

Twee verse van S. J. Pretorius

H. Ohlhoff

Kaartverkoopster, Florence

Een van die eerste dinge wat by hierdie gedig opval, selfs nog voor 'n mens dit in sy geheel lees, is die kursiefgedrukte reëls: "Cartolini ..." cartolini ..." wat telkens deurbreek om 'n soort refrein te vorm. Wat hulle presies is, en hulle implikasie, word egter eers duidelik in die lig van die titel en die res van die gedig.

Die titel dui op 'n kaartverkoopster in Florence. Dit is dan klaarblyklik haar woorde, haar appèl wat dwarsdeur die gedig weerklink en wat terselfdertyd die gedig in drie eenhede verdeel. Bekyk 'n mens dan elkeen van nader, merk jy op dat hulle ook op ander wyses van mekaar onderskei word. Die opvallendste hiervan lê in die sintaktiese konstruksie en in die voornaamwoordverwysing: Die eerste twee eenhede begin albei met "waar", dus 'n aanduiding van plek, maar na die "waar" volg in die eerste eenheid "*haar*" en in die tweede eenheid "*hul*". Teenoor die "*haar*", die kaartverkoopster, staan by implikasie die ander, die "*hul*". Die derde eenheid volg 'n ander sintaktiese patroon, waar daar 'n versoek tot God gerig word ("Sê ... tog, o Hemelheer"), maar terselfdertyd word, weer in die tweede sinsposisie, 'n derde persoonlike voornaamwoord, naamlik "my" ingevoer. Daar is dus nie slegs die "*haar*" en die "*hul*" nie, maar ook die "ek" wat as toeskouer optree en ook subtiel kommentaar lewer.

Bekyk 'n mens die eerste eenheid nou weer van naderby, is daar enkele sake wat die aandag opeis. Die kaartverkoopster word naamlik hier geteken ten opsigte van haar voorkoms, haar optrede en haar plek. In die reën staan sy met 'n rok *sonder kraag*, en daarby 'n *swarte*, wat kan dui op armoede en swaarkry. Hierby sluit die feit aan dat haar stem die woorde wat klante moet lok "*klaag*". Boonop *kraak* haar stem, waarskynlik 'n aanduiding van ouderdom. Die toonaard van mistroostigheid en ellende word nog versterk deur die beskrywende woord "*aandgrou*". Uit al hierdie gegewens begin dit ook duidelik word waarom "*byna niemand (haar) sien nie*". Haar klere, haar stem, die reën, alles dra by tot haar onopvallendheid. Klankmatig word die gegewens in die eenheid heg gebind deur die herhaalde assonansie van die aa-klank Die aanhoudendheid van die gekla word ook gesugereer deur die enjambement van die laaste drie reëls van die eenheid en die stippels aan die einde.

Daar is egter nog een gegewe in hierdie eenheid waarop ons moet let: Die kaartverkoopster staan naamlik "*langs die bronsdeur van Ghiberti*".

Ghiberti was 'n Italiaanse beeldhouer wat van 1378 tot 1455 geleef het en verantwoordelik was vir twee bronsdeure van die Baptisterium (doopkerk) van Florence (vergelyk die titel). Die deure vertoon taferele uit die Bybel- en kerkgeskiedenis en staan reeds hierdeur, en deur die feit dat hulle kosbare kunswerke is, in teenstelling met die hier en nou

van die kaartverkoopster in haar ellende. Opvallend is egter dat die waarnemer nie reeds hier aandui *watter* een van die bronsdeure dit is nie.

Die tweede eenheid, gebou rondom die kontrasterende "hul", vertoon ook verskillende ander teenstellings met die eerste. Die mense van wie hier sprake is, is ook buite, maar met die kardinale verskil dat hulle nie daar (hoef te) bly nie, maar op pad is huis toe. En nou is dit nie sommer sulke huise nie, nee, dit is *helder* plekke met *blink* gedekte tafels. hiér is daar geen sprake van armoede nie, 'n indruk wat versterk word deur die jagende motors. Deur kontraswerking, wat nog versterk word deur die ander klankaard ook van die rymwoorde en die nadrukliker ritme as gevolg van die baie pouses, word die kaartverkoopster se situasie baie skerp belig.

