

Relativering in die poësie van NP van Wyk Louw

Relativisation in the poetry of NP van Wyk Louw

JAC CONRADIE

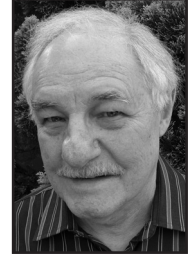
Tale, Kultuurstudies en Toegepaste Taalkunde (LanCSAL)

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Johannesburg

Suid-Afrika

E-pos: jacc@uj.ac.za



Jac Conradie

CJ (JAC) CONRADIE is professor emeritus van die Universiteit van Johannesburg, waar hy tans nog in tydelike hoedanigheid in die Departement Tale, Kultuurstudies en Toegepaste Taalkunde (LanCSAL) doseer. Hy is ook navorsingsgenoot in die Fakulteit Geesteswetenskappe van UJ. Sy spesialiteitsrigtings is die Afrikaanse taalgeskiedenis (met verwysing na Nederlands, asook Oudnoors en Goties), sintaksis en die verskynsels van modaliteit en ikonisiteit. Hy is 'n Nasionale Navorsingstigting-gegradeerde navorser en medewerker aan Taalportaal vir die Virtuele Instituut vir Afrikaans. Hy was ook lid van die redaksiekomitee van die 2020-vertaling van die Afrikaanse Bybel.

CJ (JAC) CONRADIE is an emeritus professor of the University of Johannesburg (UJ), where he is still teaching in a temporary capacity in the Department of Languages, Cultural Studies and Applied Linguistics (LanCSAL). He is also a research associate in the UJ Faculty of Humanities. His areas of specialisation are Afrikaans Language History (with reference to Dutch, as well as Old Norse and Gothic), syntax and phenomena such as modality and iconicity. He is a National Research Foundation rated researcher and contributor to the Taalportaal project for the Virtual Institute for Afrikaans. He also was a member of the editorial committee of the 2020 translation of the Bible in Afrikaans.

ABSTRACT

Relativisation in the poetry of NP van Wyk Louw

Van Wyk Louw's poetry is characterised by relativisation in the conventional sense of qualifying the referent as relative rather than absolute. This implies that a person or other entity is compared to an implicit norm or standard, but one that is not fully met. The use of the adjective klein ("small") serves as an example. Klein can, for instance, describe its referent as not meeting the norm of average size or extent in its particular class.

This paper strives not only to identify types and instances of relativisation in Louw's poetry but, in some cases, also to offer suggestions as to what his poetic intentions are.

Three types of language-based relativisation are identified in Louw's poetic oeuvre. The use of lexical items such as klein may be described as lexical relativisation. The word klein

Datums:

Ontvang: 2019-11-18

Goedgekeur: 2020-01-27

Gepubliseer: Junie 2020

as such forms part of a semantic field that includes more specific qualifications, such as *smal* (“narrow”), a description of shape, and *min* (“few, little”), a measure of quantity. The field also extends to adjectives such as *kaal* (“bare”) and *naak* (“naked”), and even to nouns such as *kind* (“child”), which is, after all, a small human being, and *kleintjie* (“kid”, literally “small person or thing”) bearing the same meaning. While commonly indicating smallness, the diminutive suffix can also express endearment. A few examples will shed more light on lexical relativisation in Louw’s poetry.

In the poem “*Die beiteljtjie*” (p. 186)¹ the *beitel* (“chisel”) is relativised at the outset as a *klein klein beiteljtjie* (“a small small chisel”, with diminutive suffix) to support a contrast of cosmic proportions, as the chisel in the end is instrumental in splitting the entire planet in half. In the epic poem “*Raka*”, diminutives and the word *klein* hint at the defencelessness of a human settlement and its women and children, and even the animals of the forest, the *vissies* (“little fish”) and *jakkalsies* (“little jackals”), against the threatening figure of *Raka* in the background. The *kleintjies* (“little ones”) with their *bruin ogies* (“little brown eyes”) (p. 101) are portrayed as innocently at play in the vicinity of the settlement, but the *klein kraal* (“small enclosed village”) (p. 117) will be left defenceless after the demise of their leader, *Koki*. Religious overtones are noticeable in the appreciation expressed for small, whitewashed Romanesque *kerkies* (“little churches”) (p. 235), in contrast with a *wilde kerk* (“wild church”) (p. 263), a Gothic cathedral that frightens the poet when the train rushes past it in the night.

A second kind of relativisation may be referred to as modal, as Louw often employs modal adverbs or particles to express the contingency of the object described or the uncertainty he experiences in connection with certain issues. These include words such as *miskien* and *dalk*, which express mere possibility (“perhaps”); *mos*, a downtoner in the exchange of information, used by a speaker to allow for the possibility that his/her interlocutor also has some knowledge of the matter; *maar*, indicating mild dissatisfaction with something or some state of affairs; and the evidential *glo*, which abounds in the volume *Tristia*, in particular.

The line “*Die wêreld is maar soos hy is*” (“the world is just the way it is”), from Louw’s “*Klipwerk*” collection (p. 216), for instance, expresses the speaker’s resignation to the fact that man is unable to exercise control over the world or life in general or, in this case, a person’s ability to curb his own desires. When someone obviates the customary way of performing certain actions by following an unconventional route or short cut, this is often rationalised by the use of *sommer* (or *sommer maar*). Thus the young *Ottaviano* (p. 262) manages to buy artworks “*sommer sonder geld*” (“without bothering to pay”), and a vagrant sleeps at night “*sommer in ’n sloot*” (“in any old ditch”) (p. 31). *Mos* (“as everybody knows”) is used ironically in “*Satang se kinders, diés mos wonderlik geseën*” (“Satan’s children are of course marvellously blessed”) (p. 204).

As a modal particle, *glo* has the general sense of “presumably”, but also, in its specialised function as an evidential, “allegedly” or “it is said that”, by which a speaker indicates that he/she doesn’t have first-hand information about a certain matter. The particle *glo* not only derives from the verb *glo* “to believe” but is still semantically related to it in that both the verb and the particle suggest entertaining a certain opinion about an issue, but without there being full certainty about it. In his “*Ars poetica*” (p. 251), Louw expresses the opinion that poetry cannot be made from literature that has already assumed its final form, therefore, in the image he uses, not from the hexagonal cell of the honeycomb, but perhaps from the honey

¹ All textual references are to Louw’s *Versamelde gedigte* of 1981.

itself: “uit heuning self glo nog” (“from honey itself (it is) perhaps still (possible)”). Light is shed on the possible meaning of the particle by a comment made by Louw himself (quoted in Steyn 1998:1030), in which he explicitly confirms the train of thought in the poem. In this case, however, he employs the verb *glo* (“to believe”): “Ek glo nog altyd dat ... (“I still believe that ...”), which suggests that when using the particle *glo* in poetic contexts he may be marking – and thereby relativising – an utterance as the expression of a personal belief or unformed idea rather than an established theoretical concept.

Van Wyk Louw also relativises certainty in what might have been declarative sentences by casting them in the form of questions – not only rhetorical ones but also genuine questions. This use of questions may be termed illocutionary relativisation. In “Ballade van die bose” (“Ballad of the evil one”) (p. 132) the Classical adage “Know yourself” is for instance cast in the form of a challenging question: “Het jy die spieël gesien / en ken jy jou?” (“Have you seen the mirror, and do you know yourself?”). The use of *jou* – which can be a reflexive as well as a personal pronoun – instead of the explicitly reflexive *jouself*, heightens the impact of the question by implying the need for an objective look at oneself.

