

HOOFSTUK 4: SESTIEN WERKE VAN BRUEGEL

Ten einde 'n sinvolle bespreking van die beeldgedigte en -verhale te doen wat inspirasie geput het uit Bruegel se werk, moet die betrokke kunswerke bespreek word.

Vervolgens word al die skilderye wat betrekking het op die beeldgedigte wat in Hoofstuk 5 ondersoek word, bespreek.

Myns insiens sal dit sinvol wees om te begin met die skildery wat die meeste digters en skrywers in hulle tekste gebruik het, naamlik *Landschap met de val van Icarus*.

4.1 *Landschap met de val van Icarus* (Kopie D)

Landschap met de val van Icarus is Bruegel se enigste kunswerk met 'n mitologiese onderwerp. Die skildery is gebaseer op Ovidius se agste boek van sy *Metamorphoses* oor die mite van die Kretensiese kunstenaar Daidalos en sy seun Icarus, wat met kunsmatige vleuels van vere en byewas, probeer vlieg het. Icarus slaan nie ag op sy vader se vermaning om liefies nie te hoog te vlieg nie en kom te naby aan die son. Die was aan sy vlerke smelt en hy val na die aarde en beland in die Egeïese see. Die sedeles wat in die antieke verhaal opgesluit is, is

dus duidelik: As jy te hoog vlieg, sal jy ver val, met ander woorde; moenie te gou, te ver in die lewe probeer kom nie en wees versigtig vir hoogmoed.

Dit is opvallend dat Bruegel Ovidius se *Metamorphoses* as bron gebruik het, want Ovidius beskryf die visserman, die skaapwagter en die landbouer in sy poësie, wat in Bruegel se skildery figureer.

Bruegel 'vertaal' die verhaal van Icarus in prentetaal, want volgens Vöhringer (1999: 102), "Bruegel consciously worked as a translator of language into picture". Bruegel gee egter sy eie, unieke weergawe van die Icarus-verhaal in sy skildery, want hy vermeng Vlaamse kalendermotiewe met Romeinse letterkunde en Griekse mitologie (Vöhringer 1999: 107). Die mitiese figuur, Icarus, val 'n Vlaamse landelike toneel binne en is byna onsigbaar vir die kyker, want net sy bene steek nog uit. Terwyl die tragiese einde van Icarus in die een hoek van die skildery afspeel, gaan gewone Vlaamse boeremense hulle gewone gang. 'n Ploeër ploeg in die voorgrond, 'n skaapwagter en sy hond pas skape op en 'n visserman hengel aan die waterkant. Daar is geen ooggetuie wat Icarus se val aanskou nie. Selfs die hengelaar wat reg voor Icarus sit, sien hom nie raak nie.

Icarus is die sentrale karakter van die verhaal, maar in Bruegel se skildery is dit die ploëer wat die toneel domineer: “The ploughman, who rather than Icarus dominates our immediate perception, has a lack of regard for him even more clearly motivated than the fisherman’s. Bent he stands as an image of monotonous labour, his eye on his furrow” (Coombes 1986: 25).

Bruegel het die sleutelfiguur van die titel doelbewus uit die voorgrond onttrek en hom ‘toevallig’ en onopvallend in ’n Vlaamse landskap geplaas, juis om die gebeure van die Icarus-verhaal te beklemtoon. Omdat landskappe op sigself nog nie in die sestiende eeu geskilder is nie, het Bruegel se tydgenote geweet om na die hoofonderwerp te gaan soek. Om dit wat belangrik is as sekondêr uit te beeld, was ’n suksesvolle beklemtoningstegniek tydens die Renaissance: “The picture’s deeper theme is presented quietly and metaphorically. The multilevel exposition shows that Bruegel was no stranger to Humanistic thought. The message – a warning against flying to high – would have been quite familiar to his contemporaries” (Marijnissen 1984: 75).

Bruegel wou blykbaar meer met sy skildery sê as net die waarskuwing dat mense nie te hoog moet mik nie. Hy wou klaarblyklik ook te

kenne gee dat dit beter is om 'n realis (die ploëer) te wees, as 'n dromer (Icarus).

In die linkerhoek van die skildery, onder 'n vrugteboom, is 'n dooie liggaam sigbaar. Die simboliese waarde hiervan is nog nie bevredigend verklaar nie. Vöhringer (1999: 107) verwys na 'n Vlaamse spreekwoord: 'n landbouer los nie sy ploeg ter wille van 'n dooie man nie', wat 'n moontlike verklaring vir die lyk is, maar hy vind dit onbevredigend omdat dit geen "mythological reference" is nie. Vöhringer bespiegel dat dit eerder na nog 'n mitologiese figuur, Icaros, verwys. Icaros was 'n Atheense wynboer wat deur twee landbouers doodgeslaan is omdat hulle gedink het hy wil hulle met sy wyn vergiftig, want hulle het nog nooit voorheen wyn geproe nie.

Soos reeds genoem, het 'n hele aantal twintigste-eeuse digters (W.H. Auden, Allen Curnow, Alexander Czoppeld, Rosemary Dobson, Huub Oosterhuis, Albert Verwey, William Carlos Williams, ensovoorts) inspirasie geput uit Bruegel se *Landschap met de val van Icarus*. Die rede hiervoor is heel moontlik die 'moderne' elemente, naamlik die spirituele binne die alledaagse, die numineuse ewigheidsmoment, die sosiale kommentaar en die teenstrydighede, kontraste en vervreemdingseffek, wat hierdie woordkunstenaars in Bruegel se werk

kon herken. Die mitologiese tema vind ook byval by moderne skrywers en digters.

4.2 De gelijkenis van de blinden (Kopie H)

In *De gelijkenis van de blinden* verletterlik Bruegel die woorde van Jesus in Matteus 15: 14: “Laat staan hulle maar; hulle is blinde leiers van blindes. As ’n blinde ’n blinde lei, val altwee in die sloot”. In Lukas 6: 39, word dieselfde spreekwoord as volg gestel: “Kan ’n blinde miskien ’n ander blinde lei? Sal hulle nie altwee in ’n sloot val nie?”. Matteus 23: 16–17, waar Jesus die fariseërs en skrifgeleerdes as huigelaars aanspreek, is ook van toepassing op Bruegel se skildery: “Ellende wag vir julle, julle wat ander wil lei en self blind is.”

Volgens Ferguson (1988: 187) stel die skildery nie ’n gelykenis voor soos die titel wil voorgee nie, maar eerder ’n spreekwoord: “*The parable of the blind* represents not a ‘parable’ in the normal sense, but a proverb”. Bruegel representeer hierdie spreekwoord as ’n oomblik binne ’n ‘realistiese’ verhaal. Hy beeld die blindes uit op daardie spesifieke oomblik wanneer hulle in die sloot begin val. Ferguson dring daarop aan dat die skildery gelees moet word as ’n oomblik in ’n “ongoing narrative”: “The modern viewer may see this painting as a ‘frame’ of a motion picture, but earlier viewers as well knew how to

read this tableau as processual: the end is clear, all will be floundering within seconds of what we see. It seems impossible, in fact, to ‘read’ the painting as anything but a moment in an ongoing narrative”. In hierdie ‘vertelling’ ontbreek die tradisionele verhaalelemente egter: “There is no chain of conflict and resolution, no ‘lack’ to be fulfilled, no Greimasian set of exchanges, merely a procession and a fall” (Ferguson 1988: 188). Bruegel se uitbeelding van die gelykenis is dus heel ‘modern’. Marijnissen (1984: 307) bevestig hierdie idee met: “Bruegel has discarded everything conventional in this portrayal of six blind men ...”

Alhoewel Bruegel op Jesus se woorde oor die blindes in sy skildery sinspeel, gee hy nie net ’n blote illustrasie daarvan nie. Hy representeer eerder ’n ewigheidsmoment, ’n “epiphany in the ugliness and grim comedy of an actual event, the climax of a ludicrous and lugubrious implicit narrative” (Ferguson 1988: 188). Wat dus vir Bruegel belangrik is, is die oomblik van die val sêlf “which embodies the spiritual truth of the proverb and – not unimportantly – his painterly virtuosity” (Ferguson 1988: 188). Volgens Ferguson is hierdie ewigheidsmoment in Bruegel se skildery ’n “kontemporêre” element wat verbasend by ’n sestiende-eeuse skilder is.

In Bruegel se skildery is daar vyf blinde mans wat gelei word deur 'n sesde blinde man (slegs vier blindes is egter sigbaar in die kleurkopie (Kopie H) van 'n detail van dié skildery) “dressed in the garb of Bruegel’s time” (Ferguson 1988: 188), wat reeds met sy stok en musiekinstrument in die sloot lê. Bruegel se weergawe van die sloot is egter eerder 'n rivier waarin waterplante sigbaar is. Die toneel speel weer in 'n landelike Vlaamse landskap af met 'n kerk in die agtergrond, maar daar is niemand wat die blinde mans sien, geen omstanders nie (vergelyk *Landschap met de val van Icarus*) en niemand om hulle te help nie. Die enigste getuies wat die dwaasheid van die blindes raaksien, is die toeskouers wat na die skildery kyk.

Alhoewel die meeste van Bruegel se skilderye 'n aansig van bo af gee, wat 'n afstand tussen die skildery en die toeskouer bewerkstellig, is die toeskouer by *De gelijkenis van de blinden* “in direct proximity to the stumbling blind men” (Scott 1999: 73): “Brueghel does not afford us the secure omniscience of an aerial perspective; nor is our view of the blind men impeded by foreground foliage or diverted by distant vistas or groups of figures”. Dit is asof Bruegel ons as toeskouers laat aansluit en laat inval by die string blinde mans, want in teenstelling met sy ander skilderye, is die hoofonderwerp in die voorgrond en op

die toeskouer se vlak. Veral die voorste man dring ons ruimte binne deurdat sy een voet in ons ruimte ‘skop’.

Bruegel se skildery is ’n simboliese vertelling van menslike dwaasheid en ’n waarskuwing teen geestelike blindheid: “Blindness is shown as an irremediable state of the soul, the stigma of a corrupt world. We who look at the picture are not blind like the men it depicts, and we are admonished not to act like them, putting blind trust in blind leaders” (Marijnissen 1984: 307). Vöhringer (1999: 124) sien die skildery ook as ’n waarskuwing: “This is intended as a warning against false counselors and unreliable leaders.” Hy beweer dat die kerk in die agtergrond van die skildery beslis nie ’n toevallige motief is nie, dit stel die Bybelse konteks van die gelykenis voor: “the internal blindness of the human soul is what is intended, that of non-believers ...”

Ferguson (1988: 188) is van mening dat die skildery, volgens Renaissance ikonografie, ook kan dui op uiteindelijke verlossing: “Falling into the healing and cleansing water, the blind men may come to see the one beautiful iris that grows from the opposite bank”. Volgens haar representeer die irisplant in die skildery “the Truth unseen by the blind men of Jesus’ parable”.

Digters wat hierdie skildery intertekstueel in hulle beeldpoësie gebruik, is Josef Weinheber met sy “Die Blinden”, Simon Vestdijk met sy “Blinden”, Erich Lotz met sy “Breughel: Die Parabel von den Blinden”, Martien de Jong se “capodimonte”, Iwen George Heilbut se “Die Blinden”, Carlo Carduna se “Bruegels Blinde” en William Carlos Williams se “The Parable of the Blind”. Die rede hiervoor is waarskynlik die unieke wyse waarop Bruegel hierdie Bybelse gelykenis representeer in visuele taal en die ewigheidsmoment in die vertelling wat Bruegel so moeiteloos op sy skilderdoek vasvang. Afgesien hiervan vind moderne digters aanklank by die tema van menslike dwaasheid en die sosiale kritiek wat deur die medium van kuns gelewer word.

4.3 De aanbidding der Koningen (Kopie C)

In teenstelling met skilderye van die Italiaanse meesters wat die Heilige Familie as statig, heilig en onaantasbaar goddelik voorgestel het, word Maria, Josef en die drie wyse manne/konings as gewone boeremense in Bruegel se skildery uitgebeeld. Afgesien daarvan, is die Italiaanse invloed tog te sien “since its figures are vertical, are ‘few’, ‘relatively large’, and ‘form a single wall’ ” (Giorcelli 1988: 200). Waar die skilderye van die Italiaanse Renaissance-skilders staties was,

is Bruegel se skildery vol beweging: “the gossiping villagers and the ill-dressed, bad-looking retinue which suggests movement, rather than stasis. Bruegel could not help but give his version of the event and inserted in the painting those elements which characterized his interpretation accordingly” (Giorcelli 1988: 200). Terwyl die omstanders as aanbiddend voorgestel word in die Italiaanse staltonele, word die mense as “gossiping” (Giorcelli 1988: 200) in Bruegel se skildery uitgebeeld. Die omstanders is verder aangetrek in die gewone drag van sestiende-eeuse Vlaandere: “Bruegel tended to strip religious events of devotional sentimentality and depicted his figures as common people of his time” (Giorcelli 1988: 202). Bruegel wil myns insiens beklemtoon dat Christus vir almal, vir adellikes én gewone mense gebore is en dat Christus waarlik mens, vlees geword het.

Volgens Vöhringer (1999: 73) het Bosch ’n soortgelyke weergawe van die toneel geskilder: “Bosch did a similar rendering of the scene, especially notable for its comparable backdrop of comic, nosy bystanders, which today look like caricatures”. Dit is egter nie net die omstanders wat in Bruegel se skildery na karikature, na “spotprente” (Grové 1982: 58) lyk nie, maar ook die wyse manne. Marijnissen (1984: 212) beskryf hulle as “awkward and ill at ease in their act of

homage, looking more like dressed-up commoners than high-born rulers”.

Twee van die wyse manne/konings, Caspar en Melchior, buig voor die Christuskind, terwyl Balthazar staande ’n geskenk, ’n goue skip met ’n skulp daarin gemonteer, vashou. Volgens Giorcelli (1988: 205) simboliseer die skip die Liggaam van Christus, dus die kerk en die skulp simboliseer Maria, die moeder van die pêrel, Christus.

