

# Louw bevry: 'n Riff op 'n naat

*Louw set free: A riff on a seam*

## HELIZE VAN VUUREN

Emeritus professor

Departement Tale en Letterkunde

Skool vir Tale, Media en Kommunikasie

Nelson Mandela Universiteit

Port Elizabeth

Suid-Afrika

E-pos: helizevv@icloud.com



Helize van Vuuren

**HELIZE VAN VUUREN** (emeritus professor, Nelson Mandela Universiteit, Port Elizabeth) is 'n vergelykende literatuurwetenskaplike wat veral fokus op poësie en laatwerk van digters oor taalgrense heen. Haar navorsing is gebaseer in Afrikaans en Suid-Afrikaanse letterkunde, gepaard met kundigheid in die /Xam- mondelinge tradisie en die interkulturele wisselwerking daarvan met Suid-Afrikaanse letterkunde. Sy is die outeur van *Tristia in perspektief* (1989) en *A necklace of springbok ears* (2016).

**HELIZE VAN VUUREN** (emeritus professor, Nelson Mandela University, Port Elizabeth) is a literary comparativist and specialist in poetry and late work of poets across linguistic divides. Her research is founded in Afrikaans and South African literature, with expertise in the oral tradition of the /Xam Bushmen and its interface with South African literature. She is the author of *Tristia in perspektief* (1989) and *A necklace of springbok ears* (2016).

Ingedonker  
die sleutelgeweld.  
Die stootand regeer,  
vanaf die krytspoor  
teen die wêreld-  
seconde.

Paul Celan, *Faden Sonne*, 1968 (letterlik vertaal,  
H. van Vuuren)

Die narwal (óók 'n eenhoring van naam!)

(...)

hy't spikkels. *En*:

'n stootand of 'n pen.

Wat niemand (biologies) kan verklaar.

(NP van Wyk Louw, *Tristia*, 1962)

The bones cry for the blood of the white whale

(Robert Lowell, *Lord Weary's castle*, 1946)

### Datums:

Ontvang: 2020-05-24

Goedgekeur: 2020-06-09

Gepubliseer: Junie 2020

## ABSTRACT

### *Louw set free: A riff on a seam*

The poetic oeuvre of NP van Wyk Louw (1906–1970) consists of six collections of poetry, four written in South Africa between 1935 and 1942, and two while living in Amsterdam in the Fifties: *Nuwe verse* [New poems] (1954) and *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte* 1950–1957 [Tristia and other poems, preludes and flights 1950–1957] (1962). These two collections are viewed as his late work (last poetical works, written later in his life) that concluded his oeuvre (the poet had a serious heart attack in 1961 and never recuperated fully, nor published a poetry collection again till he died in 1970, aged 61). The term “late work” is not problematised in this essay, but merely used as a marker, to differentiate it from the earlier works (as the term “Spätwerk” is used in German literary and musicology analysis and criticism). In view of the usual close reading of his work that arose from the canonised status of the oeuvre as if it were set in stone (including my own 1989 reading in *Tristia* in *perspektief* [Tristia in perspective]), this essay is a rereading, a reading in a wider context, more open to all sides, as if for the first time, against the grain of all sedimented conceptions of his work, a reading that aims to scrape off some of the verdigris of encrusted critical perspectives, as the poet referred to critical reception in his last text, *Rondom eie werk* [Around my own work] (1970). The jazz term “riff” is used for the rather free associative style in the essay (repeated ostinato on various topoi around a few motifs, utilising singular words or phrases). Throughout the researcher’s gaze is also following what might be identified as characteristic of Louw’s later style, read with a constant eye on the intense socio-political connectedness of his later work, produced while in voluntary exile in Amsterdam.

A short, under-researched poem, “Die narwal” [The narwhal] (in *Tristia*, p.27), offers an entry into the oeuvre, tracing his late-style technique of oblique use of single words or phrases which easily escape the reader’s attention.

In “Die narwal” it is the word “stoottand” that stands out, as this word does not, to my knowledge, occur elsewhere in Afrikaans; Louw’s singular use of the word (eschewing the familiar word “slag tand” [canine tooth]) caught the reader’s attention. It is derived from German “Stoßzahn”, as used by Paul Celan in “Eingedunkelt”. In Afrikaans the verb “stoot” means “to push” (and combined with “tooth” connotes violence), but in vulgar usage denotes copulation. The poet points out the narwhal’s main attributes as having “speckles. And:/a canine tooth or a pen”. The naming of the “pen” connoting a writing instrument pushes the simple little poem into the metatextual realm, as the poet identifies himself with this singular, red-listed creature. “The narwhal” is a self-portrait of the poet: he – the poet, is “speckled” (rare, sought-after; and multi-composite), but has a tusk or horn as weapon (later revealed by researchers to be a highly sensitive tactile organ), and lives through this “pen”, his writing.

The attention then shifts from this poem to a highly canonised, ostensibly simple poem, “Die beiteltjie” [The small chisel], that contains the phrase “die donker naat” [the dark seam]. The Afrikaans word “naat” is similarly nuanced and connected to vulgar usage: it could simply refer to the pleat in a garment, sewn there through use of needle and thread, but the verb from which it is derived, “naai” [to sew], likewise in vulgar usage connotes copulation. Some now-disused, racist terms in Afrikaans for miscegenation of varying degrees (going back to the 1920s and 1930s) aimed to indicate the proportion of “dark blood” mixed with “white blood” in the people concerned – through terms such as “halfnaatjie” and “kwartnaatjie”. Behind all these terms involving “naat” [seam] lies the tragedy of apartheid (1948–1994). The hypothesis of this essay is that “Die beiteltjie” deals directly with this “dark seam”

between races after the National Party came into power in 1948, although the poem, for whatever reason, has mostly been read as an upbeat verse, illustrating the poet's ars poetica.

In "Klipwerk" (in *Nuwe verse*), poems containing a collection of oral traditional voices from his childhood in the remote Roggeveld area near Sutherland, it seems as if the poet is also going back to the roots of the Afrikaans language, to a time when farmers and descendants of the Khoi-San were living close to one another on the farms and in the small village of Sutherland. This is reflected especially in dance, drinking and dagga songs. It is suggested that the origins of the language lie in Khoi-San and white mouths. Finally, the absence of a precise date for the genesis of the "small chisel" poem (although narrowed down to between April 1947 and October 1949 by the dating of other poems) leaves a gap, a suture, a wound (to echo Derrida on Celan's "Schibboleth"), as it suggests that the poem was conceived around the time of 4 June 1948 when the National Party came into power, after which apartheid legislation multiplied.

The essay takes as its point of departure a present of being locked-down, darkened-in, the title of Celan's 1968 poem "Eingedunkelt".

**KEY WORDS:** NP van Wyk Louw, late work, late style, apartheid, speckledness, narwhal, Afrikaans poetry, *Nuwe verse* (New poems) (1954), *Tristia* (1962), Paul Celan, canonisation, Jacques Derrida, /Xam, Khoi-San, Trafalgar High School, DJ Opperman, apartheid, Afrikaner nationalism, African Political Organisation, Afrikaans, GR von Wielligh, Afrikaans poetry, South African literature

**TREFWOORDE:** NP van Wyk Louw, laatwerk, laatstyl, apartheid, bontheid, narwal, Afrikaanse poësie, *Nuwe verse* (1954), *Tristia* (1962), Paul Celan, kanoniserings, Jacques Derrida, /Xam, Khoi-San, Trafalgar High School, DJ Opperman, apartheid, Afrikanernasionalisme, African Political Organisation, Afrikaans, GR von Wielligh, Afrikaanse poësie, Suid-Afrikaanse letterkunde

## OPSOMMING

NP van Wyk Louw (1906–1970) se digterlike oeuvre bestaan uit ses digbundels, vier tussen 1935 en 1942, geskryf in Suid-Afrika, en twee tydens sy verblyf in Amsterdam in die vyftigerjare, *Nuwe verse* (1954) en *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950–1957* (1962). Dié laaste twee digbundels sien ek hier as sy laatwerk (laaste werk, later in sy lewe geskryf), waarmee hy sy oeuvre afsluit (na 'n ernstige hartaanval in 1961 was hy minder gesond, en het na *Tristia* in 1962 – verse uit die vyftigerjare in Europa – tot met sy dood agt jaar later, nooit weer 'n digbundel gepubliseer nie). Die term "laatwerk" word nie geïmplementeër nie, slegs gebruik om te onderskei tussen sy vroeëre werk (1935–1942) en aan te dui dat dié twee bundels, hier ter sprake (1954–1962) sy digterlike oeuvre afsluit. Die term word gebruik soos in Duitse literatuurkritiek en musikologie, waar "Spätstil" (laatstyl) 'n merker is van waar werke in 'n oeuvre inpas.



## 1

Teen die agtergrond van die soort stiplesings van Van Wyk Louw se werk wat die oeuvre kenmerk weens die gekanoniseerde statuur daarvan, asof in yster gegiet (ook my eie in *Tristia in perspektief* uit 1989), is dié essay 'n herlesing, 'n wyer lesing, 'n lesing oper na alle kante toe, asof vir die eerste keer, teen alle gevestigde gesedimenteerde opvattinge in, met die doel om los te kom van die “groenspaan” van aangepakte kritiese opvattinge, soos Louw dit in *Rondom eie werk* (1970:12) noem, want “Later kan die leser byna nie meer die werk self hoor klink nie”. Rondom die twee walvis-verse, (“Die narwal”, as digterlike selfportret, en “Svend Foyn...”), “Die beitelkje” en “Klipwerk” word dié later oeuvre vry assosiatief gelees. Vandaar die keuse vir die musiekterm ontleen aan jazz, “riff”, 'n herhaalde *ostinato* op enkele motiewe of topoi, vir die losse, bonte aard van onderstaande essay, aan die hand van sonderlinge enkelwoorde of frases. Die ondersoekersoog is deurentyd gerig op die sosiopolitieke betrokkenheid as konteks (tydgenootlike gebeure en ook op merkwaardige literêre tekste uit die vyftigs), sowel as dit wat Louw se later werk onderskei van die vroeër werk (inhoud, gesprekvoering, aanslag en styl).

## 2

### Die slagband agter die “stoottand”

Daar is 'n “slagband” agter die “stoottand” van Louw se narwal:

#### Die Narwal

Die narwal (óók 'n eenhoring van naam!)  
 het goeie looibaar leer  
 net soos die witvis; en kosbaar traan,  
 ook soos die witvis weer;  
 hy's selfs geelagtig wit – wil dus  
 in elke opsig (ook die nut)  
 na witvis aard; máár  
 hy't spikkels. *En*:  
 'n stoottand of 'n pen.  
 Wat niemand (biologies) kan verklaar.

(*Tristia*, p. 27)

“Stoottand” is nie 'n bekende term in Afrikaans nie – dit is 'n vertaling van die Duitse “der Stoßzahn”, soos wat Celan dit in sy vers “Eingedunkelt” (hier bo aangehaal) gebruik; die gedig is geskryf tydens 'n halfjaarlange verblyf in psigiatrisie inrigtings ná 'n moordpoging op sy vrou op 24 November 1965. “Eingedunkelt” beteken letterlik “ingedonker”, ingegrendel in donkerte met “sleutelgeweld”, toegesluit.

