 'n Leopold kan voortbring. Ook die opvattinge in *Lojale verset* en *Berigte te velde* oor die estetiese, die nasionale en die individuele is nie nuut nie, maar berus op 'n netwerk van leengoed uit mense soos Herder, Hegel en Nietzsche.<sup>10</sup> Dit is asof Louw deur 'n wilsdaad van die oortuigde intellek die Afrikaanse letterkunde wil omskep tot 'n volwaardige nasionale letterkunde wat aan die volk sy waarde en bestaansreg sal verleen.

Eers dertien jaar ná *Gestaltes en diere* sou Van Wyk Louw in 1953 met *Nuwe verse* in 'n nuwe gedaante aan sy lesers verskyn. Intussen is dit opmerklik dat die epiese gedig *Raka* (1941) en *Dias* (1945) en *Germanicus* (1956) as dramatiese tekste aansluit by die problematiek van “Die Hond van God”. In Louw se skeppende werk sien ons dus 'n gisting en 'n verdere refleksie op idees en motiewe wat aan die kern lê van die geskiedsbeeld en estetika wat hy in die jare dertig aan ons voorhou. Die onderliggende vraag, in sy eenvoudigste vorm, is hoe die geestelike aristokraat of leier, wat aan hoë en soms net vaag vermoede waardes getrou wil bly en ander bestaansmoontlikhede agter die sekerhede van die dag ontwaar, hom binne die geskiedenis bevind; en daarmee saam hoe kulturele en humanitêre waardes binne 'n historiese konteks van kompeterende magte behoue kan bly. Teenoor die natuurlike verbintenis tussen leier en gemeenskap wat Louw in die jare dertig postuleer, sien ons nou 'n breuk tussen die twee. Die aristokraat en geestelike soldaat, wat vroeër in sy geestelike verwantskap met die groep uitgebeeld is, word 'n vereensaamde twyfelaar; hy word die intellektueel en humanis, verlam deur die flikkering van ander moontlikhede waar ander 'n eenvoudige ingryp van die wil van hom vereis. *Germanicus* is

---

10. Kyk hieroor Olivier (1992) se eerste twee hoofstukke. Die Nietzscheaanse invloede word in besonderhede bespreek in Mulder (1940), waar onder meer gesê word: “Dat ons so voortdurend aan Nietzsche herinner word, is m.i. 'n gevolg van die feit dat Van Wyk Louw amper al sy gedagtes aan hom ontleen het”.

Hamlet eerder as Hegel se wêreld-historiese mens of die held van Thomas Carlyle.

Ek is bewus van die gevaar dat 'n mens tekste wat elk oor unieke eienskappe beskik, mag reduceer tot stadia in 'n proses van reglynige ontwikkeling. Tog moet dit duidelik wees dat elk van die genoemde figure (met die uitsondering van Raka, wat 'n skone embleem is sonder 'n intieme innerlike) in hul beskoulikheid 'n wêreld sien wat vervul is van onsekerheid. Hulle mis die klaarheid van insig en die bereidwilligheid om op grond van daardie insig te handel wat Louw nog in die jare dertig byna ten spyte van homself as moontlikheid voorgehou het.

\*\*\*

Antonissen (1955) en Grové (1954) het in die titel van Van Wyk Louw se vierde digbundel, *Nuwe verse* (1953), tereg 'n dubbelsinnigheid gesien. Naas die neutrale verwysing na onlangs geskrewe gedigte is daar 'n suggestie dat die digter tematies en verstegnies nuwe terrein betree – en hierdie vernuwing vind ons veral in 'n groter speelsheid, 'n meer direkte segging en 'n tentatiewe verkenning van motiewe wat aan die een kant teruggryp na Louw se vroeër werk en aan die ander kant 'n belangrike heenwysing is na *Tristia*.

Die aksent op die aardse, die sensuele en die informele is opvallend, met as een van die hoogtepunte die lieflike tweeluik “Ons klein en silwrigte planeet” en “Die dye trek die dye aan”.

Ons klein en silwrigte planeet  
is ryker as die gode weet

die koring is 'n heuningsel  
waaruit die goue aarde wel

die wingerd is 'n sooigeel bron  
wat uit die erts prut na die son

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

(Louw 1988: 166)

Die gedig beweeg van 'n beskouing op die aarde vanuit 'n “goddelike” perspektief (dit is immers slegs “die gode” wat ons planeet as “klein” en “silwrig” kan waarneem) na 'n sensuele viering van aardse rykdomme. Dit word 'n ommekeer van die metafisiese rangorde, met die ineenstrengeling van kleur- en fonteinbeelde wat die prioriteit van die aardse bevestig en lei tot 'n eksplisiete afwysing van die religieuse simboliek verbonde aan die genieting van die brood en wyn. 'n Sentrale spanning in *Nuwe verse* word egter duidelik as 'n mens op dieselfde bladsy “Die dye trek die dye aan”

lees, waar sprake is van 'n erotiese hunkering na eenheid en betekenisvolheid en God figureer as speelse genierter van die aardse:

Die dye trek die dye aan  
die see leun teen sy strande aan

die eensaam saad die soek sy voor  
die lig wil in die netvlies boor

en ál is enkeld, ál verlang  
na heelal en na samehang

en heel die driftige verband  
laat stort U oor U glas se rand.