The role and value of human culture is brought home to the hearer/reader in *Raka* (p. 105) by a set of rhetorical questions, such as “Ken Raka ... ons fyn fyn net / van die woord ...?” (“Does Raka know our finely meshed net of the word?”) and “Ken hy die vuurgeheim?” (“Does he know the secret of fire?”).

And finally there are also questions about questions. The poet shows his dismay at the fact that no one seems to care about the desperate condition in which the country finds itself, by posing a kind of metaquestion: Is there a “gedoemde waarheid” (“doomed truth”) in the air “wat niemand vra?” (“which no one asks?”) (p. 168). Does the absence of questioning indicate that nobody cares about the truth any more?

In sum, relativisation enables Louw not only to construct impressive contrasts, but also to characterise and ironise persons, situations and schools of thought, and to apply correctives and introduce new perspectives in a wide range of areas.

KEYWORDS: deictic centre, illocutionary relativisation, lexical relativisation, modal adverb, modal relativisation, norm, perspective, postmodernism, relativism, comparison, diminutive

TREFWOORDE: deiktiese sentrum, illokusionêre relativering, leksikale relativering, modale bywoord, modale relativering, norm, perspektief, postmodernisme, relativering, vergelyking, verkleining

OPSOMMING

Van Wyk Louw pas op verskillende maniere relativering in sy poësie toe: *leksikale* relativering, waar hy entiteite as *klein*, *dun*, *smal*, ensovoorts, dikwels met die verkleiningsuitgang *-tjie* beskryf (bv. *klein beiteljtjie*), *modale* relativering, waar iets gekwalifiseer word met ’n modale bywoord soos *mos*, *glo*, *miskien*, en *illokusionêre* relativering deur meermale vroe te stel: retories, aan die hoorder/leser gerig, aan homself gerig. Dit lewer verskillende winste op, byvoorbeeld die voorstelling van weerloosheid teenoor bedreiging (bv. die spelende kinders teenoor Raka), die aanduiding van onsekerheid ten opsigte van groot uitdagings (“Miskien ook sal ons sterwe”), en die inkwisiteur se uitdrukking van vrees (“het *hy* geskree of *ek?*”). Relativering stel Louw nie alleen in staat om treffende kontraste te skep nie, maar ook om te kenskets en ironiseer, en op ’n wye verskeidenheid terreine korrektiewe aan te bring en nuwe perspektiewe te bied.

1. “EK KRY ’N KLEIN KLEIN BEITELTJIE”

Van Wyk Louw se beitel (Louw 1981:186)² waarmee hy uiteindelik die planeet in twee kap en ’n bars in die heeal veroorsaak, het ’n baie nederige begin as die digter hom in die hande kry: dis naamlik ’n “*klein klein beitel*tjie”, waar die woord *klein* die voorwerp *relatieweer* ten opsigte van die gemiddelde grootte van beitel, die herhaling van *klein* die gedagte van kleinheid versterk en die verkleiningsuitgang *-tjie* hierdie evaluering van die instrument, synde “onder die norm van grootte”, aanvul. ’n Taalkundige het eenmaal daarop gewys dat Italiaans *piccolo piccolo* nie noodwendig “baie klein” beteken nie, maar ook “waarlik klein” kan beteken; dit gaan nie noodwendig oor ’n hoë graad van kleinheid nie, maar eerder oor “the accuracy or validity of the word used” (Wierzbicka 1986:287).

Geleidelik, en dan met ’n duiselingwekkende semantiese sprong, verander die status van die instrument na “*my beitel*tjie”, as die digter hom dit toegeëien het, en verder na “*my beitel*”. Die spreker spog dan by die toehoorder dat die beitel nou sy ware *beitel*-aard (let wel: *beitel* sonder lidwoord, as massanaam) getoon het, die grootte-norm funksioneel bereik het, deur met ’n aanhegving te vra:

só moet ’n beitel slaan
wat *beitel* is, of *hoé*?

Hiermee gaan die vertelling oor in ’n dialoog en word die hoorder uitgenooi om deel te neem aan die evaluering van die beitel. So hou die meeste vrae ’n *relativering* van die waarheid van die spreker se stelling in; selfs retoriese vrae – wat in wese mededelings is – het ten doel om minstens die hoorder se aandag te kry.

In hierdie gedig dra die ontwikkeling van *klein beitel*tjie na egte *beitel* ook by tot die hiperboliese ontstaan van “’n bars wat ... dwarsdeur die sterre loop” en roep woorde soos *klein* dikwels kontraste op. Soos ’n musikale crescendo relatief sag moet begin, begin die kosmiese gebeurtenis wat beskryf word, juis met ’n *klein beitel*tjie.

Om kontrastering te bewerkstellig, is maar een van die redes waarom die digter verkies om van *relativering* gebruik te maak. Louw *relatieweer* egter dikwels en op verskillende maniere.

2. RELATIVERING

Relativering, in die gewone sin van die woord, naamlik om iets *relatief* te maak, kom in verskillende vorme in Louw se gedigte voor. Die Nederlandse werkwoord *relativeren* beteken vir Koenen en Drewes (1986:1059) “de beperkte waarde of geldigheid van iets doen uitkomen of erkennen, op het betrekkelijke van iets wijzen”. Die adjektief *relatief* word deur die WAT beskryf as: “Wat in vergelyking met, in verhouding tot of met betrekking tot mekaar of met iemand of iets anders beskou, bepaal of gemeet word”, en: “Wat nie absoluut of volkome is of nie permanent vasgestel is nie, en waarvan die betekenis of waarde slegs bepaal kan word in verhouding tot of met betrekking tot iets anders”. Die volgende betekenselemente val onder andere op: ’n entiteit word *vergeelyk* met iets anders, wat dui op ’n sekere onselfstandigheid; daar is naamlik ’n implisiete *norm* waaraan dit gemeet word, en die entiteit *skiet te kort* aan die norm (vgl. die “beperkte waarde of geldigheid” van hier bo). ’n Woord soos *klein* dui dus

² Bladsyverwysings is, tensy anders aangedui, na NP van Wyk Louw se *Versamelde gedigte* van 1981. Kursivering in aanhalings is, op enkele gevalle na, myne.

baie algemeen op 'n entiteit wat te kort skiet wat die gemiddelde grootte van dié soort entiteit betref. Dit is egter nie 'n doodsvonnis vir “kleinheid” nie; wat die digter met sy “klein klein beitelkje” regkry, ook wat seggingskrag betref, is die hoofsaak.

Relativering kan ook op 'n beperking op ons kennis of ervaring van iets dui. Daar is nog ander maniere waarop die beitel gerelativeer sou kon word, byvoorbeeld deur te sê: “Dis *mos darem nou* 'n beitel, dié!”, waar die modale bywoorde of partikels ook by implikasie die waarheid van die stelling afhanklik maak van die toehoorder se mening.

Relativering is ook 'n tipiese kenmerk van enige gespreksituasie, waar dit selfs 'n gespreksituasie skep, of 'n monoloog in dialoog omskep, want wanneer Louw 'n “of hoe?”-vraag oor die hoedanighede van die beitelkje stel, impliseer dit onmiddellik die aanwesigheid van 'n aangesprokene. Die verdere vraag is dan ook waarom die digter van vraagstelling gebruik maak. Die leser/hoorder word wel daardeur by sy gedagtestroom betrek, maar miskien wil die digter 'n tergende onsekerheid met die leser/hoorder deel.

