

HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1 Probleemstelling

Dit is werklik merkwaardig hoeveel moderne digters en skrywers inspirasie put uit die kunswerke van die Vlaamse Renaissance skilder, Pieter Bruegel *de Oude* (1525/1530–1569). Die Duitse literêre teoretikus, Gisbert Kranz (1981: 634–1330), identifiseer ongeveer agt-en-tagtig digters wat Bruegel se skilderye as intertekste in beeldgedigte inspan. Van hierdie digters is: W.H. Auden, Gottfried Benn, Ulrich Berkes, John Berryman, Aloysius Bertrand, Friedrich Bischoff, Carlo Carduna, Paul Carrol, Dirk Christiaens, Hugo Claus, Rosemary Dobson, Robert Finch, John Hollander, Peter R. Holm, Martien de Jong, Roland Jooris, Sarah Kirsch, Marcos Lima, Josep Maria Lópoz-Picó, Erich Lotz, Huub Oosterhuis, Andrea Perrucci, Sylvia Plath, Tadeusz Różewich, Peter Russell, Lennart Sjögren, H.J. van Tienhoven, Simon Vestdijk en William Carlos Williams, om maar net ’n paar te noem.

Hieruit blyk dit dat Bruegel se skilderye ook wêreldwyd aanklank vind by twintigste-eeuse digters. Daar is beeldgedigte oor Bruegel se kunswerke geskryf in: Frans, Duits, Engels, Nederlands, Spaans, Italiaans, Deens,

Hongaars, Pools, Russies en Sweeds. Beeldgedigte met Bruegel se werk as tema kon egter nie in die Afrikaanse digkuns opgespoor word nie. Daar bestaan wel *beeldverhale* oor Bruegel se skilderye in Afrikaans, in die werk van Etienne Leroux en Riana Scheepers.

Kranz se teks is reeds in 1981 gepubliseer, wat impliseer dat daar al heelwat meer digters en skrywers is wat die afgelope twee-en-twintig jaar intertekstueel van Bruegel se werk gebruik gemaak het, wat dan ook in Hoofstuk 5 bewys word. Kranz se ondersoek sluit verder slegs beeldgedigte (gedigte geïnspireer deur beeldende kuns) in, en sluit geensins beeldprosa (verhale en romans geïnspireer deur beeldende kuns) in nie.

Ek sou graag die redes vir moderne digters en skrywers se fassinatie met Bruegel se skilderye wou aantoon. Die sentrale probleem waarvoor daar dan in hierdie studie 'n oplossing gesoek word, is: *Waarom maak soveel moderne digters en skrywers intertekstueel gebruik van die sestiende-eeuse skilder, Bruegel, se kunswerke en hoe manifesteer sy werk in hierdie digters en skrywers se tekste?*

Dié betrokke kwessie staan sentraal in hierdie ondersoek en vorm ook die fokus van die dissertasie. Ten eerste word daar dus gefokus op die

intertekstuele gesprek wat tussen woordteks en beeldteks ontstaan. Ten tweede word daar gepoog om aan te toon dat 'n groot aantal digters en skrywers, om verskeie redes, geïnspireer is deur die skilderye van Pieter Bruegel de Oude.

1.1.1 Goddelike ewigheidsmoment

Volgens Ferguson (1988: 187–189) bevat Bruegel se skilderye sekere ‘moderne’ elemente waarby hedendaagse digters en skrywers kan aanklank vind: “It is no simple coincidence that Bruegel is the most frequently written about painter by twentieth-century poets, for he is readable to the modern eye as a contemporary, an artist of epiphanies.” Die ‘moderne’ element wat sy hier identifiseer, is wat sy, naas James Joyce, *epiphany* noem. In die Christelike konteks dui *epiphany* op die Katolieke Driekoningefees op 6 Januarie, waar die besoek van die drie konings/wyse manne aan die Christuskind herdenk word. Ferguson (1988: 187–189) beskryf dit as: “the showing forth of divinity in its human form.” In die literêre konteks kan dit dus wys op 'n goddelike moment, 'n oomblik van goddelike openbaring, helderheid en waarheid. Ferguson noem dit ook 'n “numinous moment”, 'n heilige, bonatuurlike, goddelike oomblik. Wordsworth het hierdie element in kunswerke geïdentifiseer as “spots of time”. Forster het dit beskou as “eternal moments”. Woolf het dit as

“moments of being” beskryf (Ferguson 1988: 187) en Gotthold Lessing het dit as die “pregnant moment” (Scott 1999: 64) van kunswerke beskou.

Joyce gebruik die term “epiphany” in *Dubliners: Text, Criticism and Notes* (1969) en hy beskryf dit as “a sudden spiritual manifestation”. ’n Eensklapse geestelike openbaring wat die klimaks in die Aristoteliaanse plot vervang en wat die “tableau-narrative” (Ferguson 1988: 187), die drama/vertelling wat in die kunswerk uitgebeeld word, laat eindig met die gevoel dat iets inderdaad gebeur het, al is dit net in die bewussyn van die toeskouer/leser.

Hierdie numineuse ewigheidsmoment in skilderye, sowel as in moderne literêre werk, word verder deur Ferguson (1988: 187) beskryf as “illogical, miraculous, intuitive and definitive ...” en dit dring aan op die spirituele binne die alledaagse, wat ons inderdaad in Bruegel se skilderye vind. Dit is veral duidelik in *Landschap met de val van Icarus* (1565) en *De aanbidding der koningen* (1664), waar die hoofemas van die skilderye (die val van Icarus en die geboorte van Christus, onderskeidelik) op die agtergrond geskuif is, terwyl die alledaagse (’n ploëer, ’n visserman, nuuskierige boeremense) op die voorgrond funksioneer.

Waar daar by die tradisionele Westerse kunswerk 'n betekenisvolle oomblik uitgebeeld is om 'n sekere geskiedkundige of Bybelse of mitiese gebeurtenis te herdenk, word hierdie moment dubbelsinnig binne die narratiewe uitbeelding van modernistiese kunswerke voorgestel. Die logiese opeenvolging van gebeure, konflik en oplossing is afwesig. Slegs 'n oomblik “seen and preserved for us by the artistic eye” (Ferguson 1988: 187) word aan ons as lesers/toeskouers voorgehou.

Bruegel se skilderye bevat hierdie kontemporêre element. Hy suggereer 'n gebeurtenis, sonder om die hele verhaal te vertel en dit is hierdie moment wat moderne digters van beeldgedigte kan raaksien en op dieselfde wyse in hulle gedigte aanwend.

1.1.2 Teenstrydighede, kontraste en die vervreemdingseffek

Hierdie ewigheidsmoment word binne 'n alledaagse sfeer voorgestel, wat ook 'n groot aantrekkingskrag vir moderne skrywers en digters het. Selfs in Bruegel se godsdienstige werk (*De aanbidding der Koningen in de sneeuw* (1567), *De prediking van Johannes de Doper* (1566), *De bekering van Paulus* (1567), *De volkstelling van Bethlehem* (1566), *De kindermoord te Bethlehem* (1565), *De*

Kruisdragen (1564), ensovoorts), verskuif die tradisionele onderwerp op die agtergrond en is die fokus, volgens Vöhringer (1999: 6), op die alledaagse: “Another reason for Bruegel’s outstanding position in art history is the originality with which he transposed and intensified old and valued subject matter in everyday scenarios. He was the first to bring the three wise men into a snowbound Flemish village to worship the Christ Child” (vergelyk *De aanbidding der Koningen in de sneeuw*, **Kopie A**). Bruegel het selfs die Heilige Familie as gewone mense voorgestel. Alhoewel Bruegel tydens sy besoek aan Italië (1552–1553) deur die Italiaanse Renaissance-skilders beïnvloed is, veral wat sy landskappe (vergelyk *Landschap met de gelijkenis van de zaaier* [1557], **Kopie B** en *De zelfmoord van Saul* [1562]) aan betref, het hy nie die ideale, statige, eerbiedwekkende skoonheid van Maria, Josef en die wyse manne, volgens Italiaanse tradisie, uitgebeeld nie. Hy het hulle as Vlaamse boeremense in ’n landelike landskap voorgestel (vergelyk *De aanbidding der koningen*, **Kopie C**): “Bruegel’s scene is not staged in grand architectural surroundings, but it is set in the rustic simplicity of a Flemish village. Furthermore, unlike the Italians, Bruegel reveals no ideal, solemn beauty” (Giorcelli 1988: 200) en “The Romanesque Madonna stepped down from her unapproachable throne to become a human being, a mother playing

with her child. In Bruegel the sacred is completely secularized” (Marijnissen 1984: 27).

Die godsdienstige onderwerp word inderdaad so oorweldigend omring deur gewone mense besig met alledaagse dagtake en aktiwiteite, dat dit dikwels die toeskouer van die sentrale betekenis vervreem. Hierdie vervreemdingselement in Bruegel se skilderye is ook deur die vader van die absurde teater, Bertold Brecht (1898–1956), raakgesien in sy *Alienation Effects in the Narrative Pictures of the Elder Brueghel*, wat uiteindelik lank na sy dood in 1964 gepubliseer is (Coombes 1986: 25). Die vervreemdingselement in Bruegel se werk sluit goed aan by die bekende “Verfremdungseffekt” van Brechtiaanse teorie (Vöhringer 1999: 6).

1.1.3 Modernistiese vertolking

Ferguson (1988: 187) is van mening dat Bruegel as sestiende-eeuse skilder, ’n “clearly modernist ‘reading’ of the traditional narrative” gee, veral in sy *Landschap met de val van Icarus*, **Kopie D**. Dit is dus glad nie toevallig dat so baie moderne digters juis hierdie skildery as tema gebruik nie. Twee-en-twintig van die agt-en-tagtig beeldgedigte oor Bruegel se skilderye wat in Kranz se *Das Bildgedicht* (1981) geïdentifiseer is, het *Landschap met de val van Icarus* as tema. Hierdie

skildery manifesteer in: W.H. Auden se “Musée des Beaux Arts”, Gottfried Benn se twee gedigte “Da fiel uns Ikarus” en “Ikarus”, Ulrich Berkes se digbundel *Ikarus über der Stadt* (1936) in die gedig; “Sturz des Ikarus”, Friedrich Bischoff se “Der Sturz des Ikarus”, Ronald Bottrall se “Icarus”, Allen Curnow se “The Fall of Icarus”, Alexander Czoppelt se “Ikarus”, Rosemary Dobson se “Painter of Antwerp”, Robert Finch se “After Bruegel”, Michael Hamburger se “Lines on Bruegel’s ‘Icarus’”, John Hollander se “Icarus before Knossos”, Raymond Hubert se “La chute d’Icare”, Joseph Langland se “Fall of Icarus: Brueghel”, Huub Oosterhuis se “De val van Icarus”, Tadeusz Różewich se “Prawa i obowiązki”, W.F.M. Stewart se “Icarus”, Manfred Streubel se “Ikarus”, Kris Tranzberg se “Bruegel”, Albert Verwey se “Breughels Ikarus”, Philip Whalen se “Breughel: ‘The Fall of Icarus’” en William Carlos Williams se “Landscape with the fall of Icarus”.

In Bruegel se skildery word die mitiese figuur, Icarus, ‘toevallig’ in die Vlaamse landskap ingevoer en verdien die minimum aandag, al funksioneer hy as sleutelfiguur in die titel van die skildery. Terwyl gewone boeremense hulle alledaagse dagtake op die voorgrond verrig, val Icarus in die see met net sy bene wat nog uitsteek. Nie een van die ander karakters in die skildery neem notisie van die tragiese

gebeurtenis nie. Vöhringer (1999: 6) som dit as volg op: “The everyday environments appear locked in an immutable order, broken into by humans and supernatural creatures”. Dit is hierdie teenstrydighede en kontraste wat deur Brecht en ander skrywers raakgesien is: “If you get to the bottom of Bruegel’s visual contrasts, you notice that he paints contradictions” (Brecht in Vöhringer 1999: 6). Vervreemding ontstaan tussen die gebeurtenisse wat in die skildery afspeel en die skynbaar realistiese landskapuitbeelding. Vir Brecht lê die vervreemding ook tussen die kontraste van katastrofe en idille in *Landschap met de val van Icarus*.

Coombes (1986: 24) sien ook hierdie vervreemding en teenstrydighede raak in *Landschap met de val van Icarus*: “No painting is more evidently at odds with itself ...” Hy beskryf hierdie skildery verder as: “fallacious”, misleidend, omdat daar, afgesien van Icarus wat die rustige landelike toneel binneval, ook ’n sterk kontras tussen die klassieke Mediterreense landskap in die een helfte van die skildery en die Vlaamse landskap in die ander helfte van die skildery is. Verdere kontraste wat Coombes raaksien, is tussen realiteit en mite en tussen die kalm see en die tragedie van Icarus wat in een hoek van die skildery afspeel. Vervreemding ontstaan ook in Bruegel se skilderye as gevolg van die spanning tussen deelname en

afgetrokkenheid van die skilder, sowel as die karakters wat hy uitbeeld, veral te sien in *De boerenbruiloft/Het bruiloftsmaal* (1568), **Kopie E**: “He (Bruegel) is the most committed and the most detached of observers, an adherent of his era and an outsider from it ...” (Harbison in Scott 1999: 72).