Dit gaan egter nog verder: Die woord "jaag" impliseer dat die ander mense geen oog sal hê vir die kaartverkoopster nie, dat haar appèl op dowe ore val, dat sy en haar woorde onopvallend word deur die vooruitsig van "huise, tafels, blink gedek". Die sintaktiese parallelisme van die eerste en tweede eenheid voer hierdie gedagte op subtiële wyse verder: waar sy is én waar hulle is, bly haar klaagroep maar steeds klink; hulle leef by mekaar verby; die teenwoordigheid van die ander bring geen verandering nie.

Waar die kaartverkoopster in die eerste eenheid direk teenwoordig is, in die tweede deur middel van kontraswerking indirek optree, word sy as bindende element in die derde strofe die voorwerp van 'n vraag. Teenoor die ellende van die eerste eenheid en die ongeërgheid van die tweede, vind ons die groter betrokkenheid van die spreker in die derde, maar dan 'n betrokkenheid wat staan in die teken van onbegrip, van 'n soeke na insig: "Sê my tog, o Hemelheer, / *waarom* ..." Teenoor die los indrukke van die eerste twee eenhede — gedra deur die onaf sinne — vind ons nou ook in sy gesprek met God 'n volledige, uitgebreide sin in vraagvorm.

Bekyk 'n mens hierdie onbegrypende vraag van naderby, dan val dit in die eerste plek op dat hier nie meer net sprake is van "haar" nie, maar van "party", waardeur die kaartverkoopster verteenwoordigend word van 'n groter groep "langs leë, reënnat strate" wat soos die kaartverkoopster van die eerste eenheid bly roep, steeds dus hoop, maar geen antwoord kry nie. En heel aan die einde, dus in 'n bevoorregte posisie in die gedig, is daar sprake van die "'Paradys se Poort'". Die vae aanduiding van die eerste eenheid ("die bronsdeur van Ghiberti") het nou verdwyn en die spesifieke deur met sy besondere "bynaam" word eksplisiet genoem. Letterlik geneem, kan dit dan gelees word as 'n nadere spesifisering van die staanplek. Daar is egter verskillende aanduidings dat 'n bloot letterlike interpretasie nie voldoende is nie. Die konnotasies van "Paradys" ('n plek sonder sorg en swaarkry) word naamlik geaktiveer deur die gegewens van die tweede eenheid, dié dinge waartoe "party" geen toegang het nie. In hulle ellende moet hulle maar net *voor* die poort daartoe staan. Die "Paradys se Poort" kan dus, juis omdat dit op hierdie plek — ná al die voorafgaande gegewens — staan, simbool word van die toegang tot 'n

soort bestaan wat net vir sekeres beskore is. Trouens, daar is selfs die suggestie dat dit ten diepste om godsdienstige sake gaan: Die vraag word immers aan *God* gestel, terwyl die woord "onverhoord" baie sterk godsdienstige konnotasies het.

Daar word dus in hierdie gedig van die konkrete na die meer abstrakte, van die spesifieke na die meer algemene beweeg om die lesers met een van die ondeurgrondelike vrae van die lewe te konfronteer.

Pyn

Oor die kwatryn sê A. P. Grové in sy *Letterkundige sakwoordeboek* onder andere die volgende: "Verskillende rympatrone word gebruik, maar die skema wat langsamerhand feitlik geïk geraak het, is: aaba, 'n vorm gebruik deur die Persiese digter Omar Khayyam. In die rympaar word dan die situasie gegee en die oorwegende klank. Die derde vers is rymloos, sodat die opgedamde energie oopgolf, net om i/d laaste vers, wat die helder insig moet bring, op kragtige wyse i/d rympatroon teruggebring te word. So kry die gedig om verskillende redes 'n besliste slot'".