William Carlos Williams beskryf hierdie Bruegel-toneel in sy “The Adoration of the Kings”. Dit blyk of Williams aanklank vind by Bruegel se alledaagse uitbeelding van die Bybelse verhaal en die wyse waarop Bruegel die Heilige Familie, wyse manne en omstanders, as gewone boeremense uitbeeld.

4.4 De jagers in de sneeuw (Kopie R)

Hierdie skildery vorm saam met *De sombere dag*, *De terugkeer van de kudde*, *De hooioogst* en *De korenoogst*, deel van “De reeks der maanden”. Dit is die bekendste sneeu-uitbeelding in die kunsgeskiedenis omdat die sneeu drie-dimensionele kwaliteite besit; die diep spore in die sneeu, die sneeu op die dakke en mure en die braambostakke wat deur die dik sneeu in die voorgrond breek.

In teenstelling met die meeste ander Bruegel-skilderye, kan daar nie werklik 'n dieper, verborge betekenis gevind word nie: “We no longer ask whether this consumately realized impression of winter holds a deeper hidden meaning” (Marijnissen 1984: 238). Seisoene word egter al van die vroegste tye af met die leeftye van die mens geassosieer. Die winterlandskap kan dus dui op ouderdom en dood, maar die braambos in die voorgrond is miskien reeds 'n teken van die lente, van nuwe lewe. 'n Mens kan miskien selfs so ver gaan om te spekuleer dat dit die lewe na die dood kan aandui.

Digters wat *De jagers in de sneeuw* tot vrug in hulle poësie gebruik het, is Peter R. Holm met sy “Jegere i sne”, Roger Alma se “Hunters in the snow”, Dirk Christiaens se “De jagers” en William Carlos Williams se “The Hunters in the Snow”. Hierdie digters is waarskynlik geïnspireer deur Bruegel se realistiese sneeulandskap-uitbeelding.

4.5 De korenoogst (Kopie T)

De korenoogst is 'n herdenking van hoogsomer, want afgesien van die koring wat geoes word, is daar ook vrugtebome met ryp vrugte

sigbaar. Terwyl die koring gesny word, maak 'n paar vrouens die koring bymekaar en ander eet brood en suurmelk onder 'n boom. Die slapende man in die skadu van die boom in die voorgrond word deur Vöhringer (1999: 96) as “one of the most memorable figures ever invented by Bruegel” beskou.

William Carlos Williams is geïnspireer deur hierdie uitgestrekte figuur in Bruegel se skildery en beskryf hom in sy gedig, “The Corn harvest”.

4.6 *Winterlandschap met schaatsenrijders en een vogelval* (Kopie W)

In hierdie skildery beeld Bruegel die onsekerheid van die menslike bestaan uit (Marijnissen 1984: 219). Hierdie *lubricitas vitae*-motief word verbeeld deur die skaatsers wat op 'n bevrore rivier skaats en die niksvermoedende voëls wat krummels onder 'n voëlwip gaan oppik. Die skaatsers is onbewus van die dreigende gevaar van moontlike dun ys wat enige oomblik kan insak en die voëls is nie bewus van die bedreiging van die “vogelval” nie. Bruegel se uitbeelding van die voëlwip verwys waarskynlik na Psalm 91: 3: “Dit is Hy wat jou uit die voëlvanger se wip hou en jou bewaar van dodelike siekte.”, want net soos die Psalmdigter, is Bruegel deeglik bewus van die verganklikheid

van die mens, die stryd tussen lewe en dood en die onsekerheid van die lewe.

Hierdie tema in Bruegel se skildery, van die onsekerheid van 'n menslike bestaan, is ontgin deur Paul Carroll in sy “Winter”, deur John Berryman in sy “Winter Landscape”, deur Joachim Daxsel in sy “Winter”, deur Frank Valkenier in sy “Winterlandschap van Brueghel”, deur Philip Oakes in sy “The winter of Pieter Bruegel” en deur Dirk Christiaens in sy “Winterlandschap”.

4.7 De kinderspelen (Kopie F)

Hierdie skildery is enig in sy soort omdat kinders uitgebeeld word en dít boonop kinders wat speel. Soos Vöhringer (1999: 51) tereg opmerk: “childhood is a modern invention”. Vier en tagtig speletjies is al in Bruegel se skildery geïdentifiseer. Ons sien “Hoepelen, In het bomgat roepen, Haarken plukken, Vliegen slaan, Met een vollaard lopen, Wie zal ik kiezen?, Molen spelen, Molentjes draaien, Zotsen met de grote marbels, Boomklimmen en Zwemmen” (Grossmann 1993: 15–19), om maar net 'n paar te noem. Dit is verbasend met watter ernstige gesigsuitdrukkings die kinders speel. Baie van hierdie kinders boots volwasse aktiwiteite, soos bruilof en doop, na. Natuurlik funksioneer die skildery op 'n dieper vlak: “In his typical

metaphorical fashion Bruegel is calling attention to the strangeness and perversity of human ways” (Marijnissen 1984: 106). Baie van die speletjies wat gespeel word is inderdaad wreed en gewelddadig; kinders slaan mekaar met stokke, trek mekaar se hare en bak wrede poetse. Wanneer ’n mens die skildery deeglik ondersoek, word dit duidelik dat volwassenes ook aan die speletjies deelneem: “It is not always apparent whether it is children or adults that are playing” (Vöhringer 1999: 49). Alhoewel al die kinders ronde gesigte en wange het, is hulle gesigte nie werklik jonk nie, hulle lyk meer na “diminutive adults” (Vöhringer 1999: 49).

William Carlos Williams is gefassineer deur Bruegel se galgehumor en gee dit weer in “Children’s Games”, ’n gedig met twee en twintig strofes.

4.8 De boerenbruiloft (Kopie E)

De boerenbruiloft is een van Bruegel se bekendste, populêrste skilderye en vorm deel van sy sogenaamde “peasant pictures” (Vöhringer 1999: 90), oftewel “boereskilderye”, wat al byna ’n cliché geword het. Bruegel beeld boeremense met soveel passie en oortuiging uit dat die romantiese idee van Bruegel as “peasant painter” vir lank bestaan het. Later is daar egter vasgestel dat Bruegel deel was

van 'n intellektuele hoër middelklas wat geboei was deur 'n landelike bestaan en dat hy boeremense met “loving mockery” (Harbison in Scott 1988: 72) uitgebeeld het. Sekere kunshistorici het ook bespiegel dat Bruegel nie goedig gespot het met sy onderwerp nie, maar dat hy die boeremense as grotesk, vraatsugtig, dranksugtig en banaal uitgebeeld het. Daar is aangevoer dat hy kritiek wou lewer teen die ‘primitiewe’ boeregemeenskap van sy tyd. Hierdie idee het waarskynlik ontstaan omdat dit ondenkbaar was dat 'n Renaissance-kunstenaar nie didaktiese kuns geskep het nie en omdat Bruegel nie die ideale skoonheid van die sestiende-eeuse kunstradisie uitgebeeld het nie. Hy beeld byvoorbeeld die figure in *De boerenbruiloft* en *De boerendans* groter uit as gewoonlik en oorbeklemtoon die geslagsdele van die boeremans. Vandag word aanvaar dat Bruegel die boereskilderye (*De boerendans*, *De bruiloftsdans buite*, *De terugkeer van de kudde*, *De hooioogst*, *De korenoogst*) nie as didakties bedoel het nie, omdat hy sy boodskappe op subtieler wyses oordra en die vreugdes van 'n landelike bestaan wou uitbeeld (Vöhringer 1999: 110–111).

Soos dit dikwels by Bruegel die geval is, word die sleutelfiguur, die bruid, op die agtergrond geskuif deur 'n gewoel van bedrywigheid. Maar soos reeds aangetoon, onttrek hy die hooffigure van die

voorgond, juis met die doel om hulle te beklemtoon. Die bruilofsmaal geskied in 'n skuur waar mense aan 'n lang tafel sit en eet en gesels. Verskillende soorte sop word op 'n staldeur aangedra, bier/wyn word geskink en musiek word op doedelsakke gespeel. Die bruid sit in die middel van al die rumoer, maar ons as toeskouers sien haar nie onmiddellik raak nie, die kyker se oë word op subtiële wyse, deur middel van die eenvoudige dekor, geleidelik na die bruid gelei: “the eye is directed over the table, almost accidentally, towards the bride ... The decoration of the walls gives discreet emphasis to the bride in the middle of the festive company: she sits in front of a green wall-hanging beside her parents, above whom hangs a crossed pair of corn sheaves, which are a sign of fertility” (Vöhringer 1999: 110–112).

Dit wil verder voorkom of niemand hulle aan die bruid steur nie (vergelyk ook *Landschap met de val van Icarus*) en daarom merk ons as kykers haar reëds op. Scott (1999: 69) som dit as volg op: “Though not as overtly as Icarus, she is also placed off-center where she occupies an island of serenity and peace among the general hubbub of feasting peasants ... And yet, if the bride is marginalized within the world of the painting, she assumes an increasing significance to the outside observer. On first glance she may be hard to locate in the picture, but this is not because Brueghel has ignored her

iconographically. On the contrary, she is set apart from the mob of guests in numerous ways, most significantly by the green wall-hanging that frames her, the crown that hangs above her head, and the crossed wheat-sheaves that echo her hair (she is also the only bare headed figure in the painting). The bride is framed by the white bonnets of the women beside her and the red caps of the servers ... She is, or has become, the focus of the viewer's attention".

Scott beskryf *De boerenbruiloft* verder as "a droll parody of Renaissance renditions of the *Last Supper*". Myns insiens is dit nie 'n grappige, verdraaide vertolking van die *Laaste Avondmaal* nie, maar indien hierdie skildery enigszins op 'n dieper vlak funksioneer, verwys Bruegel moontlik na die "Bruilof van die Lam" uit Openbaring 19: 9: "Geseënd is hulle wat na die bruilofsmaal van die Lam uitgenooi is" of na "Die gelykenis van die bruilof" in Matteus 22: 1–14. Die bruid met haar "Christ-like equanimity" (Scott 1999: 69), gelatenheid en innerlike vrede, verteenwoordig dus heel moontlik 'n tipe Christus. In hierdie lig gesien, kan *De boerenbruiloft* eerder as allegorie, 'n skildery waarin die "algemene voorgestel word deur middel van die besondere" (Malan in Cloete 1992: 8) of as parabel, 'n verhaal wat "'n verhewe godsdienstige waarheid illustreer" (Grové 1982: 91), beskryf word.

Behalwe vir die bedrywige gaste en die swygsame bruid, skep Bruegel ook verskeie ander kontraste in sy skildery wat Scott (1999: 69–70) “tension between kinesthetic action and momentary stillness” noem: “Everywhere we look continuity is set against pause: one bagpiper plays, the other rests; the central man leans back to request more wine, his companion on the left sits stolidly at table; a guest on the bride’s right spoons porridge into his mouth while his grey-haired companion stares fixedly at him; and so on. This balance is marvellously epitomized in the two fore-ground peasant-servers, who seem to be pulling the trestle in opposite directions. The two are almost comically out of sync and their awkwardness both enhances the bride’s quiet grace and embodies the competing impulses of movement and stasis in the overall painting”.

Sommige kunshistorici het die man heel links, wat die bier/wyn uit ’n kruik gooi, al as die bruidegom geëien (Marijnissen 1984: 294), maar Vohringer (1999: 110) is van mening dat dit die gebruik was dat die bruidegom nie by die bruilofsmaal teenwoordig was nie en dat die bruid ook niks te ete gekry het nie: “In accordance with the custom of the day, the groom is not present. The fact that she has not been given anything to eat also follows the established wedding custom”.

De boerenbruiloft manifesteer in Johann Gunert se “Bauernhochzeit”, Kendrick Smithyman se “Die Bauernhochzeit”, Helmut Preissler se “Der Bauern – Brueghel”, Laurence Lerner se “Peasant Bride” en William Carlos Williams se “Peasant Wedding”. Die manier waarop Bruegel sy sleutelfigure aanvanklik onderbeklemtoon deur hulle te verdoesel deur ’n warboel van bedrywigheid en hulle dan deur subtile dekor juis uit te hef, vind byval by hierdie moderne digters. Bruegel se verbasend eietydse eienskap om ‘kuns ter wille van kuns’ te skep, het ook ’n sterk aantrekkingskrag vir twintigste-eeuse skrywers en digters.

4.9 De bruiloftsdans buiten (Kopie Q)

In hierdie skildery word die passiewe bruid weer eens oorweldig deur die uitspattige bewegings van die dansers in die voorgrond. ’n Mens sien haar skaars raak tussen die warboel van beweging; doedelsakke word gespeel, wyn word gedrink en daar word gesoen. Maar Bruegel lei ons aandag weer op subtile wyse, deur middel van die dansers se hande, ritmies na die agtergrond waar die bruid haar bevind. Vir Bruegel lê die fokus op ritme en musiek.

De bruiloftsdans buiten word as visuele interteks ingespan in Karl Alfred Wolken se “Bauerntanz” en William Carlos Williams se “The wedding dance in the open air”, want beide digters vind die wyse waarop Bruegel gewone boeremense van die sestiende eeu uitbeeld, inspirerend.

4.10 *Dulle Griet* (Kopie O)

Daar bestaan baie interpretasies vir hierdie skildery. Die inhoud en boodskap is kompleks en raaiselagtig en staan waarskynlik nog onder die invloed van die Middeleeue. Dit blyk asof die oorspronklike boodskap met die eeue verlore gegaan het: “It’s meaning may well have been far more obvious to Bruegel’s contemporaries and to whoever commissioned the painting than it is to us” (Marijnissen 1984: 152). Vöhringer (1999: 58) spekuleer dat die naam ‘Dulle Griet’ uit die ou Vlaamse folklore afkomstig is en “her actions are the subject of a Flemish proverb: *she plunders even at the mouth of hell*”. Die naam ‘Griet’ is kort vir ‘Magriet’ en is gebruik vir enige rusiemakerige, geitjierige vrou of feeks. ‘Dulle’ beteken weer ‘waansinnig’. Sy is dus ’n waansinnige, rusiemakerige ou vrou op die oorlogspad wat selfs in haar laaste oomblikke wil baklei, al is dit teen die kake van die hel.