(Louw 1988: 166)

Naas die wantroue teenoor Diepte (“die wit seewater soos dit wieg/ is sonder woord of antwoord skoon/ en alle Diepte moet bedrieg”) en Betekenis (“en meer as Bloed, ja, is Betekenis –/ maar Bloed is sigbaar, en die woord is yl”) is daar in *Nuwe verse* die vermoede, niks meer as die vermoede nie, dat die wonder en verwondering van die aardse 'n verbintenis onderhou met die goddelike. En dit open die moontlikheid dat die skryfdaad waarin die heerlikhede van die aarde vasgelê word, self 'n daad van bestending en heiliging is. Iets hiervan sien ons in die “seldsaam trots” van “Die ambag I”: “dat hierdie kuns van ons ná aan God woon”; en ook in die paradoksale wete “buite wete” van “Die Ambag II”: dat die kunstenaar wat van God skaars durf praat uit die mens se bedinksels iets kan opdreg “wat ryk is soos die sin/ van daardie woord van God aan die begin”. Die mees glorieryke formulering staan egter in “Clifton”:

Maar watter van die gode sal ek prys  
dat hierdie winterglans en hierdie dag  
sowat van wit en goud en deurskyn-grys  
voor hierdie oog laat speel? en dat dié prag  
terwyl dit sterwe met die sterflikheid  
van elke ding wat aards is, voor my hand  
op hierdie wit papier van nuuts af wyd  
en glansend word en dans en brand?

(Louw 1988: 180)

Die weifeling tussen die aardse en die goddelike in *Nuwe verse*, met die digterlike woord as moontlike bemiddelaar tussen die twee, is 'n boeiende verskynsel wat nader ondersoek regverdig. Ek sinjaleer 'n paar aspekte: die keisers Aurelianus, Diocletianus en Galerius, al drie geportretteer op die grensgebied tussen paganistiese sinlikheid en die “één dun, dun verhaal” van “ootmoed, sonde, val”; “Die beitelkje”, waarin die digterlike woord

magtige onvoorsiene gevolge kan hê; “Klipwerk”, wat ’n validering is van alles wat Louw vroeër opsy geskuif het as die lokale: skerwe van taal waarin die momentele gewaarwording, die elementêre emosie, die primordiale vrees en die alomteenwoordige vleeslike begeerte geëvokeer word; en die tentatiewe versoening van heidense hartstog en Christelikheid in die twee Mediterreense “elegiese verse”. ’n Mens word getref deur die nugter aksent op die ambagtelikheid van die digter, die besef van ’n wêreld gekenmerk deur onreduseerbare kompleksiteit, die sinlikheid van die verse – en óók deur die spel met die moontlikheid dat die woord in ’n diep vergeestelike perspektief kan saamleef met die wêreld van die sintuie. *Nuwe verse* is Van Wyk Louw se afskeid van die groot gebaar.

Die pragtige slotgedig, “Beeld van ’n jeug: duif en perd”, is ’n illustrasie van hierdie nuwe aksente, maar bevat ook ’n belangrike vooruitwysing na *Tristia*. Hier is die agterplaas met duif en perd, die wêreld van boeke en historiese optekening en die vrae wat dit oproep, met mekaar verenig. Die woorde “My vingers teken/ Romeinse swaard en Astek-pyl en Kruis/ in ligte strepe. Dan vee my hand/ dit ligweg uit die warm gruis// en weier om te kies” markeer die eerste groot ruspunt in die gedig. Cortes en sy Kruis het “die heidense, groot, geruste sterwe” onmoontlik gemaak – maar dan reflekteer die spreker op ’n ander soort offerande met verwysing na Abraham en Abel en die kruisdood:

dan op ’n laaste klipkop buite die stad  
drie kruise oor ’n land wat donker raak,  
en, eindelijk, ’n vrye sterwe – en die vermoede:  
dalk het dit daardie son kon donker maak

sonder verduistering agter ’n maan van klip:  
omdat die aarde en elke aardgebeurtenis  
en die son self, en tot die verste ster,  
tesame net een groot vertelsel is

oor Hom en ons, en deur Hom self vertel –  
vol beeld, prefigurasië, voorbereiding  
op een voleindigende slot –  
en, dat in elke eeu die-laaste ding

verwysing na Hom was, deel van sy Naam ...

(Louw 1988: 223-224)

Die tastende wyse waarop die gedig na ’n omvattende en verenigende beskouing op die syn beweeg, word gekwalifiseer deur die uitbeelding in die slotstrofes van hoe die hings “magtig, gebonde, beheers en mooi” die stal ingelei word. Suggereer dit dat ook die vrye spekulasie van die seun uiteindelik aan die een of ander dissipline onderwerp moet word? Dit is interessant dat die “vrye sterwe” van Christus onderskei word van die

offerandes waarvan die gedig praat en êrens herinner aan die “heidense groot geruste sterwe” wat Cortes van die Asteke geroof het. Indien alles tot aan die verste ster deel van God se “vertelsel” is en voorbereiding op ’n “voleindigende slot”, is dit iets wat in die gedig, ten spyte van die gebruik van terme soos “beeld”, “prefigurasië” en “verwysing”, slegs vermoed word. Met hierdie passasie staan ons op die drumpel van die tekenleer in *Tristia*.

\*\*\*

Die kern van my betoog is dat *Tristia* ’n “antwoord” is op ’n reeks vraagstukke waarmee Van Wyk Louw in sowel sy prosa as sy vroeër poësie geworstel het – ’n “antwoord” in aanhalingstekens omdat die bundel die vraag sêlf transendeer in ’n nuwe beskouing. Die estetika, filosofie en geskiedsbeeld van die bundel kulmineer in die onrustige en waaksame berusting van “Groot ode”, ’n gedig waarin heelwat temas uit Louw se vroeë werk resoneer.

As beginpunt vir my ontleding neem ek die begrip “gekeerde lewe”, soos dit figureer in die vyftiende strofe van “Groot ode”:

Hierdie gekeerde lewe is myne, dus,  
en moet geleef word. Onaanraakb’re  
is ek: afgesonder in sonde,  
ôf deur die eerste dam wat voor mense  
gebou is – miskien dis dieselfde.