Dit lyk asof Louw die enigste Afrikaanse gebruiker van die woord “stoottand” is),<sup>1</sup> volgens die aanlyn *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* ('n soektog na “stoottand” laat die soeker vasval in 'n Möbius-kringloop, elke definisie weer op homself ingebuig, wat telkens opnuut teruglei na die enkele gebruik daarvan in Louw se *Tristia*-vers):

<sup>1</sup> Soos in Duits is die woord ook in Nederlands algemeen in gebruik. Nié die geval in Afrikaans nie, dus stuit die Afrikaanse leser daarop.

**narwal** s.nw., narwalle of narwals. Liggrys of witterige walvisagtige soogdier, *Monodon monoceros* (fam. *Delphinidae*), tussen 3, 5 en 6 m lank, waarvan die mannetjie gew. 'n gepunte, spiraalvormige, linksdraaiende ivoortand van ong. 2,5 m i.d. bokaak dra, wat op inkvisse en pylinkvisse teer, hfs. i.d. dryfys v.d. Noordpoolstreke voorkom en veral vir sy vleis, vel, vet en ivoor gejag word; sin. *eenhoringvis*: *Die Arktiese narwal ... het ... twee tande, al twee in die boonste kaak. Die een groei vorentoe by sy bek uit, wat hom soos die mitologiese eenhoringdier laat lyk* (G. Joubert, vert.: See, 1977, 17). *Die narwal ... / het goeie looibaar leer / ... en kosbaar traan ... En: / 'n stoottand of 'n pen* (N.P. v. W. Louw: *Tristia*, 1962, 27) [<https://woordeboek.co.za>].

'n Slagtand het as funksie, volgens die aanlyn *WAT*, “om (iets) te kan grawe of iets los te wikkkel”. Wilde diere verskeur ook hul prooi gewelddadig met behulp van hul slagatande. *Geweld*, 'n sentrale topos in Louw-laatwerk, kom hiermee in die fokus. In vulgêre Afrikaans word “stoot” ook as werkwoord vir die geslagsdaad gebruik, wat 'n verwantskap van dié tand met die penis suggereer (slegs manlike narwalle het so 'n “stoottand”). Louw noem sy besondere eenhoring-walvis se kenmerkende orgaan wat vorentoe uitsteek, nie net “stoottand” nie, maar alternatiewelik “pen” (steekwapen, soos 'n ystervark-pen, of skryfimplement van die digter-aan-die-woord): “'n stoottand of pen”.

En hier lê die sleutel tot dié oënskynlik onskuldige vers, want in die vier woorde, “'n stoottand of pen” lê die argument oor *mag* opgesluit: “die pen is magtiger as die swaard”.

Die parentese in “Narwal” se eerste reël suggereer die voortsetting van 'n gesprek wat elders gevoer is: “Die narwal (**óók 'n eenhoring van naam**) (my beklemtoning). 'n “Eenhoring” altemit soos dié waaroor Paul Celan skryf in “Schibboleth” (*Von Schwelle zu Schwelle*/Van drumpel tot drumpel, 1955)? Nie meer “dié” enkel dier waarna so lank gesoek is in die waan dat daar so 'n misterieuse dier sou bestaan nie:<sup>2</sup>

*The days now passed in discourse of runes and old Icelandic poetry. Ole Worm placed many riddles before Jónas on the Eddic and Skaldic compilations of Snorri Sturluson (...) Worm's Museum Wormianum (...) vast array of organize specimens (...) the time came to catalogue an object that was kept in a locked cabinet in the natural philosopher's study. This precious item (...) horn was fixed in a fragment of skull-bone (...)*

*Jónas Pálmason the Learned began to laugh and could not stop...He revealed that the object wrapped in velvet, far from being what it purported to be, was the tusk of the savage whale known as the narwhal, or 'corpse whale' because of its taste for drowned sailors, and Worm duly recorded the object in his workbook as 'Narwhal's Tusk'(...)*

*A year after his meeting with Jónas (...) Ole Worm published an epoch-making article on the similarity between narwhal tusks and unicorn horns. For the next three decades the brightest luminaries of Western philosophy wrangled over the existence of the fantastic horned beast (...) until the sceptics finally prevailed. Upon which the price of unicorn horns plummeted.*

(Sjón *From the mouth of the whale* 2008; transl 2011:146-159)

Dié Yslandse saga in romanvorm speel af omstreeks 1635, en gee die agtergrond van die soeke na die misterieuse dier in 'n neutdop weer, soos hier bo in die uittreksel se slot.

<sup>2</sup> Oor Suider-Afrikaanse eenhoring-soektogte in die koloniale verlede het A.E. Voss onderhoudend geskryf: “Pursuit of the unicorn”. 1979. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory* 53:1-19.

In die Celan-vers is dié mensdier nou as één soort eenhoringige (soos die byna-uitgedelgde renoster), die skrywer-met-sy-pen, ook teenwoordig in Louw se “Narwal”. Sonderling want “eenhoringig”, dié wie se wapen ’n luttele pen in die hand is. Celan se beswaarde eenhoring (“Mitsamt meinen Steinen” – [met al my klippe]) word uitgesleep na die markplein, tot onder ’n vreemde vlag, “waaraan ek geen eed gesweer het nie”. Dan volg ’n monoloog:

Hart:  
geef je ook hier te kennen,  
hier, midden op het markt.  
roept het, het sjibbolet, uit  
naar het buiten-, het vaderland  
Februari. No pasarán.

Eenhoorn:  
(...)  
kom,  
ik leid je weg  
naar de stemmen  
van Estremadura.

(vert. Naaijken 2003)

Die gebruik van die sjibbolet dien as herkenningsteken, in geheime ontmoeting tussen dié wat bymekaar hoort, en as beskerming teen vyandelike indringing. Misbruikte, onderdrukkende politieke mag is hier ter sake, spesifiek fascisme en Stalinisme. Celan knoop die eenhoring-as-digters-alter-ego aan die geheime woord, “sjibbolet”. Dié geheime woord dui op ’n soort diskoers wat nie allerweë toeganklik is nie, “net vir dié wat bymekaar hoort” – sprekers van dieselfde moedertaal, wat die fynere nuanses van die moedertaal ken, sodat hul die woord “sjibbolet” korrek sou uitspreek. (In Afrikaans dink ’n mens aan die harde “g”-klank, wat vreemdetaalsprekers dikwels moeite mee het. Aan ’n verkeerde uitspraak van die harde “g”, soos in “geweld”, sou ’n moedertaalspreker die vreemdeling herken. In die uitgestorwe /Xam aan die groot konsentrasie aanvangs-klap en keel- en suig-klanke).

Die lesers tot wie Louw hom rig, is volgens eie segge ’n nog nouer kring:

Maar ons skryf nie vir taalkundiges  
of kundiges nie.  
Ons skryf vir die wat kan verstaan.  
Sterwende wêreld – met erfenis-nalaat-behoeftes.

(*Tristia*-manuskrip, [2.P.T.3])

Dié aantekening noteer die digter in sy notaboek na die eerste reël van “Grot” (later “Groot ode”): “gelate, nuuskierig net: ontdekker”. Uit die gerigtheid op “sterwende wêreld” blyk Louw se laatwerk-perspektief – dis nie meer nasionaal nie, dis internasionaal, en deurdrenk van ’n intense pessimisme oor hoe gewelddadige nasionalisme (fascisme in Duitsland en Spanje, apartheid in Suid-Afrika) en sosialisme (Stalinisme) in die vroeg- en mid-vyftigerjare alles en almal voor die voet wegvee (weg-“stoot”) wat klein en weerloos is, die “sagte sagtes”. Hy knoop dié verwikkelder idees aan die konkreta van “narwal”, “stoottand” en “traan” (in die tweede betekenis van “lacrimae rerum”, die tranen van ons menswees, eerder as die eerste, “lewertraan”), en in die tweede walvis-gedig veral aan die militaristiese onderdeel van voegwoorde vir wapens (“kanon”, “asgaai-geweer”) en vir wapenmetale soos “yster-” en “staal-” (“Stalinisme” en die naam “Stalin” klink ook mee in die noem van dié metaal).



Volgens die aanlyn *WAT* beteken die idioom oor die skryfimpliment wat sterker is as die wapen die volgende:

Die geskrewe woord het die meeste trefkrag b(y) d(ie) oordra van inligting en kan as 'n doeltreffende wapen teen onkunde, ongeregtheid, ongelykheid, of dergelike, gebruik word [<https://woordeboek.co.za>].

Die gespikkelde, geelwit eenhoring-narwal kan hier gesien word as persona van die digter-met-pen. Sy “pen is sterker as 'n swaard” – daarin gaan sy mag verskuil.

In die tweede van die walvis-verse, “Svend Foyn het die harpoenkanon bedink” (*Tristia*, p. 28), staan die harpoen of “asgaai-geweer” as tegnologies verfynde wapen teen die narwaltand. Die toenemende tegnologiese sofistikasie van dié “swaard” word ook noukeuriger in die aanlyn *WAT* beskryf:

Vroeër het die harpoen wat afgeskiet is, plofstowwe in sy punt gehad wat ontplof het sodra die walvis getref is, maar tans bevat dit nie meer plofstowwe nie, maar is dit met 'n kabel verbind deur middel waarvan die walvis deur 'n elektriese skok gedood kan word [<https://woordeboek.co.za>].

Die lemmas onder “harpoen” loop parallel met metodes van oorlogvoering – eers die *handharpoen*, dan die *harpoenkanon*, dan met *plofkop*, en eindig by “rugbeen” en “skiet”. Onder “plofkop” word elke grusame tegnologiese verfyning in oorlogvoering vervat wat aan die mens bekend is:

**plofkop** s.nw., plofkoppe. Plofbare kop (<sup>1</sup>kop I 7 a i γ) wat gew. chemiese of biologiese agense of kern- of ander vernietigende materiaal bevat; sin. *knalkop*; *knaldop* (ongewoon): *Elke walvisjagter is toegerus met 'n harpoenkanon ... wat 'n harpoen met 'n plofkop afvuur* (Verslag Visnywerheid, 1971, 27). *Die Sowjet se termonukleêre plofkoppe en geleidingstelsels (was) groter en massiewer as Amerikaanse loonvragte* (Ens. v.d. Wêreld 8, 1976, 564). *Twêe nuwe kernwapens met skrikwekkende verwoestingsvermoë – vuurpyle met veelvuldige plofkoppe – (is) deur Amerikaanse militêre en ruimtedeskundiges by Kaap Kennedy afgevuur* (Vad., 17 Aug. 1968, 1).

■ Ook fig.: *Die snelgroeiende wêreldbevolking ... is ... een van die wêreld se neteligste probleme en een waarin die plofkop vir wêreld-onrus net onder die oppervlakte verskuil is* (Tegniek, Okt. 1976, 2).

Veral insiggewend is die vyandelike wedywering tussen groot moondhede wat so-asof-terloops deur die woordeboek geregistreer word in sy voorbeeldsinne. En dan die figuurlike toepassing van “plofkop”: planetêre oorbevolking. En gedenk dat dié sin oor die “plofkop vir wêreld-onrus” in menslike oorbevolking al stam uit die tydskrif *Tegniek* van 1976! Nóú, in 2020, is dit byna 'n halfeeu later, en die Covid-19-virus is nié mensgemaak nie, asof die natuur hom nou teen die mens gedraai het. Asof 'n niemense wese sê: “Genoeg nou! Genoeg”. Onder “rugbeen” praat die voorbeeldsinne hard oor wat die mens deur die eeue van skiet en doodmaak aan die natuur gedoen het:

*Die harpoen skiet deur die dikste rugbeen van die walvis* (Burg., 30 Apr. 1938, 13). *Met die rugbene verbrysel, maak hy (die olifant) floue pogings om op te kom en laat keer op keer die smartlikste noodkrete hoor* (Sangiro: Oerwoud,<sup>2</sup> 1922, 255) [<https://woordeboek.co.za>].