Griet verskyn op die voorgrond met wapenrusting; 'n helm, 'n borsplaat, 'n ysterhandskoen en 'n swaard in die een hand. In haar ander hand dra sy 'n mandjie, sak en skatkissie met buit ('n goue beker, bord en ringe) wat sy moontlik “from church treasuries” (Marijnissen 1984: 152) geplunder het. Maar kenmerkend van Bruegel, laat hy die alledaagse in die fantastiese manifesteer, deurdat Griet ook alledaagse gebruiksartikels ('n braaipan en erdekruik) by haar het. Verder is Griet, afgesien van die wapenrusting, aangetrek soos 'n doodgewone boervrou of markvrou. Ook die ander vroue wat besig is om te plunder, te buit en demone vas te bind, is in die gewone kleredrag van die sestiende eeu aangetrek. Vöhringer (1999: 58) beskryf hulle as “housewife highway-women”.

Griet word omring deur verskeie monsteragtige figure wat onder andere gierigheid, ydelheid, losbandigheid, onmatigheid en veglustigheid verteenwoordig, allerlei ‘sondes’ wat tradisioneel gesien, gepaard gaan met die karakter van 'n aanstootlike vrou. Volgens Vöhringer is die hele landskap 'n weerspieëling van verskeie aspekte van Dulle Griet se karakter: “It is not wrong, therefore, to consider the whole landscape around Griet as an echo of this woman and an extension of her figure in visual terms”.

Bruegel het dikwels spreekwoorde in sy kunswerke verletterlik. In *Dulle Griet*, het hy waarskynlik met die volgende populêre volksidiome gespeel: ‘Terstont in’t harnas zijn’, dit wil sê, ’n vinnige humeur hê (vergelyk Dulle Griet se wapenrusting) en ‘iets met ijzeren handschoenen aangrijpen’, wat beteken om aggressief en gewelddadig te wees (vergelyk Dulle Griet se pantserhandskoene).

Die toneel is propvol simboliek en motiewe. Die kake van die hel kom twee keer binne die skildery voor; aan die linkerkant agter die hooffiguur (as ’n reusagtige vis) en aan die regterkant agter die huisvrou-rowers. Daar is verder twee ape, ’n monster wat geld uit sy agterent krap, verskeie visse, voëls, paddas, reptiele en eiers te sien, wat nie altyd maklik verklaarbaar is nie.

Wat probeer Bruegel egter met sy Griet-karakter sê? Dat die uiteinde van die gierige, ydel, losbandige, bakleierige vrou, die hel is? Of word sy eerder die anti-heldin van onseker tye? Volgens Vöhringer (1999: 61) is laasgenoemde die aanvaarbaarste verklaring: “As she is clearly able to escape with the booty, she must be considered as an anti-heroine in confused times”.

Brecht se beroemde Mutter Courage-figuur, sowel as 'n hele paar personasies in Riana Scheepers se *Dulle Griet* en Paul Brondeel se *De brief van Francesca* (1994), is heel moontlik op die karakter van Dulle Griet in Bruegel se skildery geskoei, omdat hulle ook as die anti-helde en -heldinne van 'n onseker wêreld funksioneer. Scheepers se karakters klop nie met die geïdealiseerde siening van die deugsame, versorgende vrou nie. Brecht, Brondeel en die digters, Dirk Christiaens, in sy gedig “Dulle Griet” en Margaret Newlin in haar gedig, “Bruegel’s Mad Meg”, kan identifiseer met die korrupte wêreld in Bruegel se skildery.

4.11 *De triomf van de Dood* (Kopie N)

De triomf van de Dood is seker Bruegel se donkerste, somberste en grieseligste werk. Bruegel beeld die dwaasheid van die wêreld uit wat onbewus is van die naderende dood en wat dink dat hulle met hulle rykdom verhewe bo die dood is: “This world of sinners and fools who heed no warnings has been overrun by Death” (Marijnissen 1984: 110). Die Dood word anders as verwag, nie as die tradisionele ‘grim reaper’ met sy sekel uitgebeeld nie, maar as 'n hele weermag geraamtes. Die enigste oorwinnaar in Bruegel se skildery, is die dood. Niemand spring dit vry nie, nie eens die keiser en kardinaal wat Bruegel met al hulle weelde uitbeeld nie. Almal word deur die dood

oorval, moeders met kinders, ’n pelgrim, geliefdes, kunstenaars en hofnarre. Selfs die dooies kan nie van die Dood se kloue ontkom nie. Die dood word verteenwoordig deur ’n uurglas, geraamtes, doodskiste en kruise en kom in verskillende gedaantes, naamlik verdrinking, marteling, teregstellings, moord, selfmoord en ouderdom voor (Vöhringer 1999: 58).

Verskeie Vlaamse spreekwoorde en beeldspraak met die dood as onderwerp word verletterlik in Bruegel se skildery; “Het Net van de Dood”, “De Dood als Beul/laksman”, “De Doodsklok”, “Het Leger van de Dood” en “De Wagen van de Dood” (Grossmann 1993: 24–28).

Bruegel se boodskap is duidelik: die dood sal ons almal eendag oorwin, dit is die enigste ware sekerheid in die lewe. Niemand kan dit ontvlug nie. Die verganklikheid van die mens word onheilspellend gekonkretiseer. Dit is natuurlik ook moontlik dat Bruegel die laaste oordeel en die lot van sondaars, die verlore siele uitbeeld, wat in teenstelling met die mense wat verlossing ontvang, nie die dood kan oorwin nie. Die skildery dien dus ook as waarskuwing vir sondaars.

Die temas van die verganklikheid en die dwaasheid van die mens en die ‘surrealistiese’ uitbeelding van die laaste oordeel, vind aanklank by Margot Scharpenberg, in haar “Todestag”, by Sylvia Plath met haar gedig, “Two Views of a Cadaver Room”, by Gunnar Ekelöf in sy “Helvetes-Brueghel”, by Hugo Claus met sy “De doden” en by Dirk Christiaens met sy “Triomf van de Dood”.

4.12 De bekoring van de Heilige Antonius (Kopie U)

Bruegel se skildery oor die versoeking van St Antonius stem ooreen met Bosch se skildery met dieselfde titel. Die hermiet, Antonius, word in ’n donker woud- en kuslandskap voorgestel en word deur bese magte en demone uit die lug aangeval. Aardse ellende word uitgebeeld en ’n groot vis word metafoor vir die menslike bestaan: “The fish is a part of the temptations that lure the hermit away from the path of righteousness” (Vöhringer 1999: 9). Die vis is dus nie tydens die Renaissance as ’n simbool van die Christelike geloof gebruik nie.

Bruegel beeld die swaarkry van ’n aardse bestaan uit, die aardse juk wat die mens moet dra, maar ook hoe problematies dit vir die mens is om versoeking te weerstaan en hom los te maak van die aardse.

Soos reeds genoem, is dit moontlik dat Etienne Leroux sy Henry-karakter in *Sewe dae by die Silbersteins* op die Heilige Antonius in Bruegel se *De bekoring van de Heilige Antonius* gebaseer het. Net soos St Antonius, moet Henry verskeie versoekinge weerstaan. Leroux is moontlik deur die ‘surrealiteit’ en die tema van die verdorwenheid van die mensdom in Bruegel se skildery geïnspireer.

4.13 De val van de opstandige Engelen (Kopie S)

Marijnissen (1984: 139) beskryf hierdie skildery as “extraordinarily forceful visions” wat waarsku teen hoogmoed en opstand teen God en dien as vermaning om nederig te wees. Deur middel van oorweldigende detail lei Bruegel die kyker se aandag van die hoofonderwerp af: “Bruegel’s ‘realistic’ treatment of detail diverts attention from the deeper meaning of this devine punishment” (Marijnissen 1984: 139).

Die aardsengel, Michiel, word uitgebeeld waar hy ’n einde maak aan die opstand van Lucifer en die ander gevalle engele saam met hom.

Dirk Christiaens verkeer in ’n intertekstuele diskussie met hierdie skildery in sy gedig; “Val van de opstandige engelen”. Die sewe

doodsondes wat in die skildery uitgebeeld word, vind neerslag in Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins*.

4.14 *Strijd van vastenavond teen vasten/De strijd tussen carnaval en vasten* (Kopie G)

Hierdie skildery word deur Marijnissen (1984: 102) as 'n antitese, dus “twee teenoorgestelde begrippe (wat) naas mekaar gebruik word” (Odendal 1997: 46), beskryf. Vöhringer (1999: 48) beskryf dit weer as 'n parodie, waar 'n ernstige teks, drama, ensovoorts, op 'n belaglike en lagwekkende wyse nageboots word. Albei beskrywings is van toepassing op Bruegel se skildery. ‘Carnaval’ (feestelikheid) word teenoor ‘vasten’ (vastyd) gestel, maar die vastyd (wat begin op Aswoensdag) volg noodwendig op die karnaval ('n tyd van oorvloed en uitspattigheid). Die karnaval en vastyd word grappig en belaglik gepersonifiseer deur 'n plomp man (karnaval) op 'n biervat met 'n pastei op sy kop en 'n uitgeteerde ou vrou (vastyd) met 'n byekorf op haar kop wat getrek word deur 'n monnik en 'n non. Karnaval se gevolg is hofnarre, geklee in belaglike uitrustings versier met stringe eiers, wors, wafels, pannekoeke en koekies en hulle domein is aan die linkerkant van die skildery, waar die herberg is. Vastyd se gevolg is al die vromes; die weldoeners, soet kinders, kloosterlui en kreupeles en

blindes met eenvoudige pretzels, ongesuurde brode, vis, mossels en pap en hulle stroom uit die kerk aan die regterkant van die skildery.

Karnaval en Vastyd verkeer in 'n tweeveg. Karnaval se wapen is 'n braaispit met 'n speenvark daaraan gestee en Vastyd se wapen is 'n broodspaan met twee visse daarop.

Dit kan nie met sekerheid gesê word of Bruegel 'n moraliserende boodskap wou tuisbring en dus die 'sondaars' wat die kerkregulasies verontagsaam het, wat die oorgang van karnaval na vastyd geïgnoreer het, met sy skildery wou aanspreek nie. Volgens Vöhringer (1999: 48) wou Bruegel, deur middel van die paartjie in die middel van die skildery, wat met hulle rûe na die toeskouers gekeer staan, die kyker maan om die goue middeveg te kies en matigheid voor oë te hou. Die paartjie volg egter 'n hofnar wat hulle helder oordag met 'n brandende fakkel oor die dorpsplein lei, wat kan wys op "wasted light" (Vöhringer 1999: 48), dit wil sê, verkwisting, hetsy 'n verkwisting van die geestelike 'lig van die wêreld', of 'n verkwisting in 'n uitspattige, materiële sin.

Bruegel beeld kontraste uit. In plaas daarvan om Vastyd en Karnaval apart voor te stel, plaas hy hulle naas mekaar op 'n dorpsplein waar

daar noodwendig konfrontasie sal ontstaan. In die tradisie van die rederijkers, wat dikwels humoristiese debatte gehou het, laat Bruegel dit aan die toeskouer oor om te besluit aan wie se kant hy/sy wil wees.

Bruegel se skildery word selfreflektief in Dirk Christiaens se gedig, “Vasten”, aangewend.

4.15 *De kindermoord te Bethlehem* (Kopie K)

Bruegel se skildery verwys na “Die kindermoord” wat in Matteus 2: 16–18 beskryf word, toe Herodes sy soldate uitgestuur het om “al die seuntjies van twee jaar en jonger” dood te maak, uit vrees dat sy koningskap deur die nuutgebore koning ontnem sou word.

Bruegel plaas die Bybelse gebeurtenis in ’n sneeubedekte, Vlaamse landskap wat die kyker laat wonder watter sosiale kommentaar hy in gedagte het. Soos reeds genoem, is die aanvoerder van die soldate al vereenselwig met die Spaanse Hertog van Alva wat duisende onskuldiges laat sterf het.

Bruegel wil hoogs waarskynlik die wreedheid van die mens by die kyker tuisbring, dalk ook die sinneloosheid van oorlog, omdat dit altyd die onskuldiges is wat sterf.

Die tema van menslike wreedheid in *De kindermoord te Bethlehem* word in Alexander Lernet-Holenia se “Der bethlehemitische Kindermoord”, in W.H. Auden se “Musée des Beaux Arts”, in Dirk Christiaens se “De kindermoord” en Alfred Wellington Purdy se “Innozenz X”, ontgin.

4.16 *De volkstelling van Bethlehem (Kopie I)*

Bruegel laat hierdie Bybelse toneel weer in ’n landelike, sneeubedekte Vlaamse dorpie afspeel. Terwyl Maria en Josef die dorpie binnekom, gaan mense onverpoos voort met hulle dagtake; hout word bymekaar gemaak, sneeu word opgevee, ’n vark word geslag en kinders speel in die sneeu. Josef en Maria is onopvallend tussen al die detail. ’n Herberg dien as tydelike sensuskantoor waar mense saambondel om getel te word. Vöhringer (1999: 76) is van mening dat Bruegel dalk ook kon sinspeel op die onredelike belasting wat in daardie tyd betaal moes word, want “the census seems to be linked with collecting taxes, because the official who is writing appears to be receiving payment at his window as well”.



Dirk Christiaens gebruik Bruegel se skildery intertekstueel in sy gedig, “De telling” en in W.H. Auden se “Musée des Beaux Arts”, kom daar sekere elemente van hierdie skildery voor.