(Louw 1988: 336)

Die betekenis van “gekeerde” as afgesper, versper, belemmer, figureer ook in die toespeling op die uitwerping van Adam (“die eerste dam”) uit die Paradys en in die uitdrukking “afgesonder in sonde”, waar “sonde” letterlik ’n morfologiese reduksie is van “afgesonder”. Die “gekeerde lewe” impliseer egter ook ’n “gekeerdheid” of oriëntasie na die goddelike. Die verwysingsveld is Christelik, maar dit sal blyk dat Louw aan hierdie motiewe ’n eiesoortige interpretasie gee.

Die begrip “gekeerde lewe” skakel met die deurlopende grondtoon van ballingskap in ’n bundel waarvan die titel en omslagontwerp reeds verwys na die werk wat Ovidius tydens sy verbanning deur keiser Augustus in die jaar 8 na Christus aan die kus van die Swartsee geskryf het. Die ballingskap is deels geografies, en “die eerste dam” (Amsterdam) sluit aan by talle gedigte en passasies waarin Louw se letterlike afsondering van sy land van herkoms ter sprake kom: dink maar aan die tweede strofe van “H. Petrus” (“My land, my dor verlate land:/ iets wens olywe groei in jou”); “Karoo-dorp: someraand” (tereg deur Lindenberg (1972) ’n onvolprese gedig genoem); en die “wit strande en blou suidoos en gewaaide Boland” van 1: LXXIV.

Die toevallig-persoonlike gegewe van Louw se verblyf in Nederland is in *Tristia* slegs een manifestasie van ballingskap en van 'n elegiese ingesteldheid as bestaanskondisie van die mens. “Ons is nog onvoltooide wêreld”, lui dit in 2: V. Heiligheid, volkomenheid en volledigheid – begrippe wat slegs aanduiding is van iets wat vermoéd word – is niemand beskore nie. In sy afsondering van die goddelike is die mens uitgelewer aan alles wat die bestaan gebrekkig, voorlopig, selfs weersinwekkend maak: liefde wat tot haat ont aard; die norse wedywering tussen man en vrou (“Dubbelportret”); die korrupsie van die wêreld en sy magspeletjies; die bedroewende bont prosessie van die geskiedenis. Waar die skoonheid in “Aan die skoonheid” 'n glansryke moment kon bewerkstellig waarin God, aarde en mens verenig word, is hunkering en wat Antonissen (1963) “glorieuse droefheid” noem, in *Tristia* 'n permanente staat en hoor ons van tyd tot die grimmigheid van 'n Ovidius.

Dit is in hierdie situasie van wesenlike ongerymdheid – en ek bedoel hiermee ook letterlik iets wat nie saam “gerym” kan word nie – dat Louw se begrip van die teken sy besondere waarde verkry. Die belangrikste sleutel is 'n kort gediggie in afdeling 2:

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).

(Louw 1988: 312)

Meer tentatief, meer voorlopig kan dit nie. Die teken is slegs “voor-teken” (iets wat nog nie heeltemal teken is nie, wat vooruitwys na die teken) en het dus, net soos die bundel, die geaardheid van 'n voor-spel. Die informele “ligtheid” van die teken suggereer saam met “ligweg” miskien tog wel die hoop dat dit iets sal kan be-lig. Ons sien 'n dubbele verwydering van en toenadering tot die ding wat teken sou kon wees in sowel die begrip “voor-teken” as in die manier waarop laasgenoemde aangedui, *ligweg* aangedui en sodoende “'n teken van 'n teken van 'n teken” (Liebenberg 1991: 25) word.

'n Mens moet, soos Wilhelm Liebenberg (1991: 229-246)<sup>11</sup> aangetoon het, na die Christendom van die vroeë Middeleeue teruggaan om 'n ekwivalent vir hierdie estetika aan te tref – maar dan moet ook die verskille gesinjaleer word. Waar die Middeleeuse eksegeese gebaseer is op die oortuiging dat die omringende werklikheid as *Liber natura* welsprekend is en altyd 'n betekenis het, en dat die Bybel en ander skriftuur uitwys na geopenbaarde waarhede, is daar by Louw geen sekerheid oor wat aan die

11. “Dit blyk dus dat *Tristia* in sekere opsigte – teken-begrip, *ars poetica* sowel as die simboliese struktuur – sterk aansluit by die Christelike estetika van die vroeë Middeleeue. Daar is naamlik sterk elemente van die estetiese beskouings van Plotinus, Augustinus en die Pseudo-Dionysius in die bundel terug te vinde,” skryf Liebenberg (1991: 239).

ander kant van die teken is nie. Om dit in die terme van De Saussure uit te druk: die signifié, die betekende, is iets wat eksistensiel en histories nooit volkome binne ons greep is nie.

Die uitweiding in hakies oor die onderskeid tussen teken en Simbool (wat nie om dowe neutre nie minagting met 'n hoofletter geskryf word) impliseer 'n verwerping van die simbool vanweë die reklame wat dit vir sigself maak en sy gevolglike ondeursigtigheid. Soos Ernst Cassirer dit in *Sprache und Mythos* stel, in 'n aanhaling wat ek in Engels by Sebald (2005: 67) aangetref het: “all symbolism harbours the curse of mediacy; it is bound to obscure what it seeks to reveal”.

Dit is verder opmerklik dat die konsep van die teken 'n veel wankeler verhouding veronderstel tussen dit wat aandui en dit wat aangedui word as die passasie in “Beeld van 'n jeug: duif en perd”, waar die goddelike vertelsel “prefigurasië” en “voorbereiding” is op 'n “voleindigende slot”. Hieruit ontstaan opnuut die vraag na wat die digterlike woord kan bewerkstellig in sy prosas van betekenisgewing.