Bekyk 'n mens "Pyn" in die lig van die voorafgaande, dan bemerk 'n mens dat hier ook van die rympatroon van die Persiese kwatryn gebruik gemaak word. Die eerste twee reëls bevat frases wat dui op 'n wil-ontslae-raak-situasie: "krap ... tot sy wortels oop", "gooi ... op 'n hoop". Die rymlose derde vers word ook uitgelig deurdat dit met die teenstellingswoord "maar" begin. Die vierde vers wat met sy a-rym teruggryp na die eerste twee reëls, bring ook op ander wyses 'n duidelike afsluiting. Waar die eerste twee reëls met "voorlopige pouserings" (kommas) afsluit en die derde reël enjambeer, kom daar nou 'n punt, 'n sintaktiese slot. Terselfdertyd gryp die plantbeeld ("uitgehoop") ook weer terug na die eerste twee reëls. Ons vind dus 'n afgeronde beeld van plant en tuinier — 'n tuinier wat 'n plant wil uitroei, maar nie daarin slaag nie omdat die plant weer uitloop. En nou is dit nie 'n eenmalige proses nie. Reeds die eerste woord van die kwatryn ("Bedags") dui immers op herhaling. Dit gaan dus om herhaalde, moeitevolle, maar wesenlik tevergeefse arbeid.

Dit gaan egter in die gedig om meer as hierdie letterlike, konkrete plant- en tuinierbeeld. Daarvoor is daar verskillende aanduidings. In die eerste plek die titel. Dit toon vir ons dat hierdie "plant" wat die spreker wil uitroei, wat hom aanhou teister, simbool is van die een of ander pyn wat hy ervaar. Bedags kry hy dit op die een of ander manier reg om daarvan ontslae te raak, maar dit is maar net skyn, want na die nag se slaap is dit weer daar. Die tweede groep aanduidings lê in die gedig self: Die noukeurige en aanhoudende moeite wat gedoen word, wil laat lyk asof dit uiteindelik om iets belangriker as 'n blote plant gaan, terwyl die woorde "wat verby is" ook eerder op ervaringe as op plante sal slaan. Die duidelikste aanduiding vind 'n mens egter in die laaste reël: "... hy't weer in my *denke* uitgehoop". Daarmee word die "pyn" van die titel ook nader gekwalifiseer: Die spreker ly nie as gevolg van fisiese pyn nie, maar ervaar 'n onuitroeibare geestelike marteling.

Binne die kort kwatrynvorm vind 'n mens dus hier tot op sekere hoogte 'n tegniek wat D. J. Opperman so knap hanteer het, naamlik die gelyktydige ontwikkeling van beeld en toepassing, om die ervaring van (geestelike) lyding konkreet daar te stel.

Aan die verhuisingsmanne (Ernst van Heerden)

Die titel van hierdie gedig, uit die bundel *Tyd van verhuising*, suggereer dat daar in die gedig moontlik 'n bepaalde boodskap of opdrag aan die verhuisingsmanne gegee gaan word, moontlik deur die persoon wat trek. Lees 'n mens dan die gedig, kom jy agter dat hier inderdaad vier maal dieselfde opdrag of versoek gerig word: "Dra saggies". Die spreker is dus duidelik besorg oor die dinge wat deur die verhuisingsmanne hanteer word. Deur die herhaling word die gedig, wat neig tot 'n vrye vers deurdat daar slegs hier en daar eindrym voorkom en die reëllengte heelwat wissel, terselfdertyd gebind.

Dwarsdeur die gedig is daar dan sprake van die dinge waarmee getrek word. Die eerste strofe noem "sierpotte en erdewerk,/keurborde en fyn glas", dus die mooie, die fyne en die brose; die tweede strofe praat van 'n "veerbed,/tafels, lessenaar", dus die meer alledaagse; in die derde strofe is daar sprake van "prente, boeke/ en 'n eie ou gemakstoel", dus dit wat (onder andere) ontspanning moontlik maak. Die slotstrofe bring op tweërlei wyse 'n afsluiting: Enersyds deur met die woord "porselein" terug te gryp na strofe een, en andersyds deur die woord "kratte", 'n samevattende teken van trek, van verhuising.