In Louw se vers XXX (*Tristia*, p. 28) oor die raffineerder van die harpoenkanon, Svend Foyn, gebruik hy parentese op insgelyks geraffineerde wyse as stylmiddel, een van die tiperende kenmerke van sy laatstyl in *Tristia*. Dit word aangedui deur óf aandagstrepe aan weerskante van die metatekstuele kommentaar [“– o, die sagte sages (...) eilande van bloed – ”], óf deur ronde hakies [“(sneeu, sneeu (...) waai alles toé)"].

Maar “harpoeneer” word ook figuurlik gebruik vir ideologiese breinspoeling. Czeslaw Milosz (wat in 1951 Pole verlaat, na hy onder die Kommunistiese regime as kulturele attaché gedien het) beskryf die na-effek van Marxistiese skoling op sosiaal-realistiese grondslag van ’n groep skrywers, by skrywerskongresse in Pole:

The faces of the listeners at these congresses were not completely legible, for the art of masking one’s feelings had already been perfected to a considerable degree. Still one was aware of successive waves of emotion: anger, fear, amazement, distrust, and finally thoughtfulness. I had the impression that I was participating in **a demonstration of mass hypnosis**. These people could laugh and joke afterwards in the corridors. But **the harpoon had hit its mark**, and henceforth wherever they may go, they will always carry it with them. (Milosz 1980 (1953):13; my beklemtoning)

Daar is dus harpoene van staal maar ook ideologiese harpoene wat die mens se bewussyn bewerk, en vir ewig vervorm en mismaak: massa-hipnose, soos onder Stalinisme en spesifiek die uiters vervelige en mislukte literêre “skool” daarvan, om sosiaal-realisties te moet skryf (of skilder), met ’n positiewe held en ’n positiewe uitkoms, en so die skrywer (of skilder) se kreatiewe vryheid inboet.

Die finale konklusie aan die slot van die twee walvis-verse weerklink deur die eeue:

stil geweld gestel teen sagte bloed.

Direk hierop volg die twee anti-fascistiese Seghersroman-gebaseerde verse (*Das siebte Kreuz*, deur die banneling-romansier, Seghers, in Suid-Frankryk geskrewe, verskyn in 1942 in Duits sowel as Engels). Dié roman speel af teen die agtergrond van Jode-vervolging en -uitwissing in Duitsland in die jare negentien-dertig en -veertig – dáár, in Seghers, met die topos van suiwerheid van ras, of te wel “bloed” as fokus: eers “bloed op rooi plastiek” (vers XXXI, *Tristia*, p. 29) en in die daaropvolgende vers deur die klank-en-woordspel met “bloedkoraal”, “bloedkoraaloorbelle”, “koraal”, “kraal”, en die slot:

want die lammervanger áás so bo die kraal  
bloedkoraal het pragtig kraal en bloed  
onder die bruin hare uit laat lag

(*Tristia*, p. 30)

Lag, dit was ook die teenmiddel van die Russe teen misère onder die Stalinistiese regime. Al wat die weerlose mens had as wapen teen geweld en uitwissing, was om hartlik te kan lag. Hieroor skryf Leonid Plioesjtsj (“Plyushch”, ’n Russiese wiskundige, as dissident in psigiatrisie inrigtings geïsoleer in die vroeë sewentigs) in *History’s carnival: a dissident’s autobiography* (1979):

The role of laughter, essentially, is to help us overcome fear, death, and everything deadening and dying. It has been said that Rabelais’s laughter broke ground for the French Revolution. The Russian Revolution was accompanied by buffoonery and satire. Similarly, the jokes and laughter of the samizdat satirists are cleansing society of its prejudices. (...) Kuznetsov writes that the humor of Mozart and Einstein “flows into a broad and powerful



stream of all-destroying and all-creating laughter”. Bakhtin aptly calls it the “carnival culture”. Laughter destroys the old and moribund and gives birth to the new. (1979:301-302)

In nog een van Louw se tweelingverse, “Kermispiëël” (XLI, *Tristia*, p.39) – teenoor die gestroopte, punktuasie-lose “Kunsklas” (XL, *Tristia*, p.37) – nooi hy die leser ook uit om te lag – dit suggereer miskien deels hoe verskillende perspektiewe op dieselfde situasie aangebied kan word as met presies dieselfde gegewe gewerk word. Een droog feitelik, die ander gedramatiseer, uitbundig, lagwekkend, selfs satiriserend. Alles nou verdraai en vervorm soos die weerspieëling in ’n skewe, hobbelrige spieël. Die digter speel met perspektiewe: die toon van dieselfde teks verander radikaal, sodra die punktuasie bykom. *Punktuasie*, en heelwat daarvan, is nog ’n opvallende spel wat in die laatstyl-Louw-tekste in die fokus staan, en waarvan bogenoemde twee “gedigte” die opvallendste is, hoewel dit deur die hele *Tristia* soortgelyke funksies in toon en betekenis het, in pogings om presiese nuanses weer te gee. Die uitermate hoë gebruik van punktuasie (in teenstelling met die eerste deel van die oeuvre) druk ’n bekommernis oor die effektiwiteit van digterlike kommunikasie met die leser uit, ofte wel, metatekstuele skeptisisme oor hoe suksesvol die digterlike woord kommunikeer. Die hoë frekwensie van punktuasiegebruik hang saam met ’n hoë frekwensie van parentese of parentetiese bystellings (modifiëring of bystelling tussen hakies van wat tevore in ’n vers gekonstateer is).

Parentesegebruik verskyn geleidelik al in *Nuwe verse* in die “Twee Elegiese Verse” (duidelike oorgangsverse na *Tristia*) oor die meisies van Arles (“Arlésiennes”, p. 68) en die ou hoer van Tarragon (“Meretrix Tarragonensis”, p. 70) teen die einde van die bundel. Maar miskien ook al in die weggesteekte vraag en antwoord aan die hart van die “Klipwerk”-saak:

agter die rante lê my hart  
rietjie, rietjie-staan-apart  
vroeg verloor en nooit gehad  
onder die kraan daar bly dit nat

die spekbos het vannag gespou  
wou sy nie of sal sy wou  
vroeg verloor en lank onthou  
hou, Vermaak-se-water, hou

(*Nuwe verse*, p.49)

Dié vraag, “wou sy nie of sal sy wou” is een van die raaiselagtigste taalkundige konstruksies wat ek ken: dit is net nie uit te pluus in watter tyd dit afspeel nie, dié samevlegting van verlede tyd (“wou sy nie”) met toekomstige tyd (“sal sy ...”) en dan die onverwagte keuse van die verlede tyd van “wil”: “of sal sy wou”. Hier word tyd op Heideggeriaanse wyse onsekeibaar saamgebal, verlede en toekoms so “werklik” soos die hede.

Tyd, soos rasionaliteit (rede), is ook soos by Heidegger, sentrale topoi in Louw se laatwerk. ’n Rareit van dié vers is die presiese metriese simmetrie daarvan: vier beklemtoonde sillabes in elke reël, met sterk alliterasie en assonansie, en die klem op die assonansie van die slotstrofe: in reël 5 “gespou”, reël 6 “wou” en “wou”, reël 7 “onthou” en reël 8 “hou” en “hou”. Met die uitlig van die rymwoorde kom die ironiese gebruik van die herhaalde “hou” in die slotreël sterk in fokus – dis nie die meisie wat ge-“hou” word nie, dis die gefnuikte vryer se vermakerigheid wat moet “hou”, in teen sy intense verlange na haar wat hy verloor het, maar wat sy “hart” het. Al wat hy het, is trane – “Vermaak-se-water”.

Dat die gepieker en gewonder volg op 'n konkrete opmerking oor die natuur ("die spekbos het vannag gespou") en eindig met nog 'n konkretum, ("hou, Vermaak-se-water, hou"), laat 'n mens terugkeer om weer te lees. Altemit moet die hele vers antropomorfies gelees word, veral weens die verdagte "gespou" van die spekbos (wat manlike ejakulasie sou kon suggereer). Hoe ook al, die antwoord op die misterieuse vraag "wou sy nie of sal sy wou" volg aan die slot van "Klipwerk" (*Nuwe verse*, p.70):

jangroentjie brand die middag  
hy maak die kafhok groen  
wêreld wêreld wêreld wyd  
die kind sy wou dit doen

Die hele wye wêreld word dan gevul met die smaraggroen van die voëltjie, die kafhok en die vreugde oor die gewaande intensie van die vrou ("wou" of "nie wou nie") ... en die digter se verbeelding, getransponeer op die natuur en geplaas as belewingsruimte van sy kinderjare en jeug.

\*\*\*

### Gespikkeldheid en bontheid

Maar hiermee eers 'n onderbreking, vir 'n kort terugkeer na die "Narwal" (Louw se vers, is soos die narwal, ryk aan verrassings).

Dat die narwal of *Monodon monoceros* eggo-sonar ("echo-location") gebruik en soos ander walvisse kommunikeer deur klikklanke, fluite en pulserende roepe, bring hul nader aan die mens met sy taal. Hulle kan ook net so oud soos mense word. Hulle is vandag op die rooilys van bedreigde spesies. In die vyftigerjare, omstreeks die ontstaan van "Die narwal", was die funksie van die narwaltand nog onbekend. Intussen is vasgestel dat dit 'n baie gevoelige *tassintuig* vir die dier is (<https://nl.wikipedia.org/wiki/Narwal>). Dié kennis maak die vers soveel sterker, die gevoelige narwal, wat ook "lyk-walvis" genoem word weens sy grys-bont kleur en omdat hy dikwels bloot stil op die see-oppervlak dryf, soos 'n verdrinkte matroos:

Its name is derived from the Old Norse word *nár*, meaning "corpse", in reference to the animal's greyish, mottled pigmentation, like that of a drowned sailor and its summer-time habit of lying still at or near the surface of the sea (called "logging").

(<https://en.wikipedia.org/wiki/Narwhal>)

Die werkwoord "stoot" kom in Opperman se gekanoniseerde vers "Sprokie van die spikkelkoei" (*Engel uit die klip* 1950:7) ook voor. Die bakleiery tussen twee broers, gelyk te stel aan Kain en Abel, lei tot 'n poging tot broedermoord: die een broer stoot die ander oor 'n afgrond. Dié keuse van die uit Duits afgeleide "stootand" in plaas van die gebruiklike Afrikaanse "slagtand" is gelade. Dit skakel dié kort vers, wat in Amsterdam geskryf is in die tyd dat Elize Lindes (later Botha) besig was om 'n hele doktorstesis oor net "Spikkelkoei" te skryf, intertekstueel met Opperman se bekende vers waarin die gewete pertinent figureer in die vorm van die kraai wat met 'n klip gegooi word sodat 'n duisend vere uit alle windrigtings neersak. Soos die "donker naat" (dit wat aanmekaargenaai, vasgewerk, deel van een liggaam is) in Louw se "Die beitel-tjie" (*Nuwe verse*, p.35) die merker is waarlangs sy land in twee skeur, so aktiveer Louw se doelbewuste keuse vir die onbekende gebruik in Afrikaans van "stootand" (eerder as "slagtand" of "horing") – in 'n digterlike universum waarin honderde bladsye se geskryf oor

één kort gedig, die “Sprokie van die spikkelkoei”, moontlik was, ’n verwantskap, ’n heenwysing. En die heenwysing is na die uiteindelijke verganklikheid van ideologieë. Dit du “Die narwal” in die rigting van ’n toekomsprofesie. Dié bedreigde spesie, dié seldsame “eenhoring”, so “amper wit” met sy spikkels (wat hom verbind met Opperman se skaars gespikkelde koei, die rede vir die poging tot broedermoord), sluit aan by die “donker naat”:

die donker naat loop deur my land  
en kloof hom wortel toe (...)