Wat Brecht, Coombes en Scott as kontraste en vervreemding ervaar, is vir die Amerikaanse kubistiese digter, William Carlos Williams (1883–1963), egter ’n oomblik waartydens die toeskouer sy/haar asem afwagtend ophou (Vöhringer 1999: 6–7), wat ons terugbring by Joyce se *epiphany*, die spirituele ewigheidsmoment. William Carlos Williams het die vermoë om hierdie goddelike oomblik wat vir ons deur Bruegel bewaar is, in sy gedigte in sy bundel *Pictures from Brueghel* (1960) weer te gee. Veral in die negende gedig, “The parable of the blind” wat hy oor Bruegel se *De gelijkenis van de blinden* (1568), **Kopie H**, geskryf het: “His poem focuses upon the moment of the painting with the force of modernist epiphany, the realized blind men illuminating the now secularized proverb as an artefact of eternal truth” (Ferguson 1988: 190).

1.1.4 Verhale uitgebeeld in visuele taal

Bruegel se vermoë om gesproke en geskrewe taal (spreekwoorde, Bybelverhale en mitologiese verhale) oënskynlik moeiteloos na 'n 'visuele taal' (skilderye) te transformeer, fassineer baie digters, Brecht ingesluit: "Thanks to their direct 'visual language' and its capacity to fascinate, Bruegel's works have inspired many poets of the 20th century. Bertold Brecht, for example, admired Bruegel's clarity of visual thought and his detailed figures, and described as formative the impression that Bruegel's pictures made on him in his youth ..."

(Vöhringer 1999: 6). Hy is verder van mening dat Bruegel doelbewus gewerk het as 'n "translator of language into picture" (p. 102) toe hy onder andere die verhaal van Icarus uit Ovidius se *Metamorphoses* (1522) in visuele prentetaal "vertaal" het.

1.1.5 Pieter Bruegel die grapmaker

Bruegel se humorsin vind ook byval by moderne digters en skrywers. Bruegel het dikwels in sy skilderye die spot gedryf met mense en situasies. Hy het as "Pier den Droll" (Marijnissen 1984: 13), "Pieter die grapjas", bekend gestaan: "Indeed there are very few works from his hand that the beholder can look at seriously, without laughing."

Brecht was gefassineer deur Bruegel se galgehumor: "his tragedy contains a comic element and his comedy a tragic one" (Brecht in

Coombes 1986: 25). William Carlos Williams verwys na Bruegel se humorsin in die derde deel van sy “Children’s games” uit *Pictures from Brueghel* (1962), ’n gedig gebaseer op Bruegel se *Kinderspelen* (1560), **Kopie F**:

Brueghel saw it all
 and with his grim

humor faithfully
 recorded
 it

(Williams 2000: 218–221)

Volgens Vöhringer (1999: 13) bewerkstellig Bruegel hierdie komiese element deur middel van verdraaiing en oordrywing van alledaagse en kulturele items, veral in *Strijd van vastenavond tegen vasten/De strijd tussen carnaval en vasten* (1559), **Kopie G**: “It is often everyday things and actions, but also very familiar cultural items, that here appear misused, deliberately recombined, or reshaped. The truth for Bruegel almost always lies in exaggeration. Where, however he means it seriously, he unexpectedly withdraws his objects and hides them in a wealth of action or somewhere on the edge of the composition” (vergelyk die bruidfiguur in *De boerenbruiloft*, **Kopie E**).

Dit is veral met die boeregemeenskap met wie Bruegel graag goedig gespot het. Hy het sy onderwerp met “loving mockery” (Harbison in Scott 1988: 72) beskou. Hy het gewone boeremense met “robust realism” (Giorcelli 1988: 200) weergegee en dit geniet om spontane, ongesofistikeerde mense uit te beeld. Volgens Carel van Mander se vertelling in sy *Schilder-Boeck* (1604), kon Bruegel met sy onderwerp identifiseer omdat hy baie tyd saam met die boeremense deurgebring het, deurdat hy en ’n vriend, Franckert, hulle as boere voorgedoen het: “Met desen Franckert gingh Bruegel dickwils buyten by den Boeren, ter Kermis, en ter Bruyloft, vercleedt in Boeren cleeren, en gaven giften als ander, versierende van Bruydts oft Bruydgoms bestandt oft volck te wesen. Hier hadde Bruegel zijn vermaeck, dat wesen der Boeren, in eten, drincken, dansen, springen, vryagien, en ander koddien te sien, welck dinghen hy dan seer cluchtigh en aerdigh wist met den verwen nae te bootsen ...” (van Mander in Grossmann 1993: 8).

1.1.6 Uitbeelding van gewone mense

Bruegel was dan ook die eerste skilder wat die lewe van die gewone mense van die sestiende eeu getrou uitgebeeld het: “Bruegel’s great achievement was to observe minutely the common people and to paint a scrupulously faithful picture of them, feature by feature. We might

even say that he devoted his whole lifework to the scoundrels and boorish peasants whom medieval art banished to the margins of illuminated manuscripts or to obscure corners of the churches” (Marijnissen 1984: 27). Hierdie boerse karakters gryp digters en skrywers aan. Ons herken van hierdie aardse karakters uit Bruegel se skilderye in Brecht se epiese dramas (Coombes 1986: 25), Felix Timmermans se romans, Riana Scheepers se kortverhale, Paul Brondeel se surrealistiese verhale en in Michael Frayn se romans.

1.1.7 Bybelse Figure as gewone boeremense in ’n Vlaamse landskap

Soos reeds genoem, het hy selfs Bybelse karakters as boeremense uitgebeeld: “Bruegel transposes Biblical scenes to his own familiar setting, the landscape of Brabant. His Madonna is more than a mother; she has become a woman of the people (Marijnissen 1984: 27).” Dit blyk verder dat Bruegel ook godsdienstige temas humoristies uitgebeeld het, veral te sien in *Strijd van vastenavon tegen vasten*, **Kopie G** en *De aanbidding der Koningen*, **Kopie C**, waar die gesigte van die nuuskierige omstanders, asook van die soldate en wyse manne, komieklik uitgebeeld word. Scott (1999: 69) gaan selfs so ver om *De boerenbruiloft*, **Kopie E**, as grappige parodie, ’n “belaglik makende nabootsing of grappige omwerking” (Odendal 1997: 785)

van Leonardo da Vinci (1452–1518) se *Laaste avondmaal* (1497) te beskryf. As gevolg hiervan is daar al baie bespiegel oor Bruegel se geloofsoortuiging (Marijnissen 1984: 27–28). Wanneer mens egter na ’n skildery soos *De volkstelling van Bethlehem* (1566), **Kopie I**, kyk, blyk dit ’n uitdrukking van toegewyde geloof te wees: “It takes no literary talent to prove that it’s actually the most moving confession of faith that exists in Dutch painting of the sixteenth century” (Marijnissen 1984: 28). In *De kruisdragen* is dit weer asof hy vra: hoe sou Christus vandag tussen ons aanvaar word? (Vöhringer 1999: 73). ’n Gewigtige vraag vir die tyd waarin hy geleef het, maar vandag steeds geldig.

1.1.8 Krities teenoor godsdiens: verligte godsdiensbeskouing

Dit is wel moontlik dat hy krities gestaan het teenoor godsdiens as gevolg van “inhuman religious wars” (Marijnissen 1984: 18) in sy leeftyd en “No doubt he realized that devout men practiced their religion in a herdlike manner; like Erasmus, he was critical of the religious feeling of his time (p. 28).” In *De prediking van Johannes de Doper* (1566), **Kopie J**, wil dit voorkom asof Bruegel weggebreek het van konvensionele godsdiensbeskouing, aangesien hierdie skildery heel waarskynlik verwys na die geheime byeenkomste, die sogenaamde “hagepreken” (Marijnissen 1984: 19) van die anabaptiste

gedurende die sestiende eeu wat byeenkomste in die buitelug gehou het: “Indeed, forbidden meetings did take place outside the towns in Bruegel’s day, where the Anabaptists persecuted by the Inquisition preached and held services.” (Vöhringer 1999: 82–85). Moderne digters en skrywers kan moontlik met hierdie ‘verligte’ godsdienstbeskouing van Bruegel identifiseer.

1.1.9 Sosiale kommentaar

Kontemporêre digters en skrywers kan ook identifiseer met die feit dat Bruegel sosiale kommentaar in sy kunswerke gelewer het. In *De kindermoord te Bethlehem* (1565), **Kopie K**, kom hy moontlik in opstand teen die Spaanse onderdrukking (Marijnissen 1984: 29). Die aanvoerder van die huursoldate in die skildery, wat deur Herodes uitgestuur is om al die seuntjies van twee jaar en jonger in Betlehem en omgewing dood te maak (Matthéüs 2: 16), is al vereenselwig met die hertog van Alva, die leier van die Spaanse weermag wat die Nederlande in 1567 ingeval het (Vöhringer 1999: 87). Indien die datering van Bruegel se skildery egter korrek is, is hierdie teorie onwaarskynlik, maar dat Bruegel hom steeds uitspreek teen menslike wreedheid en oorlog, is duidelik: “Unquestionably Bruegel wanted to bring home to his contemporaries man’s brutality ...” (Marijnissen 1984: 29).

Bruegel het hom duidelik vereenselwig met die swaarkry en lyding van gewone mense: “Bruegel speaks to us of men and women in struggle ...” (Coombes 1986: 24) en “Without doubt the painter realized that the common people were oppressed and exploited ...” (Marijnissen 1984: 29). W.H. Auden se gedig, “Musée des Beaux Arts”, gee erkenning aan Bruegel se meeleving met menslike lyding:

About suffering they were never wrong,
 The Old Masters: how well they understood
 It's human position; how it takes place ...

In Bruegel's Icarus, for instance ...

(Beeton 1988: 330)

Omdat Bruegel se skilderye so vol teenstrydighede is, beskou sommige teoretici hom as 'n universele humanis, terwyl ander hom weer as misantropiese filosoof, 'n mensehater (vergelyk *De Misanthrop* [1568], **Kopie L**), sien: “Bruegel's work does indeed lend itself to conflicting interpretations. Everyone seems to find in it whatever he may be looking for” (Marijnissen 1984: 24).

1.1.10 Temas van Bruegel se skilderye

Moderne digters en skrywers vind ook aanklank by die temas van Bruegel se skilderye, veral wat die verganklikheid van die mens (*De ekster op de galg* [1568], **Kopie M**), en die ‘lubricitas vitae’ (Marijnissen 1984: 219), die onsekerheid van die menslike bestaan (*Winterlandschap met schaatsenrijders en een vogelval* [1565], **Kopie W**, en *De triomf van de Dood* [± 1562], **Kopie N**) aan betref. Verdere temas wat in moderne beeldgedigte en -verhale manifesteer, is die wreedheid (*De kindermoord te Bethlehem*, **Kopie K**) en dwaasheid van die mensdom (*De kreupelen* (1568), *Luilekkerland* (1567), *Dulle Griet* (1562), **Kopie O**, *De Vlaamse spreekwoorden* (1559), **Kopie P**, en *De gelijkenis van de blinden*, **Kopie H**) en die tragiek (*Landschap met de val van Icarus*, **Kopie D**) en lyding (*De kruisdraging*), maar ook die vreugde (*De kinderspelen* (1560), **Kopie F**, *De Boerendans* (1568), *De bruiloftsdans buiten* (1566), **Kopie Q**, en *De boerenbruiloft*, **kopie E**) van ’n menslike bestaan. Bruegel had die vermoë om menslike reaksie op uiterstes, van hitte en koue, liefde en haat, lyding en wellus, raak uit te beeld (Cox 1958: 2). Volgens Marijnissen (1984: 27) is sy uitbeeldings “modern” omdat hy “the world as a psychologist” waargeneem het.