HOOFTUK 5: 'N OORSIG VAN ETLIKE BEELDGEDIGTE EN - VERHALE GEÏNSPIREER DEUR SKILDERYE VAN BRUEGEL

5.1 Gedigte geïnspireer deur *Landschap met de val van Icarus*

(Kopie D)

5.1.1 W. H. Auden: “Musée des Beaux Arts”

“Musée des Beaux Arts” van W.H. Auden is seker een van die bekendste beeldgedigte oor 'n skildery van Bruegel. Auden het Bruegel se skildery selfreflektief in sy gedig aangewend deurdat hy sy persoonlike reaksie op die skildery gee. Hy identifiseer met die karakter van Icarus: “Significantly, Auden’s poem centres itself cumulatively on the figure of Icarus” (Coombes 1986: 25). Auden assosieer die karakter van Icarus met dié van die individuele kunstenaar en die ploëer, skaapwagter en visserman, vergelyk hy met die onopgevoede massas wat hom, as digter, nie erkenning gee nie: “Auden was in *theory*, in the 1930’s, a clamorous sympathizer with the working masses: in *art* however they are ‘someone else’ and (therefore?) *dull*” (Coombes 1986: 25). Coombes beskou verder Auden se gedig as “an acute sense of resentment at society’s failure to recognize the Man of Distinction ... Auden speaks to us of the doomed poet” (p. 26). Alhoewel dit blyk of Auden die motiewe van

die Bruegel-skildery heeltemal verdraai het, klop dit tog met een van die moontlike interpretasies van *Landschap met de val van Icarus*: “... the realist with both feet firmly planted on the ground fails to recognize the dreamer” (Marijnissen 1984: 37).

Volgens Coombes (1986: 25) is die gedig ook ’n refleksie van die problematiese politieke situasie van die laat 1930’s, want in hierdie tyd skryf Auden ook die anti-fascistiese drama *On the frontier* (1938) saam met Christopher Isherwood: “Auden’s poem is characteristic of English left-Liberalism in the 1930’s, not least in its paradoxically hermetic relation of the discourses of unity and individualism”:

About suffering they were never wrong,
 The Old Masters: how well they understood
 It’s human position; how it takes place
 While someone else is eating or opening a window or just
 walking dully along;
 How, when the aged are reverently, passionately waiting
 For the miraculous birth, there always must be
 Children who did not specially want it to happen, skating
 On a pond at the edge of the wood:
 They never forgot
 That even the dreadful martyrdom must run its course
 Anyhow in a corner, some untidy spot

Where the dogs go on with their doggy life, and the
 torturer's horse
 Scratches its innocent behind on a tree.

In Bruegel's Icarus, for instance: how everything turns away
 Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
 Have heard the splash, the forsaken cry,
 But for him it was not an important failure; the sun shone
 As it had to on the white legs disappearing into the green
 Water; and the expensive delicate ship that must have seen
 Something amazing, a boy falling out of the sky,
 Had somewhere to get to and sailed calmly on.

(Beeton: 1988: 330)

Reëls 6–15 in strofe 1, bevat elemente van twee ander Bruegel-skilderye, naamlik dié van *De volkstelling van Bethlehem* en *De kindermoord te Bethlehem*. Die titel van die gedig, “Musée des Beaux Arts”, verwys na die kunsmuseum waar *Landschap met de val van Icarus* uitgestal word, naamlik: “Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique in Brussel.”

5.1.2 Albert Verwey: “Breughels Ikarus”

Die Nederlandse digter, Albert Verwey, gee weer eerder ’n mimeties-diskursiewe vertolking van Bruegel se skildery deurdat hy die visuele

teks herskep in woorde. Hy ‘vertaal’ dit wat hy op subjektiewe wyse geresipieer het in sy beelgedig. Icarus is die aangesprokene in sy gedig. Verwey verwys ook, afgesien van die skaapwagter en die meeu, na die ploëer en visserman wat geen notisie van Icarus neem nie. Hy gee die numineuse ewigheidsmoment, die oomblik wanneer Icarus in die see val, wat Bruegel vir ons in sy skildery bewaar het, in sy gedig weer:

Vielt ge, Ikarus? De landman snijdt de voor:
Hij heeft voor't plassende geplons geen oor.

De visser op de rotswand, houdt zijn plaats,
Vol winzucht zorgend om't bewegend aas.

De vogel, naast hem op de tak, ziet uit
Naar mogelijk aandeel in de vinnige buit.

De wind waait ginds fregat de zeilen bol,
Het volk heeft in het want de handen vol.

Alleen de meeuwen zwermend om u heen
Merken't verdwijnen van uw witte been.

Eén ziet omhoog: de man die schapen dreef
Zag in de lucht iets vreemds en vraagt waar't bleef.

Op heel de baai van Samos straalt de zon
 Die Ikarus dacht naadren, maar niet kon.

(Antonissen 1991: 90–91)

5.1.3 William Carlos Williams: “Landscape with the fall of Icarus”

Die Amerikaner, William Carlos Williams, het ’n reeks van twaalf gedigte oor die skilderye van Bruegel geskryf. Een van die twaalf, “Self-Portrait” is egter nie soos vroeër aanvaar, oor ’n skildery van Bruegel nie, maar oor ’n portret van die hofnar Gonella, geskilder deur Jean Fouquet (1445). Volgens Lawson-Peebles (1986: 21) en Scott (1999: 72) het Williams geweet dat bogenoemde skildery nie deur Bruegel geskilder is nie, maar dat hy Bruegel se karakter as ‘Pier den Droll’ met dié van die hofnar wou vereenselwig.

Williams se reeks van twaalf gedigte is eers in die *Hudson Review* (1960) gepubliseer en twee jaar later het hy dit hersien in *Pictures from Brueghel and Other poems* (1962). Die gedigte in die *Hudson Review* is as reeks bedoel: “these poems are deliberately run over by the end of the pages. The effect is to de-emphasize the uniqueness of each poem and to highlight its participation in an unfolding narrative. By the end of the *Hudson Review* version, readers feel like they have

completed an imaginative journey through Brueghel's verbalized landscapes" (Scott 1999: 65). Die latere weergawe, *Pictures from Brueghel*, is weer as 'n groep of versameling bedoel, omdat elke gedig met 'n aparte titel op 'n aparte bladsy gedruk is: "Rather than a narrative, we are confronted with an exhibition, a gallery ... we are invited to browse among the poems as if they were indeed individual paintings mounted on walls, our eye taking us here and there among the works as if we were strolling through a museum" (Scott 1999: 65).

Scott (1999: 63) beskryf hierdie gedigte van Williams as "anti-historiese" representasies van Bruegel se skilderye, want "the poems appear to seal themselves off from historical analysis". Williams se gedigte oor Bruegel is eerder 'n "process of seeing" en 'n aaneenlopende interpretatiewe aktiwiteit van "creation and re-creation" (Behrendt in Scott 1999: 63): "Absent from William's sequence is any attention to the proverbial and literary nature of the paintings, to their richly allegorical, biblical and moral meanings as well as to Brueghel's minute depiction to specific customs and cultural traditions".

Williams se beeldgedigte is nie fotografiese reproduksies van Bruegel se werk nie, want hy 'lees' sy skilderye "against the grain, willfully

re-organizing and re-painting them” (Scott 1999: 74). Williams se beeldpoësie kan eerder beskryf word as “imaginative improvisations on the theme of Brueghel” (Scott 1999: 65) of as “re-imagin(ing) them in his own distinctly modernist idiom” (p. 74). Williams ignoreer ’n groot klomp detail in Bruegel se skilderye en vul dit aan met sy eie waarnemings: “Williams ignored large portions of canvases, took liberties in his descriptions and blurred together separate paintings. Williams poems are poised somewhere between Brueghel’s actual paintings and the poet’s recollection and re-imagination of them ...” (Scott 1999: 65). Williams self som sy intertekstuele diskussie met Bruegel as volg op: “The design of the painting and of the poem I’ve attempted to fuse. To make it the same thing ... I don’t care whether it’s representational or not ...” (Williams in Giorcelli 1988: 200).

Volgens Scott (1999: 63) dien “Landscape with the fall of Icarus” as voorbeeld van die anti-historiese aard van Williams se beeldpoësie: “*Landscape with the fall of Icarus*, in this regard, serves as a perfect emblem of the poet’s aversion to history: like the ploughman and the shepherd in Brueghel’s painting, Williams turns his back on the tiny protestations of Icarus – turns away from classical mythology and the heroic past, identifying instead with the more quotidian and immediate labours of the peasants. Brueghel’s satirical debunking of classical

legend is ideally suited to the radically egalitarian nature of Williams' own project, his championing of the colloquial and the everyday":

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wing's wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed

this was
 Icarus drowning

(Williams 2000: 212)

5.1.4 Gottfried Benn: “Da fiel uns Ikarus vor die Füße”

Die Duitse surrealistiese digter, Gottfried Benn, se beheptheid met Bruegel, sowel as met die Icarus-mite, gee aanleiding tot ’n abstrakte, surrealistiese gedig, dus ’n gedig “sonder enige beheer deur die rede” (Meiring in Cloete 1992: 512–513) oor Bruegel se skildery:

Da fiel uns Ikarus vor die Füße,
 schrie: Treibt Gattung, Kinder!
 Rein ins schlechtgelüftete Thermopylä! –
 Warf uns einen seiner Unterschenkel hinterher,
 schlug um, war alle.

(Benn 1975: 26)

Benn is dus geïnspireer deur die sogenaamde ‘surrealistiese’ elemente in Bruegel se skildery. As gevolg van die onsamehangende, surrealistiese aard van die gedig, kon daar nie ’n bevredigende vertaling daarvoor gevind word nie.

5.2 Gedigte geïnspireer deur *De gelijkenis van de blinden* (Kopie

H)

5.2.1 Martien de Jong: “capodimonte”

De Jong eksploiteer Bruegel se skildery op ’n dialektiese, selfreflektiewe wyse, deurdat sy haar persoonlike respons op *De gelijkenis van de blinden* gee. Sy verwys na die blindes in die eerste persoon: “sukkelen wij verder” (r. 3). Sy lewer dus sosiale kommentaar oor die blindheid van die mensdom wat “Ziende doof/en horende blind (r. 1–2) is. De Jong verwys nie na Matteus 23: 16–17, waarop Bruegel se skildery waarskynlik gebaseer is nie, maar eerder na die Fariseërs wat “horende doof en siende blind” is in Markus 8: 18: “Julle wat oë het, sien julle dan nie? Julle wat ore het, hoor julle dan nie?” Maar de Jong verdraai hierdie spreekwoord tot “Ziende doof/en horende blind”. Sy vergelyk die samelewing met Bruegel se blindes wat deur hulle (sosiale, politieke, geestelike) blindheid, in die sloot val:

Ziende doof
 en horende blind
 sukkelen wij verder
 als de blinden van Breughel:
 de vorsten verdrinken
 terwijl de dorstige laatsten

nog in de verste verte
 geen nattigheid voelen

(de Jong 1975: 57)

5.2.2 William Carlos Williams: “The Parable of the Blind”

Beide Ferguson (1988: 188) en Scott (1999: 66) is van mening dat Williams die bevrore oomblik binne die gelykenis-vertelling in Bruegel se skildery wou weergee en dat hy selfs enige momentum in die vertelling wou stol: “It is to this moment in all its implicit temporality that Williams Carlos Williams responds ...” (Ferguson 1988: 188) en “Any narrative momentum is reserved for readers, who may sense in the odd pair of quasi-ellipses that conclude the poem an invitation to continue their own exploration of the painting ... What temporal movement exists in the poems is thus a function of our own experience of reading them, as we move down the page, stepping gingerly from one word to the next. Williams propels us rapidly down the stanzas – the radical enjambment acting like a trapdoor, tumbling us from one stanza to the next like the blind men in *Parable* or like the hapless Icarus. And yet this vertical pull is always countered by the horizontal set of the stanzas; our fall is continually being broken by the jagged tercets, the dislocated syntax, and the painterly juxtaposition of words ...” (Scott 1999: 67).

Slegs twee-derdes van die gedig is egter bestee aan die representasie van die narratiewe oomblik van die skildery en aan die “virtues of the artist” (Ferguson 1988: 189), die res van die gedig maak die leser bewus van die komposisie van die skildery. Williams laat ons aktief deelneem aan die produksie en reproduksie van die skildery en hou ons bewus van die feit dat ons besig is met ’n skildery, bestaande uit; verf, kleur, skilderdoek en komposisie: “the words ‘picture’, ‘composition’ and ‘represented’ insist upon the double focus of the poem: the moment of being and the artifice of its representation” (Ferguson 1988: 189). Ferguson beskou die aard van die gedig verder as “shifting between narrative description of the subject and critical comment on the composition”:

This horrible but superb painting
 the parable of the blind
 without a red

in the composition shows a group
 of beggars leading
 each other diagonally downward

across the canvass
 from one side

to stumble finally into a bog

where the picture
and the composition ends back
of which no seeing man

is represented the unshaven
features of the des-
titude with their few

pitiful possessions a basin
to wash in a peasant
cottage is seen and a church spire

the faces are raised
as toward the light
there is no detail extraneous

to the composition one
follows the other stick in
hand triumphant to disaster

(Williams 2000: 217–218)

5.3 Beeldgedigte geïnspireer deur *De aanbidding der Koningen*

(Kopie C)

5.3.1 William Carlos Williams: “a Nativity” en “The Adoration of the Kings”

Williams het twee gedigte oor *De aanbidding der Koningen* geskryf. Die eerste noem hy “a Nativity”, wat in sy bundel, *Paterson* (1960), verskyn en die tweede se titel is “The Adoration of the Kings”, wat later in *Pictures from Brueghel* (1962) gepubliseer is. Albei fokus op die alledaagsheid en eenvoud, van sowel die figure, as die toneel. Volgens Giorcelli (1988: 201) impliseer Williams met die titel, “a Nativity”, “that we will probably find some simple, ordinary people instead of the impressively dressed and dignified men of wisdom that the theme of the adoration most frequently entails”, wat inderdaad in “a Nativity” te sien is:

Pieter Brueghel, the elder, painted
 a Nativity, painted a Baby
 new born!
 among the words.
 Armed men,
 savagely armed men
 armed with pikes,
 halberds and swords
 whispering men with averted faces
 got to the heart
 of the matter

as they talked to the potbellied
greybeard (center)
to butt of their comments,
looking askance, showing their
amazement at the scene,
features like the more stupid
German soldiers of the late
war

– but the Baby (as from an
illustrated catalogue
in colors) lies naked on his mother's
knees

– it is a scene, authentic
enough, to be witnessed frequently
among the poor (I salute
the man Brueghel who painted
what he saw –

many times no doubt
among his own kids but not of course
in this setting)

The crowned men and mitred heads
of the 3 men, one of them black,
who had come, obviously from afar
(highwaymen?)
by the rich robes
they had on – offered

to propitiate their gods

Their hands were loaded with gifts
– they had eyes for visions
in those days – and saw,
saw with their proper eyes,
these things
to the envy of the vulgar soldiery

He painted
the bustle of the scene,
the unkempt straggling
hair of the old man in the
middle, his sagging lips

– incredulous
that there was so much fuss
about such a simple thing as a baby
born to an old man
out of a girl and a pretty girl
at that

But the gifts! (works of art,
where could they have picked
them up or more properly
have stolen them?)
– how else to honor
an old man, or a woman?