Wat hier geskryf staan, kan ge lees word as ’n beskrywing van die nuut bedinkte apartheidsideologie van 1948 wat die realiteit van “vermenging” wou beheer, die periode waartydens die digter hier skryf: rasgebaseerd, kleurgebaseerd, op ’n spektrum van wit na donkerder tot swart. Die meeste van die “bruin” en “wit” inwoners van die land wás en is *bont* met wisseling van die hoeveelheid donkerder en ligter bloed wat in hul are vloei. Hulle is bont “genaai”, dit is aan mekaar vasgewerk, aanmekaargenaai, as een liggaam.

### Die “donker naat”

Die aanlyn WAT verskaf onder meer die volgende inligting onder “naat” en “naattjie”:

**naat** s.nw., nate; naattjie.

**1 a** (*dikw. t.o.v. naaldwerk*) Enigee van verskeie lineêre lasse (<sup>1</sup>*LAS I*) wat ontstaan wanneer twee stukke materiaal of iets soortgelyks, bv. leer, b.d. uiteindes daarvan saamgevoeg en aan mekaar gewerk of gestik word. Geleding tussen soortgelyke dele van ’n liggaam.

**halfnaat’tjie** s.nw. (*rassisties*) Persoon van gemengde afkoms, gew. lig van kleur. Sien Toeligting, 6.

**kwaat’naattjie** s.nw. (*rassisties*) Persoon van gemengde afkoms, gew. lig van kleur.

**naattjie** s.nw. (*minder gebruiklik*) (*mntl. < Khoi || a-b*) Bakoorjakkals.

Die “donker naat” van die rots wat skeur in “Die beitel’tjie”, is ’n sentrale klipbeeld. Dit is egter ook ’n besonder gelade uitdrukking of frase in Afrikaans en in ’n Afrikaanse wêreld. Waar “Klipwerk” (met eggo’s van *Homo habilis*, die mens wat met klipwerktuie werk in of om sy grot in ’n prehistoriese of Steentydperk) die vroeë twintigste eeu van die digter se kinder- en jeugjare in die Roggeveld oproep, die landelike plaaswêreld, en dit verbind met liefdesleed en -plesier, dans en drinkliedjies, klink die “donker naat” oor alles heen in Louw se laatwerk. Dit geld ook later in sy laaste gebundelde lang gedig, “Groot ode”, as die spreker in die donker grot (“Grot” was ’n vroeëre titel) van “die dood se skeur in” afdaal – nou met één “hand aan die wand”, nie meer die twee hande (“tien vingers”) van vroeër in “Die beitel’tjie” nie. Dis donker en nie meer “op die dag” soos in die vorige vers nie. Dag (van die aktiewe lewe) en nag (“in die dood se skeur”) word deur dié twee verse teen mekaar gestel, en is al in die ouer vers helder vooruitgesien:

en op die dag sien ek die nag  
daar anderkant gaan oop.

(“Die beitel’tjie”, *Nuwe verse*, p. 35)

’n Taboewoord in voorkamer-Afrikaans is “naai”. Dit het in ouderwetse Afrikaans gewoon die betekenis van naaldwerk doen, aanmekaarheg van materiaal met naald en garing. Op dié manier ontstaan ’n “naat”. Die woord het egter ook vulgêre lading (vir koitus beoefen), wat

toenemend in Afrikaans die naaldwerkbetekenis verdring het. In Louw se “Beiteltjie” klink deur al hierdie betekenisse, en veral weens die samevoeging met die adjektief “donker”, die idee van bruin en wit Afrikaners wat aanmekaargeheg is, fisies, in een liggaam. Dit kan verwys na die “Kaapse” voormoeders van heelwat gewaande “wit” Afrikaanse mense, sodat die gewaande “witheid” of “gekleurdheid” van die apartheidsbestel ’n chimera was, ’n rookskerm, ’n lugspieëling van iets wat nie bestaan nie. Wittes het bruin bloed en omgekeerd (Heese 1971). Apartheid was op falsifikasie gebou – veral en bowenal deur bruin en wit van mekaar te skei. Die skeiding is gewettig deur die funeste Bevolkingsregistrasiewet, 1950, wat die begrip “Kleurling” ’n amptelike etniese ras-etiket met regsgeldigheid gemaak het.

Apartheidswetgewing het losgetorring wat by mekaar behoort en ’n gedeelde taal het, en dikwels ook geloof en kultuur. Afrikaanse wit stambome toon meestal “Kaapse” voormoeders en bruin stambome weer wit voorvaders en -moeders, naas Oosterse, indien nie meer Khoi-San-gene nie. Só ’n “donker naat” kom op verskeie plekke in die menslike liggaam voor – op die skedel sit die koronale naat (die “kroon”), die tong het ’n naat, so ook die penis. Maar dié nate, soos die “donker naat” in die bloed, kan nie uit ’n liggaam losgetorring word sonder dat die liggaam sterf nie. Louw gee later self die agtergrond vir waarom die “donker naat” en die “kloof” tot in die wortel van die samelewing indertyd in die sentrum van sy gedagtes was:

Die warm twaalfuur-middag toe ek na ’n skool, Trafalgar, in Kaapstad, opgestap het en die *Beiteltjie* gekry het, het ek nie aan beitels – en sekerlik nie aan die skoonheid of aan woorde loop en dink nie; (...) (Louw 1970:33)

Die Hoërskool Trafalgar lê teen die hange van Duiwelspiek, in die ou Distrik Ses. Dié bruin skool is in 1912 gestig deur dr. Abdullah Abdurahman (1872–1940), wat in Wellington gebore is en tussen 1888–1893 aan die Universiteit van Glasgow as mediese dokter opgelei is. Hy was die eerste bruin stadsraadslid in Kaapstad en leier van die antisegregasiebeweging African Political Organisation. Alex la Guma, Richard Rive, Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), Reggie September, Vernon February (1938–2002), en die Afrikaanse digter SV Petersen (1914–1987) is onder bekende oudleerlinge van dié skool.

’n Mens kan jou verbeel dat Van Wyk Louw na die skool gestap het om ’n praatjie daar te gee. Dis opdraand, en warm, dus waarskynlik somer – omstreeks einde 1947, begin 1948 of, hoewel onwaarskynlik, vroeg 1949? Die vers het in Oktober 1949 in *Standpunte* verskyn, volgens JC Kannemeyer (1978:424). En Louw was van Julie 1948 tot Februarie 1949 in Nederland om ’n eredoktorsgraad van die Rijksuniversiteit Utrecht te ontvang (Steyn 1998:490 & 512). Dit moes dus waarskynlik klaar gewees het maande, of minstens weke, voor die tyd, omdat die tydskrif meesal ’n lang verwerkingstyd van ingestuurde materiaal gehad het. Duiwelspiek sal teen twaalfuur, as die kanon van Seinheuwel af weerklink, bo die skool uittoring. En dit was gedurende dié tyd dat die Nasionale Party op 4 Junie 1948 aan bewind gekom het. In die winter. Die wit Afrikaanse digter, gebore op 11 Junie 1906, op pad na die bruin skool. Om in Afrikaans te praat? Oor sy verse? Nadat die Nasionale Party aan bewind gekom het? Met oorweging van wat die nuwe landsbeleid aan jong bruin lewens gaan doen, in sy bewussyn? En in sy gedagtes daag die reëls:

<sup>3</sup> Die res van die paragraaf, waarop ek nie hier fokus nie, lui as volg:  
(...) die heerlike oggende by Clifton-strand toe ek met die *Swart luiperd* gaan sit het, oorstelpende oggende van probleemlose skryf, verse wat gekom het byna vinniger as wat ek kon bybly - en dieselfde geld vir RAKA - toe het ek nie moeisaam waarhede of probleme sit en “inklee” nie, gedagtes sit en omsluit nie (*Rondom eie werk* 1970:33).

onder my tien vingers bars  
 die grys rots middeldeer  
 en langs my voete voel ek  
 die sagte aarde skeur,  
  
 die donker naat loop deur my land  
 en kloof hom wortel toe (...)

(“Die beiteljtjie”, *Nuwe verse*, p.35)

Die sosiopolitieke konteks, en die wit Afrikaanse digter as spreker oor sy Afrikaanse verse in daardie gesiene, ou gevestigde bruin skool, maak dat ’n mens die gedig heeltemal anders begin lees as ’n getjingel oor kunsteorie of die “mooi woord”. En tóg is dit die harde gegewe van die moeilike konteks waarin Louw, waarskynlik as spreker, hom daardie dag bevind het – al was die benepenheid van kleinapartheidswetgewing en die gedwonge ontruiming van Distrik Ses nog ongeveer vyftien jaar in die toekoms. Dat die sosiopolitieke konteks van die laat veertigerjare en besprekings oor die dreigende afkondiging van die Bevolkingsregistrasiewet van 1950 daardie dag in sy gedagtes was, is alles sterk moontlikhede. Dan lees ’n mens nie meer ’n vers van ’n verbeelde gebeure nie, maar woorde oor ’n werklike kataklisme vir bruin lesers, wat hul lewens, hul tuiestes ingrypend sou verander, en vir alle lesers die Afrikaanse taal vorentoe swaar gelade sou maak met ’n donker geskiedenis, van toe tot nou.

Maar hiermee saam sien die donker profetiese oog in die toekoms in, as hy by helder daglig ’n distopiese visioen ervaar (“op die dag sien ek die nag”):

Dan, met twee goue afgronde  
 val die planeet aan twee  
 (...)  
 en op die dag sien ek die nag  
 daar anderkant gaan oop (...)

(“Die beiteljtjie”, *Nuwe verse*, p. 35)

Ook “sien” is nie ’n onskuldige werkwoord hier nie, maar ’n topos in die laatwerk wat insigryke momente kenmerk, soos in “Groot ode”, bebrilde kykers “soms die heelal sien flakker / ’n oomblik”, en waar God se “super-novae” wat “uitbars, blink”, “deur óns gesien” word (*Tristia*, pp. 126,131).

Spesifiek die reëls “onder my tien vingers bars / die grys rots middeldeer” en “langs my voete voel ek / die sagte aarde skeur”, saam met die spreker se gekap, suggereer nou ’n aandadigheid aan die gebeure. Vanaf hierdie vers met sy “donker naat”, “tien vingers” (of twee hande) en die “klippie op ’n rots” is die sentrale topoi van “donker”, “hand”, “klip” en “rots” ’n rooi draad deur die laatwerk wat sosiopolitieke betrokkenheid sinjaleer. Die magiese van klip kom weer voor in die ballingskapskoeplet in “Klipwerk”:

ek dra die blousteen in my hand  
 hy vat my hart na anderland

(*Nuwe verse*, p. 55)

Maar waarom heet die klip “blousteen”? Die normale Afrikaanse gebruik is “klip” eerder as die Nederlandse “steen”. Verrassings by die herlees van Louw se laaste bundels, en spesifiek met die nagaan van effe ongewoon-gebruikte woorde (of onderdele van samevoegings), het my gedu in die rigting van ’n klein ondersoek van waarom dié naam, en nie “blouklip” nie. Duidelik is daar iets besonders aan dié klip. En so is dit ook – “blousteen” is “asuursteen”, en

“asuursteen” bring jou by “lasuursteen”, en dié weer by die “lapis lazuli”: gebruik in antieke Egiptiese rituele, en deur die Asteke by menslike offerandes gebruik, soos Louw in “Beeld van ’n jeug: duif en perd” (*Nuwe verse*, pp.75-83) ontdek as hy oor ou kulture lees:

uit ’n jong man wat lewendig lê, die hart  
met ’n klipmes van lapis lazuli  
– ‘lasuursteen’ – blootgemaak en uitgeruk  
en aan die skittering en die god gebie.