1.1.11 Bruegel die ‘modernis’

Die feit dat Bruegel die eerste kunstenaar was wat alledaagse tonele uit Vlaandere lewensgetrou weergegee het (Vöhringer 1999: 6), het hom ’n belangrike posisie in die kunsgeskiedenis besorg. Hy was ook die eerste kunstenaar wat ’n sneeustorm uitgebeeld het. Hy het wintertonele (*De jagers in de sneeuw*, **Kopie R**) ongelooflik realisties uitgebeeld. Van sy boereskilderye (*De boerenbruiloft*, **Kopie E**, en *De boerendans*) is ook nie didakties van aard soos dit die gebruik in die sestiende eeu was nie; Bruegel wou bloot die vreugdes van ’n landelike lewe uitbeeld. Ons kan dus bespiegel dat Bruegel een van die eerste kunstenaars was wat ‘*l’art pour l’art*/kuns ter wille van kuns’, dit wil sê, “selfgenoegsame” (Bisschoff in Cloete 1992: 15) kuns geskep het, iets wat ondenkbaar in sy tyd was, maar wat later tog kenmerkend van Renaissancekuns geword het: “Die Renaissancekunstenaar wil nie meer soos baie Middeleeuers ’n nuttige of praktiese doel dien, stig, leer of vermaak nie. Hy wil in die eerste plek skoonheid skep” (Strydom 1985: 32).

Bruegel is dus in baie opsigte ’n pionier vir kuns en sy kunswerke bevat heelparty ‘moderne’ elemente. Sommige kritici gaan selfs sover om Bruegel, saam met Bosch, Archimboldo en Piranesi, as die voorloper van die Surrealiste te beskou. Alhoewel Bruegel se werk

inderdaad sekere surrealistiese elemente bevat, veral in *De triomf van de dood*, **Kopie N**, wat deur Marijnissen (1984: 9) as “far more macabre than any modern work” beskryf word, kan dit nie sonder meer as surrealisties beskou word nie. Bruegel transformeer wel dikwels sy daaglikse realiteit deur dit òf te verhef na sublimiteit, òf om dit te verwing na iets skrikwekkends. Soms bied hy hierdie kontraste gelyktydig aan: “From this viewpoint Bruegel is indisputably surrealist, particularly as he sometimes succeeds in heightening reality into sublimity and horror simultaneously” (Marijnissen 1984 9). Hierdie ‘surrealistiese’ elemente in Bruegel se skilderye vind neerslag in surrealistiese en kubistiese verhale en gedigte (vergelyk die verhale van Paul Brondeel en die gedigte van William Carlos Williams en Gottfried Benn in Hoofstuk 5). Maar die term ‘Surrealisme’ word te nou verbind met die literêre beweging van die 1920’s om dit met Bruegel se kunswerke te assosieer. Daar moet ook in gedagte gehou word dat dit wat ons graag vandag as ‘kontemporêr’ of ‘surrealisties’ in Bruegel se skilderye wil beskou, miskien eerder die kenmerke van die sestiende eeu kan wees. Alhoewel die Renaissance bekend is as die “goue eeu” van ontwikkeling en dit soms selfs as meer modern as latere tydperke gesien word, moet ons onthou dat die Renaissance steeds sekere simptome van die Middeleeue bevat het: “One marvels how much of the Middle Ages still survives in the

age to which we have given the glorious name of Renaissance ...”
 (Hauser in Marijnissen 1984: 18).

Bruegel se leeftyd word in so 'n mate gekenmerk deur ontstuielige politieke en godsdienstige situasies, dat hy sy boodskap in sy werk deur “secret code” (Marijnissen 1984: 10) moes kommunikeer. Hierdie geheime kode word myns insiens dikwels met Surrealime^S_Λ verwar. Alhoewel Bruegel in sekere opsigte sy tyd ver vooruit was, was hy ook 'n produk van sy tyd, veral te sien uit die moraliserende aard van baie van sy werk (Vöhringer 1999: 65). Nietemin ontvang moderne skrywers en digters inspirasie uit die skilderye van Bruegel wat in beeldgedigte en -verhale manifesteer.

1.1.12 Beskikbaarheid

Nog 'n rede vir Bruegel se populariteit onder skrywers, is die praktiese feit dat mense wêreldwyd toegang tot Bruegel se werk het, nie net in kunsboeke nie, maar ook tot oorspronklike skilderye in kunsmuseums. Sy kunswerke kom in gallerye in Wenen, Washington, Oxford, Berlyn, Parys, Praag, Brussels, Florence, San Diego, Londen, Madrid, Antwerpen, Rotterdam, Budapest, New York, Detroit, Munich, Napels en Hamburg voor.

1.2 Doelformulering

In hierdie studie word die volgende ten doel gestel:

- Die daarstelling van 'n *teoretiese grondslag* oor die interaksie tussen beeldende kuns en skryfkuns, sowel as die werk en biografiese gegewens van Bruegel, waaruit die studie aangepak kan word.
- 'n Naspeuring van die *redes* vir die populariteit van Bruegel se skilderye as interteks in moderne digters en skrywers se werk.
- 'n Ontginning van die *wyses* waarop Bruegel se beeldtekste in digters en skrywers se woordtekste aangewend word.

1.3 Aktualiteit

Volgens Joncheere (1989: 271) tree woord en beeld al van die antieke oudheid in die Europese letterkunde in wisselwerking met mekaar en die verhouding tussen die twee het al aanleiding gegee tot talle beskouings en teorieë in verband met die taak van beide. Oor hierdie interaksie tussen skryfkuns en beeldende kuns is daar nog bitter min in Afrikaans geskryf en uit die bestaande literêre woordeboeke van A.P. Grové en T.T. Cloete blyk dit asof letterkundiges nog steeds twyfel of daar hoegenaamd 'n genre soos beeldpoësie of beeldprosa bestaan. Die terme

‘beeldgedig/beeldpoësie’ of ‘beeldverhaal’ en ‘beeldroman’ kom nie in Grové se *Letterkundige Sakwoordeboek vir Afrikaans* (1982) of Cloete se *Literêre terme en teorieë* (1992) voor nie. Daar bestaan dus ’n leemte in die Afrikaanse literatuurstudie wat die wedersydse inwerking van woord en beeld aan betref. Dit benadruk die teoretiese aktualiteit van die studie.

Verder is daar, so ver my kennis strek, nog geen ondersoek gedoen na beeldgedigte en -verhale wat geïnspireer is deur Bruegel se werk nie, al is daar ’n opvallende aantal beeldtekste (in allerlei tale) wat intertekstueel met sy skilderye omgaan.

1.4 Hipoteses/stellings

Die volgende hipoteses/stellings vloei voort uit die doelformulering en probleemstelling:

- Beeldliteratuur ontstaan as gevolg van die interaksie tussen beeldteks (beeldende kuns) en woordteks (letterkunde).
- Afgesien van ’n beeldpoësie-genre, bestaan daar ook beeldprosa.
- Ten einde Bruegel-skilderye sinvol te ontleed, is kennis van sy leefwêreld en die politieke en godsdienstige omstandighede van die Renaissance noodsaaklik.

- Ten einde beeldgedigte, beeldverhale en beeldromans wat geïnspireer is deur Bruegel se skilderye sinvol te ontgin, is kennis van sy skilderye belangrik.
- 'n Groot aantal digters en skrywers is geïnspireer deur die skilderye van Bruegel, wat aanleiding gegee het tot beeldgedigte en -verhale. Daar is verskeie moontlike redes waarom digters en skrywers aanklank vind by Bruegel se kunswerke, naamlik:
 - Die *goddelike ewigheidsmoment*, of bevrore oomblik, vir ons bewaar deur die artistieke oog van Bruegel, wat op modernistiese wyse ontbreek aan tradisionele narratiewe eienskappe soos klimaks, ontknoping en slot.
 - *Teenstrydighede, kontraste en vervreemding*, wat bewerkstellig word deur die 'toevallige' invoer van die spirituele in die alledaagse, of die teenwoordigheid van die alledaagse binne die fantastiese en die wyse waarop die hooftema van die skildery verdoesel word deur 'n warboel van bedrywigheid.
 - '*Modernistiese*' *vertolking van Bybelverhale*, waar Bybelfigure as gewone boeremense binne 'n landelike Vlaamse landskap uitgebeeld word. Skrywers kan dus ook identifiseer met Bruegel se 'verligte' godsdiensbeskouing.

- Die wyse waarop bekende Vlaamse spreekwoorde, Bybelverhale en mitologie in *visuele taal* uitgebeeld word.
- Bruegel se *galgehumor*.
- Die feit dat hy een van die eerste kunstenaars was wat die *gewone mense van die sestiende eeu getrou uitgebeeld het*.
- Die feit dat hy *sosiale kommentaar* in sy skilderye gelewer het.
- Die *temas van menslike dwaasheid, verganklikheid en onsekerheid*.
- *Sekere 'moderne' elemente en 'surrealistiese' eienskappe* van Bruegel se skilderye.
- *Bruegel se skilderye kom in verskeie groot stede van die wêreld voor*, wat verseker dat digters en skrywers wêreldwyd toegang het tot sy kunswerke. Tegnologie het ook verseker dat kunsboeke makliker bekombaar is.

1.5 Navorsingsontplooiing

'n Teoretiese grondslag vir die navorsing word in Hoofstuk 2 gelê. Die ontstaan van die *ekphrasis*-genre en die antieke wisselwerking tussen

woord en teks sal eerstens ondersoek word, waarna die ontwikkeling van hierdie genre deur die eeue gevolg sal word. Verder word die sienings van verskeie letterkundige teoretici, naamlik dié van Hagstrum, Hollander, van Gorp, Spitzer, Webb, Scheer, Brems, Jonckheere, Walzel, Scott, Porteman, Rosenfeld, Kranz, Lessing en Ferguson, ondersoek. Daarna word daar gekyk na die ontwikkeling van die genre binne die aparte taalgebiede (Afrikaans, Duits, Nederlands en Engels) en verskillende terme en definisies word ondersoek. Die verskillende eienskappe van beeldpoësie en die verskillende soorte beeldgedigte word ontgin en 'n definisie vir die term 'beeldpoësie' word geformuleer. Uiteindelik word die bestaan van beeldverhale en beeldromans (beeldprosa) ondersoek, maar ook die problematiek wat rondom hierdie terme ontstaan. Daar word met 'n hele aantal voorbeelde van sogenaamde beeldverhale en -romans volstaan om as bewys te dien dat hierdie fenomeen inderdaad bestaan.

In Hoofstuk 3 word 'n kriptiese oorsig van Bruegel se werk, asook van sy biografiese besonderhede en die politieke en sosiale omstandighede van sy tyd gegee. Die tekste van Grossmann, Marijnissen, Cox, van Mander en Vöhringer word hier betrek. Hierdie inligting maak die ontleding van Bruegel se skilderye moontlik.

Deur middel van die navorsing van Lawson-Peebles, Ferguson, Coombes, Giorcelli, Vöhringer, Grossmann en Marijnissen, word sestien Bruegel-skilderye in Hoofstuk 4 bespreek met die oog op uiteindelijke sinvolle ontginning van 'n hele aantal beeldgedigte, beeldromans en beeldverhale in Hoofstuk 5. Die digters en skrywers wat hierdie skilderye intertekstueel aangewend het in hulle gedigte en verhale, word ook genoem.

Hoofstuk 5 gee 'n oorsig van 'n hele aantal beeldgedigte, beeldverhale en beeldromans wat deur Bruegel se skilderye geïnspireer is. Beeldgedigte en -verhale van W.H Auden, Albert Verwey, Gottfried Benn, William Carlos Williams, Sylvia Plath, Hugo Claus, Martien de Jong, Dirk Christiaens, Andrée Sodenkamp, Riana Scheepers, Paul Brondeel en Michael Frayn, word hier bespreek. Daar word ook gekyk om watter redes en op welke wyses hulle hierdie Bruegel-skilderye betrek het.

Hoofstuk 6 is 'n samevatting van die bevindinge van die studie.

Die inhoud van Hoofstuk 1, 3, 4 en 5 word deur kleurkopieë van Bruegel se skilderye ondersteun en in die teks met rooi gemerk.

HOOFSTUK 2 : DIE BEELDGEDIG AS GENRE

2.1 Die oorsprong van beeldliteratuur

2.1.1 Ekphrasis in die antieke tyd

Beeldgedigte en -verhale het ontstaan uit die redenaarskuns van die antieke oudheid, bekend as “ekphrasis”, ’n term wat steeds in Engels en Frans gebruik word. Die Griekse woord “ekphrasis” beteken ’n kunsvoorwerp wat “uitspreek” (Hagstrum in Webb 1999: 7): uit (*ek*) + spreek (*phrazo*). Die oudste voorbeeld hiervan is die agtiende boek uit die *Illiad* van Homeros, ’n stuk epiese poësie van omtrent 150 verse, waarin Achilles se skild beskryf word en dit “geld as prototipe van die genre in die Europese letterkunde” (Jonckheere 1989: 271) en is die “grandmother of all *ekphrasis*” (Webb 1999: 10).