1988:201). In die laaste drie reëls van strofe 1 lewer Williams, nes Bruegel, sosiale kritiek deurdat hy na die soldate in *De aanbidding der Koningen* as “stupid German soldiers”, Duitse soldate van die Tweede Wêreldoorlog, verwys. Bruegel se skildery, sowel as sy gedig, word ’n medium waardeur hy hom teen die Nazisme uitspreek.

Williams prys die skilder in strofe 3 vir hoe lewensgetrou hy die toneel uitgebeeld het, ’n toneel uit Bruegel se eie leefwêreld, wat die idee dat Bruegel kon simpatiseer met die gewone mense van sy tyd, bevestig.

In beide Williams se gedigte, “a Nativity” en “The adoration of the Kings”, beskryf hy die wyse manne/konings nie net as eenvoudige mense nie, maar as rowers, as “highwaymen” (“a Nativity”) en as “Wise Men in their stolen splendor” (“The adoration of the Kings”).

In laasgenoemde gedig verwys Williams direk na Bruegel se uitbeelding wat van die Italiaanse model afwyk: “make a scene copied we’ll say/from the Italian masters/but with a difference ...” (str. 3, r. 3 en str. 4, r. 1–2).

In beide gedigte is die hooffokus op die kind: “In both cases it is the child, who occupies almost the exact centre of the painting (and the

first character to be mentioned in either poem), and whom the poet wants to celebrate” (Giorcelli 1988: 201). In die laaste strofe van “The adoration of the Kings”, gaan dit egter hoofsaaklik oor Maria en ’n groot gedeelte (twee-derdes) van die gedig is aan die knapheid van Bruegel as skilder afgestaan:

From the Nativity
 which I have already celebrated
 the Babe in its Mother’s arms

the Wise Men in their stolen
 splendor,
 and Joseph and the soldiery

attendant
 with their incredulous faces
 make a scene copied we’ll say

from the Italian masters
 but with a difference
 the mastery

of the painting
 and the mind the resourceful mind
 that governed the whole

the alert mind dissatisfied with

what it is asked to
and cannot do

accepted the story and painted
it in the brilliant
colors of the chronicler

the downcast eyes of the Virgin
as a work of art
for profound worship

(Williams 2000: 213–214)

Williams maak ons deurentyd daarvan bewus dat ons na 'n skildery kyk en gee nie veel aandag aan die representasie van die toneel of die 'narratiewe' van die skildery nie. Volgens Giorcelli (1988: 205) tree Williams as 'n “mediator” tussen ons (as toeskouers) en die skilder op: “the role of the viewer/poet as mediator between the painter and the viewer/reader who must re-create, too, his own Bruegel painting” (Giorcelli 1988: 205).

Williams, sowel as Bruegel, wou die “human, imperfect nature” (Giorcelli 1988: 204) van Josef, die wyse manne en Maria uitbeeld.

5.4 Gedigte geïnspireer deur *De jagers in de sneeuw* (Kopie R)

5.4.1 Dirk Christiaens: “De jagers”

Christiaens fokus op die mislukking van die jag in sy gedig, alhoewel Bruegel se skildery nie noodwendig op ’n mislukte jagtog dui nie. Christiaens wil waarskynlik die onsekerheid en verganklikheid van die menslike bestaan by die leser tuisbring, veral deur te verwys na die “Vier kraaien (wat) al dagenlang op de dooi” (str. 2, r. 2) wag en die “kinderen die schaatsen/op het potdicht gevroren meer” (str. 3, r. 1–2), waarvoor die samelewing “onverschillig” (str. 3, r. 1) is:

Zij keerden terug zonder hun buit,
een dag dat er veel sneeuw gevallen was.
Ook de strikken van de wildstropers waren leeg
gebleven, de honden met hangende kop,

de jagers neerslachtig door de mislukte jacht.
Vier kraaien wachten al dagenlang op de dooi.
Een vrouw met brandhout voor de kou
stapt over de ondergesneeuwde brug,

onverschillig voor de kinderen die schaatsen
op het potdicht gevroren meer en twee meisjes met een slede.

(Christiaens 1992: 19)

5.4.2 William Carlos Williams: “The Hunters in the Snow”

William Carlos Williams se gedig kan as *mimeties* beskryf word aangesien hy, in teenstelling met sy ander beeldgedigte, poog om die sneeutoneel van Bruegel deur taal na te boots:

The over-all picture is winter
 icy mountains
 in the background the return

from the hunt is toward evening
 from the left
 sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign
 hanging from a
 broken hinge is a stag a crucifix

between his antlers the cold
 inn yard is
 deserted but for a huge bonfire

that flares wind-driven tended by
 women who cluster
 about it to the right beyond

the hill is a pattern of skaters
 Brueghel the painter

concerned with it all has chosen

a winter struck bush for his

foreground to

complete the picture

(Williams 2000: 212–213)

5.5 'n Gedig geïnspireer deur *De korenoogst* (Kopie T)

5.5.1 William Carlos Williams: “The Corn Harvest”

Volgens Lawson-Peebles (1986: 18) ignoreer Williams 92% van die skildery en fokus hy onmiddellik op wat vir hom as digter belangrik is, naamlik die uitgestrekte figuur onder die boom. Hy slaan geen ag op die uitgestrekte landskap of die kleurgebruik in die skildery nie. Lawson-Peebles beskryf Williams se gedig as volg: “*The Corn Harvest* then, is a deftly pointed but deliberately limited reconstruction of the Bruegel painting. It emphasizes one facet at the expense of many others”. Williams is dus baie selektief in sy representasie van *De korenoogst*.

Terwyl Bruegel, beide mans én vrouens as hardwerkend uitbeeld, beskryf Williams die vrouens as passief, waarskynlik omdat hy weer

die gestolde oomblik in sy gedig wil weergee: “Williams’ poem implies a strict division of labour: the men work, the women rest and serve the men. And yet in Bruegel’s painting it is clear that women are working as well as men, bending and binding the wheat in the right middle ground” (Scott 1999: 68).

Williams gebruik Bruegel se skildery slegs as uitgangspunt vir sy poëtiese verkenning:

Summer!
the painting is organized
about a young

reaper enjoying his
noonday rest
completely

relaxed
from his morning labors
sprawled

in fact sleeping
unbuttoned
on his back

the women

have brought him his lunch
perhaps

a spot of wine
they gather gossiping
under a tree

whose shade
carelessly
he does not share the

resting
center of
their workaday world

(Williams 2000: 216)

5.6 'n Gedig geïnspireer deur *De kindermoord te Bethlehem* (Kopie

K)

5.6.1 Dirk Christiaens: “De kindermoord”

Christiaens gebruik Bruegel se skildery dialekties in sy gedig deurdat hy hom uitspreek teen oorlog (str. 2, r. 1) en die korrupsie van mensgemaakte godsdiens (str. 2, r. 2), omdat daar al baie onreg in die naam van godsdiens gepleeg is. Hy lewer ook kritiek teen politici en

die “vorst” (str. 2, r. 3), verwys moontlik na die Spaanse veldheer van Alva wat die Nederlande in 1567 binnegeval het, maar ook na politieke leiers in die algemeen, wat om selfsugtige, gierige redes oorlog voer:

De lucht is grauw als as
 in de morgendauw over een glasgroene weide.
 Zoveel oog heeft men voor de lansen,
 een muur van masten met een rood zeil.

Oorlog is oorlog, mevrouw, aan het spit
 rijg ik wat mij belieft zolang het god belieft.
 De kinderen hinderen de vorst als zweren
 (maar zijn bast een korst vol wormen, later)

De honden liggen niet op apegapen,
 en paarden schuren hun hangende kop
 tegen de schors van winterbomen.

De legers, ze slaan toe, hun klemmen slaan dicht,
 niet voor wolven, niet voor mensen of kinderen,
 steeds met eentonige regelmaat voor de anderen.

(Christiaens 1992: 21)

5.7 'n Gedig geïnspireer deur *De kinderspelen* (Kopie F)

5.7.1 William Carlos Williams: “Children’s Games”

In Williams se “Children’s Games” gee hy, soos Bruegel, ’n “eerie evocation of the joy and cruelty of childhood games” (Scott 1999: 74). Williams selekteer en representeer slegs sestien van die ongeveer tagtig speletjies wat in Bruegel se skildery voorkom (Lawson-Peebles 1986: 21). Hy betrek ons in sy gedig deur van die tweede persoon gebruik te maak: “Mesmerized by the enumeration of detail, it is easy for us to overlook the fact that we have suddenly become participants in the scene; Williams’ modulation into the second person ‘your’ (l. 13) subtly writes us into the picture, inviting us to engage in the children’s games” (Scott 1999: 74).

Dit is duidelik dat Williams aanklank vind by Bruegel se galgehumor:

I

This is a schoolyard
crowded
with children

of all ages near a village
on a small stream
meandering by

where some boys

are swimming

bare-ass

or climbing a tree in leaf

everything

is motion

elder women are looking

after the small

fry

a play wedding a

christening

nearby one leans

hollering

into

an empty hogshead

II

Little girls

whirling their skirts about

until they stand out flat

tops pinwheels

to run in the wind with

or a toy in 3 tiers to spin

with a piece



of twine to make it go
blindman's-buff follow the

leader stilts
high and low tipcat jacks
bowls hanging by the knees

standing on your head
run the gauntlet
a dozen on their backs

feet together kicking
through which a boy must pass
roll the hoop or a

construction
made of bricks
some mason has abandoned

III

The desperate toys
of children
their

imagination equilibrium
and rocks
which are to be

found

everywhere
and games to drag

the other down
blindfold
to make use of

a swinging
weight
with which

at random
to bash in the
heads about

them
Brueghel saw it all
and with his grim

humor faithfully
recorded
it

(Williams 2000: 218–221)

5.8 'n Gedig geïnspireer deur *De volkstelling van Bethlehem*

(Kopie I)

5.8.1 Dirk Christiaens: “De telling”

Die alledaagsheid waarmee Bruegel die Bybelse verhaal uitbeeld, vind neerslag in Christiaens se gedig:

Zij talmen om geteld te worden,
 de vechters en de schaatsers
 de jagers en de timmerlui
 voor een schuur in de winter.

Kruimels voor de vogels gestrooid,
 kruimels van de tafel voor de armen.
 Van de geslachte haas
 vloeit het bloed in een teil.

Maria die zou naar Bethlehem gaan
 maar die naam heeft niemand van ons verstaan.

(Christiaens 1992: 20)

Net soos in Bruegel se skildery word daar in Christiaens se gedig min aandag aan Maria bestee. Sy en Josef bevind hulle te midde van alledaagse bedrywighele tussen gewone mense (vechters, schaatsers, jagers en timmerlui).

5.9 'n Gedig geïnspireer deur *De Boerenbruiloft* (Kopie E)

5.9.1 Willam Carlos Williams: “Peasant Wedding”

Scott (1999: 66) som Williams se weergawe van Bruegel se skildery as volg op: “Williams’ eye moves through the picture rather than moving the figures in it ... He does not mimic the iconicity of the painting – as most ekphrastic writers do – so much as suppress the activity that is represented there. It is almost as if the terms of the ekphrastic contract had been reversed, Bruegel’s painting providing the narrative Williams’ poem can only suggest”.

Williams assosieer die maagdelike karakter van die bruid in Bruegel se *De boerenbruiloft* met die karakter van die Heilige Maagd in *De aanbidding der Koningen* in sy gedig, “Peasant Wedding”. Hy beskryf die bruid as “enthroned” (str. 1, r. 3) en “silent simple” (str. 5, r. 3). Die twee figure kan inderdaad met mekaar vergelyk word as daar gekyk word na albei se neergeslane oë en stil teenwoordigheid te midde van aktiewe karakters. Waar Bruegel die aandag van die bruid deur middel van aktiwiteit in die voorgrond probeer aflei, fokus Williams al die aandag op haar: “Williams devotes far more attention to her than Brueghel does and uses her as a focal point to organize his visual mapping of the painting. Everything in his telling appears in apposition to her – the bridegroom, the wheat, the guests, the gabbing women, the mayor, even the dishes ...” (Scott 1999: 69).

’n Interessante aspek van Williams se representasie van Bruegel se skildery, is dat hy die gebeure in die skildery soos ’n videokaset ‘terugspeel’ wat die indruk, of dan eerder die illusie, skep dat die bruilofsmaal nog nie begin het nie. Hy skep afwagting by die leser: “Whereas in Brueghel’s painting viewers find themselves profoundly in the midst of activity, in the poem they sense an air of anticipation, of preparation: the guests are ‘seated’(l. 7), ‘the bagpipers are ready’ (l. 8), ‘the bearded mayor/ is present’ (l. 10–11); all await the commencement of the feast. When he commands, ‘Pour the wine bridegroom’, it seems as if Williams is the master of ceremonies whose word will inaugurate the festivities as well as liberate the static figures from their captivity in the world of the painting” (Scott 1999: 71).