Louw se tekenleer inkorporeer ook 'n stuk Kantiaanse epistemologie, soos blyk uit nog 'n sleutelgedig, “Ex unguine leonem”:<sup>12</sup>

Ek kan nie opsom: nie 'n lewe, 'n gesprek,  
'n tydperk of 'n eeu.  
Die klou dui al die dier aan, is gesê –  
maar ís nog nie die leeu.

Ek vind op hierdie aarde soms 'n volte ...  
my brein die kry die waan  
dat ek, omdat ek altyd sirkel sien,  
die sfeer-self kan verstaan.

Wat ek van mense of van God wil meen,  
word in my dofheid dof.  
Iets staan in sterre-en-helderte geskryf  
en ek skryf ná in stof.

(Louw 1988: 233)

Wat “aangedui” word, is nooit die ding self nie. Enige illusie dat dit wel die ding mag wees, word ontluister: dit is slegs in 'n toestand van “waan” of “wil meen” dat die spreker 'n verbintenis sien tussen die “die sfeer-self” (dit wat in “sterre-en-helderte” geskryf staan) en die sirkel (dit wat hy in stof “ná-skryf”).

“Ex unguine leonem” is een sleutel tot die komplekse epistemologie van *Tristia* – 'n aspek wat ek slegs in breë trekke kan omlin en verdere ondersoek verg. Die mens verkeer nie net in 'n “gekeerde lewe” nie; in sy

---

12. Een van die “lastige klein vragies” in *Tristia* is of die titel nie “Ex ungue leonem” moet wees nie (Lindenberg 1965: 75).



kennisvermoë is hy ook telkens die slagoffer van “voel”, “meen” en “waan”; en tog dra hy die “wete” van ’n volmaaktheid wat agter die horisonne van sy eie bevatlikheid lê. Dis nie verbasend om die spanning tussen die wete en die waan te sien opduik in feitlik elk van Louw se kunsteoretiese gedigte nie. Hierdie gedigte problematiseer die vraagstukke wat hulle verskyning maak vir iemand wat hom aanmatig om ’n uitspraak oor die wêreld te maak en dus sêlf *skepper* wil wees.

Ambivalensie word begryplikerwys ’n kerneienskap van Louw se beskouings op die kunstenaarskap. Ons sien dit in die teenstelling tussen die twee “Skepper”-gedigte en ook in “Ars poetica”, waar die oorspronklike en transformerende potensiaal van die digkuns in die derde strofe gevolg word deur die veel nederiger, moeilike taak van strofe vier. Om die kontras tussen hierdie twee strofes duidelik te laat spreek, moet ’n mens hulle albei aanhaal:

Eintlik was ’n fluit nodig,  
 wat, terwyl jy blaas: trompet word;  
 en ná trompet: ’n stad;  
 én, waar die stad verwilder:  
 dat dit bloeiende maankraters  
 word wat uitblom in  
 bloed en vuurpyl  
 en afgly na die suiwer syfer  
 en die beginnende uitsypeling  
 en die begin.

Maar: omdat geen fluit voorhande is nie,  
 moet ons in die weefsels van  
 (o) van ons dink-histologie  
 soek: om lug en kraakbeen,  
 brein-sel, vleis en slymvlies  
 sonder slymerigheid van ons histories-  
 en geweefde denke te bespie:  
 sódat en ópdat ons in woorde, wat  
 maar klank en teken is,  
 in ná-geskape skeppinge  
 die skepping van die god  
 déúr-dink, déúr-praat.

(Louw 1988: 251-252)

Die gedig is nie ’n eie skepping nie, maar ’n ná-skepping, ’n ná-skryf, gebaseer op die suiwing van die denke, die aflegging van alles wat “histories” en “geweef” is in ’n strewe om “die skepping van die god” (wat sêlf misterieus en onkenbaar is) te deurgrond, in ’n medium wat “maar klank en teken” is. Hoewel Louw met die woord “ná-geskape”, net soos met “na-skryf” in “Ex unguine leonem”, ’n buiging maak na die siening van die kunswerk as imitasie, ontken die tekenleer in *Tristia* die moontlikheid van

reglynige nabootsing. Soos ons reeds gesien het, is die objek van nabootsing – die “iets” wat in “sterre-en-helderte” geskryf staan; “die skepping van die god” – wesenlik onkenbaar. Teenoor die wanhoop by hierdie gedagte, of laat ek eerder sê: die hóóp dat “die laaste, die slot-nosie/ ’n vangriem gaan gooi om ’n stuk van die wêreld/ en teminste dít, dié, saam met die ander/ tot een moeg-gewurgde stuk beestelikheid gaan dwing om te lê” (“Miskien moet jy liewer klaarmaak vir sterwe”), staan egter ’n trots in die kunstenaarskap, wat in “Piero della Francesca” soos volg geformuleer word:

Ek puur in hierdie skuins kolf  
die suiwer vorm van die syn  
uit al die drel van “wíl-wees” en  
uit “voel” en “meen” se swym.

Wat ís, straat majesteitlik lig  
en ís omdat dit ís –  
soos Vis nie hoef bewys te bring  
dat Hy: Vis is.

En in dié heerlike, vol, Syn  
leef Stof en Vorm en Waan  
strak en Angelico-van-lyn:  
maar: maar: deur my: elkeen  
gebrandmerk met Bestaan.

(Louw 1988: 256)

Die strewe van die kunswerk na die “suiwer vorm van die syn” is ’n proses van intellektuele purifikasie (“middeleeus puur intellek”, lui dit in “Groot ode”) “uit al die drel van ‘wíl-wees’ en/ uit ‘voel’ en ‘meen’ se ‘swym’”. Binne die sfeer van hierdie teenstellings lê ook die begeesterde aanval op die begrip “siel” in “Cartesiaan”, onder meer in die tweede sonnet:

Niks van die siel in my, niks van die aas,  
die etter, die moeras: siel: wat slu reik  
na albei ryke, siel wat die dink verdwaas  
en elke ontekenbare kring laat lyk  
na aardse sirkel, sluitspier, seekastaiing.