Dié “blousteen” in “Klipwerk” is ook ’n heenwysing na die donker skaduwee van alle menslike ontwikkeling, die oorsprong in die oeroue Vediese gebruik van *offers bring*. In samehang met die “donker naat” en “Beeld van ’n jeug ...” gelees, wys dit ook heen na hoe jongmense (soos die leerlinge van die Hoërskool Trafalgar in die laat veertigerjare van die vorige eeu) dikwels offers word van ideologieë – “die hart (...) uitgeruk / en aan (...) die god gebie”. “Beeld van ’n jeug...” gaan nie net oor Louw se eie jeug nie; dit beklemtoon deur sy leeswerk ook die geweld in samelewings, en dwingelandy waaraan een volk, groep of ras ’n ander kan onderwerp (Asteke, Romeine, Meksikane en, by implikasie, Suid-Afrikaners).

Skarabeë (gebruik as amulette teen onheil, as gelukbringer en, vir seëls by grafte, op ringe, of in diplomatieke kringe) is onder meer daarvan gemaak. ’n Skarabee is ’n afbeelding van ’n *mistor* (’n insek soos die miskruier), wat tot die familie Scarabaeinae behoort – dié objek waaraan ’n minder opwindende, meer materialistiese vrou in die eerste vers van die “Tristia”-afdeling in *Tristia* so besonder geheg is:

(...) ek meen dat jy glad te veel aan ’n mis-tor  
van blou-wit porselein heg, en aan die pienk  
op ’n boudjie wat geskilder is deur Boucher.  
Dus bly jy ónder die berg waar dit bó donder.  
En sy die klim byna nadenkend tot bo op  
en knak ’n paar varings in die klipgleuwe  
waar die mis dryf  
en Zeus goud- en swaanaard leer aanvoel  
(*Tristia*, p.81)

Dié vers skakel via die vergelyking van die twee vroue (die een klou vas aan die lewe soos deur kuns verbeeld, die ander lewe waaghalsig, eroties ondersoekend, misties-gerig) met “Kunsklas” en “Kermisspieël” (*Tristia*, pp. 37–40). Sonder punktueasie is “Kunsklas” flets, ongeanimeerd, gestroop van enige opwindende. Daarteenoor staan “Kermisspieël” met sy groot konsentrasie van uitroptekens, vroe, gebruik van hoofletters en bystellings (“Glo hy daar is vlug? nog?”) as ’n opwindende, lewendiger, veel meer genuanseerde vers, wat intense emosie en geanimeerdheid suggereer. Veel meer stemme word gehoor, moontlikhede geopen in “Kermisspieël”, getrou aan die aard van so ’n soort speël, wat eindelose moontlike voorstellings of “vergestaltings” van een vrou-voor-’n-speël weergee. Die doelbewus met ’n koppelteken geskrewe woord “mis-tor” in plaas van die normale “mistor” is ook funksioneel om die vers te laat oopvou – dit skakel met die tuisblywende vrou met haar klein skarabee (wat sy vul met gewaande betekenis) teenoor die amper tasbare, drywende “mis” in die “klipgleuwe” vol varings waarin die ander (jonger?) vrou behae vind en waaruit haar sonderlinge aard van kontak-met-gode kom, soos in die mities-erotiese avontuur van Leda en Zeus-as-swaan.

Geleidelik, met die naspoor van sentrale effe onwennige, effe abnormale woorde in ’n andersins “gladde” taalkonstruksie van ’n vers, kom die herleser van Louw se andersoortige

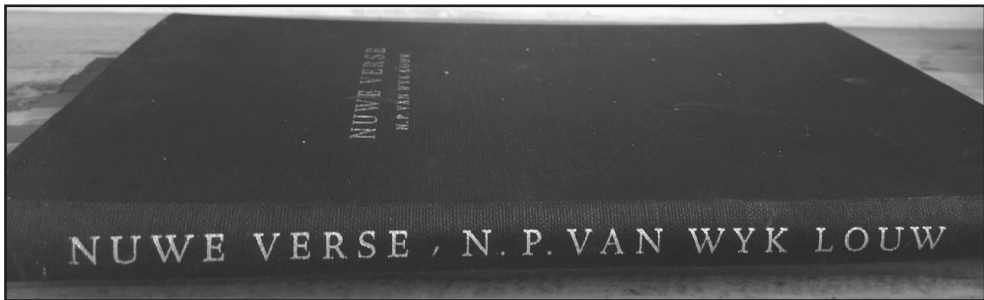


laatwerk op die spoor van boeiende bindings tussen verse onderling en vou heel nuwe begripplae daaromheen oop wat voorheen onsigbaar was. Telkens skarnier hierdie ánder soort verstaan jûis op die spil van so 'n enkelwoord, soos “donker *naat*”, “blousteen”, “*mis-tor*”, of “*stoottand*”.

Lapis lazuli is 'n diepblou halfedelgesteente, soms met goudvlekke, bekend as die “sieniersteen” van ou Egipte wat die derde oog oopmaak. In “Beeld van 'n jeug: duif en perd”, ook in *Nuwe verse* (p.76), figureer dit reeds via sy leesstof oor die Asteke. Die stene word in grotte gevind, in kalksteenformasies soos in die Hindu Kush-berge in Afghanistan se Kokchariervallei, maar kom ook uit myne in die Andes. In die grafmasker van Toetanchamon (1341–1323 VHJ) is sy wenkbroue hiervan gemaak. In die Renaissance en Barok het kunstenaars soos Titiaan en Vermeer dit in verpoeierde vorm vir sentrale figure in hul skilderye gebruik, veral vir afbeeldings van Moeder Maria.

Dié eenvoudige twee reëls bevat in die één woord, “blousteen” se effe ongewoonheid, 'n skatkis aan gebruike en waardes uit antieke tye en wye wêreld. Boonop suggereer dit dat die draer daarvan daarmee kan “sien”, en verplaas kan word na “anderland”, ontsnap uit huidige verveling of gewoonte, of onaangename omgewing.

### “Klipwerk”



*Nuwe verse*, Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk. Kolofon: Gezet uit de *Romulus* van J. van Krimpen en gedrukt door Joh. Enschedé en Zonen te Haarlem.

In *Nuwe verse* (1954) beslaan “Klipwerk” byna die helfte van die bundel. Dit is ook die enigste manuskrip wat Louw self getik het. Weens die hoë tipografiese eise wat die uitleg van “Klipwerk” sou stel, en die ““pornografie”” wat hulle (die Nasionale Pers – HvV) in sommige verse kan sien, het Louw op 'n Nederlandse uitgewer met 'n meester-tipograaf besluit (Steyn 1998:699 & 719-721). Met die raakloop van 'n eerstedag-uitgawe van die bundel, het die tipografiese verwikkeldheid van “Klipwerk” my opgeval, en ook hoe tipografie kan “praat”, betekenisdraend is, en veral in 'n lang-uitgesponne gelede gedig, waar verskillende stemme om die beurt aan die woord kom. In samewerking tussen die digter, en die wêreld-bekende tipograaf, Jan van Krimpen (1892–1958), is die eerste uitgawe se tipografiese uitleg wat “Klipwerk” betref, sober en funksioneel, en wiskundig beplan. Die tipografie beïnvloed hoe die geheel begryp word, omdat die teks in ruweg vier groepe (met hul “stemme”) gerangskik is (na gelang van hoe ver hul ingekeep is van links), en die leser se oog help om te onderskei. Dit lyk asof die diepste ingekeepte verse die essensie bevat, die mees beklemtoonde is, en op s'n minste, één deurlopende liefdesverhaal van begin tot end vorm. Dié verse is meesal 'n reeks met meerdere strofes, of onder-afdelings wat bymekaar hoort. As dié eerste uitgawe

(gedruk in Haarlem deur Enschedé en Zonen) vergelyk word met die latere uitgawes in Suid-Afrika, is daar toenemend minder bladspasie, en meer op mekaar gedruktheid van kort verse. In die versamelde verse van 1981 is die kaskerende rangskikking van verse geïgnoreer en die geheel gewoon as een lang kolom aangebied. Begrip van die geheel word so geaffekteer en ondermyn.

ou volstruis hy swink so  
hy dink mos sy manel is mooi  
en hy laat sy withemp wys, o  
kyk sy skeen is rooi

\*

Eli het van moord gehoor  
gats toe slaan hy agteroor

\*

die aardryk is vandag puur blou  
dis bosduifblou en erdeblou  
en rand-om kleinkat-oog se blou

\*

agter in die wolwegate  
lê 'n kind se hand  
óm die pinkie-beentjie  
sit die rooi lint

pluk die vere uit sy boud  
Beeljal kan sy siel vreet  
die ou had mos g'n pere nie  
ekke sal die witvleis eet

\*

meisie meisie meisiekind  
die botterboom is glad en glip  
die turksnaald blom al weer só  
sy blou slaan in die klip in

\*

die honde sit  
aan sy broek se boud  
hardloop, ou,  
jou kers is koud

\*

Die hele “Klipwerk” kan in vier-en-twintig momente verdeel word, gerangskik rondom 'n klomp vrae, enkele waarskuwings en net een uiteindelijke antwoord, te make met 'n erotiese liefdesverhouding. Daar is ook 'n voortdurende spel met kleure, en gekoppel aan die kleure wat steeds meer genuanseerd word, word ook die woordgebruik verwickelder, soos die opeenstapelende nuanserings in “rand-om kleinkat-oog se blou”...). Dit kan die beste voorgestel word in 'n numeriese volgorde, met beklemtoning van die inkepsies (vrae, waarskuwings en antwoord) en kleur- en woordgebruik: (bladsynommers tussen hakies het betrekking op die eerste druk van die bundel):

1. (40): **swart** (rapuis) en besembos & **geel** (botterblom)

VRAAG: hoe't jy my dan nou gelos?

2. (41): **geel**-perské **geel** (botter)

3. (42): **groen** (kruisemint)

(43): VRAAG: wie was by die vat? x 3

4. (44): **wit** (lakint)

5. (45): **wit** (as)

6. (46): **rooi** (pontak) & **blou** (lig)

Retoriese VRAAG: hoe het jy van die skraalbeen-meid/dan so reg geraai

7. (47): **swart** klip as **wit** **wit** ster

8. (48): **blou** bos **goue** pit

9. (49): VRAAG: die spekbos het vannag gespou/wou sy nie of sal sy wou

(50): VRAAG: hoe't jy my dan sommer-so/sommer los gegroet/waar is die veer nou?/waar is die hoed?

10. (51): **blou**-oog **donkerwortel** **wit** ster **rooi** (bloed) **wit** kwas

VRAAG: wortel, donker-wortel,/waarom word jy koud?