In Williams se gedig word Bruegel se skildery eerder ’n stillewe as ’n bedrywige boerefees:

Pour the wine bridegroom
 where before you the
 bride is enthroned her hair

loose at her temples a head

of ripe wheat is on
the wall beside her the

guests seated at long tables
the bagpipers are ready
there is a hound under

the table the bearded Mayor
is present women in their
starched headgear are

gabbing all but the bride
hands folded in her
lap is awkwardly silent simple

dishes are being served
clabber and what not
from a trestle made of an

unhinged barn door by two
helpers one in red
coat a spoon in his hatband

(Williams 2000: 214–215)

5.10 'n Gedig geïnspireer deur *De strijd tussen Carnaval en Vasten*

(Kopie G)

5.10.1 Dirk Christiaens: “Vasten”

Christiaens wend Bruegel se skildery mimeties én selfreflektief in sy gedig aan. Hy gee ’n beskrywing van die skildery, maar gebruik dit ook as uitgangspunt vir verdere, subjektiewe ondersoek, wanneer hy Bruegel se parodie politiseer in die derde strofe van sy gedig. Christiaens staan waarskynlik sinies en krities teenoor godsdiens (en politiek?) as daar gekyk word op watter wyse die spreker in die gedig die asceet (Vasten) en haar gevolg as “Mongoolse kinderen” (str. 2, r. 2) beskryf. Die hofnar, wat gewoonlik as ‘gek’ beskou word, word ironies as “denker” (str. 2, r. 3) beskryf en waarskynlik met die karakter van die kunstenaar of digter geassosieer:

Over het hoofd van de asceet
 stort een korf haar zoemende wijsheid uit.
 Met man en paard spant
 men de clerus voor de wagen.

Kreupelen kreunen van vreugde.
 Mongoolse kinderen zingen rond een draagstoel.
 De denker loopt met een fakkel in volle dag,
 lampisten volgen met een zaklamp.

Ook de driekleur kan de lading niet dekken,
 vaderlands, week na week, jaar in jaar uit.

(Christiaens 2000: 18)

5.11 'n Gedig geïnspireer deur *De bruiloftsdans buiten* (Kopie Q)

5.11.1 William Carlos Williams: “The Wedding Dance in the Open Air”

In “The Wedding Dance in the Open Air” gee Williams die ewigheidsmoment weer wat vir ons deur Bruegel bewaar is. Hy hou ons ook bewus van die skeppingsproses van die skildery:

Disciplined by the artist
 to go round
 & round

in holiday gear
 a riotously gay rabble of
 peasants and their

ample-bottomed doxies
 fills
 the market square

featured by the women in
 their starched
 white headgear

they prance or go openly
 toward the wood's
 edges

round and around in
 rough shoes and
 farm breeches

mouths agape
 Oya!
 kicking up their heels

(Williams 2000: 217)

5.12 Gedigte geïnspireer deur *De triomf van de Dood* (Kopie N)

5.12.1 Sylvia Plath: "Two Views of a Cadaver Room"

In Plath se gedig word die grusaamheid en die onvermydelikheid van die dood uitgebeeld, waarvan nie eens geliefdes kan ontkom nie. Die eerste deel van die gedig handel oor 'n besoek aan 'n lykshuis, waar kadawers klinies vir die mediese wetenskap gedissekteer word. Die dood word dus objektief, onpersoonlik en afstandelik hanteer:

The day she visited the dissecting room
 They had four men laid out, black as burnt turkey,

Already half unstrung. A vinegary fume
 Of the death vats clung to them;
 The white-smocked boys started working.
 The head of his cadaver had caved in,
 And she could scarcely make out anything
 In that rubble of skull plates and old leather.
 A sallow piece of string held it together.

In the jars the snail-nosed babies moon and glow.
 He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom.

In die tweede gedeelte van die gedig, waarin daar eksplisiet na Bruegel se *De triomf van de Dood* verwys word, word die grusaamheid van die dood persoonlik ervaar en verbeeld deur die twee geliefdes in die regterhoek van Bruegel se skildery, **kopie V**, wat onbewus van die naderende dood is:

In Brueghel's panorama of smoke and slaughter
 Two people only are blind to the carrion army:
 He, afloat in the sea of her blue satin
 Skirts, sings in the direction
 Of her bare shoulder, while she bends,
 Fingering a leaflet of music, over him,
 Both of them deaf to the fiddle in the hands
 Of the death's-head shadowing their song.
 These Flemish lovers flourish; not for long.

Yet desolation, stalled in paint, spares the little country
 Foolish, delicate, in the lower right hand corner.

(Plath: 1967: 2)

Sylvia Plath se latere selfmoord stel bogenoemde gedig in ironiese lig.

5.12.2 Hugo Claus: “De doden”

Hierdie bekende Vlaamse digter verwys nie eksplisiet na Bruegel se *De triomf van de Dood* in sy gedig nie, maar dat hy wel sy gedig op dié skildery gebaseer het, blyk veral uit die eerste strofe waar die Dood met marsjerende soldate vergelyk word wat die weerlose mens “omsingelen” (str. 1, r. 2) en tot “overgawe” (strofe 1, r. 2) dwing. In die slotstrofe beklemtoon Claus die verganklikheid en weerloosheid van die mens, wat met Bruegel se skilderymotiewe klop: “... wij worden weke buit ...” (str. 4, r. 1). Die mens het geen verweer teen die dood nie:

Alsof zij naar ons toemarsjeren
 Ons omsingelen en de overgave
 Vragen van lijf en lijk en have
 Zo gaan en wenden en keren

In de enge, gegrendelde kamer

Grauwe soldaten, onze doden.
 En wij, die hen nooit durfden noden
 Horen hoe hard hun gehamer

Slaat en zien hoe het bloed trilt
 In de tamme handen voor ons uit.
 Ons bevlekte netvlies wordt dan licht.

Wij worden week, wij worden weke buit
 En ons kermend verweer verstilt.
 Zij komen in ons staan, als een gezicht.

(Deleu 1999: 550)

5.13 'n Gedig geïnspireer deur *Winterlandschap met schaatsenrijders en een vogelval* (Kopie W)

5.13.1 Dirk Christiaens: “Winterlandschap”

Christiaens se gedig gee die tema van die onsekerheid van 'n menslike bestaan, wat in Bruegel se skildery verbeeld word, weer. “De wereld (wat) volmaakt leek” (str. 1, r. 1), is slegs 'n illusie, want die “twee schaatsers op het ijs” (str. 1, r. 2) is soos die vöels “in de vogelknip” (str. 3, r. 2), onbewus van moontlike gevaar en verandering, want soos Bruegel “(wat) als een vreemdeling in zijn eeuw woont” (str. 3, r. 2),

leef hulle in onseker tye. Hier word dus verwys na die politieke en religieuse onrus en onsekerheid van die sestiende eeu, maar ook van 'n moderne tyd:

De wereld leek volmaakt
 met twee schaatsers op het ijs
 die voor de eeuwen schaatsen
 maar het niet wisten.

Terwijl vogels wachten in de sneeuw
 om gevangen te worden
 heeft de lucht de kleur van bevroren etter.
 Het dorp ligt voorgoed gestorven onder zijn daken

en woont als een vreemdeling in zijn eeuw:
 Zoals het ogenblik in de vogelknip.

(Christiaens 2000: 22)

5.14 'n Gedig geïnspireer deur verskeie skilderye van Bruegel

5.14.1 Andrée Sodenkamp: “Bruegel” (uit Frans vertaal deur André G. Christiaens)

Sodenkamp gebruik 'n hele aantal Bruegel-skildeye (*De jagers in de sneeuw* [str. 2, r. 3], *De korenoogst* [str. 2, r. 4], *De gelijkenis van de*

blinden [str. 3, r. 1] en *De volkstelling van Bethlehem* [str. 4, r. 4]) as intertekste in sy gedig, vervleg met die lewensgeskiedenis, politieke en godsdienstige situasie van Bruegel:

Ten tijd van't koningdom vol oorlogsavonturen,
hing Vlaanderen aan het kruis, de spijkers rood van bloed.
Maar soms tussen Filips en al zijn heksenvuren
stak het een ton aan en bezatte augustus goed.

Toen brandden, Bruegel, hier veel poezen uitverkoren,
zodat je op zuivre geesten niet kon zijn gesteld;
op't wijndoordrenkte doek, opschortend de meidoren,
heb je Eva struis verbeeld in't veie korenveld.

Hoe teder is je toets voor lamme of blinde sullen,
gehangenen met de koord, de pest, het kreng, de haan,
en de angst, genezen in de buik van zattekullen,
en broden blonder dan een neergedaalde maan.

Je dronk aan moeders borst onz' luchten toe, de grauwe.
God weende over jouw volk, Hij hield van Spanje niet.
Het Evangelie was geworteld in je gouwen,
toen je op een Vlaamse ezel Maria komen liet.

(Christiaens 1981: 129)

Uit die laaste strofe is dit duidelik dat Sodenkamp ook gefassineer is deur die alledaagsheid waarmee Bruegel Bybelse tonele uitbeeld, deurdat hy dit na 'n sestiende-eeuse Vlaamse milieu verplaas.

5.15 Beeldverhale geïnspireer deur *Dulle Griet* (Kopie O)

5.15.1 Riana Scheepers: *Dulle Griet* (1991)

Riana Scheepers gebruik die voorblad van haar kortverhaalbundel ('n afdruk van Bruegel se skildery) as 'n ironiese raam en sleutel tot die temas en karakters vervat in hierdie teks. Sy betrek dit ook as 'n tipe visuele interteks waardeur sy die kwessie van gender aanpak. Intertekstualiteit word beskou as “'n wisselwerking tussen verskillende tekste” (Malan in Cloete 1992: 187), dit wil sê, 'n “gesprek” of “dialog” tussen verskillende tipes tekste, wat dan ook op verskillende vlakke in Scheepers se teks gebeur. Scheepers se woordteks tree in gesprek met Bruegel se beeldteks.

Die voorblad van hierdie kortverhaalbundel berei die leser voor dat hy/sy 'n alles behalwe geromantiseerde of geïdealiseerde siening van die vrou in dié verhale gaan aantref. Die sentrale figuur in Bruegel se skildery, Dulle Griet, stap verbete en aggressief voort met allerlei gesteelde goed in haar voorskoot gebind. Sy is waansinnig op pad hel

toe met 'n swaard in haar regterhand om teen die dreigende kake van die hel te gaan veg. Dit impliseer dat sy 'n opperste feeks is wat selfs sterker en boser as die duiwel sêlf is (Marijnissen 1984: 152–153). Sy kan dus ook as 'n tipe heks beskou word. Volgens Marijnissen verteenwoordig Dulle Griet die gierige en losbandige vrou. Die groteske monsters rondom haar, wat eintlik net 'n verlenging vir haar karakter is, verteenwoordig weer onder andere vraatsug, ydelheid, onreinheid, uitspattigheid en dranksug, alles wat in 'n patriargale samelewing sosiaal onaanvaarbaar vir die karakter van 'n vrou is.

Ons kan dus verwag dat die vrouekarakters in Scheepers se kortverhaalbundel, waarvan Bruegel se *Dulle Griet* 'n metafoor is, nie net uitgebeeld word as weerloos nie, maar ook as boos en gekorrupteer. Hierdie vroue is nie net slagoffers van geweld nie, maar ook geweldenaars, nie net beroofdes nie, maar ook die rowers; nie net misbruiktes nie, maar ook misbruikers. Die vrou word inderwaarheid al hoe meer gewelddadig in die loop van die boek. Sy is nie net 'n verliefde jongvrou of moederfiguur nie, maar ook minnares, prostituut, lesbiër en moordenaars.

Die titelverhaal van die bundel verwys direk na Bruegel se skildery omdat die vrou in dié verhaal ook waansinnig voortbeweeg deur die

verwoeste landskappe van haar mislukkings: “Die dag toe sy haar man gelos het, het sy hom nie meer gehaat nie. Sy het haar twee kinders vir twee weke na hulle ouma op die plaas gestuur. Toe het sy die vragmotor laat kom om haar paar stukke meubels en skilderye en potte en panne (vergelyk die inhoud van Dulle Griet se mandjie in die skildery) te laai” (p. 48). Hierdie skildery word verder as interteks binne die verhaal gebruik: “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 saamgebondel. Agter haar lê ’n spoor van verwoesting” (p. 50).

Net soos Dulle Griet loop die hoofkarakter verbete en gevoelloos en sonder om terug te kyk haar “verskrikking” (p. 48) binne: “Sy het gewag vir die trane en die gevoel van vryheid en die skuldgevoelens en die verbittering of verlange wat moes kom en dit het nie. Sy gaan aan soos gewoonlik. Sy gaan hou vakansie” (p. 48).

Sy besef ook dat dit wat met haar gebeur het, die lot van baie ander vroue is: “Sal ek ook eendag so ’n ou antie word (vergelyk die uitbeelding van hierdie “ou antie” met die tandlose Griet-figuur in Bruegel se skildery) wat oor ’n balkonreling hang en rook? dink die vrou. Het sy ook haar man verloor? Het sy ook eenmaal so gestaan en

opkyk na 'n vrou op 'n balkon en gewonder of die lewe dit aan haar sal doen?" (p. 49).

Soos Bruegel die sosiale 'monsters' van sy tyd in sy skildery verletterlik, lê Scheepers ook verskeie sosiale euwels bloot in haar verhale, naamlik: egskeiding, chauvinisme, wanopvattinge oor die vrou, misbruik van die vrou, diskriminasie teen die vrou, asook rassediskriminasie.

Die tweede afdeling van Scheepers se bundel word voorberei deur 'n aanhaling uit Roy Campbell se *Collected works*, wat handel oor koeie wat nimfomaniese neigings ontwikkel tydens droogte en tydperke van swak weiding. Hy is verder van mening dat armoede, ellende en swaarkry dieselfde veranderinge by vroue bewerkstellig omdat vroue makliker gekorrupteer en gedryf kan word tot onsedelikheid in tye van nood. Die inhoud van hierdie afdeling korreleer dus weer met die Bruegel-teks.

Ons kan met ander woorde verwag dat die vrouekarakters in hierdie afdeling as rowers, geweldenaars, moordenaars en misbruikers gaan optree. Die onderwyseres in "Die medleys, intussen, het opgehou swem" (p. 81) is 'n molesteerder, die dansende meisie in "Coitus

interruptus” (p. 85) is ’n moordenaar, die vrou in “Uit twee rigtings” (p. 87) is ’n prostituut en die vrou in “Poison” (p. 92) is ook ’n moordenaar.