(Louw 1988: 230)

Die siel is drel en slym; die siel is “voel” en “meen” en “waan”; die siel is die vyand van die intellek. As die kunstenaar ’n taak het, is dit om uit die wete, wat gesetel is in die vesels van die lyf, iets te puur wat teken is en as teken tas na die “genade” en “heiligheid” wat soos ’n dam of ’n ring (2: XL) om die synde lê. Dan slaag hy daarin om, soos die spreker in “Piero della Francesca” triomfantelik verklaar, aan die Syn saam met die Stof en die Vorm en selfs die Waan ’n Bestaan (met ’n hoofletter) te gee. Daarbuite is

iets wat blink en straal, maar binne die epistemologie van *Tristia* is die enigste plek waar dit met sekerheid geïdentifiseer en gevorm kan word, 'n plek *in* die menslike wete. Hiermee keer ons terug na nog 'n sleutelpasasie in “Groot ode”:

Dít, dít, ten minste wéét ons – bly ons weet.  
Hy is 'n vinger, hand of handgebaar,  
of hand-om-keer. Dit is *my* woorde.  
Sy woorde laat super-novae uitbars, blink,  
blink en straal deur ringe en lig-ure.

Maar die blink die word deur óns gesien:  
anders nooit en nooit as blink gewet nie.

(Louw 1988: 330)

Ons is en bly, soos die gedig twee strofes later sê, “hoeders van die eerste weet oor ‘gode’”. Ons is ook by die lees van hierdie passasie ver verwyderd van die magtige aansprake van “Aan die skoonheid”, waar alles vorm en betekenis kry, alles onmiddellik helder en deursigtig word as God sy eie skepping deur die oë van die mens aanskou. In *Tristia* is so 'n moment van volmaaktheid in beginsel buite bereik. Die heroïese geloof aan die Skoonheid as onmiddellik kenbare en deursigtige, vormgewende – en daarmee ook singewende – waarde is daarmee heen. Die enigste blywende (on)-sekerheid is die kern van wete, te midde van die slymerigheid van alles wat “siel” genoem word, dat liggaam en gees die teken behoef as heenwysing na die transendente; en dat die ganse geskiedenis vanaf die eerste menslik-geproduseerde tekens sêlf getuienis is van hierdie wete:

Wat gaan die Liefde se teken word  
in die nuwe spelonke, beerkamers?  
Sy: die ewige: – speer? Of wisent?  
Forma, of signum? Haar hiëroglief?

(Louw 1988: 328)

Die spreker van “Groot ode” verkies nog net soos Louw in die jare dertig die speurtog in die “dood se skeur” bo die bloot-biologiese bestaan waarin “aartappels kool en graan” “ómbrand tot tonne mensvleis”, maar die metafisika van die gedig is gereduseer tot 'n beperkte wete wat nietemin buite alle verstand en sintuiglikheid 'n bestendigheid blyk te wees. “Veel weet ons tog”, lui dit, “veel wat buite/ die greep van die sien lê,/ of van die bedink”. Die speurtog van die spreker in die grot (waarin, soos by Plato, die werklikheid nooit sigbaar is nie) geskied in die besef dat daar geen finale ontdekking of openbaring sal wees nie, slegs reste van 'n geskiedenis waarin telkens nuwe tekens geskep – en vernietig – sal word. Hierin lê 'n sleutel tot die omvattende ironie in *Tristia*, wat in een van die bekendste strofes in “Groot ode” soos volg aan die orde kom:

Die bars en uit-breek, dan – dalk selfs uit liefde –  
en sonder steur aan weet of aan geweet-word:  
dié is Syne. *Ons* s'n is dít: bestáán (hoe klein ook), *bly* bestaan  
met: juistheid; bietjie trots; en heelwat liefde;  
en eindeloos vergiffenis vir áls:  
niemand tref dit móóí met die heelal nie;  
eintlik moet ons leer ironies lewe:  
én: binne ironie nog liefde hou.

(Louw 1988: 331)

Van Wyk Louw se laaste bundel is deurtrek van menslike onvolkomenheid, magsvergrype, verknoeidheid en walg. Hierteenoor staan egter die wete, 'n wete steeds blootgestel aan moontlike waan, dat daar ook, in die eksistensiële en geestelike én ironiese ruimte tussen die synde en die Syn, gestreef kan word na liefde en heiligheid. “Die aard van die synde is eensaam”, lui dit in 2: XI, maar meteen word hieraan toegevoeg: “synde is óók: disponibel;/ én: disponibel, nié eensaam”. Dit is hierdie beskikbaarheid, hierdie besef van beperktheid en hierdie katolieke ingesteldheid teenoor alles denkbaar, wat aan die basis lê van die slotstrofes, met hulle kombinasie van ekstase en nugterheid:

Die wit skip loop die water in  
– betas deur honderde oë  
soos skynwerpers aftas –  
uit uit die rinkelende hawe uit,  
ín teen die wind 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  
nie nagtegaal maar onrus,  
uitskreeu na ánders as *hy* is;

– heiligheid en volledigheid –  
ander name die sluimer nog.