Dit is dus heeltemal moontlik om, uitgaande van die titel, die gedig op 'n letterlike vlak te lees omdat die digter daarin slaag om die verhuisingsbeeld dwarsdeur die gedig vol te hou. As 'n mens egter hiermee sou volstaan, sou 'n mens die gedig 'n onreg aandoen, want daar is verskillende aanduidings dat daar nog 'n ander, alhoewel met die eerste heg vervlegte, interpretasievlak is. Dit word reeds duidelik wanneer 'n mens na die spesifisering van die "verhuisingsmanne" kyk. Agtereenvolgens is daar sprake van "vriende", "mededraers", "regters" en "gode". Hoe verder daar in die gedig beweeg word, hoe minder kan die "draers" dus bloot as letterlike "verhuisingsmanne" gesien word. Dit is ook opmerklik dat hulle in progressiewe volgorde genoem word: vanaf die vertroude vriende na die *mededraers*, na die regters wat nog 'n aardse mag impliseer, maar dan uiteindelik na die bonatuurlike (onbekende?) magte, die gode. Hoe hang dit alles met die ander gediggedewens saam?

In die eerste strofe word die "vriende" verbind met die "sierpotte" ensovoorts, en dan word laasgenoemde weer as simbool van die "lewe/met sy drome/en verlangens" gesien. Die vriende wat, as persone naby die spreker, moontlik in sy drome en verlangens gedeel het, moet versigtig daarmee omgaan. Beeld en toepassing vloei dus in mekaar: Nes werklike verhuisingsmanne kosbare ornamente saggies moet dra, so moet die vriende die drome en verlangens van 'n ganse lewe versigtig hanteer.

Ook die tweede strofe bevat 'n redegewende "want". "Die mededraers", wat alreeds 'n bietjie verder van hom af staan, word verbind met die meer alledaagse, algemeen-menslike "veerbed,/tafels, lessenaar". Dié moet egter ook saggies gedra word omdat hulle ten diepste nie maar net meubels is nie, maar gesien word in verbinding met die bors/se dun skelet". Hier word die broosheid van die mens(like liggaam) opgeroep, selfs miskien die gedagte van die dood waar ook die woord "mededraers" iets van 'n begrafniskonnotasie het.

Nie net vir sy drome en verlangens en vir sy menslike broosheid vra die spreker egter respek nie, maar ook vir sy "klein bedryf" (strofe drie). Die nederigheid hiervan blyk ook uit die feit dat sy bedryf nie verteenwoordig word deur groot daade, groot geboue, uitvindings of iets dergeliks nie, maar "vasgegang (lê)/ in prente, boeke/ en 'n eie ou gemakstoel". Dit moet saggies beoordeel word deur die "regters", mense wat nóg verder van hom af staan, want ook dit alles is breekbaar. Dwarsdeur word die abstrakte deur beelde (dit wil sê verwysings na sintuiglik waarneembare dinge) konkreet gemaak en moontlike sentimentaliteit sodoende teengewerk. Dit geld ook vir die laaste strofe waar 'n finale oproep gerig word en wel aan die "gode". Hier word naamlik met twee metafore gewerk ("die hart se porselein", "die kratte van 'n lewe"). Die eerste het primêr met die emosie te doen (tradisioneel in die hart gesetel) — vergelyk "seer" en "kwesbaarheid". Vrywees daarvan word gevra. En dan, na die dubbelpunt, volg 'n stelling wat as samevatting van al die vorige beskou word: Die lewe, met al die ervarings, al die emosies daarvan ingesluit, kan so maklik breek. Die drome en verlangens kan versplinter, die bedryf kan afgebreek en verkleineer word, maar uiteindelik moet daar ook rekening gehou word met die dood, die laaste verhuising, wat so maklik die lewe kan "breek".

'n Mens sou hierdie gedig met bepaalde gegewens uit die digter se eie lewe in verband kon bring, maar ook daarsonder (juis daarsonder?) het die gedig 'n draagwydte wat elke mens en sy lewenservarings raak.