Daar is dus ’n duidelike verband tussen die uitbeelding van die vrouepersonasies in die verhale en die Griet-figuur van Bruegel se *Dulle Griet*, veral as daar gekyk word na die simboliek van die monsters, wat losbandigheid, vraatsug, onreinheid, ydelheid, uitspattigheid en dranksug voorstel. Indien Vöhringer (1999: 61) se interpretasie van Bruegel se Griet-figuur as ’n anti-heldin in onseker tye korrek is, kan die ‘gekorrupteerde’ naamlose vrouepersonasies van Scheepers se verhale ook as anti-heldinne van die moderne tyd funksioneer.

5.15.2 Paul Brondeel: *De brief van Francesca* (1994)

Dulle Griet word weer eens metafoor van die vele karakters in hierdie surrealistiese kortverhale van Paul Brondeel. Daar verskyn ook ’n afdruk van Bruegel se skildery op die voorblad met wie die talle ‘waansinnige’ karakters van die verhale korrespondeer, al word Bruegel se skildery nie eenkeer eksplisiet genoem nie. Die verhale, soos Bruegel se *Dulle Griet*, lewer sosiale kommentaar en wys op ’n korrupte samelewing met vele sosiale euwels (drankmisbruik,

dwelmmisbruik, kindermishandeling) en hoe dit mense tot kranksinnigheid kan dryf. Kranksinnigheid in verskeie vorme en verskillende gedaantes, veroorsaak deur egskeiding (p. 5), die dood van 'n geliefde (p. 37), eensaamheid (p. 97, 105, 133), aborsie (p. 55), verwerping (p. 85), depressie (p. 5, 61 en 77), ontrouheid (p. 85), alkoholisme (p. 5 en 105), sielkundige versteurings (p. 5, 81 en 115), verwaarlosing (p. 33, 37 en 117) en wraak (p. 127).

Anders as in Scheepers se teks, is dit nie net die vrouepersonasies wat met die waansinnige karakter van Dulle Griet vereenselwig word nie, maar ook 'n hele aantal manlike karakters. Die karakters in Brondeel se verhale, gaan soos Dulle Griet, hulle eie, private hel tegemoet. Die titels van die verhale bevat dikwels die name van hierdie 'kranksinnige' karakters. Francesca, die sleutelfiguur van die titelverhaal, bevind haarself, ná 'n egskeiding, in 'n sielsieke inrigting waar sy "opgesloten zit in een kazerne vol vrolijke verslaafden, eregasten, hangbuikjes, lachende of wenende vrouwen, dronken kutten, helden en heldinnen" (p. 14) en sy ervaar haar eie hel wanneer haar kind van haar weggeneem word. Hilde beleef die hel van eensaamheid en ouderdom ná die afsterwe van haar man (p. 37). Waldericus beplan sy eie 'genadedood' wanneer sy vrou hom verwerp, waarna alle hel losbreek (p. 63). Die beeldskone meisie in

“Ravage” (p. 77) veroorsaak haar eie hel deur haar aan dwelms te vergryp. Die hoofkarakter van “Trauma” (p. 81) word getraumatiseer deur ’n “krankzinnig(e)” kollega wat uiteindelik sy “nachtmerrie” (p. 81), sy “trauma” word. Brik (p. 85) ervaar ’n helse stryd wanneer sy vrou openlik vir ’n ander man val en hy sosiaal verwerp en verneder word. Noë (p. 97) smag, nadat hy uit die gevangenis vrygelaat word, na aanraking en geselskap, al is dit met ’n vreemdeling. Die naamlose karakter in “Nachtronde” (p. 115) beleef hel op aarde met sy obsessiewe-kompulsiewe gedragsafwyking. Pedro in “Franse school” (p. 117) se ouers gee hom hel deur hom af te skeep en hom ’n “domkop” (p. 123) te noem en die ek-verteller in “Afrekening” (p. 127) is die hel in wanneer ’n motoris hom van die pad af ry en hy besluit om wraak te neem.

Bogenoemde bespreking is ’n doelbewuste woordspel met die semantiese waarde van die woord ‘hel’, aangesien Bruegel moontlik ook met die verskeie beeldspraakvorme en spreekwoorde van die woord in sy skildery speel. Sy Griet-karakter is ’n ‘helleveeg’ wat ‘die hel in’ is en sy gaan veg teen ‘die kake van die hel’ en is ’n ‘helse teef’ wat ‘die hel uit die duiwel gaan baklei’, ensovoorts.

Dit is veral die hoofpersonasie van die titelverhaal wat met die karakter van Dulle Griet ooreenstem. Deur middel van haar brief wil Francesca met haar ontroue man, dié se minnares en die samelewing afreken: “Lieve Thomas, mijn ontrouwe echtgenoot/Lieve Lore, mijn slecht behandeld kind/Lieve Elaine, elegante minnares van mijn ontrouwe echtgenoot/Leden van de mij minachtende samenleving, gegroet” (p. 5). Net soos Bruegel se Griet-karakter, gaan Francesca ook haar hel (van egskeiding, angs, ontnugtering en eensaamheid) aggressief tegemoet: “Thomas, ik spuw op je. Omdat je mij, tijdens je laaste bezoek, in het lang geleden voorjaar, slechts met je zwijgzaamheid vereerde” (p. 5) en “In feite, Thomas, denk ik dat ik je meer haat dan dat ik je liefheb” (p. 8). Sy kom in opstand teen haar eentonige huisvroubestaan: “Ik, getemd door het bestaan, door de rituelen van licht en donker, van dag en nacht, eten, slapen, kinderen baren, het huisje en het tuintje onderhouden ...” (p. 8). Sy kom ook in opstand teen haar man wat haar as “een onnozel wicht beschouwt, dat niet rekenen kan, niet stellen kan, na tien seconden moe is in haar hoofd ...” (p. 19).

Die beskrywing wat Francesca van haarself gee, bevestig haar ooreenkoms met die Griet-karakter in Bruegel se skildery: “deze brief, geschreven door je lichtjes zenuwzieke, lichtjes gewelddadige, lichtjes

beschadigde, lichtjes troosteloze vrouw ...” (p. 27) en “... wat moet een man aanvangen met een nijdige, gillende, uiterst onbeschofte vrouw die mannen weerzinwekkend vindt?” (p. 12). Sy verwys ook telkens na die “hel” of “vuur” waarin sy gelouter word of waarin sy haar man en familie wil werp: “Jansvuur” (p. 6), “Ik hoop, verdomme, dat je brandt in een hel met duizenden variaties van vuur, verhevigde pijn en onuitstaanbaar gemis” (p. 26) en “werp ze dan, met een gracieus maar totaal onverschillig gebaar, in de vuurpoel van de hel” (p. 21).

Francesca se geleidelike emosionele agteruitgang en hulpkreet om aandag, word stap vir stap uiteengesit: “Numéro un: zelfmoordpoging met pillen en drank, maar toch de voordeur open gelaten en E. telefonisch verwittigd./Numéro deux: zelfmoordpoging met pillen en drank, maar dokter Pantomime verwittigd, die me kwam redden, de engel./Numéro trois: simulatie met drank en lege flesjes pillen (de pillen in het toilet gegooid). Gered door mijn emotionele vader en een buurvrouw die ik later de huid volschold./Numéros quatre et cinq: simulaties, drugs, drank, vlucht in de vernieling van huisraad, alles kaputt, de fik erin, alles oorverdovend. Geld, juwelen en sexy lingerie op straat gegooid ...” (p. 17).

Francesca vaar ook, in ooreenstemming met Bruegel se *Dulle Griet*, uit teen die gemeenskap en die sosiale strukture: “De samenleving, de maatschappij, de monarchie in rechte, de theocratie de facto, van dit bekrompen landje, verwerp ik” (p. 28).

Hierdie kritiek teen die samelewing word verder gevoer in “Afrekening” (p. 127): “Het zich belangrijk voelen moet één van de vele zielsziekten zijn die de mensheid overvalt. Naast fortuin maken, sportprestaties leveren, vedette worden. Ik ben allang van alles genezen. Ik ben zelfs nooit ziek geweest.” Laasgenoemde blyk egter ’n ironiese stelling van die hoofkarakter in die verhaal te wees, aangesien hy “afreken” (vergelyk die titel) met ’n onbeskofte motoris wat hom van die pad af dwing, deurdat hy in weerwraak die motoris se “groene Volvo” (p. 130) gaan beskadig.

In hierdie verhaal word telkens vermeld hoe gewone, normale mense waansinnig word: “Vriendelike huisvader wordt wegpiraat achter het stuur./Non wordt feeks./Bedachtzame ambtenaar wordt snelheidsduivel op de autobaan./Zwangere vrouw rijd met haar Porsche 200 kilometer per uur ... De wereld, de mensen, de fabrikanten, de harde jongens van de reclame, alles en allen worden met de dag waanzinniger ...” (p. 129).

Die moderne mens wat moet oorleef in 'n onseker, kompeterende en korrupte wêreld, word nou vereenselwig met Bruegel se Griet-figuur. Die sosiale euwels van 'n moderne tyd (geldgierigheid, hoogmoed, anargie, losbandigheid, dranksugtigheid en wetteloosheid) korreleer met die sosiale 'monsters' van Bruegel se era, wat hy deur middel van monsters in sy skildery gekonkretiseer het. Hierdie sosiale euwels word nie net 'n verlenging van Dulle Griet se karakter nie, maar ook van die karakter van die moderne mens.

5.16 'n Fiktiewe biografiese beeldroman geïnspireer deur die lewensverhaal en verskeie werke van Bruegel

5.16.1 Felix Timmermans: *Pieter Bruegel* (1990)

Timmermans se teks kan waarskynlik as 'n fiktiewe biografiese beeldroman beskryf word, aangesien hy die ware (?) lewenbesonderhede en kunswerke van Bruegel met fiksie vermeng. Timmermans het moontlik van Carel van Mander se *Schilder-Boeck* gebruik gemaak om sy verhaal rondom Bruegel te konstrueer. Hy beskryf Bruegel se lewenswandel van sy geboorte tot en met sy begrafnis, vervleg met sy skilderye en die sosiale, godsdienstige en politieke omstandighede (p. 249, 260–261 en 264) van die sestiende

eeu. Die hoofstukke van hierdie roman verteenwoordig die fases van Bruegel se lewe, byvoorbeeld: “Het dorp” (sy geboorteplek), “Antwerpen” (sy kunsopleiding), “Bij meester Coecke” (sy kunsonderwyser), “Naar Italië en terug” (sy reis na Italië waar hy landskappe leer skilder), “Hans Franckert” (kunstenaar, uitgewer en goeie vriend vir wie Bruegel werk), “Marieke” (Bruegel se vrou) en “De grote reis” (Bruegel se dood en begrafnis).

Bruegel se kunswerke word op verskeie plekke opgenoem en beskryf; *De grote Vissen eten de kleine* en *De Bekoring van Sint-Antonius* (p. 213), *De Triomf van de Dood* (p. 215), *De Vlaamse Spreekwoorden* (p. 221), *Val van Icarus* (p. 247), *Dulle Griet* (p. 259) en *Ekster op de Galg* (p. 261 en 267).

De gelijkenis van de blinden word as volg beskryf: “’t Valt voor in zijn vredige streek, met de kerk, ginder rustig en uitnodigend gezeten aan de voet van een buikrond heuveltje. Hier vanvoor, rechts, diept een koele gracht, waar list wiegt en irissen tintelen. Op de voorgrond, in de richting van die gracht, komen de zes blinden, met hun wijde, zware mantels aan, achtereen, elkaar vasthoudend aan hun staf, of de hand op de schouder van de voorgaande gelegen. Hun oude, getaande, domme bedelaarsgezichten zijn smekend omhooggericht ...” (p. 265).

Bruegel se boereskilderye (*De Boerenbruiloft, De boerendans*) word ook opsommend beskryf: “’k heb duizenden ventjes getekend en geschilderd, die dansen, eten en drinken; iedereen is blij als hij mijn werk ziet, en lacht erom; maar hebt ge al opgemerkt, dat er geen enkel ventje is dat lacht!” (p. 267–268).

5.17 ’n Beeldroman geïnspireer deur verskeie skilderye van Bruegel

5.17.1 Michael Frayn: *Headlong* (1999)

Frayn se roman is ’n interessante spanningsverhaal waarin die karakters, gebeure en milieu op die figure, temas en landskappe van Bruegel se skilderye gebaseer is. Die hoofkarakter, Martin, ’n taamlike pretensieuse, Londense filosoof, identifiseer homself met die intellektuele karakter van Bruegel (p. 91) en sien die plattelandse gemeenskap, op wie hy neersien, as Bruegel se aardse, onverfynde ‘peasants’ (p. 17–32). Dit is egter by hierdie einste onbeskaafde boeremense by wie hy ’n onontdekte (fiktiewe) Bruegel-skildery (*Pretmakers in een Berglandschap*) vind, waarvan die plattelanders natuurlik onbewus is. Martin beplan om die skildery op ’n slinkse manier in die hande te kry en op hierdie wyse gaan die leser saam met

hom op 'reis' deur biblioteke, argiewe, kunshistorici (Grossmann, Novotny, Friëdlander) se teorieë en leer ons die karakter, leefwêreld, godsdienstige en politieke situasie van Bruegel, saam met die hoofkarakter, ken. In Martin se desperate poging om die skildery in die hande te kry en sodoende ryk en beroemd te word, gaan hy 'n flirtasie met die boer se vrou aan, verloor hy amper sy vrou en kind, verongeluk hy amper, doen hy ernstige brandwonde op en verloor hy uiteindelik die kosbare skildery in die vlamme van die motorwrak. Nie die hoofkarakter of die leser vind ooit uit of dit regtig 'n oorspronklike Bruegel-skildery is nie.