Verdere voorbeelde van ekphrasis uit die antieke tyd is Philostratos se ‘gallery’ in sy *Imagines*, Lucianus se prosaweke, Theocritus se eerste idille, Aeneas se beskrywing van sy eie wapenrusting en die skilderye in die tempel van Juno, die reliëf in Dante se *Purgatorio* en Vergilius se derde herdersdig, waarin die hoofkarakter, die skaapwagter Menalcas, die fyn kerfwerk op houtbekers beskryf (Hollander 1988: 209–210):

Lenta quibus torno facili superaddita vitis
Diffusos hedera vestit pallente corymbos ...

'n Soepel wingerdstok, bedek met behendige beitelwerk
versier die trosse, versprei deur die bleek slingerplant ...

In die antieke tyd het die term “ekphrasis” egter ’n wyer betekenisveld gehad as wat vandag die geval is. Volgens Webb (1999: 8) kon ekphrasis die beskrywing van ’n mens (*prosopa*), plek (*topoi*), tyd (*chronoi*), plante, diere en gebeurtenisse (*pragmata*), soos ’n veldslag en ’n fees, maar ook van ’n skildery of beeldhouwerk, wees. Ekphrasis het eers later, danksy die werk van Jean Hagstrum en Leo Spitzer in die vyftigerjare, veral in Spitzer se artikel oor John Keats (1795–1821) se “Ode on a Grecian Urn”, uitsluitlik op kunsvoorwerpe begin fokus: “*Ekphrasis* as defined in antiquity emerges as a type of discourse that differs radically from the ‘description of a work of art’ we have come to expect ... The restriction to ‘descriptions of *objects d’art*’ dates not to late antiquity, nor even to the Renaissance, but as far as I have been able to trace its development, only to the mid-twentieth century” (Webb 1999: 9–10).

2.1.2 Progymnasmata

Die skrywers van *Progymnasmata*, ’n antieke handleiding in retoriek; Theon, Hermogenes, Aphthonius en Nikolaos, definieer ekphrasis as “a speech which leads one around (*periegematikos*), bringing the subject matter (*prosopa, topoi, chronoi, pragmata*) vividly (*enargos*) before the eyes” (Webb 1999: 11). Die kontras tussen antieke definisies en moderne definisies van ekphrasis is dus duidelik: “works of art as a category are of no particular importance” (Webb 1999: 11) in die antieke definisies. Nikolaos bespreek wel later ’n paar instruksies oor hoe om ekphrasis te gebruik: “when we describe statues or paintings or anything of this sort” (Webb 1999: 11). Hierdie beskrywing is egter nie deel van die hoofonderwerpe van ekphrasis in die antieke tyd nie. Die antieke skrywers van *Progymnasmata* beklemtoon wel dat die helder (*enargeia*) bewoording (Scott 1999: 64) van die ekphrasis ’n groot indruk op die gehoor moet maak, tot so ’n mate dat die luisteraars die onderwerp voor hulle sal ‘sien’: “but the way in which the authors define *ekphrasis* first and foremost as a type of speech (*logos*) that has a certain effect upon the audience. An *ekphrasis* appeals to the mind’s eye of the listener, making him or her ‘see’ the subject-matter, whatever it may be ... It is a form of vivid evocation” (Webb 1999: 12–13). In die antieke tyd was ekphrasis dus: “an evocation of a scene, often a scene unfolding in time like a battle, a murder or the sack of a city” (Webb 1999: 13).

2.1.3 Denkbeeldige ekphrasis

Die eerste voorbeelde van ekphrasis was “denkbeeldige ekphrasis” wat oor fiktiewe kunswerke handel het: “The earliest ekphrastic poetry describes what doesn’t exist, save in the poetry’s own fiction ... they conjure up an image, describing some things about it and ignoring a multitude of others ...” (Hollander 1988: 209). Volgens Hollander (1988: 209) vorm denkbeeldige ekphrasis uit die antieke oudheid die grondslag vir moderne beeldliteratuur: “But the fact remains that it is the tradition of notional ekphrasis which provides the paradigms and the precursor texts, the rhetorical models and the interpretive strategies, for the fully developed modern ekphrastic poem. Notional ekphrasis inheres in modern poetry’s actual ekphrasis, and provides a thematic microcosm of a basic paradox about poetry and truth”.

2.1.4 Die gedig is ’n sprekende skildery, die skildery is ’n stil gedig

Die wisselwerking tussen woord (diskoers) en beeld (kunsvoorwerp) kom dus al baie vroeg in die Europese letterkunde voor en hierdie verhouding tussen verbale en visuele teks het al aanleiding gegee tot ’n hele paar teorieë. Volgens Plutarchus het Simonides hom as volg daaroor uitgespreek: “poema pictura loquens, pictura poema silens”, met ander woorde: “die gedig is ’n sprekende skildery, die skildery is ’n stil gedig”.

Die skildery spreek dus deur die gedig en word daardeur aangevul (Jonckheere 1989: 271): “Volgens die opvatting van die antieke kunstenaar het die geskrewe woord ’n permanenter kwaliteit as die verf en sal dit ook langer bly bestaan. As die skildery deur die tand van die tyd reeds vernietig is, sal die gedig dit nog laat oorleef of in herinnering hou”. Die implikasie is dus duidelik: letterkunde is as die vernaamste van alle kunste beskou. Die skryfkuns is as belangriker as die beeldende kunste gesien. Hierdie sienswyse kom tot vandag nog in sommige gevalle voor: “*ekphrasis* is often understood as a benevolent servant, generously helping the ‘mute’ image to speak out ... *Ekphrasis* frequently turns into a debate about the relative strengths of the different media and results in a competition to see who best *can tell a flowery tale*.” (Scott 1999: 64–65). Scott praat verder van ’n “rivalry that emerges between the sister arts”, wat vir die eerste keer deur Leonardo da Vinci opgeteken is.

2.1.5 Poësie = Skilderkuns

Horatius het egter in sy *Ars poetica* die geskrewe woord en die plastiese kunswerk gelykgestel met sy ‘ut pictura poesis-/poësie is soos skilderkuns’-stelling. Dit blyk uit hierdie uitspraak dat skryfkuns sy outoritêre status oor die beeldende kunste verloor het en dat die plastiese kunste nie meer as ’n minderwaardige kunsvorm gesien is nie.

2.2 Beeldpoësie in die Renaissance

Gedurende die Renaissance, waartydens die pictura-poesis-sienswyse voortgesit is, het die meeste beeldpoësie die kunstenaar of die kunswerk of die geportretteerde (Porteman in Jonckheere 1989: 271) geprys: “But in such poems, it becomes the encomiastic tactic to praise both sitter and painter, the first for possessing the virtue, the second for his skill in being able to reveal it” (Hollander 1988: 211).

Beeldgedigte in die Renaissance is selektief in die verbale voorstelling van ’n kunswerk. Dit fokus op sekere aspekte van ’n kunswerk en laat ander uit. Volgens Hollander (1988: 213) is beeldpoësie in die Renaissance “selective in its reading”. Hierdie kenmerk kom steeds in moderne beeldpoësie voor.

Hollander (1988: 212) beskou ’n gedig van die sewentiende eeuse digter, Richard Lovelace (1618–1658), as die eerste Engelse beeldgedig met kenmerke van moderne ekphrasis: “I would like to turn to what is probably the very first English poem presenting some interesting features of modern poetic ekphrasis”. Die gedig het ’n skildery, geskilder deur Peter Lely in 1647, van Charles I en sy seun James, as tema: “Lovelace reads the painting in a powerful way; or, rather, misreads it, by taking the

matter of the clouds visible behind the head of James as if it were an allegorical detail ...” (Hollander 1988: 212).

2.3 Beeldpoësie in die agtiende eeu: Lessing se *Laokoön*

In die agtiende eeu word die “ut pictura poësis”-ideaal van Horatius omvergewerp deur Gotthold E. Lessing se *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Lessing probeer die afsonderlike gebiede van poësie en skilderkuns afbaken (Jonckheere 1989: 271–272) en sien dit selfs as aparte, outonome kunsvorme wat selfstandig van mekaar funksioneer. Alhoewel woordkuns en beeldende kuns vandag steeds as selfstandige gebiede gesien word, word dit aanvaar dat albei kunsvorme ‘gelyk’ is, “want alles is nou teks” (Jonckheere 1989: 274) en dat poësie en skilderkuns mekaar gedurig oorvleuel: “Daarbij gaan we uit van de overtuiging dat poëzie en kunst elk een relatief autonoom systeem zijn met een eigen interne ontwikkelingsdynamiek, maar dat beide systemen elkaar beïnvloeden, stimuleren, en op sommige momenten overlappen” (Brems 1984: 9). Ferguson (1988: 186) is van mening dat hierdie twee kunsgebiede mekaar aanhoudend oorvleuel: “Despite the occasional attempts to fence off territory between poetry (or verbal art generally) and painting, exemplified in Lessing’s *Laokoön*, the history of ‘the Sister Arts’ delineates a continuous overlapping of pictorial poetry and narrative painting”. In Diderot se *Salons*, vervaag hy die grens tussen

woordteks en afbeelding deurdat sy karakters skilderye besoek asof dit plekke is, “supplying the visual images with sound, smell and texture, and conversing with the represented figures as if they were real people, sometimes even family members” (Scott 1999: 64) en in Théophile Gautier se gedig “l’Art” (1857) ondersoek hy “the equivalence of verbal and sculptural artistry” (Webb 1999: 16). Ferguson (1988: 186) stel woordkuns en beeldkuns gelyk met die volgende stelling: “Poetry can depict and painting can narrate”.

2.4 Beeldpoësie in die negentiende eeu: mimeties-diskursief

In die negentiende eeu word veral *mimetiese* beeldpoësie geskryf, gedigte wat die beeld “vertaal” in ’n poging om die beeld te herskep of na te boots deur taal. Die hoofdoel van mimetiese beeldgedigte is om die statiese objek tot lewe te roep en te reproduseer en “in taal te representeer” (Jonckheere 1989: 272). ’n Skildery of beeldhouwerk word dus op poëtiese wyse in taal omskep, gekonkretiseer en getransponeer tot ’n beeldvers. Volgens Jonckheere (1989: 272) kan ons hierdie soort beeldpoësie ook omskryf as *mimeties-diskursief*: “dit berus dus nie slegs op die nabootsing van die skildery (of beeldhouwerk) se werklikheid nie, dit beskryf dit en lewer kommentaar daarby, dit tas daardie werklikheid af en herskep dit in woorde. Die digter vertaal dit wat hy op subjektiewe wyse geresipieer het. Sy lesing van die figuratiewe ‘teks’ word

getranskribeer in sy woordteks. Die plastiese beeld word eenvoudigweg gedekodeer, of miskien beter: omgekodeer, in taaltekens”. By mimetiese-diskursiewe beeldpoësie funksioneer die digter dus as ’n mondstuk of spreekbuis vir die skilder.

2.4.1 Vernuwing in beeldpoësie

Vernuwing in beeldpoësie ontstaan gedurende die negentiende eeu danksy Mallarmé se figuurpoësie of konkrete poësie, in sy gedigte “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” en veral “Sainte”, waar die teks die vorm van die kunsobjek imiteer (Van der Elst in Cloete 1992: 230–232): “Aan die een kant sien ons ’n soort poësie ontstaan waarin die ongewone tipografie meer en meer uitgebuit gaan word en ’n oorheersende rol gaan speel. Die verbale aspek van die teks gaan oorheers of gekondisioneer word deur die pikturale element van die skilderkuns: ’n soort versmelting van die formele middele van die twee kunsoorte vind plaas ...” (Jonckheere 1989: 273). Omdat die gedig self ‘beeld’ word en nie meer *oor* ’n beeld gaan nie, is Jonckheere van mening dat figuurpoësie dus nie meer beeldpoësie is nie, maar hy erken wel dat Mallarmé “’n nuwe rigting aangedui (het) waarin die werk van talle 20ste-eeuse digters sou ontwikkel”.

Volgens Hollander (1988: 210–214) is die skilder-digter, Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), die voorloper van moderne interpretatiewe beeldgedigte met sy sonnet oor Botticelli se *Primavera*: “It is another painter-poet, Dante Gabriel Rossetti, however, whose remarkable sonnets on paintings seem to set in place the whole agenda for modern interpretative ekphrastic poems”. Hollander (1988: 215) beweer verder dat Rossetti die “ewigheidsmomente” in skilderye kon raaksien en die vermoë gehad het om dit in sy beeldgedigte weer te gee.

In Friedrich Matz se Latynse verhandeling, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide* (1867), waarin hy besin oor Philostratos se *Imagines*, begin die idee van ekphrasis as ’n beskrywing van uitsluitlik kunsvoorwerpe, posvat: “The *idea* of *ekphrasis* as a special kind of description of art objects was already coming to be separated from the wider ancient definition” (Webb 1999: 15).