Onsekerheid maak egter nie van Louw 'n *relativis* in die filosofiese sin van die woord, wat inhou dat *alle* kennis betreklik is nie, die “permanently tempting doctrine that ... truth itself is relative to the standpoint of the judging subject” (Blackburn 2008:313). In 'n *Wêreld deur glas* spreek Louw hom juis sterk uit teen “volstreckte relativisme” en die “logiese onhoudbaarheid” daarvan, omdat “alle *logiese* relativisme homself weerspreek”. Of “alle *estetiese* relativisme [kursiverings van die digter] ook so met homself in stryd is”, is egter onseker (Louw 1958:68).

Relativering word dus deur Louw op talle maniere aangewend, van 'n neutrale aanduiding van kleinheid, kontras en ironie tot wat Réna Pretorius, uit 'n postmodernistiese hoek, “ondermyning” noem. As vernuwende aspekte in *Tristia* noem sy onder meer “die fundamentele kritiese en vraende ingesteldheid; die dominante ironiese toonaard en daarom gedurige relativering van insigte, waardes” (Pretorius 2006:164).

Die drie soorte relativering wat hier bo onderskei is, kan onderskeidelik moontlik as *leksikale*, *modale* en *illokusionêre* relativering beskryf word, volgens die rol wat die drie tipes in baie van Louw se gedigte speel: woorde soos *klein*, wat relativering volgens 'n inherente norm impliseer, woorde soos *mos*, wat die toehoorder medeverantwoordelik hou vir die bevestiging van die waarheid van 'n mededeling, en vrae, wat die toehoorder uitnoui om kommentaar te lewer. Ons kyk eers na leksikale relativering.

3. LEKSIKALE RELATIVERING: “DAT ALLES KLEIN, LATYNS, GAAN WORD / EN KALK-WIT KERKIES BOU”

'n Leksikale item soos *klein* maak deel uit van 'n uitdyende *woordveld*, met *klein* as die prototipiese kern en woorde soos *dun*, *eng*, *smal*, *stil*, *yl*, *min* wat die norm van “grootte” verfyn, en verder aan *kaal*, *naak*, *alleen*, *eensaam*, *eenvoudig*, *nederig*, en selfs 'n naamwoord soos *kind* (teenoor volwassene), insluit. “Min” kan ook wees wat van die digter oorgebly het ná 'n nag van liefde: “En nou het die môre my / oor die rand van sy glas gemors” (“Ballade van die nagtelike ure”, p. 124).

Relativerende woorde roep kontraste op, byvoorbeeld teenstellings in die vorm van *oksimorons*: teen God se *Ewigheid* probeer die mens “'n eie *eng* blink *ewigheidjie* bou” (p. 144). En: in “Ballade van die nagtelike ure” (p. 124) “was jy 'n ligte brug ... bo my *klein verwildering* / tussen pyn en sterwe gehang”. Met *smal* word 'n grootse – en uiters ironiese – teenstelling beskryf. Die magtige maar lewelose sfinks (“Sfinks”, p. 157) se onbenulligheid word deur verkleining voorgestel: hy is “verloor / in 'n dooi Godsdroom wat elke ding *verklein*”.

Die fisiese kontras tussen enersyds magtige en andersyds lewelose beeld word, ook al in die *oksimoron* “magtige nael”, ’n treffende grafiese slotkoeplet van die sonnet:

... die wind van duisend jaar het oor die poot
se magtige nael ’n *smal* duin opgestoot.

Maar ook kontraste op geestelike gebied kom aan die beurt: in sy jeug, voor die profeet die volle lading van God se “woorde en woede en skrik” ervaar het, kon hy nog sê:

Klein was my vrees, en ek kon *liggies* glimlag
dat U dié sware woorde van *my* eis. (“Die profeet”, p. 69)

Relativering impliseer ’n norm, in terme waarvan adjektiewe soos *klein*, ensovoorts nie voldoen nie, iets ontbreek, iets ondervoorsien is, iets nie besit word nie of iets verlore gegaan het. So pleeg die “drinker in sy kroeg” (p. 38) “kraal na kraal” verraad teen alles waarin hy glo as “die dorre *snoertjie* van my wil” ook in die slag bly. Misleiding dui op ’n verlies aan egtheid: die inkwisiteur dik al sy jeugsondetjies, “al my *klein* verraad”, aan om die ondervraagde in ’n strik te lei (“Hond van God”, p. 142).

’n Vorm van relativering wat ons in “Die beiteljtjie” en ander gedigte aantref maar hier net in die verbygaan genoem word, is *perspektiefaanduiding*, byvoorbeeld die nabyheid aan of afstand van die deiktiese sentrum (“hier”, “nou” en “ek/ons”). Die verkleinwoorde in “mense (wat) in *tennisbroekies* loop / die koper skemer in” en die “*motortjies* (wat) onhoorbaar, hoog” op die nasionale pad loop in “Karoo-dorp: someraand” (*Tristia* XXXIX, p.253) dui bloot fisiese afstand van die “ons” van die waarnemer aan: *klein, sag = ver*. Daar is egter ook sprake van *subjektiewe* afstand. So kontrasteer in “Die beiteljtjie” die “ek” (agt maal) en “*my* beitel/vingers/voete/land” (vyf maal) met “die nag ... daar anderkant” en die sterre. Die kosmiese perspektief wat “Die Beiteljtjie” vir die digter vanaf die aarde laat oopgaan, en die “terrible beauty” van ’n planeet wat in twee gekloof word, word omgekeer wanneer die digter vanuit die buitenste ruimte na “*Ons* klein en silwrigte planeet” (p. 166) kyk. Waar in “Die beiteljtjie” van die bekende na die onbekende gekyk word, het ons hier ’n perspektief op die bekende vanuit die onbekende. Die beiteljtjie maak “die nag / daar anderkant ... oop” (186); die “klein en silwrigte planeet” is die ene helderheid. In “Die beiteljtjie” is die deiktiese sentrum van die spreker aanvanklik op die aarde, voordat dit kosmiese verruiming ondergaan, maar ook by die “klein en silwrigte planeet” is die digter aan die aarde veranker; dit is immers “*ons* ... planeet”, en “ek” wat daarvan geniet. In “Nog eenmaal wil *ek* in die skemeraand / weer op *ons* dorp en by *ons* dorpsdam staan...” (p. 163) is die digter ook in ’n eie wêreld veranker (“*ons* dorpsdam”) – en ’n “*klein* klippie” die instrument – wat ’n brug moet slaan tussen verlede (“nog eenmaal”) en toekoms (“wil ek”), maar dit is ’n vraag in die donker gestel met nog donker te as antwoord (“luister ... hoe die klein klippie ... uit donker in die donker water plof”).

Soms word die kleinheid van persoon/statuur/liggaam – of selfs liggaamsdeel – gebruik as middel om bepaalde karaktertrekke te projekteer. ’n Boemelaar (“Rondloper”, p. 31) doen by die plaas aan. Alles omtrent hom, sy behoeftes, sy doen en late, is nederig. Hy is “*klein* en *skraal*”, sy skouers “buie *bietjie* oor”; hy drink van die “*modderwatertjies*” uit die “*putjie*” en vra soms “’n *bietjie* kos”. Maar die plaasmense, veral die boervrou en die kinders, word aangetrek deur sy eenvoud van gees, of miskien die eenvoud van sy wêreld, “want hy’t die oë van ’n *kind* / wat nou eers na die dinge kyk”.