(Louw 1988: 332)

\*\*\*

Indien 'n mens Pepper (1945) se voorstel aanvaar dat die waarde van 'n kunswerk bepaal word deur die “amount and diversity of materials integrated”, is dit moeilik om *Tristia* te sien as enigiets anders as die grootste enkele digbundel in Afrikaans. Elke opsomming van die bundel sal tekort skiet, maar 'n mens kan byvoorbeeld verwys na die verskeidenheid historiese en kontemporêre portrette wat ons hier aantref. Heiliges, kunstenaars, pouse, maghebbers, snolle, drinkers: almal word ten tonele gevoer in die ironiese ruimte waarvan ek melding gemaak het, met onderliggend aan elke teks of teken 'n diep kulturele geheue en 'n bewussyn van, respek vir en liefde vir die bontheid van die wêreld, wat in “Dit weer was van ander heiliges die lot” soos volg betrag word:

Só bly die bont prosessie aan die gang:  
 wit en swart – en skimmel seker ook –  
 omdat Hy 'n bietjie kleur by ons verlang;

nié dat ons kan roep nie: want ons wórd  
 geroep en kóm op die roepstem;  
 God self hou die bontheid aan die gang.

(Louw 1988: 273)

In aansluiting hierby tref ons 'n verstommende diversiteit van toonaarde, stemme en vorme aan: teenoor die magtige komposisies van “Hongarye: November 1956” en “Groot ode” die kort kriptiese ingewing; teenoor die glorieryke trajek van die vrye wil in “Dood van die heilige Biblis” die meisie wat 'n cola in 'n “rietjies-hoek” drink; teenoor die bitterheid van die geslagtelike lewe in “Dubbelportret” en “Die vrou die word glo magies vasgesnoer” 'n reeks sublieme erotiese verse; teenoor die komplekse besinning van baie verse die uitdagende stem van die nozem: “My kind, jy verneuk en verdoem jou siel deur te dink” – en so sou 'n mens kon voortgaan. In *Tristia* word die hele spektrum van stemme en digvorme uit Louw se vroeër werk geïnkorporeer, en vind die sinkretisme wat hy in “Moeilike letterkunde” (Louw 1986<sup>2</sup>: 357-378) as kenmerk van die moderne poësie identifiseer, 'n weergalose uitdrukking. Dit word 'n demokratiese bundel in sy aanvaarding dat elke stem in die bontheid van die wêreld oor geldigheid beskik, en daarmee 'n betekenisvolle vaarwel aan vroeër opvattinge by Louw oor aristokrate, ongelykhede en sosiale rangordening.

Binne hierdie groot mosaïek is daar egter wel bepaalde voorkeure identifiseerbaar: vir suiwer dink; vir die klaarheid van liggaam en gees bó die slymerigheid van siel; vir die Mediterreense wêreld waarin 'n harmonie van gees en liggaam en 'n opheffing van die wêreld se droefheid byna onnaspeurbaar gevind is; en vir die beskeie teken as die digterlike werktuig.

Die volgehoue gebruik van leestekens, aksente, kursiewe en parenteses<sup>13</sup> is deel van 'n proses waardeur die digterlike taal gesuiwer, gepresiseer, gekwalifiseer en geïroniseer word om teken te kan wees – en dit beteken: om uit te wys, aan te dui, te vermoed eerder as uit te spreek. Die taal van die digter is so ver as moontlik verwyder van die “aktiewe Woord” in die gedig “Die groot Tempel”, met sy onvoorstelbare volheid van betekenis en “brand-buite-sterre”.

\*\*\*

Ons het gesien dat Van Wyk Louw as Dertiger verby sy verheerliking van die skoonheid as outonome waarde ook die vraag stel na hoe die skoonheid sin en betekenis aan die bestaande kan gee. Sy antwoord hierop, onder meer in “Aan die skoonheid” en sy essays, is 'n apodiktiese variant op erfgoed uit die Westerse filosofie en estetika: skoonheid sal die wêreld vorm tot onmiddellik herkenbare sin en betekenis; dit sal die Afrikaner verhef tot 'n hoër geestelike bestaansvorm en aan hom die reg gee om as biologiese en historiese wese nie onder te gaan nie.

Hierdie idees impliseer 'n enorme taak en aanspraak vir die digterlike woord. Dit word 'n magsinstrument waarin emosie en intellek met taal 'n verbintenis aangaan om die goddelike sigbaar te maak en sin aan die universum te gee. En asof dit nie genoeg is nie, moet dit ook, saam met ander uitings van die gees, die *reg* op bestaan aan 'n volk verseker.

Hoe moet 'n mens Van Wyk Louw se behoefte begryp om aan die taak wat hy vir homself gekies het, die digterskap, so 'n rol toe te ken? Laat ek een moontlike antwoord waag: Die jong Van Wyk Louw was 'n Europese intellektueel in die klein kosmopolitiese milieu van Kaapstad; armblankes het hy in groot getalle eers gesien toe hy Fordsburg in 1939 besoek het. Sy teorie van 'n nasionale letterkunde wat die onderskeid tussen individu en volk in die eerste instansie op die abstrakte vlak van die gees ophef, was onder meer óók 'n manier om homself in daardie letterkunde *in* te skryf.

Ons sien in sy werk algaande 'n tempering van hierdie hoë en onwesentlike idealisme. Ek hoop dat ek enkele aspekte van hierdie beweging met 'n mate van oortuigingskrag kon aandui. Louw se siening van wat die digterlike woord kan vermag, soos verteenwoordig in sy poësie maar ook in party van sy later opstelle en in *Rondom eie werk* (1970), het algaande beskeidener geword. Daar word nie meer gegryp na sekerheid nie. Onsekerheid word onontkombaar – en lieflik; dit begeer nie meer die kosmiese byeenkoms van sin en skoonheid nie. Uiteindelik vra *Tristia* van die gedig niks meer nie as dat hy teken sal wees en daarmee sy plek inneem in 'n geskiedenis van tekens: die produk van ons wete wat los van alle waan of

---

13. Vgl. oor hierdie aspek o.a. Lindenberg (1965: 73) en Odendaal (1987).

bedinksel “uitskreeu na ánders as *hy* is” en bly wéét dat ander name nog sluimer.