Hierdie idee is in 1880 voortgesit in die werk van twee Franse teoretici, naamlik E. Bertrand en A. Bougot, met hulle “l’art pour l’art-/kuns ter wille van kuns”-ideaal. Bertrand het in sy *Un Critique d’art dans l’antiquité: Philostrate et son école* (1881) die werk van Philostratus, Vergilius en Catullus geïdentifiseer as “members of ‘a fashionable genre’ which has its own name” (Webb 1999: 16). Hierdie naam is natuurlik

‘ekphrasis’, maar dit blyk of Bertrand huiwerig was om die term in sy betoog te gebruik. Bougot gebruik die term egter direk in sy *Philostrate l’Ancien: une galerie antique* (1881), wat aanleiding gee tot ’n aangepaste betekenis van ekphrasis “from a specific type of description, which may include works of art, to a description of any type which has a work of art as its subject-matter” (Webb 1999: 16). Volgens Webb reflekteer Bertrand en Bougot se herdefinisies van ekphrasis die “contemporary interest in the common ground between art and literature, and interart comparisons”.

Dit was egter eers met Leo Spitzer se *Essays on English and American Literature* (1955), dat die moderne Engelse definisie vir ekphrasis vasgestel is: “It was the prodigiously learned and inventive Spitzer who, in 1955, coined the definition which most people now recognise ...” (Webb 1999: 10).

2.5 Beeldpoësie in die twintigste eeu: dialektiese, selfreflektiewe poësie

Konvensionele beeldpoësie, of *mimeties-diskursiewe* poësie, word in die twintigste eeu aangevul deur *dialektiese* of *selfreflektiewe* poësie (Jonckheere 1989: 273), waarin die digter, in teenstelling met die digters

van tradisionele beeldgedigte, introspektief te werk gaan: “But compared with modern ekphrastic poems, those of the older sort show no traces of self-scrutiny ...” (Hollander 1988: 210). By selfreflektiewe poësie dien die beeldende kunswerk slegs as uitgangspunt of as springplank van poëtiese verkenning en nie meer as doel op sigself wat in taal getransponeer moet word nie. As gevolg hiervan kan die leser soms nie meer die kunswerke in sekere moderne beeldgedigte herken nie: “Die digter van die nuwe soort beeldpoësie wil nie deur sy onderwerp gebonde bly nie. Daar is geen ‘wette’ meer wat hom daartoe verplig nie. Die kunswerk is slegs wegspringplek vir verdere beskouings ... Dis geen poging tot reproduksie soos dit tradisioneel daaraan toe gegaan het nie ... Die klem lê dus ook nie meer op louter mimesis of ekfrase nie, maar wel op die persoonlike respons op die skildery wat ’n uiters subjektiewe toon kan aanneem, sodat die beeld soms sekondêr word, die gevoelsekspressie of refleksie primêr” (Jonckheere 1989: 273–274). In Joan Hambidge se gedig, “Venus by haar spieël” kry ons duidelik ’n persoonlike reaksie op Velásquez se skildey:

Wie ken nie hierdie lyf?

Op purper (die gordyne boonop rooi) fleurig uitgestal

die duikies in my boud

eens blyplek van ’n kwispelende tong.

Die boeppens-Cupido hou getrou

die spieël vas
 skrik – donkerogig droewig kyk ek t’rug
 vanaand word my hand weer losgelaat
 tot en met haar onverwagse wederkoms

(Foster 1997: 393)

Oskar Walzel stel in 1917 ondersoek in na “die gebied van die vergelyking tussen beeldende kuns en literatuur” (Jonckheere 1989: 270) met sy *Die Wechselseitige Erhellung der Künste* en daarmee sit hy die wetenskaplike navorsing van beeldpoësie in Europa aan die gang.

In H. Rosenfeld se *Das Deutsche Bildgedicht* (1935) dring hy aan op meer as net ’n blote beskrywing van die kunswerk. Hy dring aan op ‘intuitive Schau’, dus: “’n deurdring in die simboliese betekenis en die irrasionele lae van die kunswerk” (Jonckheere 1989: 274).

Gisbert Kranz ontgin talle Europese beeldgedigte in 1973 in sy *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, maar word in 1974 deur K. Porteman gekritiseer in die tydskrif *Spiegel der Letteren*, waarin Porteman selfs daaraan begin twyfel of daar hoegenaamd ’n aparte beelgedig-genre bestaan, omdat Kranz, volgens Jonckheere (1989: 269), “allerhande gedigte as ‘Bildgedichte’ bestempel

het wat dit nie verdien nie” en omdat sy “model te vaag omlyn” is. In 1981 het Kranz sy *Das Bildgedicht in Europa* hersien en dit uitgebrei tot twee volumes onder die titel *Das Bildgedicht* en in 1987 het hy ’n addisionele band, *Nachträge*, bygevoeg. In 1984 aanvaar Porteman tog dat daar ’n beeldpoësie-genre bestaan en beweer hy dat Lucas d’Heere die genre in Nederlands bekend gestel het (Jonckheere 1989: 270).

Ferguson (1988: 187) identifiseer ’n ewigheidsmoment in moderne beeldpoësie én skilderye wat sy “numinous moments” noem: “One effect of the shift in numerous modernist paintings and poems is their focus on a numinous ‘moment’ in their representation of *life*”. Volgens Scott (1999: 63) het Gotthold Lessing hierdie ewigheidsmoment reeds in 1766 raakgesien in sy *Laocoön*: “Gotthold Lessing is primarily responsible for identifying the ‘pregnant moment’ in the feminized work of art, from which, he argues, the male poet must deliver the living narrative”.

2.6 Definisies, beskrywings en terminologieë van beeldpoësie

2.6.1 Die beeldgedig in Afrikaans

Die terme ‘beeldpoësie’ of ‘beeldgedig’ kom nie in die vernaamste Afrikaanse literêre woordeboeke voor nie, al word dit algemeen in literêre kringe gebruik. Hierdie twee terme is byvoorbeeld nie opgeneem

in A.P. Grové se *Letterkundige Sakwoordeboek vir Afrikaans* (1982) of in T.T. Cloete se gesaghebbende *Literêre terme en teorieë* (1992) nie. In laasgenoemde word daar wel melding gemaak van “woord-skilderye” onder die hoofopskrif, “Beeldspraak”, maar hier verwys dit na die gebruik van beelde oor die algemeen (Pereira in Cloete 1992: 22) en nie na gedigte met kunswerke as intertekste nie. Dit blyk dus of Grové en Cloete albei twyfel of daar enigsins so ’n aparte genre onderskei kan word. Jonckheere (1989: 270) gebruik die term “beeldgedig” en volgens hom is die Afrikaanse term “regstreeks uit Nederlands (beeldgedicht) en Duits (Bildgedicht) oorgeneem”. Hy definieer beeldpoësie as volg: “’n Mens sou hoogstens baie veralgemenend kon stel dat beeldpoësie die soort poësie is wat uit die interaksie tussen ’n beeldende kunswerk of kunswerke ontstaan. In wese is dit ’n (al- of niegeslaagde) vorm van intertekstualiteit, of ’n gesprek tussen artistieke tekste waarby ’n hele reeks senders en dekodeerders betrokke is, sodat ’n besondere vorm van interartistieke kommunikasie ontstaan” (Jonckheere 1989: 277). Hy praat ook van “verbale skildering of skilder met woorde” (p 272).

Nel (2001: 23) maak gebruik van die terme, “skilder- of verfteks”, in haar referaat oor Antjie Krog se beeldverse oor Marlene Dumas se werk.

Myns insiens is die eerste beeldgedig in Afrikaans ’n gedig van Totius (1877–1953), naamlik; “Die sfinks van Memfis”:

Die leeueliggaam lê nog soos altyd
in diepe rus, tog klaar tot selfverweer.
Die mensehoof staar in die wêreld neer
Met klare blik en kalme oorwogenheid.

Hier het ’n hand die stugge blok graniet
tot pure lewe en geeskrag omgeskep.
Maar mees bewonder ek hoe, ongerep,
’n glimlag effens oor die lippe skiet.

Ek het begeerte om soos dié Sfinks te wees:
om in die lewensdinge in te staar
met rus en erns, met krag en insig klaar,
en met die sagte glimlag allermees.

(Opperman 1980: 57)

2.6.2 Die beeldgedig in Duits en Nederlands

In Duitsland is daar waarskynlik nog nooit getwyfel aan die bestaan van hierdie soort poësie nie (Jonckheere 1989: 270), want die term ‘Bildgedicht’ word al van 1935 formeel gebruik. In Nederlands kom

‘beeldgedicht’ wel voor in die 1963 uitgawe van die *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, “maar ontbreek in die hersiene weergawe van 1980” (Jonckheere 1989: 269), waarskynlik as gevolg van Porteman se kritiek teen Kranz se definisies. Soos reeds genoem, aanvaar Porteman wel later dat daar inderdaad so ’n genre bestaan en hy definieer dit as “een gedicht dat (een werk/werken uit de) plastische kunst als onderwerp heeft” (Jonckheere 1989: 276) en hy beperk beeldgedigte “tot teksten die *expliciet* een kunstwerk als thema hebben en dat kunstwerk ook als kunstwerk willen benaderen” (Jonckheere 1989: 269). In moderne beeldgedigte geld hierdie rigiede afbakening egter nie meer nie, omdat “mens in bepaalde moderne beeldgedigte nie meer presies kan sê op watter beeld hulle betrekking het nie” (Jonckheere 1989: 272). Vergelyk byvoorbeeld die volgende gedig, “Donderdag”, van die Vlaamse digter, Miriam Van hee. Die leser kan nie met sekerheid sê op watter skildery van Vincent van Gogh die gedig betrekking het nie:

ik zat in de trein die mij bracht
naar de stad waar ik werkte
er gleed een korenveld voorbij
groene bomen stonden vochtig
van de nacht, de lucht leek
door van gogh erbij geschilderd
onbestemd en wispelturig

ik wilde schrijven maar
de woorden kwamen niet
ik dacht aan jou aan het
verband tussen de dingen
dat je niet hier was
maar god weet waar dat ik
daarom de bomen zag
de korenvelden en de lucht
dat alles treurig was
vergankelijk en prachtig

(Van hee 1998: 205)

'n Mens wonder verder of hierdie gedig hoegenaamd as beeldgedig bestempel kan word, aangesien die hooftema nie 'n van Gogh-skildery is nie, maar wel die persoonlike gevoelens van verlies. Die ek-spreker ervaar wel die ruimte om haar as 'n van Gogh-landskap, juis omdat sy weemoed ervaar.

Van Gorp (1993: 40) definieer 'n beeldgedig as "(Een) gedicht dat geïnspireerd is op een werk uit de plastische kunst. Dergelijke gedichten kunnen beschrijvend, kritisch of interpreterend zijn. Zij kunnen het werk ook als uitgangspunt nemen voor lyrische beschouwingen,

kunsttheoretiese uitspraken of meninge over de maker van het werk
 ...”

L. Scheer beskryf ’n beeldgedig as “een herschepping in taal vanuit inleving en identifikasie” met die kunswerk (Jonckheere 1989: 276) en Brems beskou ’n beeldgedig “as een van die mees konkrete vorms waarin die interaksie tussen beeld en poësie homself openbaar” (Jonckheere 1989: 277).

2.6.3 Die beeldgedig in Engels

In Engels bestaan daar nie, soos by Afrikaans, Duits en Nederlands, ’n eenheidsterm of ’n eenvormige definisie vir die genre nie. Webb (1999: 17) praat van ’n “diversity of the modern definitions of the term” en sy skryf hierdie diversiteit toe aan “a process of gradual redefinition to conform to contemporary intellectual and esthetic preoccupations”, tydens die negentiende en twintigste eeu. Sy is van mening dat die definiëring van “ekphrasis” die gevaar loop om “circular” te raak, om dus nooit tot ’n punt te kom nie, omdat: “In the absence of an agreed definition, apart from the broadest ‘writing of art’, each critic is able, effectively, to redefine the term to suit his or her interests and to fit the

corpus of works chosen as representative”. Sy spreek verder haar twyfel oor die bestaan van so ’n genre uit: “one is tempted to ask whether there is in fact a single phenomenon that can usefully be called *ekphrasis*” (Webb 1999: 7). Verdere verwarring oor die term is te sien in: “for some, *ekphrasis* includes descriptions of non-representational arts, for others it is the ‘verbal representation of visual representation.’ On the other hand *ekphrasis* is a ‘classic genre’ with its roots deep in antiquity, on the other scholars do not agree about which works should be included in this genre: do descriptions of buildings count? Does ‘description’ include a catalogue entry?” (Webb 1999: 7). Webb het natuurlik ’n punt beet as sy wonder of die beskrywing van geboue by *ekphrasis* ingesluit moet word, want argitektuur is tog ’n kunsvorm, maar dit sal ons by ’n eindelose diskussie van ‘wat is kuns?’ uitbring.