Die lot van vlugteling (*Tristia* XXXV, p. 249) word weerspieël deur wat hulle met hulle kan saamneem; hulle moet maar tevrede wees met “*spanspekkies*”, “’n *handvol* / aartappels” (bowendien “op *roostertjies* gebraai”) en hulle gooi selfs die “*braai-beentjies*” nie weg nie.

Die “Meretrix Tarragonensis” (p. 219), “uit wie se rugstring en murg die bruin seuns / uitgegaan het na die Eilande en Meksiko” gedra haar, onbewus van dié formidabele rol in die geskiedenis, verbasend stil en onopvallend. Sy geniet “bier en aartappelskyfies” en besoek ’n “klein kafee in die straat / wat ek nie onthou nie”.

Die sorgelose, onnadenkende, selfs verveelde jong “*meisietjies*” van Arles (“Arlésiennes”, p. 217-8) word in lyf, kleredrag en selfs gebruike deur kleinheid – of onontwikkeltheid? – gedefinieer. Hulle is in “wit *hempies*” en kort *rokkies* (“kortby die knieë”) geklee, en skaars bewus van hulle “klein borste”. “Julle *borsies*,” sê die digter, “dié is geseën” en deel van die skeppingsplan. As hulle saam met die seuns kuier, neem hulle “teen die verveling en *hongertetjie*”, “*kasies* en *wors*” saam, toege draai in vyeblare.

Sommige – miskien meer vasberade, of beter gewapende – meisies (*Tristia* XXVI, p. 244) word betrek by ’n oorweldigende spel van verkleinwoorde:

Duisend *dogtertjies* het ek
meisietjies met *hellebaardjies*
 onder duisend *naaldjies* brand
 sowat honderd duisend *haardjies* ...

Verkleining word ook ’n middel om, uit die oogpunt van die dood (“En as ek dood is ...”, p. 20) die LEWE te huldig. Dit is onder meer die klein dingetjies wat die lewe kenmerk: “*goggatjies* (wat) teen die *grassies* klim”, die “*liggie* van die glimwurm”, die “*swaweltjies* (wat) in waterklare lug draai”.

Louw het egter nie respek vir beuselagtigheid, draadsittery, kleinhartigheid, ensovoorts nie, byvoorbeeld ... ’n vrou wat te geheg is “aan die pienk / op ’n *boudjie* wat geskilder is deur Boucher” (*Tristia – elegiese verse* I, p. 286), of: “Vir jôu is: so met die *vingertjies* speel / met kryt; bed toe gaan met nooit berou nie” want: “jy verneuk en verdoem jou siel / deur te dink” (“Nozem praat”, *Tristia* LXXIII, p. 280). Miskien is daar meer hoop vir een wat “’n *tikkie* meer rooi aan die lippe kan sit / terwyl sy oor Visjnoe of oor Aquinas / heelwat dink, en nog ’n *klein oog-opslag* vir môre bedink” (*Tristia – elegiese verse* VI, p. 291). Die profeet (pp. 69-71) sien vanuit die rusteloosheid en “vlamme-waarheid” van sy roeping neer op hulle wat “wil *eindig* wees en *eng* omgrens / tot *klein* begeerte en *klein* deursigtige liefde / vir alle naby en begrypbare dinge.”

Verkleining word ook dikwels aangewend om *weerloosheid* te suggereer. In *Raka* word die weerloosheid of onbeskermdheid van mens en dier in hulle leefwêreld teenoor *Raka* meermale deur *klein*, soms aangevul deur ’n verkleinwoord, gesuggereer. Die blou visvanger het “*klein* geslaap... aan ’n *takkie* oor die water” (p. 97) terwyl *Raka* “’n blink vis ... uit op die sand gegooi (het)”; ’n krokodil lê en “ril / soos ’n *klein akkedissie* wat die kinders met ’n stok / geslaan het” (p. 97). As *Raka* in die omgewing van die kraal is, gebruik niemand “die *klein* voetpaaie” (p. 98) nie. Daar is sprake van *Raka* wat “’n *klein* bosding, ’n vaal *apie*” vang en reduseer tot “’n slap *dierdje*”, wat in sy poot hang (p. 110). Ná *Koki* se dood is “die *klein* kraal” (p. 117) heeltemal onbeskerm. Daar val reeds ’n skaduwee oor die “gehurkte *ruggies*” van die spelende “*kleintjies*” met hulle “bruin *ogies*” (p. 101). Ons hoor ook van ’n “bont *kalbassie*”, ’n “leë *liedjie*”, “*vissies*” en “*jakkalsies*”. Ander woorde in die woordveld van *klein* dra dieselfde boodskap oor: Ná hulle geskenke van *Raka* loop die vroue “in die *dun* skemerlug” terug en word daar “maar *min* gepraat” (p. 96); in die nag word gehoor hoe hy hard “aan die *dun* pale snuif” (p. 99). Die ou vegterslied klink “*yl*”, en *Raka* lag terwyl *Koki* kyk na “die *yl* bloed / wat die snyruigtes gelaat het” (p. 114). *Koki* het “hoog en *eensaam*, / ... *stil* begin gaan” op sy laaste pad ... “soos van die *stil* sterre wat bokant hang / elke nag” (p. 107), waar

eensaam sosiale inhoud aan relativering gee; “maar hy was *alleen* ... in sy bitter dans” (p. 106). En ten slotte het niemand dit gewaag om “die *smal* hek ooit weer teen hom te sluit” (p. 119). In teenstelling met die kleinheid wat met Koki en sy wêreld geassosieer word, is Raka “die *groot* dier”, “die *sterk* dier”, “die *snel* dier” (p. 105).

In “Hommage à C.L. Leipoldt” (p. 242) is dit veral verkleinwoorde (en moontlik die herhalings) wat ’n sfeer van kinderspel skep, met woorde soos *plakkie*plaas, *plakkie*beeste, *plakkie*-persies, “*blikkie* water in die gat”, *bandjie*bos, *koesnaatjie*.

In “Die hond van God” (p. 147), word die weerloosheid van die ondervraagde en sy gesin, “sy *dogtertjies*” en “*klein wêreldjie*” deur verkleining beklemtoon, en miskien ironies in die “onbegane/ *paadjies* van U skrik”. In die groter verband van dinge is die mens uiteindelik ook weerloos. Vergeleke met “die swaar gebeure van / die dinge”, waarteen ons “weerloos” en “naak” staan, is ons liefde en smart daaromheen – “ons *klein* smart en liefde” – volkome onbeduidend (“Aan die Skoonheid, pp. 55-6).