Die ruimte wat deur die konstellasie van sentrale motiewe in *Tristia* geskep word, is vervul met pyn. Soos in “Groot ode” gesê word:

Ons weet nie hoe seer ons  
lê in Gods hand nie;  
die rots nie sy lê of sy skuins-  
lê; en die aarde ook nie  
van swaar of van seer:  
ons pyn kry nie antwoord.

(Louw 1988: 331)

Die woorde “Ons weet nie hoe seer ons/ lê in Gods hand nie” impliseer egter dat die God van “Groot ode” self pyn ken. Die ruimte van *Tristia* word ook gekenmerk deur niksontsiende aandag vir die aardse, deur “stralende eerbied”, om ’n frase uit “Groet in bruin” te gebruik. Want in die onkenbaarheid van die menslike bestaan is ook die nederigste verskynsel potensieel ’n teken en ook die snol in ’n Amsterdamse hoerebuurt potensieel die besitter daarvan. In die buurskap van “heiligheid en volledigheid” met die santekraam van hede en geskiedenis word die alledaagse geheilig, word heiligheid alledaags. Die domein van die estetiese is in *Tristia* uitgebrei om elke denkbare verskynsel te kan herberg. Binne hierdie Christelik-getinte humanisme is die konsep van die teken ook bevrydend ten opsigte van die digkuns, wat sig in *Tristia* die eindelose moontlikhede van spel toeëien – woordspel, spel met konsepte, spel met idees, spel met erns, selfs spel met spelling; en soos Du Plessis; Van Vuuren; en Grové aangetoon het: spel met bestaande tekste waarin, soos Du Plessis (1992: 216) dit stel, Louw deur “’n amper onbewuste herkenning van ’n droë waarheid wat skoonheid behoort te word” “veelseggende flikkeringe langs die woorde ... laat verskyn”.<sup>14</sup>

Ek het gepraat van ’n “Christelik-getinte humanisme” omdat daar in *Tristia* ’n toenadering is tot die historiese Christendom en die Katolisisme.

14. Du Plessis (1966) toon aan dat Louw gedeeltes uit Eusebius se kerkgeskiedenis oorneem of verwerk in “Keiserlike reskrip”, “Dood van die heilige Biblis”, “Dit weer was van ander heiliges” en “Die groot Tempel”; Grové (1968) wys op ooreenkomste tussen “Die narwal” en “Svend Foyn het die harpoenkanon bedink” en W.H.G. Palm se *Walvissen en walvisvaart*; “Otto dei Visconti”, “Meestal bly dit by mompel”, “Goue Klein-Leeu”, “Heer Brunetto Latini” en Innocentius II’ en *Duecento* van Hélène Nolthenius (1974); en “’n Generaal sit”, “Van die vlugtelingekamp”, “Elkeen wat oorkant aangeland het”, “Daar’s toe geruik” en “Zostsjenko” en Alexander Fadejef se *De jonge garde* (1981); Van Vuuren (1976 & 1989) identifiseer ooreenkomste tussen “Haar gesonde, byna swárt oog” en “Franz skielik” en Anna Seghers se *Das siebte Kreuz*, en tussen “Saltimbanque en vriend” en *Das siebte Kreuz* en “Teresa van Avila flap uit” en *The Way of Perfection* van Teresa.

Die mees geïnformeerde waarskuwing teen 'n onvanpaste kerstening van Van Wyk Louw se werk (oor die mens praat ek nie) is nogmaals afkomstig van die nugtere Jonker. Volgens hom is Louw as digter en intellektueel blywend geïnteresseerd in die groot metafisiese vraag en in die “groot Onbekende wat nie kenbaar is in 'n enkele godsdiens of -isme nie”. Wat betref die Christelike motiewe wat veral in *Tristia* figureer, skryf Jonker (1991: 205): “Ook blyk sy belangstelling vir die vroeg-Katolisisme en die Grieks-spirituele tradisie. Kennelik het hierdie soort vroomheid met sy affiniteit vir die kosmiese dimensies van die heil, sy mistieke karakter en sy rykdom aan simboliek hom bekoor. Maar dis 'n tradisie waarin die leer van verlossing uit genade nooit helder na vore gekom het nie.”

Dit lyk vir my asof ook die nasionalisme wat vir die Dertiger die hoogste waarde was, in *Tristia* gerelativeer word. Die blik het veel wyer geword, en die plek van die uitdagende, welsprekende persoonlikheid is ingeneem deur 'n spreker wat vervul is met die besef van verlies en ovolkomenheid en hom oopstel vir elke teken wat hy in 'n diverse wêreld mag ontwaar of wat uit sy woorde mag ontstaan. Te midde van die wonderlike evokasies van die Suid-Afrikaanse omgewing is daar ten minste een gedig waarin 'n terugkeer daarheen miskien ook 'n ander vorm van ballingskap mag wees: “My land, my dor, verlate land: / iets wens olywe groei in jou:/ dat alles klein, Latyns gaan word/ en kalk-wit kerkies bou” (“H.Petrus”). En in “Nuusberigte: 1956” word vir “Afrikaners in aansienlike posisies” 'n plekkie ingeruim naas ander historiese knoeters en blaaskake:

En hulle gaan nie bly nie: hulle gaan mishoop word,  
 en óns almal saamsleep na die mishoop:  
 vrugbaarheidjies, vrugbaarheidskolle in ons Karoo.  
 Kom, ons gooi één van dié gemeste-kalwer-leiers  
 néér in die skraal Karoo en ploeg hom in –  
 dáár so by die plakkieaanteel-plaas  
 van die Wit-Driehoekberge by Matjiesfontein  
 – en kyk hóéveel aarde hy nat-maak:  
 daar waar sy nátkol sit.