Webb volstaan uiteindelik met ’n definisie van Leo Spitzer wat hy reeds in 1955 geformuleer het: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies the words of Theophile Gautier, ‘une transposition d’art,’ the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objects d’art* (‘ut pictura poesis’).” Scott (1999: 64) verwys ook na beeldpoësie as “*ekphrasis*” en omskryf dit as “the making of verbal art from visual art” en “to translate visual into verbal art”. Hy gee ’n hele paar definisies wat min of meer ooreenstem:

“As a genre, *ekphrasis* has everything to do with the shape of the poetic work: it explores the iconicity of words, sentences and stanzas, and continually entertains the word’s ambition to replicate the immediate visual beauty and stillness of the artwork ...” en “to create a narrative out of the frozen moment that the artwork represents”. Hy is ook van mening dat ekphrasis kan uitbrei op ’n kunswerk “by inventing elements that are not physically present in the scene; it may reconfigure or reorder the artwork; and, perhaps most importantly for our purposes, it may move *into* the artwork, taking up an imaginative position within the depicted world ...” Scott maak ook van die term, “transpositional poetry”, gebruik.

Giorcelli (1988: 200) praat van “painterly poems” wanneer sy verwys na William Carlos Williams se beeldgedigte oor Bruegel se skilderye. Steiner en Davidson maak ook van die term “painterly poems” (Jonckheere 1989: 270) gebruik, wat myns insiens ’n onbevredigende benaming vir beeldpoësie is, omdat beeldgedigte skilderye, beeldhouwerke, etse, sketse en foto’s as onderwerp kan hê en nie net skilderye, soos die term “painterly poems”, suggereer nie.

J.H. Hagstrum (1958: 18) maak in sy *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, gebruik van die term “iconic poetry”: “In such poetry the poet contemplates a real

or imaginary work of art that he described or responds to in some or other way” en Reuven Tsur praat van “picture poetry”, maar meeste kritici gebruik die term wat sy oorsprong uit die antieke redenaarskuns het, naamlik; “the literary genre of ekphrasis” of “ekphrastic poetry” (Jonckheere 1989: 270).

2.7 Eienskappe van beeldpoësie

Jonckheere (1989: 276) formuleer ’n hele paar nuttige karakteristieke van die beeldgedig in sy artikel, *Die beeldgerig as genre*. Volgens hom kan beeldpoësie onder meer die volgende wees:

1. Die *neerslag in digvorm van ’n intersemiotiese proses*, dit wil sê “’n vorm van intertekstualiteit, ’n wisselwerking tussen tekste.”
2. ’n Vorm van *artistieke konkretisering in taal van ’n beeldende kunswerk*
3. ’n *Selektiewe, subjektiewe reaksie in digvorm op ’n kunswerk*
4. ’n Vorm van *poëtiese vertaling en metamorfose*: “verwoording of verklanking van ’n beeldende kunswerk wat intrinsiek stemloos is. Die beeld word in taal omskep. Of andersom: deur middel van taal word ’n beeld herskep.”

5. 'n *Dialektiese proses*: 'n gesprek/dialogoog tussen digter en skilder

2.8 Eie definisie

Na aanleiding van bogenoemde terme, definisies en kenmerke, kan die volgende definisie vir beeldpoësie geformuleer word: *beeldpoësie is poësie geïnspireer deur beeldende kuns of waarin kunswerke (skilderye, sketse, etse, foto's, rotstekeninge, ensovoorts) intertekstueel gebruik of beskryf word, dikwels vervleg met die kunstenaar(s) van hierdie kunswerk(e) se biografiese gegewens.*

2.8.1 Gedigte geïnspireer deur fotografie

Gedigte wat geïnspireer is deur fotografiese kuns, is byvoorbeeld T.T. Cloete se “Marilyn Monroe foto in blou” en die verskeie antwoorde en reaksies van ander digters hierop; Lina Spies se “Marilyn Monroe: foto in goud”, Joan Hambidge se “Marilyn Monroe: foto in rou” en Tom Gouws se “marilyn monroe foto in grou”. Cloete se gedig word hier as voorbeeld gegee:

dik skaamte skrylings sit Marilyn Monroe
 in 'n volstrek
 leë blou

ruim vertrek

die spanbroek van plooilose blou materiaal
is 'n vliesdun vel
wat alles wat binne is kaal
na buite egalig sag gestrek nerfeus vertel

asof dit by alles pas
– die kop hang geluidloos effens laggend agteroor –
hou sy 'n leë glas in die linkerhand vas
wie luister kan goed in die volstrekte stilte hoor

hoe skaamteloos die lippige mond
oop lag pront
pruilend nat rooi rond
gewelf soos 'n gekoesterde soet krielige wond

vir die nakende detail in die bygesprek
– met 'n omweg kan bysake die aandag trek
op hoofsake – is slegs die een skoen uitgetrek
elke besonderheid is op sy plek

deur die volstrekte stilte heen hoor groot
praat die deurgefluisterde skoot
oop en bloot
nakont vlesig groot

wat gloei onder die valsegte dubbele huid
juig deur alle lippe en wange uit

dat dit tuit dat dit tuit
 uitjubelend gierig uitnodigend uit

vrouwees Simone de Beauvior
 is deur huid en deur haar
 oop en openbaar
 gekleed sigbaar

oog en oor laat hulle nie bedrieg nie
 huid en haar weet nie van lieg nie

(Brink 2000: 691–692)

2.8.2 'n Gedig geïnspireer deur 'n rotsskildering

'n beeldgedig wat 'n rotsskildering as interteks gebruik, is die gedig, “Die eland” van Wilma Stockenström:

Dat die klein-klein handjie se aanraak
 die eland laat opspring en rooi en vaal draf
 dit is die wonder wat hom voltrek in die grot

geel vinger rooi klei dit is die wonder
 die eland lewend geraak op die wand van klip
 die groot geel mensie en die klein bruin eland

die groot oker dier staan op uit die stof
 en bekyk die lewe gelate geverf

uit die bek van die grot by die bak ghwarriebos

menseskepsel loop uit uit die bakkrans
uit na die vaal trop doer teen die vlak
om die wind te skep en die kort pyl te skiet

om die bok te skep met die horings swart
en die buik so vaalrooiskurf teen die vaalplatklip
en die sterk pote en die stomp stert en die riffelkwakkie

dit is die wonder wat hom voltrek as die pyl
in die hand wat hand bly kwas word
hand wat die klip laat leef

hand wat laat leef lewende hand
doop in slang en gifbol se gif die pyl
en span die boog breed soos die horison

na die teiken geteken teen die groot-groot lug.

(Brink 2000: 515)

2.8.3 'n Beeldgedig met biografiese gegewens van die kunstenaar

'n Beeldgedig waarin die skilder se biografiese gegewens vervleg is met die beskrywing van 'n skildery, is die gedig, "jackson pollock", van Sheila Cussons:

vinnig
van humeur
met vrouens
met verf
met motors
vinnig met sterf
op veertig

elke trek van daardie gesig
'n geveg met elke trek
elke gevoelige grimas
'n aandagtige wrewel

vinnig met die werwels op
uit 'n senuwee-plexus van kleure
skiet skielike kneukels en foeter
'n skewebek skewer

gemartelde mens van dis more is
klankspannig plektrum snaar

seer
is seerder dunner die nerf
en oë infrasiën
wit het veertig skakerings swart het
en wit het meer

elke trek van daardie gesig
mismoedig gee elke gesig 'n klap

en die lap van 'n lewe vrewes
 sy twee hande aan verf
 af haastig
 en frommel op
 veertig jaar

(Cussons: 1988: 21)

2.8.4 Identifikasie met die kunstenaar

Dit gebeur ook soms dat die digter van 'n beeldgedig identifiseer met die lewensgeskiedenis van die kunstenaar waaroor hy/sy skryf. D.J. Opperman (1914–1985) kon hom vereenselwig met die pyn en lyding van Vincent van Gogh (1853–1890). Opperman moes na 'n ernstige siekbed van voor af leer lees en skryf en van Gogh het aan periodieke kranksinnigheid gely. Albei se pyn het aanleiding gegee tot die skepping van kuns, van Gogh met skilderye en Opperman met poësie. Vergelyk byvoorbeeld die gedig “Vincent van Gogh”:

Jy het as 'n miskende
 heilige vergeefs geveg teen die ellende
 en die onreg in die krotte van die myn,
 in agterbuurte en op landerye; slegs die pyn
 en skriklike stryd van God

leer ken, wat mens en boom verknot
 in sy kramp trekke; maar eers toe jy die koringgerwe
 in aanbidding van die son kon verwe,
 boere, wasvrouens en gepynigde gesigte,
 die kantelende landskap in die snelle ligte
 geel en groen en blou – alles met koorsige gevlek
 tot branding van die skone kon verwek,
 toe is Sy hartstog eers in jou volbring
 soos groen sipresse tot 'n vlam verwring.

(Brink 2000: 235)

2.8.5 'n 'Woordgallery'

Partymaal skryf digters, wanneer hulle in intertekstuele gesprek met
 skilders en hulle kunswerke verkeer, 'n hele reeks gedigte van een
 kunstenaar se werk, sodat die gedigreëks 'n tipe 'woordgallery' vorm.
 Antjie Krog se "skilderysonette" oor Marlene Dumas se skilderye in die
 derde deel van haar bundel, *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) geld hier
 as voorbeeld. Sommige van die gedigitels in die reeks kom woordeliks
 ooreen met dié van Dumas se kunswerke en verwys eksplisiet na Dumas,
 byvoorbeeld: "Hierarchy (*Marlene dumas, 1991*)":

ek klim op jou en begin my steels verbeel
 'n lewe verder voort in jou
 ek pluk jou donker kop tussen my borste in

om die kleur van jou vel te vlek teen been

jy kneus 'n blou plonsende roos
 teen my nek ek breek jou beendere teen die vloer
 jou hart kap-kap teen die hout
 as ek my vingers uittrek is hulle slymerig

stadig suig jy die murg uit
 terwyl ek blind op jou ry
 en ons mekaar handgemeen vind
 in 'n nag van snik en steun, word alles bevestig:

ek's nie 'n oorgawe-vrou nie – tot die sinne toe
 verruk, is ek 'n vrou van wortelskiet

(Krog 2000: 54)

2.8.6 Verskillende kunswerke in een beeldgedig

'n Digter hoef hom/haar nie net tot een kunswerk te beperk wanneer 'n beeldgedig geskryf word nie. 'n Beeldgedig kan meer as een kunswerk bevat/beskryf en ook gelyktydig met meer as een kunstenaar se werk omgaan. H.J. Pieterse se gedig “Van Gogh te Auvers” bevat verskeie van Gogh-skilderye, onder andere: *Selfportret met strooihoed* (1887), *Koringland* (1888), *Land met koringgerwe* (1888), *Sonneblomme* (1888) en *Koringland met rawe* (1890):

Die man met die geel strooihoed
 luister na die wind

van die son deur die land.
Uit die groen koring styg
’n raaf met die wind.
Die man met die strooigeel hare
sien die sonneblomson
na die aarde hang,
sien die son uit die aarde gis
in laatsomerlanderye.
Die man met die halmbaard
voel moeg die aarde trek
in stoppels ná die oes.
Uit die laatmiddagwolke
broei rawe bo die lande.
Word doof en blind
en sien in hom
in koringkorrelhale
uit die ontkiemende kwas
spruit God se geel graanlande.