Maar soms is daar ook ’n verlangete na kleinheid. In *Tristia* (“H. Petrus”, IX, p. 235) word, na aanleiding van die relatief klein en eenvoudige, witgekalkte Romaanse kerkies wat die Gotiese katedrale argitektonies voorafgegaan het, die begeerte uitgespreek

dat alles *klein*, Latyns, gaan word
en kalk-wit *kerkies* bou –

kerkies wat kontrasteer met “moderne katedrale” in stadjes in Frankryk waar ’n mens uit die trein “skielik ’n *wilde kerk* in die nag gewaar word” (*Tristia* L, p. 263). Op die agtergrond is ’n jakkals aan die grawe in die sneeu, wat herinner aan James Joyce (*Ulysses*, 1964:33) se jakkals wat ook aan die grawe is: “on a heath beneath winking stars a fox, red reek of rapine in his fur, with merciless bright eyes scraped in the earth, listened, scraped up the earth, listened, scraped and scraped”. Waarmee Joyce se jakkals hom besig hou, is duidelik; hy word beskryf as “(t)he fox burying his grandmother under a hollybush” (*ibid.* p. 32). Dit is op sý beurt ’n beeld van ’n vermoorde vrou wat begrawe word. “H. Petrus” se jakkals is ook rooi, maar skrikkerig (eerder as “merciless”) en “luister stywe-oor / na êrens-op-die-werf-se-spit”, maar dra, altans te oordeel na sy oulikheid (“hy skop ’n bietjie nugter wit / rondom sy *agterboudjies* uit”), die goedkeuring van die digter weg. Dat die gedig ’n religieuse strekking het, blyk ook (naas die Latynse kerkies) uit die feit dat die grawende jakkals deurentyd na die spittery van die dissipel Petrus (“Dowe-Peet”) aan die luister was: die Christelike kerk (lees Katolieke kerk) wat ongesteurd – doof? – sy gang gaan. Volgens Visagie (1997:119) dui die “kalk-wit kerkies” op “’n geestelike ingesteldheid wat te midde van die aardsheid bestaan”, en volgens JM Gilfillan (soos aangehaal deur Visagie) is die kerkies ’n beeld van ’n “eenvoudige, intieme en egte geloofsbeleving”. Die “nugter wit” wat die jakkals uitskop, kan egter ook dui op Louw se waardering vir die rasonele, soos onder meer blyk uit die aanbeveling “word klein! word méns! word mens en *logies!*” (*Tristia* XX, p. 241) blyk.

Relativering tot iets kleins word ook ingespan om sowel die goeie as die bose uit te beeld – eersgenoemde om die eenvoudige maar goeie lewe op die plaas te verheerlik, en laasgenoemde om die boosheid ironiserend oop te vlek. In (*Tristia* – *elegiese* verse, XLIII; “Nuusberigte: 1956”, pp. 316-9), met ’n skrynende beskrywing van die verstedelike Afrikaner teen die agtergrond van die eenvoudige lewe op die platteland, word sowel die positiewe van laasgenoemde as die nagenoeg bose van eersgenoemde onder meer deur middel van verkleining beskryf. Van die “*klein* plasië ... met die *paar* bome”, waar die kinders *plakkie* gespeel het (met terme soos “*vosies*” en “*persie*-skaap-*stertjie*”) en “elke klip in twee, drie *rantjies*” geken het), nou in baie gevalle “vergete ouens in *klein dorpskamertjies*”, wys die digter op die “boer

wat vandag in die stad boer” se “naamloos *klein* (maar voordelige) transaksies”. Met ’n woordspeling op *loot/lootjie*, wat “takkie” of “nakomeling” kan beteken of op die gewoonte van “lootjies trek” kan wys, word die verspreiding van die boosheid getipeer: “die boosheid /.../ stuur sy *lootjies* skool toe, laat hul tonéél speel,/ maak parlamentslede en filosofe van hulle.” Uiteindelik word almal saamgesleep na die “mishoop”, en ontstaan “*vrugbaarheidjies*, vrugbaarheidskolle in ons Karoo”.

Dié weersin tref ons ook op filosofiese vlak aan, en dis veral die siel wat dit ontgeld. As in “Armed vision” (*Tristia* XLIII, pp. 257-8) al die beskermende lae van die ridder weggeneem word, bly die “*klein, dun*, skuilende siel”, die “*klein*, skuilende / verontregte, verontwaardigde ding” agter. In “Cartesiaan” (*Tristia* I, pp. 230-1) is die siel selfs ’n “niks” tussen “lyf” en “gees”. Waar die siel as ’n verwerplike “vormlose ding” tussen gees en liggaam beskryf word, word aanbeveel dat die lyf homself en sy beperkings (ook die dood) ken: “en weet, en *klein* begeer, en niks verwag”.

Op talle ander funksies van relativering deur verkleining kan hier nie ingegaan word nie. Die volgende word kortliks genoem:

- “Die strandjutfwof” (p. 136) boesem vrees in juis omdat hy so stil beweeg: “hy snuiwe aan die drumpel *saggies*” in die donker huis, en selfs in die dag sê die digter: “ek hoor sy *draffie* en ek voel / sy wit oë agter my”.
- ’n Eenvoudige kledingstukkie kan lewensgevaarlik wees: “Herodes, dronk, die sien alleen / ’n *doekie* voor ’n jong geslag (“Salome dans”, p. 184).
- In die tussenwêreld van ontwaking uit die slaap is die bewussyn “’n goue *klein* goudvis” (kennelik ’n vissie wat deur skoonheid omring word), wat “met ’n *klein* vin probeer roei / teen water-goed wat stort” (*Tristia* XLVI, p. 260).
- Verkleining maak ook sy intrede in eiename. Die laaste aanspraakmaker op die Duitse troon wat hard veg vir sy regte maar tog op ’n jong leeftyd deur sy vyande onthoof word, Konradyn, word bewonderend (?) aangespreek as “... *klein*leeu,/ *Leeutjie*, Goue *Klein*-leeu (*Tristia* L, p. 263). En, les bes, word Christus as “visser van mense”, die digter se “*Visarendjie* van God”, wat “in ons benoude vlees” geval het (“Feesgedig”, p. 335).

Relativering gaan egter ook in ’n tweede leksikale gewaad skuil, dié van woorde wat nie net verwys nie, maar ook allerlei houdings van die gebruiker subtiel of deur middel van presupposisies aandui: modale bywoorde of partikels, onder meer bekend as “houdingsadjunkte”, en sommige meer spesifiek as “kleuradjunkte” (vgl. Ponelis 1979:294).

4. MODALE RELATIVERING: “DIE WÊRELD IS MAAR SOOS HY IS”

Sommige modale bywoorde is relativerend deurdat hulle op waarskynlikheid eerder as sekerheid dui (*miskien, dalk*) of bevestiging van die aangesprokene verlang (*mos, seker*) of selfs aandui dat die spreker nie (self) kan instaan vir die waarheid van ’n stelling nie (*glo*). Die handeling self kan deur *sommer* gerelativeer word as ’n informele manier van doen, ’n kortpad wat gekies word. *Maar* of *tog maar* dui op ’n handeling wat teësinig, skoorvoetend of as minder aanvaarbare uitweg uitgevoer word.

Miskien en *dalk* dui op ’n moontlikheid en kan dus ’n relativering van sekerheid wees. In “*Miskien* ook sal ons sterwe” (p. 84) oorweeg die digter die moontlikheid – teenoor die onvoorwaardelike voortbestaan as volk – van ondergang, vergetelheid (“*Miskien* sal niemand later / mooi dinge van ons weet”) en dat die ervaring van “al ons stryd en leed” as sinloos beskou kan word.