(Louw 1988: 319)

Die besinnende en sensuele perspektiewe van *Tristia* skep saam met die sentrale konsepte van die gekeerde lewe en die teken 'n digterlike ruimte vol moontlikhede waarin die alledaagse en die misterie van die syn mekaar aanraak. By 'n noukeurige analise maak die bundel te midde van sy geweldige kompleksiteit en variasie die buitelyne sigbaar van die estetika, filosofie en geskiedsbeeld wat ook die kondisies vir sy eie prosesse van betekenisgewing is en leidrade bied vir die betekenis wat ons as leser daaraan kan gee. En dit in poësie van die hoogste orde. Meer kan niemand vra nie.



## Verwysings

- Antonissen, Rob  
 1955 Tussenstand. *Standpunte*, Feb. Opgeneem in: Nienaber, P.J. (red.) *Beeld van 'n digter*, pp. 269-279.  
 1963 Die beeld verby. *Standpunte*, April. Opgeneem in P.J. Nienaber, P.J. (red.) *Beeld van 'n digter*, pp. 417-428.
- Burger, Willie (red.)  
 2006 *Die oop gesprek: N.P. van Wyk Louw-gedenklesings*. Pretoria: LAPA-uitgewers.
- Degenaar, J.J.  
 1962 *Eksistensie en gestalte*. Johannesburg: Simondium.  
 1976 Die politieke filosofie van N.P. van Wyk Louw. *Moraliteit en politiek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Dekker, G.  
 1938 *Die Huisgenoot*, 11 Maart. Opgeneem in: P.J. Nienaber, P.J. *Beeld van 'n digter*, pp. 168-178.
- Du Plessis, P.G.  
 1966 Aantekeninge by vier “Eusebius”-gedigte. *Standpunte XIX*: 5, pp. 67-73.  
 1992 Hoekom die poësie? In: Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 209-221.
- Giliomee, Hermann  
 2001 Die waagstuk van Afrikaans: Die onontwykbare Van Wyk Louw. In: Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 380-409.
- Grové, A.P.  
 1954 Resensie van *Nuwe verse. Ons eie boek*. Opgeneem in *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, 1958. Ook in: Nienaber, P.J. (red.) *Beeld van 'n digter*, pp. 287-294.  
 1968 Twee walvisgedigte. *Standpunte XXI*(5): 18-21. Opgeneem in *Dagsoom*. Kaapstad: Tafelberg, 1978.  
 1981 Vyf strydgedigte in *Tristia*. *Tydskrif vir letterkunde XIX*(3): 4-11.  
 1984 Stolp en kristal: Oor die digterskap van N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman. In Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 34-51.
- Jonker, W.D.  
 1991 “Onmiddellik voor God” – gedagtes van 'n teoloog oor 'n sentrale perspektief in die werk van N.P. van Wyk Louw. In: Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 193-208.
- Liebenberg, Wilhelm  
 1991 Die begrip “teken” in *Tristia* van N.P. van Wyk Louw. PhD-verhandeling, Universiteit van die Witwatersrand.
- Lindenberg, E.  
 1965 *Onsydige toets*. Letterkundige opstelle. Kaapstad & Pretoria: Academica.  
 1972 *Taalkundige literêre teorie en kritiek*. Intreerede. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Louw, N.P. van Wyk  
 1938 *Die dieper reg*. Spel van die oordeel oor 'n volk. Kaapstad, Bloemfontein, Port Elizabeth: Nasionale Pers Beperk.

- 1940 Probleme van die intellektuele lewe in Suid-Afrika. *Groot Nederland*.  
 1945 *Dias*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.  
 1956 *Germanicus*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.  
 1981 *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.  
 1986 *Versamelde prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg.  
 1986 *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human & Rousseau.  
 1988 *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Mulder, H.A.  
 1937 Resensie van *Die halwe kring*. *Die Suiderstem*, 14 Des. Opgeneem in: *Opstelle oor poësie*. Pretoria: Van Schaik, 1939 en in P.J. Nienaber, *Beeld van 'n digter*, pp. 156-163.  
 1940 Gesprek met my alter ego. *Die Huisgenoot*, 5 Jan. Opgeneem in *Twee wêreldes*, Pretoria: Van Schaik, 1942 en in Nienaber, P.J. (red.) *Beeld van 'n digter*, pp. 209-214.
- Nienaber, P.J. (red.)  
 1966 *Beeld van 'n digter: N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Odendaal, F.F.  
 1987 'n Kort taalkundige reis deur Van Wyk Louw. In: Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 99-131.
- Olivier, Gerrit  
 1992 *N.P. van Wyk Louw: Literatuur, filosofie, politiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J.  
 1953 *Digtters van Dertig*. Kaapstad: Nasou Bpk.
- Ortega y Gasset, José  
 1950 *De opstand der horden*. 9de druk. 's-Gravenhage: H.P. Leopolds Uitg. Mij. N.V.
- Pepper, Stephen C.  
 1945 *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sebald, W.G.  
 2005 *Campo Santo*. Londen: Penguin.
- Van der Walt, J.C.  
 1985 N.P. van Wyk Louw: Enkele konsekwensies vir die regsdenke. In: Burger, Willie (red.) *Die oop gesprek*, pp. 52-78.
- Van Rensburg, F.I.J. (red.)  
 1982 *Oopgelate kring: N.P. van Wyk Louw-gedenklesings 1-11*. Kaapstad: Tafelberg, vir die RGN.
- Van Vuuren, Helize  
 1976 Lig op twee "duister" *Tristia*-verse. *Standpunte XXIX*(6): 48-52.  
 1989 *Tristia in perspektief*. Kaapstad: Vlaeberg.