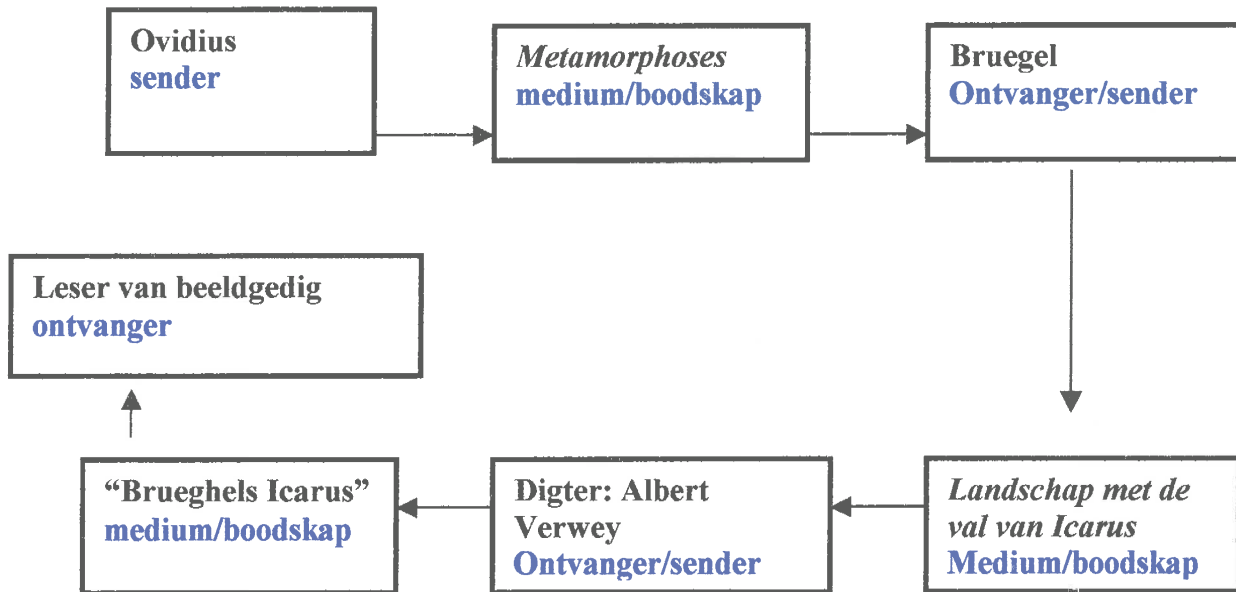
(Pieterse 1989: 2)

2.9 Verlengde kommunikasiemodel

Woordteks en visuele teks tree dus gedurig op verskillende maniere in gesprek, omdat albei kunsvorme uiteindelik kommunikasiemedia is. Patterson (1988: 275) stel dit as volg: “In a literary text, images are presented by the original author to the reader through the medium of language. In a work of art images are presented through the medium of

paint, metal or whatever, and as this medium is also a medium of communication, it can be called a language. The art work and the literary work can therefore be read as parallel text from within the reader's frame of reference".

Jakobson se bekende driedelige kommunikasiemodel kry gevolglik 'n verlengde of meer komplekse voorkoms "deurdat die ontvanger (die digter of dekodeerder van die kunswerk) self weer sender word, wat deur middel van 'n ander medium (die beeldgedig) 'n boodskap rig tot potensiële ontvangers (die lesers van beeldpoësie)" (Jonckheere 1989: 277). Ovidius se *Metamorphoses*, Bruegel se *Landschap met de val van Icarus* en Albert Verwey se gedig, "Breughels Ikarus", kan hier as voorbeeld geld van 'n uitgebreide kommunikasiemodel: Ovidius dien as oorspronklike sender van die boodskap (die agste boek van sy *Metamorphoses*) en Bruegel dien as ontvanger, die leser van Ovidius se *Metamorphoses* en dan word Bruegel weer sender van die boodskap, sy medium/skildery (*Landschap met de val van Icarus*), wat 'gelees' word deur die ontvanger (die digter, Albert Verwey), wat op sy beurt ook sender word met sy boodskap (sy medium/beeldgedig, "Breughels Ikarus"), wat gelees word deur die ontvangers (die lesers van beeldpoësie). Hierdie hele proses kan diagrammaties voorgestel word:



2.10 Beeldverhale en -romans

As daar 'n genre soos beeldpoësie bestaan, moet daar myns insiens ook beeldprosa bestaan. Verhale en romans wat dus geïnspireer is deur beeldende kunswerke, waarin kunswerke beskryf word en as interteks gebruik word en wat selfreflektief ingespan word. Hugo Bousset (2001: 15) praat van die “cross-over tussen literatuur, plastiese kunst en fotografie” in sy referaat oor die wisselwerking tussen die kunste: “De roman voedt zich aan of wordt gecombineerd met film, videoclips, het internet, strips, installaties, performances, tv-soap, muzikale samples, foto's, choreografie en plastisch werk”.

2.10.1 Problematiek met die term

Daar is egter sekere probleme met die term ‘beeldverhaal’, omdat dit in Nederlands, in van Gorp se *Lexicon van literaire termen* (1993), geassosieer word met “stripverhalen” (van Gorp 1993: 383), dit wil sê, strokiesprente. Aangesien hierdie assosiasie nie in Afrikaans bestaan nie, wil ek graag volstaan met die benaming “beeldverhaal” of “beeldroman”, vir verhale en romans wat plastiese kunswerke intertekstueel aanwend.

2.10.2 Riana Scheepers se *Dulle Griet*

In Riana Scheepers se kortverhaalbundel *Dulle Griet* (1991) gebruik sy Bruegel se skildery met dieselfde titel (1562) as ’n ironiese raam en sleutel tot die temas en karakters vervat in haar teks. Op die voorblad van hierdie kortverhaalbundel verskyn ’n afdruk van Bruegel se skildery en in die titelverhaal (p. 48) verwys Scheepers direk na Bruegel se werk: “Sy koop ’n poskaart-afdruk van Bruegel se ‘Dulle Griet’. Dulle Griet loop met ’n vasberade uitdrukking die hel in, haar aardse besittings in haar voorskoot saangebondel. Agter haar lê ’n spoor van verwoesting” (p. 50). Hierdie verhaal, maar ook die bundel in geheel, kan as beeldverhale beskou word.

2.10.3 Petra Müller se “Die dwerg van die Infanta”

Müller maak intertekstueel gebruik van die hofskilder, Diego de Silva Velázquez, se *Las Meninas* in haar kortverhaal, “Die dwerg van die Infanta” (p. 1) uit haar bundel *Die dwerg van die Infanta en ander verhale* (1993), waar daar ook ’n collage-verwerking van hierdie skildery op die voorblad verskyn. Die Infanta-karakter in Müller se verhaal verwys na Margareta-Teresa, die vyfjarige dogter van die Spaanse koning, Don Felipe, wat sentraal in Velázquez se skildery staan. Die koning, koninging, diensmeisies, dwerge en die skilder sêlf, kom in die skildery voor. Die karakter waar om Müller egter hoofsaaklik haar verhaal gebou het, is die dwerg, Esteban de Duro: “Dit is Diego de Silva, die hofskilder, wat ook meester van kostuums en seremonies is, wat opgemerk het dat die dwerg aantrek in die kleure van die klein Infanta, so asof hy haar boetie wil wees” (p. 1).

2.10.4 Gerda Taljaard se “Verbintenis”

In Taljaard se kortverhaal, “Verbintenis” (p. 15), uit haar debuutbundel, *Maansiek* (2002), beskryf sy ’n skildery van die Russies-gebore skilder, Marc Chagall: “Ons beweeg ritmies in ’n wye stofpad af. Verby winkeltjies en gehuggies en perdestalle en ’n klomp lawaaierige ganse. Verby mense besig met hul laaste take vir die dag. ’n Ou man wat water aandra. ’n Gesette vroutjie met aartappels in haar

voorskoot gebind. 'n Winkelier met 'n broodmandjie op sy kop. Spelende kinders ...” (p. 16). Sy maak ook melding in die “erkenning” dat hierdie verhaal “geïnspireer (is) deur *Russiese bruilof* (1909), 'n skildery van Marc Chagall” (p. 123). Taljaard wend hierdie skildery selfreflektief binne haar verhaal aan, deurdat die skildery deel van die hoofkarakter se droom is en 'n voorspelling van die uiteindelijke begrafnis van haar ongebore kind word (p. 19).

2.10.5 Lettie Viljoen se *Landskap met vroue en slang*

Lettie Viljoen se *Landskap met vroue en slang* (1996) met sy Nicolas Poussin-geïnspireerde voorblad en talle verwysings na verskeie skilderye en kunstenaars (p. 15, 19, 21– 24, 69, 205–206 [Poussin], p. 20, 99–100 [Velásquez], p. 27 [Rembrandt] p. 31–32 [Bernini], p. 81 [Gentileschi], p. 99 [Lopez], p. 111 [El Greco], p. 112 [Donatello], p. 123 [Watteau], en p. 197 [Piero della Francesca]), funksioneer as beeldroman. Die roman word ingelei deur 'n uittreksel uit die kunskenner, Michael Kitson se *The age of Baroque* en die hoofkarakter, Lena Bergh, is self 'n skilder (p. 56 en 77) wat volgens Gaigher (2001: 1) “verlang na 'n ander landskap as die postkoloniale hawestad in Natal waar sy haar bevind. Sy voel aangetrokke tot die landskappe van Poussin – landskappe waarin daar 'n duidelike verdeling tussen voorgrond, middelgrond en agtergrond is ...” Die

fisiese landskappe waarin die hoofkarakter haar bevind, word sêlf as skilderye beskryf: “As die kleure van die subtropiese Natalse kuslandskap ’n voorkeur vir ’n skel oordadigheid in ongewone kombinasies van die hele spektrum van groene en rooie vertoon, is die Kaapse landskap in teenstelling byna monochroom ...” (p. 14). Viljoen bou haar roman nie alleen rondom werklike skilderye nie, maar ook rondom denkbeeldige skilderye (p. 77).

2.10.6 Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins*

Volgens Nolte (2001: 23) is dit waarskynlik dat Etienne Leroux Jeroen Bosch se *De bekoring van de Heilige Antonius* (1510) as ’n tipe visuele interteks in sy *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) ingespan het. Sy beweer dat die sewe panele van Bosch se altaarskildery die sewe doodsondes verteenwoordig, wat manifesteer in sewe van *Sewe dae by die Silbersteins* se agt hoofstukke (vergelyk ook die titel). Die sewe dae waarin die roman afspeel is verteenwoordigend van die sewe doodsondes of sewe duiwels waarmee die hoofkarakter, Henry, versoek word. Henry word dus met die Heilige Antonius in Bosch se skildery vereenselwig. Dit is egter nie onmoontlik dat hierdie versoeking van Antonius/Henry ook kan verwys na Bruegel se skildery (1552) met dieselfde onderwerp en titel nie. Bruegel se half-mens, half-dier-figure stem ooreen met die

swembadtoneel in Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* in die hoofstuk, “Kaperjolle van die Kunstenaars”: “Op die gras, wisselend van kleur tot kleur, beweeg voorwerpe wat soos diere lyk – ’n hele dieretuin van fauna. Toe hy nader kom, sien hy dat dit mans en vrouens is: bikini’s van onder, maar dierekoppe waar hulle gesigte moet wees ...’n hele gerei van dieregesigte draai hulle snoete en glasoë na hom toe: bere, leeus, varke, bokke, akkedisse, koggelmanders, paddas, katte en honde” (p. 36). ’n Ander skildery wat moontlik ook ’n invloed op Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* gehad het, is Bruegel se *De val der opstandige Engelen* (1562), **Kopie S**, omdat die “hoofdzonden” (Grossmann 1993: 33) hier as monsteragtige diere gekonkretiseer word.

Daar bestaan dus inderdaad verhale en romans wat geïnspireer is deur die beeldende kunste, wat ons beeldverhale en beeldromans (beeldprosa) kan noem.

HOOFSTUK 3: DIE BIOGRAFIESE GEGEWENS, WERK EN LEEFWÊRELD VAN PIETER BRUEGEL DE OUDE

Ten einde 'n sinvolle ondersoek te doen na Bruegel se skilderye en die beeldgedigte en -verhale wat geïnspireer is deur sy werk, moet daar gekyk word na die persoon agter die kunswerke. Kennis van 'n kunstenaar se biografiese besonderhede en leefwêreld gee dikwels insig in die betekenis en doel van sy/haar kunswerke.

3.1 Herkoms

Bitter min inligting oor Bruegel se lewe is beskikbaar en boonop bestaan daar verwarring oor sy geboortedatum, geboorteplek en die skryfwyse van sy naam. Danksy die Antwerpse Italianer, Ludovico Guicciardini se manuskrip, *Descrittione de tutti i Paesi Bassi* (1567) en Carel van Mander se *Schilder-Boeck* (1604), is daar tog sekere informasie aan ons bekend, maar nie noodwendig betroubare informasie nie. Guicciardini het sy manuskrip twee jaar voor Bruegel se dood geskryf, wat sy inligting miskien meer outentiek maak as dié van van Mander, wie se *Schilder-boeck* eers vyf en dertig jaar ná Bruegel se dood gepubliseer is. Tog is van Mander se teks “steeds een bijzonder belangrijke bron voor de kennis van het leven van de

kunstenaar” (Grossmann 1993: 8). Die presiese geboortedatum van Bruegel is onbekend, maar daar word algemeen aanvaar dat hy tussen 1525 en 1530 gebore is (Marijnissen 1984: 15).