11. (52): **wit** (as-plek) **wit** (blink môrekant) **swart** spikkels op **rooi** (Jakkals met die peperhals)

12. (53): **wit** (ashoop)

VLOEK: ek wens hy't nuwejaar gevrek

\*\*\* (55): **swart** hings **blou** steen **pêrel** (reënboog kleure)\*\*\*

13 (56): **wit** oog **rooi** Sambal

VRAAG: waarom het ek toegelaat/dat Satang my so vang

14 (57): **wit** (loog) **wit** (as)

15 (58): **wit** (lig (môre-ster) **geel** botter-kop-hings

WAARSKUWING: oppas. kind, jou kwarteltjies/is sommer baie klein/daardie botter-kop-hings/skop die droppers fyn

16 (59): **wit** (rivier-klippie) **blou** (bul) **wit** x 2

17 (60): **wit** hings **rooi** skeen **blou** (puur/bosduif/erde/rand-om-kleinkat-oog se...)

(61): VRAAG: waar's die ander beentjies dan?

18 (62): **wit** (as) **rooi** (bloedvoor) **blou** (-dag) **wit** (jou oë wit-dop)

WAARSKUWING: afbly van my goed jong

VERONTWAARDIGING: het jy nog nie mens gesien nie

19 (63): **rooi** bont ding sy oog is **wit** haan se oog is **vaal**

20 (64): **wit** rys **wit** vleis **geel** botterboom turksnaald se **blou** slaan in die klip in

VRAAG: nōientjie hoeveel kos die prys?

(65): VRAAG: wanneer gaan ou jakkals trou?

WAARSKUWING: moenie krap waar die vlooi byt

21 (67): **rooi** bloednier baroe druppels **wit** **wit** gaan aan jou knoppies sit

22 (68): **geel** gousblom (oordragtlike gebruik vir drol) **rooi** granaat **wit** **vaal** fisant

VRAAG: sy's vaalfisant/in die jakkalsdou/hier's jy waar's jy/kry ek jou?

23 (69): **rooi** keel **rooi** vuur **wit** (blink in sy bek) **swart** & **wit** (spikkel-wit)

24 (70): jangroentjie **groen**

ANTWOORD: die kind sy wou dit doen

---

swart = 5  
 geel = 6  
 wit = 25  
 groen = 3  
 blou = 8  
 rooi = 10  
 pêrel = 1 (baie kleure, alle kleure - mirakel)

---

vrae = 11  
 waarskuwings = 3  
 antwoord = 1 (die kind sy wou dit doen)

---

Onsekerheid oor die ander party se wederkerige gevoel (“wou sy nie of sal sy wou”, *Nuwe verse*, p. 49; vraag 9, eerste vraag) bring algehele onsekerheid by die spreker mee wat eggo in nog ’n vraag (p. 50), drie verse later uitgedruk in ’n vers oor die oënskynlike afsydigheid en apatie van die ander party:

hoe’t jy my dan sommer-so  
 sommer los gegroet  
 waar is die veer nou?  
 waar is die hoed?

eers was hy dan linkerkant  
 linkerkant getoon  
 gaan jy dan van nou af in  
 astant se berge woon

Dis duidelik dat die twyfel by party een losgemaak is oor die houding van oënskynlike gebrek aan belangstelling (“sommer los gegroet”), maar dat dit veral veroorsaak word deur die manier wat die hoed gedra word. Vroeër was daar ’n veer in die hoed, en hy was “linkerkant/linkerkant getoon”, om belangstelling in party nommer een uit te druk. Om ’n hoed “te toon” is vandag nie meer ’n algemene uitdrukking nie. ’n Hoed wat “getoon” is, blyk volgens die aanlyn *WAT* ’n “windmaker”-hoed, “deur toon onder die aandag” gebring. Vroeër was party nommer twee dus “windmakerig” met só ’n linkerkant-opgevoorde hoed met ’n veer in, maar nou het die persoon “astrant” geword, uitdagend, sonder dié besondere fyn detail-aandag aan die voorkoms en die hoed. Geen aanduiding van geslagte van betrokke partye word in hierdie vers gegee nie. ’n Mens is geneig om dit te lees as ’n *man* wat so ’n hoed dra, wat so opgedraai en mooi gemaak is. So het ek dit onwillekeurig soos ook ander lesers, tot onlangs gelees. Daar is egter ’n foto van Sheila Cussons (geneem deur die jong digter Barend J Toerien,<sup>4</sup> omstreeks laat-veertig, vroeg-vyfzig) met wat lyk na so ’n getoonde hoed op (of nie?). Hoe ook al, dit open die moontlikheid dat die ander party ’n vrou kan wees. En dat die twee vrae deur ’n manlike minnaar, oor die objek van sy aangetrokkenheid, gerig is op ’n vrou, iemand soos Cussons in die foto. En dat daar altemit ’n deurlopende narratief deur “Klipwerk” is, van ’n verhouding wat op die Roggeveldse milieu getransponeer is, oorgehewel uit Amsterdam, Parys en Spanje...

---

<sup>4</sup> Hier saam met Adriaan Roland-Holst en H.W. Truter. Die foto (‘kiekie’) is jare gelede deur Barend Toerien aan my gegee; dus deel van my privaat versameling.



Die objek van die passie in vraag 9, “wou sy nie of sal sy wou”, keer terug in die antwoord op hierdie vraag, die heel laaste kwatryn oor die smarag-groen voëltjie wat alles groen verf:

jangroentjie brand die middag  
hy maak die kafhok groen  
wêreld wêreld wêreld wyd  
die kind sy wou dit doen

(*Nuwe verse*, p.70)

Dis duidelik dat hierdie ander party ’n vrou is, uit die aanspreekvorm, “die kind”, ’n Afrikaanse troetelnaam vir ’n geliefde meisie.

En ’n ou vergete uitdrukking (volgens dieselfde wonderbaarlike bron, die aanlyn *WAT*) vir “geen keer meer aan ’n saak” lui so: “Die kafhok is aan die brand”. Dit wil lyk asof dié “Klipwerk” ’n triomfantelike slot het, en eindig op ’n ekstatische klimaks met die viering van die lyflike liefde...

Die afwysing en negatiewe kritiek wat “Klipwerk” indertyd meegebring het, is moeilik verstaanbaar vandag, met die hoë validasie van, en gierige ondersoek na mondelinge tradisies, mondelinge geskiedenis en ou vorme van taal. Daarby ook ’n hele streek se flora: Clark, Barker en Mucinab (2011) wys op die gebrekkige botaniese kennis van die streek en verskaf daarom “A detailed physical, historical and phytogeographical overview of the Roggeveldberge ... as a contribution towards a more complete flora for the Roggeveld–Komsberg Escarpment”. Ook die plantkundige, Helga van der Merwe, het in *Wild flowers of the Roggeveld and Tanqua*, (Van der Merwe 2010), die bloubos-met-die-goue-pit en vele meer geboekstaaf. Sy verwys selfs na die voorkoms van “doekvoet” in “Klipwerk” as ’n betekenisvolle ontdekking:



Doekvoet:

- Riverine rabbit – this is a wonderful discovery. There have been reports over the years they are in the Sutherland region – here he specifically mentions them!<sup>5</sup>

Louw beklemtoon in *Rondom eie werk* sy taalagtergrond: dat in die isolasie van die Roggeveld wit en bruin almal dieselfde Afrikaans gepraat het:

half dorp en half plaas, met 'n byna ongeskonde Afrikaanse taal en  
'n ou Afrikaanse wêreld (...) taal in sy volheid (...)  
(Louw 1970:23-25)

Tussen 1880 en 1883 (Von Wielligh en Bles se gesprekke) en 1906 en 1922 (Louw se jeugjare, met die hoor van en luister na “honderde stemme”) was Von Wielligh en Louw getuies van stemme wat Afrikaans help vorm het – in aangrensende geografiese gebiede deur /Xam, nasate van Khoi en /Xam, sowel as wit boere.

Kenmerkend van laatstyl-Louw is onder meer die gebruik van plat en vulgêre Afrikaans uitgebreid ingelui in “Klipwerk” (“*hamelstert*”-vrouens, iemand met “aalwee in (s)y bek”), ook in die erotiese toespelings van blom-, plant- en dierverskynsels toegepas op menslike vry- en hofmaakgedrag, insluitende talle verwysings na geslagsdele (“die *geel-perské en die langelyspeer*”, “die *botterboom is glad en glip*”), (“jou wit kwas”), en opgevolg in *Tristia* met geselstaal, soos die “arme ou” en “Oum Henri” (*Tristia*, p. 45; my kursivering), en growwer taal in uitdrukkings soos “got laat ons dié vergeet”, “jy wag daar (...) my *teef*”, “kom hier, my *slet*” (*Tristia*, p. 78; my kursivering). 'n Rariteit in die Louw-oeuvre is 'n aantekeningboek vol heerlike skunnige boeregrappe, waarvan heelparty te make het met seksuele aktiwiteit en die aard en voorkoms van menslike liggaamsdele. Dié boekie was deel van die toegesegde Louw-dokumentversameling, toe nog ongeordend, wat ek êrens in 1976 in die Universiteit van Stellenbosch-biblioteek onder oë gekry het as deel van my *Tristia*-manuskriptnavorsing. Die mees voorkomende protagonis in baie van die grapstories is 'n manlike reisiger in die dae

<sup>5</sup> Insiggewende terugvoer is ontvang van Helga van der Merwe, plantkundige by die Suid-Afrikaanse omgewingswaarnemingsnetwerk en navorsingsgenoot by die Universiteit van Kaapstad, oor die flora wat in “Klipwerk” voorkom. Benewens die botaniese wetenskaplike name word daar selfs erkenning gegee aan onafhanklike bevestiging vir die bestaan van 'n sekere spesie, juis omdat dit “opgeteken” is in “Klipwerk”. Vergelyk enkele interessante voorbeelde, en veral die inskrywing by “doekvoet”:

Botterblom:

- Could be *Gazania krebsiana* – botterblom, rooibotterblom, rooigousblom
- *Gazania lichtensteinii* – botterblom, kougoed
- *Ranunculus multifidus* – buttercup, botterblom, brandblare – I would go for this one because he specifically refers to it growing in the vlei.

Bessie-bos:

- Maybe the *Besembos* or *Taaibos*, both produce many seeds. *Besembos* seeds are edible so maybe that is why the child lost her kappie there? Just a thought.

Spekbos:

- *Dimorphotheca cuneata* – weather profit, spekbos, bergbietou, witbietou

Duwweljies:

- Probably *Tribulus terrestris* – duwweltjie, devil's thorn, dubbeltjiedoring, dubbeltjie

Doekvoet:

- Riverine rabbit – this is a wonderful discovery. There have been reports over the years they are in the Sutherland region – here he specifically mentions them!



voor gastehuse, wat verplig is om by onbekendes op wydverspreide boereplase te oornag. Dié boer het dan dikwels baie mooi dogters. Sodra die nag daal en almal gaan slaap het, ontpop die reisiger as sluipende, jakkalsagtige vryer, wat dogter na dogter se kamer ná mekaar opsoek vir sy erotiese plesier ... Die verband tussen NP van Wyk Louw se oeuvre en dié van Anna M Louw lê duidelik in dié aantekeningboekie, nou onder embargo. Dis onder meer die wêreld van die vroulike Louw se *Vos*, en die manlike besoeker by weduwees op boereplase. Die titelkarakter, Vos, is ’n verloopte boer-prediker wat deur die Hantam en Roggeveld reis, die twee Louws se gedeelde geboortewêreld. Die merkwaardigste, snaaksste en dus onthoubaarste van al die grapstories is die een waaruit “Kunsklas” (*Tristia*, pp. 37-38) en “Kermisspieël” (*Tristia*, pp. 39-40) hoogs waarskynlik ontstaan het, spesifiek die “bruin oog soos lewer” en “rooi oog soos god”. (Dit gaan oor menslike onderdele wat beskryf word as “die groot rooie of die klein bruinetjie”).