Die sterwende man (in “Ballade van die sterwende man”, pp. 125-6), ondanks al sy dade en strewes “gedryf / tot hierdie grense van die lyf”, oorweeg selfrelativerend die moontlikheid dat andere ’n groter vermoë sou hê om sulke strewes, ensovoorts te volvoer: “*Miskien* gee U aan enkeles krag / dat U soms edeler wild kan jag.”

In “Voorspel 1950” (p. 229), ’n programgedig vir *Tristia*, kondig die digter ’n kopskuif, ommekeer, verdieping in sy lewensuitkyk aan, waar die aarde, die somerse, nog net ’n herinnering is: “*Miskien* sal ek die wingerd prys / en nooit meer van hom drink,”. Selfs “Gods weë” word ondergeskik gestel aan die nuwe: “(m)iskien nog van Gods weë weet,” aan die ideale van insig, menslikheid en die etiese: “... ingewikkeld alles ken / en mens wil wees én rein.” Ook in ’n verhouding, met die digter op pad na God en die geliefde wat “mens-toe op pad” (p. 238) is, bestaan die moontlikheid van raakpunte (“*Miskien* loop kruis ons paaie nog”) en kom die digter se ideaal van waarlik “mens wees” (“ek ... word *dalk* méns”) – as kompromis? – na vore.

Sommer (maar) relatiewer deur ’n standaard tipe handeling of benadering te vereenvoudig, ondergrawe of deur ’n kortpad uit te skakel. Die jong Ottaviano (p. 262) koop kunsskatte “*sommer* sonder geld”. Die “Rondloper” (p. 31) slaap snags *sommer* in ’n sloot. In “Klipwerk” (p. 196) kom ons te hore: “hierdie grond was nie gekoop nie / *sommer* maar geleen”. Die verlating van een persoon deur ’n ander, so sonder seremonie, is pynlik vir die een wat agterbly: “hoe’t jy my dan *sommer-so* / *sommer* los gegroet ...?” (p. 199) *Sommer* dui ook op ’n gebrek aan doelgerigheid; wanneer Antonius “die klein suringkolle / van ons Cleopatra’tjie gaan áfwei” word gevra: “wei hy op iets? of *sommer*? (“Caesar”, p. 333).

Die bywoord *maar* is ’n subtiele relatiewerder deurdat dit dui op ’n minder gewenste en onafwendbare gebeure of stand van sake waarin jy jou moet berus, ’n soort “plan B”. In ’n vroeë gedig van Louw (“Aan die lewe”, p. 5) lui dit: “(E)k moet *maar* stil en need’rig wees”, met as motivering: “Ek wou *tog* *liever* buite wees.” Selfs *strate* spring nie die ongewenste vry nie: “Die strate kies nie wat hulle dra nie; / hulle dra *maar* en verdra.” (*Tristia* VII, p. 234). In “Ballade van die sterwende man” (p. 125), met die berustende “nou moet daar *maar* gesterwe word,” klink die Middeleeuse Egidiuslied deur: “Nochtan moet emmer ghestorven sijn” (noggans moet daar steeds gesterwe word) – met grammatiese onderbeklemtoning van wie dit moet ondergaan. Weer is dit “Klipwerk” (p. 216) wat absolute berusting by die onkeerbare gang van sake lakoniek uitdruk: “Die wêreld is *maar* soos hy is.”

Seker relatiewer in Afrikaans – anders as *zeker* in Nederlands – deur juis die toehoorder medeverantwoordelik te hou vir die verkryging van sekerheid. In “Vir Elisabeth” (*Tristia* XXXVI, pp. 310-311) word die ongewenste met ’n arsenaal van middele, waaronder *seker*, gerelativeer, in die beeld van ’n armsalige, afgeskepte hond:

Hy is hond
in die *agterste* wa van die trein, en kry *seker* kos (*glo*);
hy ry *maar saampies*, sy *tjank* begelei ons.

Opvallend hier is, terloops, die neerbuigende, kinderlike diminutief *saampies* en die evidensiële *glo* tussen hakies, waaroor later meer. In “Cartesiaan” (p. 230) is dit die vermaledyde *siel* – ’n “moeras” op sy minste – wat, in teenstelling met *lyf* en *gees*, gerelativeer word deur ’n opeenstapeling van bywoorde. Die sin van hierdie “moeras” “is *seker* ook wel *êrens* slinks bedroom / deur Hom of deur ’n Baäl – die god van vlieë.”

Mos relatiewer veral deur die toehoorder in ag te neem – of selfs goedkeuring of bevestiging te verwag van hom/haar – in die mededeling van inligting en kennis en die handhawing van etiese waardes. Omdat daar oor die “Satang” nie baie sekerheid is nie, word stellings oor hom

in “Klipwerk” meermale met *mos* aangevul, byvoorbeeld: “Satang se kinders, dié’s / *mos* wonderlik geseën” en: “hy [Satang] sal nog my derms uitryg / dié *mos* die laai” (p. 204). Die “ou volstruis” se selfkennis word gerelativeer deur wat die toeskouer van hom dink (“Klipwerk”, p. 207): “ou volstruis hy swink so / hy dink *mos* sy manel is mooi.” *Mos* herinner ook aan wat mag en nie mag nie: “Niemand mag *mos* óóp loop” (“Man in frokkie”, p. 238). En almal – met name enige kind wat diertjies maak – wéét: “perd se rûe is *mos* krom” (p. 242). *Mos* is heel tuis in die konteks van ’n gedig (*Tristia* XV, 299) wat met aanhalings werk, dus inligting wat ’n ander bron het as die spreker self (“Dertig jaar gelede het ek dit gelees / êrens in ’n boek.”): “Ons is *mos* gras, is gesê.” En die digter bekla hom by die toehoorder, wat hier as klankbord dien, oor die skending van sy privaathed, oor almal wat “by my inkyk”, en wonder: “in plaas van ruit kon daar múúr *mos* gewees het” (p. 301).

Die evidensiële bywoord *glo* kom veral in *Tristia* veelvuldig voor, so dikwels sonder ’n duidelike funksie dat ’n mens wonder of die digter dit as ’n stop- of modewoord gebruik (’n hebbelikeid, dus), of miskien ’n eie betekenis daaraan heg. *Glo* dui normaalweg aan dat die gebruiker nie self die bron van die inligting is nie (dit berus op “hoorsê”) of beteken gewoon “vermoedelik”. Omdat dit ’n mate van onsekerheid of onwilligheid om volle verantwoordelikeid te aanvaar vir ’n bepaalde standpunt verraai, word meermale ’n beroep gedoen op bronne – of gesuggereer dat iemand aangehaal word. Dat dié verwysings nie sonder ironie is nie, blyk uit die feit dat dit soms tussen hakies weggesteek word. In die keiserportret van Galerius (p. 179) kan *glo* saamhang met die onsekerheid wat die werkwyse van God omring: “Hy wreek / Hom *glo* noukeurig volgens eeu en plek.” In “Beeld van ’n jeug: duif en perd” (p. 221) slaan *glo* moontlik op ’n besonderheid uit “gister se lees” wat net-net deur die geheue agterhaal is: “Cortes wat oor ’n lang lae brug / – byna ’n drif, *glo* – met sy ry manne loop.” By die meedeel van merkwaardige feite bestaan die behoefte om dit met bronne te staaf; in

Die Weegskaal in die sterre wiggel sand
en die bot wingerd gaan *glo* selfs nog bót! (*Tristia* VIII, p. 235)

slaan *glo* ’n brug tussen die teenstrydige betekenis van *bot*: enersyds, as adjektief, iets wat traag of geslote is en andersyds, as werkwoord, ’n plant wat uitspruit.