Volgens van Mander is Bruegel “niet wijt van Breda, op een Dorp, gheheeten Brueghel” (van Mander in Grossmann 1993: 8) gebore, maar hierdie inligting is verwarrend, aangesien daar drie dorpe met soortgelyke name (Brueghel, Kleine Brögel en Groote Brögel) in Brabant was. Marijnissen (1984: 15) spekuleer dat “Bruegel’s family probably came from Breugel near Eindhoven”, maar dit is waarskynlik die veiligste om veralgemenend te sê dat Bruegel in die noordelike gedeelte van Brabant gebore is, want volgens Vöhringer (1999: 12) “the name Bruegel can be connected with two towns in the Scheldt region, but apart from the similarity of name there is no real evidence for his place of Birth”. Hy beweer verder dat van Mander graag hierdie landelike dorpies aan Bruegel wou toedig om die romantiese idee van Bruegel as ’n “peasant painter” te laat posvat, terwyl die plekke waar hy eintlik gewerk het, almal “rapidly expanding Flemish commercial cities” was.

Verwarring oor die spelwyse van Bruegel se naam ontstaan as gevolg van die kunstenaar se onverklaarbare besluit om sy naam te wysig van

‘Brueghel’ na ‘BRVEGEL’: “Tot 1559 spelde de kunstenaar zijn naam ‘Brueghel’, van dit jaar af als ‘Bruegel’, meestal geschreven in Romeinse kapitalen als ‘BRVEGEL’. Wij weten niet wat de reden was voor deze wijziging in schrijfwijze en schrift” (Grossmann 1993: 11). Dit het veroorsaak dat skrywers en kunshistorici gedurig verwissel het van ‘Brueghel’, ‘Bruegel’ en ‘Breughel’. Vandag word daar egter hoofsaaklik volstaan met ‘Bruegel’.

3.2 Pieter Bruegel *de Oude* se twee seuns

Mens moet ook versigtig wees om nie verward te raak met die werk van Pieter Bruegel *de Oude* en dié van sy twee seuns, Pieter Bruegel *de Jonge* en Jan Bruegel nie, albei skilders in eie reg.

3.3 Pieter Coeck

Van Mander beweert dat Bruegel ’n leerling van die kunstenaar Pieter Coeck van Aelst was, maar dit word betwyfel omdat Bruegel se werk stilisties heeltemal verskil van “de Italiaans georiënteerde Coeck” (Grossmann 1993: 12). Wat wel waar is, is dat Bruegel in 1563 met Coeck se dogter, Mayken, getroud is, waarna hulle na Brussel verhuis het.

3.4 Hans Franckert

Gedurende 1552 het Bruegel meester van die Antwerpse St Lukas-gilde geword (Vöhringer 1999: 136), waar hy vir die kunshandelaar, Hans Franckert, gewerk het. Uit van Mander se manuskrip blyk dit dat Bruegel en Franckert ook goeie vriende was en dat hulle saam boerefeeste bygewoon het. Dit is ook hier waar Bruegel die uitgewer Hieronymus Cock, blykbaar 'n latere leermeester, ontmoet het. In 1552 skilder Bruegel *Landschap met de gelijkenis van de zaaier*, **Kopie B.**

3.5 'n Reis na Italië

Tussen 1552 en 1553 reis Bruegel, via Frankryk, na Italië omdat “het immers zeer gebruikelijk voor een kunstenaar (was) om de bedevaart naar Italië te ondernemen” (Grossmann 1993: 15). Volgens sommige kunshistorici was Bruegel “geheel niet ontvankelijk voor de Italiaanse geest”, terwyl ander weer die “Italiaanse invloeden in zijn werk aanwijzen” (Grossmann 1993: 15). Sy landskapskilderye, *Gezicht op Napels* (1552/53) en *Gezicht op Fondi* (1552/53), dien as bewyse vir Bruegel se besoek aan Italië. Myns insiens het Bruegel se Italiaanse reis inderdaad groot invloed op sy landskapuitbeelding gehad (vergelyk *Landschap met Christus, verschijnend aan de discipelen bij de zee van Tiberias* [1553] en *Landschap met de gelijkenis van de*

zaaiër, **Kopie B**). Die figure en onderwerpe van hierdie skilderye word oorweldig deur die bergagtige landskappe en verdwyn byna daarin, asof die hoofokus eintlik op die landskap, en nie op die figure is nie: “In Bruegel’s case, the active figures are intentionally dominated by the landscapes in which they act” (Vöhringer 1999: 66). Die onderwerpe en hoofkarakters (Icarus, Paulus, Johannes, Christus, Saul) kom ‘toevallig’ in die landskap voor. Die vraag wat gevolglik ontstaan, is hoe Bruegel sulke belangrike mitiese en Bybelse figure as randfigure, as sekondêr tot die landskap, kon uitbeeld, maar die verskynsel word deur Vöhringer (1999: 66) as “typical of Mannerism” bestempel: “Emphasizing what is important precisely by retracting it became a much-used artistic trick”. Hy beskou Maniërisme verder as “A style of art between the Renaissance and the Baroque” (p. 138), wat wegbeweeg het van die uitbeelding van ideale proporsies, vorms en komposisies. Hierdie teenstrydige vorm van beklemtoning kon suksesvol in die Renaissance aangewend word, want “unlike today, a purely landscape representation was still inconceivable.” (Vöhringer 1999: 66). Die skilder kon dus op die toeskouer vertrou om te soek na die “real subject” van die skildery.

3.6 Die invloed van Bosch

In 1559 begin Bruegel vir die eerste keer “multi-figured” (Vöhringer 1999: 136) olieverfskilderye produseer, byvoorbeeld te sien in *De strijd tussen carnaval en vasten*, **Kopie G**, en in 1560 skilder hy *De kinderspelen*, **Kopie F**. Tydens 1562 skilder Bruegel verskeie skilderye met Bybelse onderwerpe (*De toren van Babel* en *De zelfmoord van Saul*), maar ook ’n hele aantal somberder skilderye (*De triomf van de Dood*, *Dulle Griet* en *De val van de opstandige Engelen*) wat duidelik die invloed van sy voorganger, Hieronymus Bosch (1440/1450–1516) toon. In ooreenstemming met Bosch, skilder Bruegel ook “grotesque figures as contrast to an expanse of landscape” (Vöhringer 1999: 9) wat daarop dui dat die esoteriese dogma van die Middeleeue steeds ’n invloed op die Renaissance én Bruegel gehad het. Afgesien hiervan beskou Vöhringer (1999: 9) vir beide Bosch en Bruegel, as die mees “unconventional artists” van die Europese kunsgeskiedenis.

3.7 Woordspel

Bruegel se werk is wel, binne die Middeleeuse tradisie, allegories en moraliserend van aard en het dikwels die bedorwenheid van die wêreld as tema. Die blindes in *De gelijkenis van de Blinden*, **Kopie H**, word nie as gelykes gesien met wie Bruegel identifiseer en simpatiseer

nie, maar as “unbelievers who do not find the way to the Lord because they trust in their own kind” (Vöhringer 1999: 65). Maar Bruegel plaas die blindes van die Bybelse gelykenis in ’n landelike Vlaamse konteks asof hy aan die geldigheid van die sedeles begin twyfel. Hy speel dus ’n spel met die betekenis van woorde en objekte, wat danksy die *rederijkers* (kulturele gildes) van die sestiende eeu, baie gewild was: “such games with the meanings of words and objects were very much in fashion in his day in the Netherlands” (Vöhringer 1999: 65).

Woordspeletjies en gevatte sêgoed was inderdaad baie gewild gedurende Bruegel se leeftyd, veral as gevolg van die vertaling van die Bybel in die omgangstaal en die skryf van woordeboeke. Daar is ook wegbeweeg van ’n allesbepalende Christelike moraliteit en ’n middelklas het ontstaan wat nie gestreef het na “courtly ideals” nie: “An intellectually interested and thoroughly prosperous middle class had developed, which possessed a culture of its own, one not oriented to courtly ideals. It was among such people that Bruegel’s printed graphics must have found customers” (Vöhringer 1999: 65). Volgens Van Leeuwen (Strydom 1985: 32) vind hierdie hervormde lewensbeskouing ook opsigtelik neerslag in die kunste van die Renaissance: “De kunst emancipeert zich geleidelijk van de theologie: vroomheid, zondebesef en godsvertrouwen bezielen de middeleeuwse

kunstenaar; de renaissancist beeldt zeer realistisch, weelderig en boeiend, ménsen van vlees en bloed af, krachtige, mooie mensen ...”

3.8 Die begin van die goue eeu

Bruegel se leeftyd was verder die goue eeu van intellektuele, filosowe en wetenskaplikes, naamlik Erasmus, Montaigne, Copernicus, Mercator, Vesalius, Brahe en Galileo (Marijnissen 1984: 18). Vir die noordelike Nederlande was hierdie eeu ’n tydperk van bloei op alle gebiede (Strydom & Ohlhoff 1985: 36). Seereise na onbekende wêrelddele is onderneem, die aarde verken en internasionale handel het floreer.

Die suidelike Nederlande (Vlaandere) is egter erg geknou deur politieke en godsdienstige hervorming.

3.9 1563–1566

Soos reeds vermeld, trou hy in 1563 met Mayken Coecke en in 1564 word sy seun, Pieter, gebore. Gedurende 1564 skilder Bruegel *De kruisdraging* en in 1565 skilder hy *De jagers in de sneeuw* (Kopie R), *De sombere dag*, *De hooioogst*, *De korenoogst* (Kopie T) en *De terugkeer van de kudde*, wat eintlik deel uitmaak van “De reeks der maanden” (Grossmann 1993: 196). In hierdie tyd skilder hy ook sy

enigste mitologiese werk, naamlik *Landschap met de val van Icarus*,

Kopie D. In 1566 skilder hy *De volkstelling van Bethlehem*, **Kopie I.**

3.10 Religieuse en politieke onrus

Alhoewel die sestiende eeu die bloeitydperk van die Humanisme was, is dit ook gekenmerk deur onmenslike religieuse oorloë, gevoer deur die Spaanse hertog van Alva wat Brussels in 1567 ingeval het. Hy was die instrument van die Spaanse koning, Filips II, se tirannie en was verantwoordelik vir die dood van 18, 000 kettters. As gevolg daarvan, is die titel, ‘Beskermer van die Katolieke geloof’ deur die pous aan die hertog van Alva toegeken, al was hierdie bloedbad eerder polities as godsdienstig gemotiveer. Bruegel se waarskynlike sinisme teenoor godsdienst spruit blykbaar hieruit voort. Ironies genoeg skilder Bruegel in hierdie tyd *Luilekkerland* (gebaseer op ’n ou Vlaamse legende) en *De bruiloftsdans buiten*, **Kopie Q**, waarskynlik omdat hy verlang na ’n tyd van oorvloed, aangesien chroniese wanvoeding aan die orde van die dag was (Marijnissen 1984: 21). *Luilekkerland* lewer uiteindelik ook kritiek teen laksheid en uitspattigheid.

Uitermate hoë belasting word deur die hertog van Alva afgedwing in die laaste paar maande voor Bruegel se dood. Bruegel leef dus in baie onseker, ontstuielige en kontrasterende tye. Dit gee klaarblyklik

aanleiding tot Bruegel se “geheime kodes” of “kriptiese simboliek” (Marijnissen 1984: 10) waarmee hy sy boodskappe in sy skildeye moes kommunikeer en veroorsaak dat dit soms onverstaanbaar en verwarrend vir die moderne toeskouer is.

Volgens van Mander het hy sy vrou voor sy dood aangesê om ’n hele aantal bitsige politieke slagspreuke en inskripsies by sy kunswerke te verbrand, omdat hy die gevolge daarvan gevrees het: “Veel vreemde versieringhen van sinnekens sietmen van zijn drollen in Print: maer hadder noch seer veel net en suyver geteyckent met eenighe schriften by, welcke ten deele al te seer bijtigh oft schimpich wesende, hy in zijn doot sieckte door zijn Huysvrouwe liet verbranden, door leetwesen, oft vreesende sy daer door in lijden quaem, oft yet te verantwoordten mocht hebben” (van Mander in Grossmann 1993: 10). Tydens 1567 skilder hy ook *De aanbidding der Koningen*, **Kopie C**.

3.11 Laaste werk en sterfte

In 1568 word sy tweede seun, Jan, gebore. In hierdie jaar skilder hy die boere-skilderye (*Kop van een oude boerin*, *De bruiloftsdans buiten* (**Kopie Q**), *De boerendans* en *De boerenbruiloft* (**Kopie E**), wat sy naam en reputasie as die skilder van boeremense gevestig het: “he thus unwittingly became the founder of the peasant genre much favoured in

the 17th century” (Vöhringer 1999: 90). In dieselfde jaar skilder hy ook *Twee apen*, *De Misanthroop* (Kopie L), *De boer en de vogeldief* en *De kreupelen*.

Die jaar daarna sterf Bruegel aan ’n onbekende siekte op die ouderdom van ongeveer vyf en veertig: “a portrait showing the artist shortly before his death in 1569 suggests a man of about forty-five ...” (Vöhringer 1999: 12).

In 1570 publiseer Hieronymus Cock twee van Bruegel se werke in sy *Vier seisoenen*.