Dat “Kunsklas” en “Kermisspieël” net ná “Karoodorp: someraand” (*Tristia*, p. 36) geplaas is, versterk hierdie vermoede dat hulle van oorsprong by mekaar hoort ... Dis ’n gedeelde wêreld. Die grapboek is in die ordening van die manuskripte egter klaarblyklik as “onbehoorlik” en/of “skadelik vir die digterlike nalatenskap” beskou, en dus summier bestem vir toesluiting of “indonkering” van die dokument – taboe vir verdere vorsende oë. Dit is erg jammer, omdat dit waarskynlik die voedingsbodem is waaruit onder meer “Klipwerk” voortgekom het, en omdat dit ’n humoristiese boerekant van die digter wys wat nou meestal versteek is, buiten vir die duidelike innuendo’s en toespelings deur middel van Roggeveldse flora en fauna in “Klipwerk”. Maar so werk roem en faam. So lyk gemanipuleerde nalatenskap. Die digter het geen sê meer nie. Weggesensureer wat mag skade doen aan die vrome goegemeente se siening van die gekanoniseerde, gebalsemde digter. [In ander gevalle gebeur die teenoorgestelde – aan die privaatheid word ontruk wat ontruk kan word, elke vod, elke blaaitjie...die mees intieme liefdesbriewe postuum opgehaal (soos dié van Ingrid Jonker en André P Brink), of ten opsigte van onaf verse waaroor testamentêr deur die digter beslis is dat dit nie vir publikasie is nie (DJ Opperman), maar dan verskyn die verse tog wél, onder druk van ’n navorser].

Nog verder strek die penwortel van die “rooi oog soos lewer” – in SJ du Toit se *Suid-Afrikaanse Volkspoësie* (1924) staan hierdie baie ou, skunnige dansliedjie:

Stryk-ys-ter voet soos das-sie  
Deur-skyn oor soos has-sie  
Rooi oog soos lewer  
Bakstert soos meerkat



uit SJ du Toit se *Suid-Afrikaanse volkspoësie*, 1924:171 (aanlyn by [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org))

Dit is volgens Du Toit ’n “gallop”-dans, met as speelman ’n Khoi of “Bolandsjong”, wat sy eie teks sing by die dans. Die voetnoot by “rooi oog soos lewer” gee ’n variant daarvan as

“Grootkop ding soos bobbejaan”. Dat daar sprake is van die vleeslike liggaamsdele van dier en mens, van vroulike en manlike seksuele liggaamsdeelattribute val nie te betwyfel nie. Die “klou dui al die dier aan”, of “ex unguine leonem” (*Tristia*, p. 12), en hier spesifiek “ex unguine dassie/hassie” (vroulike), “ex unguine meerkat” (manlike).

Dis skunnige liedjies vir by die Nuwejaars- of piekniekdans. Belangriker is die duidelike uitwys van die Khoi- of “Bolandsjong”-herkoms. As Louw “Klipwerk” skryf, is hy na eie segge nie besig met ’n dialek van een of ander aard nie, hy besig Afrikaans *soos dit indertyd*, omstreeks einde negentiende en vroeë twintigste eeu, *deur bruin en wit, Khoi en Bolander*, in die Hantam en Roggeveld en Caledon *gepraat is*. Die merkwaardige lê in hoe hierdie negentiende-eeuse Afrikaanse taalgebruik, “aller primitiefs van inhoud en vorm”, volgens Du Toit in 1924, eers wat *vorm, aard, strekking* en *toon* betref, in “Klipwerk” (in *Nuwe verse*, 1954) verwerk word, hoe daarop voortgeborduur word, hoe dit ’n nuwe vehicle vir ’n metaforiese ou soort wyn word, en dan wat inhoud betref, hoe dit tot in Louw se *Tristia* in “Kunsklas” (*Tristia*, pp. 37-38) en “Kermisspieël” (*Tristia*, pp. 39-40) deel van ’n eksperimentele vernuwing van die taal en die digkuns word (wat ook Boerneef tot soortgelyke eksperimentering met die aardse en konkrete van sy kinderdae aangesteek het):

bruinoog soos lewer  
rooioog soos god  
nee trug warwoer-om  
trug en trug en trug (...)

(*Tristia*, p. 37)

Hier bo staan moontlik die volgende:

(1) draai die horlosie terug in die tyd (“trug en trug en trug”) tot waar die taal se wortels lê. En bedink dat spelling onvas was, dat beeldgebruik uit die verskillende monde (spruitend uit die orale tradisie van Khoi-San en boere) ryk aan kennis van flora en fauna was, konkreet en poëties. Ook dat met die terugdraai van die horlosie (soos wat magsposisies van nasionalistiese stryde kom en gaan), ideologieë verander en die geskiedenis sy loop neem. In Louw se biblioteek (gehuises by die Universiteit van Johannesburg) is ’n buitengewoon groot konsentrasie van tekste oor verskillende soorte nasionalismes en sosialismes.

(2) ’n Instruksie aan die leser: skommel (“warwoer-om”) die woorde, met ander woorde breek die samestellings op, en herrangskik, vir nuwe betekenis en nuanses. Die woord “bruinoog” (*Tristia*, p. 37) kan verwys na die anus, in kru taalgebruik, maar los geskryf (p. 40) dui dit op iemand met ’n bruin kyker. So kan “rooioog” as een woord dui op ’n noodtoestand met flitsende rooi ligte van ’n ambulans, of ’n toestand van bloedbelope oë na beskonkenheid, intense geween, of ontsteking in die oog. Hoof- en kleinlettergebruik maak ook ’n verskil aan betekenis en nuanses daarvan. ’n “Oog” kan ook ’n fontein wees.

Die digter maak uit die ou volksliedjie se “Rooi oog soos lewer” (Du Toit 1924:171) sêlf iets geheel anders in sy drie wisselvorme: (i) “rooioog soos god” x 2 (pp. 37 & 38), en ’n vraagstelling in (ii) “Rooi oog soos God?” (p. 39), of die laaste wisselvorm, as feitelike stelling (iii) “Rooioog soos God.” “Rooi-oog” kan ’n voorstelling van die duiwel wees, in sommige volksgelowe voorgestel met een groot, blink oog voor sy kop (Van Wyk 2006:171, aangehaal uit Lubbe 1971). “Rooioog soos God” word dan ’n toespeeling op Lucifer en God se verwantskap, met Lucifer as die gevalle engel. Op dié manier skakel “Kunsklas” (p. 37) met “Lucifer II” (p. 70), volgens die *Tristia*-manuskrip die heel laaste gedig wat Louw in Amsterdam geskryf het op 21 Mei 1958 (*Tristia*-manuskrip, dokument 2.P.T.3):

blinkbos-stok ry ek  
 my wese te perd:  
 óm al die geweefde  
 die fyn bedagte  
 magiese digfels  
 dié van gesifte  
 meelblomgedagtes  
 – waar bindinge wemel –  
 én die van grofmeel  
 én die van semels  
 krul anti-hemels  
 my satangse stert,

Mét kennis van die datum waarop die vers ontstaan het, kry die woorde nuwe lading – dit suggereer die digter-as-Lucifer wat sy eie *Tristia*-manuskripverse krities takseer. Waarom dit eers vier-en-’n-half jaar later gepubliseer is, bly ’n tergende vraag. Boeiend is die duidelike selfgradering van die verse (“al die geweefde / die fyn bedagte / magiese digfels”) in drie kategorieë met Louw-etiket op: a) “gesifte / meelblomgedagtes / – waar bindinge wemel –”; b) “die van grofmeel”; c) “die van semels”. Die lys suggereer die resepsie vir ’n brood, die samestelling vir ’n growwe brood: fyn meel, growwe meel en semels. En die kok is die duiwel, want “Kuns is boos!” soos Opperman dit uitgespel het. Opperman se kommentaar in “Kuns is boos!” op die loyaliteite van mens teenoor kunstenaar lui so:

As mens behoort die kunstenaar aan ’n bepaalde volk (...) sal hy dit in krisistye verdedig (...) maar in sy kunstenaarskap is hy ’n verraaier; behoort hy aan geen bepaalde volk, kerk of politieke party nie. Die kunstenaar is ’n “joiner”... (1959:150)

Dié “joiner”-skap hou in ’n “*belangelose* uitbeelding van alles na eie wese” (1959:154; my kursivering). Hiermee kry die leser waarskynlik ’n baie goeie idee van hoe Louw ook in Mei 1958 gekyk het na sy nering as digter. En ook presies wat die uitdaging is waaroor hierdie Lucifer dit het, wát die “blinkbos-stok”-ryery van die duiwel met sy anti-hemelse en “satangse stert” in die bundel gedoen het: om sy lewenservarings en die mense daarin te verwerk tot ru-materiaal vir sy verse. En meteen rys ’n moontlike antwoord op die vraag oor wáárom die publikasie meer as vier jaar vertraag is: omdat te veel lewende mense hulself sou herken in die verse, en gedeelde ervarings waarby hul betrokke was. En dat die digter eers die mees herkenbare verse onherkenbaar moes maak. Dit het hy duidelik gedoen met “Klipwerk”, en is uit die manuskrip daarvan aantoonbaar: daar is tientalle voorbeelde waar hy die persoonlike voorname omgeswaai het van geslag: “sy” na “hom”, of “sy” na “hy”, “my” na “jou”. Dit is die opvallendste, deurlopende redigeringsstegniek, ’n wegsyfering van die persoonlike, depersonifisering. Of soos Opperman die proses (persoonlike mededeling, 1979) aan my beskryf het: “Louw het soos ’n waaierstert-jakkals al sy spore agter hom doodgegee”. Een van die pertinentste voorbeelde is die gekanoniseerde vers oor die verhouding wat tot niet is, via die beeld van die doodgereënde vuurmaakplek:

Die swartklip waar (my\*) jou vuur was  
 is byna dood gereën  
 hierdie grond was nie gekoop/(ver)koop nie  
 somer maar geleen

(nota: \*die onderstreepte woorde is deurgehaal)

Dié voorbeeld kom uit “Klipwerk” wat wel gepubliseer is, in 1954. Maar by die tik van die *Tristia*-manuskrip later, het sy eggenoot so hewig ontsteld geraak by die oortik van “Groet in bruin” (*Tristia*, pp. 103-104) dat daar “die ernstigste meningsverskil” ontstaan het, waarin sy hom van verraad beskuldig het, omdat hy daarmee aan die wêreld sou laat blyk: “hier is nou die groot liefde van jou lewe, maar jy sit met die ou miesies met wie jy toevallig getroud is” (Steyn 1998:936-937). Klaarblyklik was die beskrewene en aangesprokene in hierdie vers, Sheila Cussons, en Louw se verhouding met haar, lank nie ’n vergete saak nie. (Daar is ook ’n persoonlike briefie aan haar in die manuskrip wat suggereer dat die brief-kontak volgehou is vanaf kort na die eerste ontmoeting van Maart 1947 in Kaapstad, tot en met die skryf van “Groet in bruin”, in die manuskrip gedateer as geskryf op 5 mei 1957, kort voor Cussons se huwelik.) En klaarblyklik was dit die eerste maal dat die vers onder die eggenoot se oë gekom het. Sommige *Tristia*-verse was emosioneel besonder gelade stof vir die betrokke partye. Verduidelik dit die vertraging van vier-en-’n-half jaar? Miskien wel. Daar is geen ander duidelike verklaring nie. Poësie is nie onskuldige materiaal nie, soms is dit soos dinamiet. Dit laat ’n mens in ieder geval opnuut nadink oor die taboe wat die digter geplaas het met sy instruksie: “vergeet die mens agter die boek ...”.