Die digter is kennelik aangesê om aan homself te werk – iets wat so moeilik is soos ’n honderd- of duisendpoot se loopaksie: “Ek moet *glo* honderd donker kinkels / uit my uit leer knoop” (*Tristia* VIII, p. 235). In ’n treffende chiasme sinspeel *glo* ook op (dieselfde?) eksterne bron, met wie die digter nie noodwendig saamstem nie:

Ek was *glo* soveel gif vir jou
soos jy gif was vir my.

In “Aprilis” (*Tristia* XXVIII, p. 245) word die bron van ’n opmerking oor die gewaagde dans van Jane Avril eers gesuggereer deur *glo* (tussen hakies) en dan nader aangedui: “dít het Cézanne gesê” (ook tussen hakies). Die hakies sluit ikonies aan by die “broekie git”: “waaronder soos ’n glimlag wys / die dy wat binne vlegwerk sit.”

In “Armed vision” (*Tristia* XLIII, p. 257) word die kopbeen beskryf as “taaier as klipkalk *glo*”, maar “ook *glo* iets minder hard ... as kalk wat net klip is”. *Glo* het hier die allure van wetenskaplike begroning; die brein, daarenteen, word minagtend – en in leketaal – beskryf as “’n soort bredie, ontbytpap, / drilvis”.

Henri Rousseau (*Tristia* XLV, p. 259) se doen en late word feitlik gereduseer tot skinderstories – ’n genre wat tipies van (vaag aangeduide) bronne gebruik maak. Sy

oupa-grootjie was 'n blafhond vir Napoleon, *glo*,
en is behoorlik, honds, doodgeskiet – arme ou.

In 'n kort besinning oor die “magies(e)” verskil tussen vrou en “man-mens”, waar die digter hom op 'n terrein van groot onsekerheid bevind, kom *glo* selfs drie maal voor: “Die vrou die word *glo* magies vasgesnoer / deur 'n man-mens – maak *glo* selfs nie saak nie wié” en: “sy die moet *glo* noodgedwonge saadskiet” (*Tristia* LXV, p. 276).

Ons kan net spekulêr oor wat 'n vel “dor papier” van ons verlang (*Tristia* XXXII, p. 307): “Hierdie dor papier vra woorde (*glo*)”. Wanneer die papier ons sêlf nader met 'n versoek, is daar egter groter duidelikheid en word *glo* nie herhaal nie: “ons dor papiere kom en vra woorde”.

In “Ars poetica” (*Tristia* XXXVIII, p. 251) word die gedagte dat uit heuning – anders as uit 'n klaar gevomde seshoek-sel – nog heuning kan voorkom, met *glo* gemarkeer:

Uit die gevormde literatuur
is nooit weer poësie te maak nie,
uit die ongevormde wêl:
heuning uit blomsap
– om te illustreer –
en uit heuning self *glo* nog;
maar nie meer uit die seshoek-sel.

'n Uitspraak van Louw, aangehaal deur Steyn (1998:1030), werp lig op Louw se opvatting oor kreatiwiteit: “Ek *glo* [my kursivering, CJC] nog altyd dat 'n kunstenaar of digter sy werk moet kry uit die volste ervaring van die wêreld rondom hom, nie uit ander literatuur nie. ... Ek het in ‘Ars poetica’ geskryf dat uit die gevormde literatuur nie meer nuwe literatuur te maak is nie, dan word dit navolging.” Dit wil dus voorkom asof Louw met *glo* homself – of dan 'n (ongetoetste?) mening – eerder as iemand anders aanhaal. Miskien kom sy gebruik van die *bywoord glo* na aan die *werkwoord* waaruit dit ontstaan het, soos in “Nozem praat” (*Tristia* LXXIII, p. 280): “onder die dink se verkalktheid uit, vind / jy – dit *glo* ek – die aarde en die are”, ens. Die baie *glo*'s in *Tristia* mag dalk 'n simptoom wees van oorspronklike denke oor 'n wye reeks onderwerpe wat in digvorm begin vorm aanneem.

En dan is dit opvallend hoe dikwels Louw vrae stel: vrae aan 'n gespreksgenoot, vrae wat eintlik mededelings is, vrae wat vir die hoorder/leser bedoel is, en les bes vrae aan homself, vrae waaragter groot vraagstukke skuil.

5. ILLOKUSIONÊRE RELATIVERING: “KRY ONS DIT OOIT HELDER, KINDJIE?”

Vrae is relativerend omdat die waarheid van 'n proposisie afhanklik gemaak word van die reaksie – selfs implisiet – van die aangesprokene. Dit mag wees dat die vraer inligting van die aangesprokene verlang, byvoorbeeld, “nôientjie hoeveel kos die prys?” (“Klipwerk”, p. 211) of goedkeuring of afkeuring van die hoorder verlang. Die hegvrage in “Die beiteljie” (p. 186), wat tegelyk die trots van die spreker tot uiting bring, is 'n voorbeeld hiervan:

só moet 'n beitel slaan
wat beitel is, *of hoé?*

'n Ander hegvrage is *nè*, soos in: “Voëltjie, jy’s vroe-môre-voëltjie, *nè*” (p. 304). Dieselfde gedig bied ook ’n voorbeeld van die eggovraag – waar ’n geïmpliseerde vraag met ’n verontwaardigde teenvraag beantwoord word: “Merde! Kom praat jy wié wakker!?”

Talle vrae is sogenaamde *retoriese* vrae, waar ’n sienswyse of houding in vraagvorm aangebied word en meer impak as ’n gewone stelling het omdat op die aangesprokene se aandag aanspraak gemaak word. In vraagvorm word die trefkrag van die ou Griekse gesegde “Ken jousef!” aansienlik verhoog:

Het jy die spieël gesien
en *ken jy jou?* (“Ballade van die bose”, p. 132)

Die volgende versreëls uit “Tristia en haar voyou” (p. 285), waar die straatboef in die kroegretoriek waarvan hy hom bedien, self sy vrae beantwoord, is ’n goeie illustrasie van die feit dat ’n retoriese vraag eintlik ’n stelling in skaapsklere is:

Mag ek in hierdie kroeg praat?
ek mág – wie gaan belet?

Soms gebruik Louw vrae bloot om ’n tema aan te kondig wat verder uitgewerk word as dialoog met homself (p. 313): “*Eensaam?* Mens is eensaam, ‘natuurlik’! altyd.” En: “*Die end is: einde?* Ja; effens slaag, dié is heiligheid.”

In die sonnet “Clifton” (p. 180), wat in sy geheel uit vrae en antwoorde oor die skoonheid bestaan (“Maar watter gode sal ek prys,” ens.), laat ’n antwoord soos die volgende blyk dat vrae gebruik word as ’n tegniek om groter insig te verkry: “*Ek weet dit nie*; maar iets moet goddelik wees ...”

“En as ek dood is ...” (p. 20) stel ten aanvang ’n vraag wat uitvoerig in die gedig beantwoord word: “En as ek dood is, sal alles nog so mooi wees?” ’n Antwoord is ook in die slotvers van “Nog in my laaste woorde” (p. 73) vervat: “mooi is die lewe en die dood is mooi.” In *Raka* (p. 105) vorm ’n stel vrae ’n enumerasie van wat menslike kultuur inhou:

Ken Raka ...ons fyn, fyn net / van die woord ...?
Ken hy die vuurgeheim? ...
Kan hy die pyl wet, en die dun lem bring / tot glans? ens.

Vrae kan ook gestel word op so ’n manier dat dit wel inligting verskaf, maar ook gedeeltelik verhuul – ’n vrugbare teelaarde, dus, vir allerlei insinuasies. Een van “Jafta, Josef en September” word in “Klipwerk” (p. 192) deur middel van vrae geïmpliseer as – in sy dronkenskap? – die pa van “die kind”: “watter man moet die trouwyn koop”, “watter man moet die kind laat doop” en, as ’n soort refrein, “wie was by die vat”? Ook die “sindeling” loop deur onder insinuasies oor wat hy met “vanjaar se lamsvleis” sou aangevang het: “Is dit dalk weer Oupa Jonas? / Sie-en-ga dit is sy naam” (p. 202).

In “Epitaphe pour lui-même” (p. 239) is daar ’n *indirekte* verband tussen die vrae en die bedoelde stelling: die grafskrif – en veral die karakter van die begraaft persoon – moet afgelei word uit aanmerkings in die vorm van vrae. Anders gestel: Die vrae bied ’n sleutel tot die geïmpliseerde antwoord.

Hy het nooit danig waffer liefde ooit gekry, /*nè*?
Maar watter danige lieflikheid was hy?

Dit kan ook gebeur dat die identiteite van vraer en ondervraagde saamval, ’n probleem wat in “Die hond van God” (p. 140) aan die orde kom. Die inkwisiteur was “bang”,

vol van sy vrees; *my* skrik was in sy oë,
 en op die pynbank was ons wild verwar ...
het hy geskree of ek?

Vrae kan 'n spektrum van emosies uitdruk, onder meer *ongeduld*: “Meerkat, waarom reën dit nie / wanneer gaan ou jakkals trou” (“Klipwerk”, p. 212).

In 'n vroeë gedig, “Nagwaak” (p. 52), dien die vraag – en die aanspreek van die (verlore) geliefde – miskien nie veel meer as 'n terapeutiese funksie nie: “Hoor ek jou voete na my toe kom, / of is dit maar die reën?” Mismoedigheid, of selfs wanhoop, spreek uit:

Kry ons dit ooit helder, kindjie?
 kry ons óóit die kink uit? (p. 234)

Vrae kan 'n beskuldigende of verwytende toon aanneem, veral omdat daar geen hoop op 'n antwoord is nie. In “Klipwerk” (p. 189) hoor ons byvoorbeeld:

die katstert en die angelier
 verlede jaar was die kind nog hier
 die swart rapuis en die besembos
hoe't jy my dan nou gelos (p. 189)

of:

hoe't jy my dan sommer-so
 sommer los gegroet
 waar is die veer nou?
 waar is die hoed? (p. 199)

Vrae kan ook selfverwyt verwoord: “waarom het ek toegelaat / dat Satang my so vang” (“Klipwerk”, p. 204), en oor die *condition humaine* (hier in eerste instansie dié van “die drinker in sy kroeg”, p. 138):

Waarom is ons nie toegeseël
 teen pyn, teen al die bitter lig?
 die oop, grys senuwees gesluit?
 en al die hart se luike dig?

Vrae kan ten slotte ook 'n soort *metafunksie* hê, soos die vraag wat die waarsegster in die *Völuspá* van die Oudnoorse Edda telkens as 'n soort refrein stel te midde van haar relaas oor die Ragnarøk, die ondergang van die gode of magte: “Vitu þér enn eða hvat?” – byvoorbeeld ná 'n strofe soos:

Ik zag hen waden door dikke stromen
 de plegers van meineden, moorddadige wolven ...
 Bleektand [die draak Niðhoggr] zuigt ontzielde lichamen leeg,
 die wolf rijt [skeur] mensen aan flarden ... (vertaling Otten 1994:32)

Vir Jan de Vries (1952) is dit 'n vraag waarmee die hoorder(s) die waarsegster aanpor: “Wat weet gij nog meer?” Marcel Otten (1994) vertaal dit egter as woorde van die waarsegster self: “Kunnen jullie het nog volgen, of niet?” en Carolyne Larrington (2008) met “Do you understand yet, or what more?” Dit is 'n metavraag, 'n uitnodiging om vrae te vra. Louw stel soortgelyke vrae teen die agtergrond van die bose, in “Ballade van die bose” byvoorbeeld: “Weet jy genoeg

...?” (p. 133) en “Wil die kennis nou kom: / ek is die grond / al is jy die blom?” (p. 134). En teen die agtergrond van ’n land wat brand (p. 168):

Moet ek vir iemand iets nog sê
in hierdie land
wat luid van alle stemme is
en blink en brand?
of, waar die goue lug al lank
die aasvoël dra,
koud ’n gedoemde waarheid weet
wat niemand vra?

Wat dus vir die digter selfs ontstellender as vrae is, is dat niemand vrae wil of durf vra nie. Louw se vrae beslaan dus ’n hele spektrum wat strek van retoriese vrae wat spreek van selfvoldaanheid of trots (“só moet ’n beitel slaan / wat *beitel* is, *of hoé?*), vrae wat die *condition humaine* verwoord en dikwels betreur, tot ’n vraag oor vrae: waarom sekere vrae nie meer gevra word nie, met ander woorde of die soeke na die waarheid opgehou het.

TOT SLOT

Met ’n aantal – bewuste of onbewuste – tegnieke wat dikwels herlei kan word tot die alledaagse spreektaal, slaag Van Wyk Louw nie net daarin om deur relativering treffende kontraste te skep nie, maar ook om persone, situasies en gedagterigtings te kenskets en te ironiseer, en talle sake in perspektief te stel sonder om in selfverdelende relativisme te verval.

BIBLIOGRAFIE

- Blackburn, Simon. 2008. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford University Press.
- Burger, Willie. red. 2006. *Die oop gesprek. N.P. van Wyk Louw-Gedenklesings*. Pretoria: LAPA.
- De Vries, Jan. 1952. *Edda. Godenliederen*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Joyce, James. 1964. *Ulysses*. London: The Bodley Head.
- Koenen, M.J. & J.B. Drewes. 1986. *Wolters' woordenboek eigentijds Nederlands*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Larrington, Carolyne (red.). 2008. *The Poetic Edda*. Oxford: The University Press.
- Louw, N.P. van Wyk. 1958. *'n Wêreld deur glas*. Kaapstad, ens.: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Otten, Marcel (red.). 1994. *Edda. De liederen uit de Codex Regius en verwante manuscripten*. Amsterdam: Ambo.
- Ponelis, F.A. 1979. *Afrikaanse sintaksis*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Pretorius, Réna. 2006. Tristia: ’n Lesing vanuit ’n Postmodernistiese perspektief. In Burger (2006:163-192).
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw, 'n Lewensverhaal*, deel II. Kaapstad: Tafelberg.
- Visagie, J.A.G. 1997. Volkspoësie. Die bestaan en ontwikkeling van die begrip in Afrikaans, met besondere verwysing na die bydrae van N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman. Proefskrif, Unisa.
- Wierzbicka, Anna. 1986. Italian reduplication: cross-cultural pragmatics and illocutionary semantics. *Linguistics*, 24:287-315.