Die Roggeveld waarin Louw se “Klipwerk” afspeel, is dieselfde Roggeveld as waaroor GR von Wielligh se informant, Ou Bles, vertel. Dit was ook sy grootwordwêreld. Dit was die plek van die Berg-Boesmans, waar hul gejag en vry gelewe en rondgeloop het. Hulle wêreld. Die eerste plaas is eers in 1786 uitgegee, skryf Karel Schoeman in *Die wêreld van die digter* (1986). Volgens Bles se eie getuienis, soos vertel aan Von Wielligh, sou dit in die jare *circa* 1785 tot 1794 (Van Vuuren 2016:79) gewees het:

Ek is in die Roggeveldberge gebore (...). Daar was toe nog baie wild in daardie berge, wat ons in staat gestel het om die bokke van naby te bekruipe ... (...) In daardie dae het dit in ons berge mooi gereën; maar in die Karoo was dit nog baie droog. Al die wild trek toe na ons bergveld-toe, en toe kom die Boesmans van die Moordenaars-karoo en van die Groot-Karoo na ons berge toe. En (...) daar het skoor ontstaan tussen ons Berg-Boesmans en die Karoo-Boesmans (...).

Maar die ding word nou glad anders as baie kom om ons Boesmans in ’n hoop aan te pak, dan staan ons gelyk, en nou veg ons teen ’n gemeenskaplike vyand wat nie ons eie nasie is nie (...). Met hulle kan ons beter veg, want hulle kom na ons toe; al wat ons moet doen, is om vir baie pyle te sôre en doodstil in ons wegkruipplek te lê (...) di(s) net honger en dors (...) wat ons Boesmans so uitroei. Die honger en dors is die honde wat vir geweer en asgaai die Boesman uit sy skuiling moet uitja.

(...) *die ding waaroor hul oorlog maak soos grond, water, vee, en sulke goed, is ons algar s’n same: waaroor moet ons Boesmans daarvoor baklei?* (Von Wielligh 1921:79; my kursivering)

Teenoor die laat agtiende-eeuse Roggeveldse kinderdae van die bejaarde /Xam-man (slegs bekend as “Ou Bles”) staan Louw se vroeg twintigste-eeuse kinderdae in dieselfde ruimte. In *Die wêreld van die digter* beskryf Karel Schoeman die Roggeveld-geskiedenis as gekontes-teerde ruimte van die eerste kolonialisering af tot en met Louw se tyd. Dit is egter so dat kinderherinneringe nie juis op ’n groter konteks konsentreer nie, maar op meer onmiddellike konkreta, gevoelens en emosies, ongerep in die geheue bewaar; dit is die aard van alle heel vroegste herinneringe. Tog is albei die getuies, Ou Bles sowel as Van Wyk Louw, ouer volwassenes as hulle die kinderdae oproep. Bles se vertellings is swaar gemedieer deur Von Wielligh (1859–1932), self ’n ou man as hy Ou Bles se ou outobiografiese vertellings rekon-

strueer. Louw se herinneringe is in poëtiese vorm en noodwendig gekleur deur die plek waar, plus tyd en ouderdom waarop hy dit skryf (1950–1954 in Amsterdam). Wat albei se outobiografiese perspektiewe egter gemeen het, is dat die stilte daaragter in al twee tekste die hardste praat; Karel Schoeman formuleer dit in *Die wêreld van die digter* so:

... in 1809 kon Collins slegs van een kraal uitvind wat uit die Roggeveld bereikbaar is. Die “Boesmans” wat nog in betreklik groot getalle in die streek te vinde was, was meestal reeds vir ’n generasie of meer in gedwonge diens by die Blankes, en *heeltemal losgeruk uit die patroon van hul eeue-oue tradisionele bestaan*, onbewus van hul verlede besig om in die nuwe Kleurlingbevolking van Suid-Afrika op te gaan. Waar hulle deur reisigers uitgebeeld word, is dit dan ook as kuriositeite, *laaste oorlewendes van ’n wêreld wat op die punt gestaan het om vir goed te verdwyn*. (1986:22; my kursivering)

### 3

Daar loop ’n duidelike rooi draad vanaf die “donker naat” deur my land in “Die beiteljtjie”, deur die “Klipwerk”-ruimte en anderkant uit na die geweld van die harde “stoottand” in “Die narwal” (op metafisiese vlak via die geweld in die “stoottand” en die “harpoen” teen bloed en sagtheid gerig, vergelykbaar met Opperman se “Vuurbees”), eindigende in die grotruimte van “Groot ode” met sy heroerwering van die sogenaamde beskawing teenoor die primêrste dinge wat sal oorbly ná die vernietiging van alles wat as “beskawing” bekend staan.

Louw het “Die beiteljtjie” (*Nuwe verse*, p. 35), oor die distopiese einde van die aarde ná April 1947 en vóór Oktober 1949 geskryf, toe dit in *Standpunte* saam met “Inferno” verskyn het, onder die rare titel “Vir die speletjie” (Kannemeyer 1978:424) – miskien selfs ná die Junie 1948-verkiesing. Oor dié vers onder sy ou *Standpunte*-titel, skryf Cussons in Desember 1949 aan Louw dat die vers ’n “sumum” is, “to say something awful with a light little word” (Steyn 1998:577). Louw eggo in 1950 die ou titel, “Vir die speletjie”, as hy aan Opperman skryf dat hul verhouding vir Sheila “ook nie speletjies is nie” (Steyn 1998:590). En hy onthou in 1970 nog presies die omstandighede van die gedig se ontstaan, so presies dat hy dié spesifieke oggend *een-en-twintig jaar later* met álles (behalwe datum) kan beskryf. Hy gee stad, skoolnaam, temperatuur van die dag, en tyd: te voet geloop, Kaapstad, Hoërskool Trafalgar, warm, twaalfuur. Die weglating van die datum is ’n stilte in die teks, ’n snit of gaping wat hard praat – was dit voor of ná die verkiesing? Het dit tot nadenke gelei vir die digter, daar te voet op pad, oor wat die nuwe beleid sou inhou vir die personeel en leerlinge van die skool, en hul gemeenskap daar in Distrik Ses, en andere, orals in die land? Só ’n gaping of snit funksioneer volgens Derrida soos ’n herinnering, soms meerdere herinneringe ineen, die merk van ’n gebeure, ’n plek of ’n tyd. Die weglaat daarvan is soos om ’n boom te snoei: dit laat ’n merk, soos op vel, of in klip (Derrida 2005:18 & 195):

The signature of a poem (...) is a wound. What opens, what does not heal, the hiatus, is indeed a mouth that speaks there *where it is wounded*. In the place of the lesion.

(Derrida 2005:166)

En hierdie wond in “Die beiteljtjie” is die konteks waarin die vers geskryf is, gelade met sosiopolitieke omwentelinge, ingegraveer in die vel en deur die skrif.

Die wond bly praat.



## BIBLIOGRAFIE

- Celan, Paul. 2003. *Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Celan, Paul. 2003. *Paul Celan Verzamelde gedichten*. Vertaler Ton Naaijens. Amsterdam: Meulenhoff.
- Clark, V.R., Barkers, N.P. & L. Muchina. 2011. The Roggeveldberge – Notes on a botanically hot area on a cold corner of the southern Great Escarpment, South Africa. *South African Journal of Botany*, 77:112-126.
- Derrida, Jacques. 2005. *Sovereignties in question. The poetics of Paul Celan*. Eds. Thomas Dutoit & Outi Pasanen. New York: Fordham University Press.
- Du Toit, S.J. 1924. *Suid-Afrikaanse Volkspoësie. Bijdrae tot die Suid-Afrikaanse volkskunde*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger. [https://dbnl.org/tekst/toit004suid01\\_01/index.php](https://dbnl.org/tekst/toit004suid01_01/index.php) [19 Mei 2020].
- Heese, J.A. 1971. *Herkoms van Afrikaners 1657–1867*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Louw, Anna M. 1999. *Vos*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- Louw, N.P. (g.d.) *Tristia*-manuskrip: dokument [2.P.T.3]. Stellenbosch: Dokumente-sentrum, Universiteit van Stellenbosch.
- Lowell, Robert. 1946. *Lord Weary's Castle*. New York: Harcourt Brace.
- Lubbe, H.J. 1971. Die Eufemisme in Afrikaans. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Milosz, Czeslaw. 1980 (1953). *The captive mind*. Transl. Jane Zielonko. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Naaijens, Ton. 2003. In: Paul Celan *Verzamelde gedichten*. Vertaler Ton Naaijens. Amsterdam: Meulenhoff.
- Narwal. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Narwal> [20 Mei 2020].
- Narwhal. <https://en.wikipedia.org/wiki/Narwhal> [20 Mei 2020].
- N.P. van Wyk Louw-biblioteek. Universiteit van Johannesburg. Spesiale versamelings. <https://ujlink.uj.ac.za> [10 Mei 2020].
- Opperman, D.J. 1950. *Engel uit die klip*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Plyushch, Leonid. 1979. *History's carnival: a dissident's autobiography*. Contribution by Tatyana Plyushch. Ed. & transl. by Marco Carynnyk. London: Collins & Harvill Press.
- Schoeman, Karel. 1986. *Die wêreld van die digter. 'n Boek oor Sutherland en die Roggeveld ter ere van N.P. van Wyk Louw*. Foto's deur Ian Nienaber. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Sjón. 2011 (2008). *From the mouth of the whale*. Vert. Victoria Cribb. Londen: Telegram.
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal I & II*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van der Merwe, Helga. 2010. *Wild flowers of the Roggeveld and Tanqua*. Selfgepubliseer (H. van der Merwe, Posbus 1, Calvinia 8190).
- Van Niekerk, Lariza. 2006. Funksionele aspekte van Afrikaanse eksosentriese komposita. Ongepubliseerde D.Litt et Phil.-verhandeling. UNISA.
- Van Vuuren, Helize. 1989. *Tristia in perspektief*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, Helize. 2016. *A Necklace of springbok ears. /Xam orality and South African literature*. Stellenbosch: Sun Press. <https://www.academia.edu/24149941> [24 Mei 2020].
- Van Vuuren, Helize. 2019. Stone Work ("Klipwerk" from *Nuwe verse*/New verse 1954, NP van Wyk Louw). <https://www.academia.edu/37729584/> [9 Junie 2020].
- Von Wielligh, G.R. 1921. *Boesman-Stories. Gemengde Vertellings, mees van 'n Awontuurlike Aard Deel IV*. Kaapstad, Stellenbosch, Bloemfontein en Pietermaritzburg: De Nasionale Pers, Beperk, Drukkers en Uitgewers.
- Voss, A.E. Pursuit of the unicorn. 1979. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory* 53:1-19. <http://www.jstor.org/stable/24247680> [2 Mei 2020].
- Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Aanlyn weergawe: <https://woordeboek.co.za> [24 Mei 2020].