Frayn laat hierdie fiktiewe skildery uitstekend inpas binne die kunsgeskiedenis, die bestaande filosofie agter Bruegel se skilderye en die 'peasant'-genre van Bruegel se boereskilderye. Dit is 'n bekende feit dat daar inderdaad van Bruegel se skilderye, van sy sogenaamde 'De reeks der maanden' (*De jagers in de sneeu, De sombere dag, De hooioogst, De korenoogst* en *De terugkeer van de kudde*), waarin hy die seisoene verbeeld het, verlore is. En dit is hierdie gegewe wat Frayn op meesterlike wyse uitbuit om by sy stuk fiksie in te pas. Hy beskryf die fiktiewe Bruegel-skildery as volg: "I'm looking down from wooded hills into a valley. The valley runs diagonally from near the bottom left of the picture, with a river that meanders through it,

past a village, past a castle crowning a bluff, to a distant town at the edge of the sea, close to the high horizon. Running along the left-hand side of the valley are mountains ... It's spring. On the woods below the snowline, and tumbling away in front of me from where I'm standing, there's the shimmer of April green ... Among the trees just below me is a group of clumsy figures, some of them breaking branches of white blossom from the trees, some caught awkwardly in the middle of a heavy clumping dance. A bagpiper sits on a stump; you can almost hear the harsh, pentatonic drone. People are dancing because it's spring again ...” (p. 43–44).

Frayn se hoofkarakter het dus een van die vermiste skilderye in Bruegel se seisoenreeks ontdek. Uit bogenoemde aanhaling is dit ook duidelik dat Frayn sy fiktiewe skildey laat aanpas by Bruegel se boereskilderye, naamlik: *De boerenbruiloft*, *De boerendans* en *De bruiloftsdans buiten*.

Frayn se hoofkarakter, Martin, beskryf ook 'n groot aantal bestaande Bruegel-skilderye in die loop van die roman, naamlik *De jagers in de sneeuw* (p. 57–58), *De kinderspelen* (p. 60), *De boerenbruiloft* (p. 60), *De bruiloftsdans buiten* (p. 60), *De terugkeer van de kudde* (p. 60), *De*

sombere dag (p. 61), *De hooioogst* (p. 61), *De korenoogst* (p. 61), *De aanbidding der Koningen* (p. 220) en *De triomf van de Dood* (p. 300).

Martin identifiseer nie net met die karakter van Bruegel as 'n tipe buitestaander-figuur nie, maar ook met die figure in Bruegel se skilderye, wat niemand raaksien nie: “I’m as isolated as Saul, in the great *Conversion* on the left-hand wall of the Kunsthistorisches. I’m lying on the side of the Damascus road, felled and blinded by the narrow laser beam from heaven that has sought out me and no one else. All around me the great army flows on, upwards and onwards into the mountains. That river of men is Kate and the rest of mankind, going about the settled business of their lives. I’m the small unnoticed anomaly, the prostrate drunk, the collapsed down and out ...” (p. 128–129) en “I’m not Saul, but Icarus, in the Musée des Beaux-Arts in Brussels, who has flown too near the sun, and who has fallen, as unnoticed by the world as Saul, and as irrelevant; but fallen not to rise again in glory – to disappear ignominiously beneath the waves for ever” (p. 130).

Frayn laat die temas van Bruegel se skilderye, onder andere die dwaasheid van die mensdom (*De gelijkenis van de blinden*, *De kreupelen*, *Luilekkerland*) en die mens wat te hoog vlieg en vol

hoogmoed is (*Landschap met de val van Icarus, De val van de opstandige Engelen, De zelfmoord van Saul*) manifesteer in sy karakters, dié van Martin, maar ook dié van sy teenstander, Tony Churt. Dit is dus ook nie toevallig dat daar 'n afdruk van *Landschap met de val van Icarus* op die voorblad van die roman verskyn nie.

Frayn bou ook die gebeure van die roman rondom die skildeye van Bruegel: “I suddenly feel the sense of injustice that must be afflicting the Hunters in the Snow, as they come back from their great expedition to secure food for the village and find that no one will give them so much as a glance, because they shouldn't have been out hunting at all – they should have been at home looking after the children and writing about nominalism. The injustice is even more marked in my case, since I've returned from *my* expedition not with one miserable, uneatable fox, but with enough meat to keep us, all three of us, for the rest of our lives. Or the prospect of it” (p. 120).

Frayn tree deur middel van sy roman in intertekstuele gesprek met Bruegel, die skilderye van Bruegel, asook die biografiese gegewens en leefwêreld van Bruegel.

HOOFSTUK 6: SLOTBESKOUIING

Met die studie het ek hoofsaaklik gepoog om aan te toon dat 'n groot aantal digters en skrywers, om verskeie redes, geïnspireer is deur die skilderye van Bruegel. Die sentrale probleem waarvoor die studie 'n oplossing moes vind, is soos volg geformuleer: 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?

Ten einde 'n bevredigende wetenskaplike antwoord op bogenoemde vraag te kon kry, moes 'n deeglike teoretiese fundering oor beeldliteratuur verskaf word. Deur gebruik te maak van verskeie literêre teoretici (Webb, Scheer, Brems, Porteman, Lessing en veral Jonckheere) se beskouings oor beeldpoësie, is daar dus eers 'n teoretiese grondslag vir die beeldgedig-genre gelê en is daar bewys dat daar, afgesien van beeldpoësie, ook beeldprosa (beeldverhale en -romans) bestaan. 'n Definisie vir beeldliteratuur is geformuleer om 'n basis vir Bruegel-geïnspireerde verhale en gedigte te lê. Bruegel se lewensgeskiedenis en kunswerke is bespreek ten einde 'n sinvolle ontleding van bogenoemde beeldgedigte, beeldverhale en beeldromans te doen.

Die hipoteses/stellings wat in Hoofstuk 1 gestel is, is almal as waar bewys. Die studie se bevindinge ten opsigte van die redes waarom so 'n groot aantal digters en skrywers intertekstueel van Bruegel se skilderye gebruik maak, sowel as die wyses waarop dit geskied, kan soos volg saamgevat word:

Na aanleiding van Kranz se studie en eie navorsing is daar bevind dat ongeveer vier-en-negentig twintigste-eeuse digters en skrywers Bruegel se skilderye as intertekste in hulle werk gebruik het. Die redes waarom hulle geïnspireer is deur Bruegel se werk, is hoofsaaklik die volgende:

- Digters en skrywers herken sekere 'moderne' elemente in Bruegel se werk waarmee hulle kan identifiseer en wat hulle in hulle beeldgedigte en -verhale kan aanwend. Hierdie 'moderne' elemente is:
 - Die sogenaamde goddelike ewigheidsmoment ('numinous moment' of 'epiphany') wat deur Joyce en Ferguson geïdentifiseer is as 'n skielike geestelike manifestasie wat die klimaks in die Aristoteliaanse plot vervang.
 - Die 'vervreemdingseffek', teenstrydighede en kontraste wat bewerkstellig word deur die 'toevallige' invoer van die

spirituele in die alledaagse, of die teenwoordigheid van die alledaagse in die geestelike. Vervreemding ontstaan ook tussen die gebeurtenisse wat in die skildery afspeel en die skynbaar realistiese landskapuitbeelding en as gevolg van die spanning tussen deelname en afgetrokkenheid van die skilder, sowel as die karakters wat hy uitbeeld.

- Bruegel se verbasend ‘kontemporêre’ vertolking van Bybelverhale, waar Bybelfigure as gewone boeremense binne ’n landelike Vlaamse landskap uitgebeeld word. Skrywers kan ook identifiseer met Bruegel se onkonvensionele, siniese, selfs ‘verligte’ godsdiensbeskouing.
 - Die feit dat Bruegel selfgenoegsame kuns, ‘kuns ter wille van kuns,’ kon skep, sonder om dit altyd as ’n didaktiese of moraliserende middel tot ’n doel te gebruik.
 - Die ‘surrealistiese’ aard van baie van Bruegel se kunswerke.
 - Die sosiale kommentaar wat hy in sy skilderye lewer.
- Die wyse waarop Bruegel bekende Vlaamse spreekwoorde, mitologiese verhale, Bybelverhale en -gelykenisse in visuele taal uitgebeeld het.

- Die feit dat hy een van die eerste kunstenaars was wat die gewone mense van die sestiende eeu uitgebeeld het.
- Bruegel se bisarre sin vir humor.
- Die temas van menslike dwaasheid, verganklikheid en onsekerheid.
- Die feit dat Bruegel se skilderye vrylik beskikbaar is, hetsy as afdrukke in biblioteke en boekwinkels, of as oorspronklike werk in kunsmuseums.

In hierdie studie is ook aangetoon hoe skilders en skrywers bogenoemde eienskappe in hulle beeldpoësie en beeldverhale aangewend het. Sommige digters skryf *mimetiese* beeldgedigte oor Bruegel se skilderye, dit wil sê, gedigte wat die skildery ‘vertaal’ in ’n poging om die beeld te herskep of na te boots deur taal. Ander digters skryf weer *mimetiese-diskursiewe* beeldpoësie, wat dus nie net ’n poging is om Bruegel se skilderye bloot na te boots nie, maar lewer ook kommentaar daarby. Meeste moderne digters skryf egter *dialektiese* of *selfreflektiewe* poësie oor Bruegel se kunswerke, waarin die digter introspektief te werk gaan. By moderne beeldverhale en -romans wat geïnspireer is deur Bruegel se skilderye, dien die skilderye dikwels slegs as uitgangspunt vir literêre verkenning.

Die goddelike ewigheidsmoment van 'n hele aantal Bruegel-skildeye word weergegee in 'n groot hoeveelheid beeldgedigte van William Carlos Williams, Albert Verwey en Dirk Christiaens.

Brecht, Paul Brondeel en Gottfried Benn vind aanklank by die teenstrydighede, kontraste, vervreemding en surrealisme van Bruegel se skilderye, wat neerslag vind in absurde dramas, surrealistiese kortverhale en gedigte.

Sylvia Plath, Andrée Sodenkamp, Hugo Claus, Martien de Jong, Dirk Christiaens, Paul Brondeel, Michael Frayn en Riana Sheepers, lewer nes Bruegel, sosiale kommentaar in hulle beeldgedigte, beeldverhale en beeldromans, deurdat hulle die temas van menslike dwaasheid, verganklikheid en onsekerheid in hulle tekste eksploiteer.

Die alledaagse wyse waarop Bruegel Bybelverhale en -figure uitbeeld, vind byval by William Carlos Williams, want in sy gedigte vat hy hierdie alledaagsheid van heiliges selfs verder, deurdat hy hulle soms as rowers beskryf. Dirk Christiaens identifiseer verder met Bruegel se siniese godsdiensbeskouing.

Bruegel se galgehumor manifesteer in Paul Brondeel, William Carlos Williams en Dirk Christiaens se tekste.

Die doel van die studie, soos in Hoofstuk 1 uitgestip, is dus bereik:

- Daar is 'n teoretiese grondslag oor beeldpoësie vir die studie gelê.
- Die bestaan van beeldverhale en -romans is bewys.
- 'n Oorsig van Bruegel se biografiese gegewens en die Renaissance is verskaf.
- Die redes vir die populariteit van Bruegel se skilderye by twintigste-eeuse digters en skrywers is ondersoek en bewys.
- Die wyses waarop hulle Bruegel se werk intertekstueel gebruik, is ontgin.

Samevatting van 'n dissertasie oor:

Die wisselwerking tussen skryfkuns en beeldende kuns: 'n ondersoek na beeldgedigte en -verhale geïnspireer deur skilderye van Bruegel.

deur

Gerda Taljaard-Gilson

onder leiding van

Professor P.H. Roodt

in die Departement Afrikaans, Universiteit van Pretoria

vir die graad Doctor Litterarum.

Met die navorsing is gepoog om aan te toon dat 'n hele aantal moderne digters en skrywers, om verskeie redes, in intertekstuele gesprek met Bruegel en sy skildeye verkeer. Daar is ook gekyk op watter maniere Bruegel se skilderye in hulle tekste figureer.

'n Teoretiese grondslag vir die navorsing is in Hoofstuk 2 gelê. Die ontstaan van die *ekphrasis*-genre en die antieke wisselwerking tussen woord en teks is nagespeur, waarna die ontwikkeling van hierdie genre deur die eeue gevolg is. Verder is die sienings van verskeie letterkundige teoretici, naamlik dié van Hagstrum, Hollander, van Gorp, Spitzer, Webb,

Scheer, Brems, Joncheere, Walzel, Scott, Porteman, Rosenfeld, Kranz, Lessing en Ferguson, ondersoek. Daar is ook gekyk na die ontwikkeling van die genre binne die aparte taalgebiede (Afrikaans, Duits, Nederlands en Engels) en verskillende terme en definisies is ondersoek. Die verskillende eienskappe van beeldpoësie en die verskillende soorte beeldgedigte is ontgin en met voorbeelde belig. 'n Definisie vir die term 'beeldpoësie' is geformuleer. Uiteindelik is die bestaan van beeldverhale en beeldromans (beeldprosa) ondersoek, maar ook die problematiek wat rondom hierdie terme ontstaan. Daar is met 'n hele aantal voorbeelde van sogenaamde beeldverhale en -romans volstaan om as bewys te dien dat hierdie fenomeen inderdaad bestaan.

In Hoofstuk 3 is '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 is hier betrek. Hierdie inligting het Bruegel se skilderye meer toeganklik gemaak.

Deur middel van die navorsing van Lawson-Peebles, Ferguson, Coombes, Giorcelli, Vöhringer, Grossmann en Marijnissen, is 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, is ook genoem.

Hoofstuk 5 verskaf '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.

Die studie word afgesluit met Hoofstuk 6, waar daar gevolgtrekkings oor die bevindinge van die studie gemaak is.

10 Sleuteltermes

1. Wisselwerking tussen woordkuns en beeldende kuns
2. Beeldliteratuur
3. Kenmerke van beeldliteratuur
4. Beeldprosa en -poësie



5. Definisies van beeldpoësie en -prosa
6. Teoretiese grondslag van ekphrasis
7. Leefwêreld van Pieter Bruegel de Oude
8. Skilderye van Pieter Bruegel de Oude
9. “Moderne” elemente in skilderye van Bruegel
10. Digters/skrywers van beeldpoësie en -prosa geïnspireer deur
Bruegel-skilderye

Résumé of a dissertation on:

The interaction between literature and art: an exploration of ekphrastic literature inspired by the paintings of Bruegel.

by

Gerda Taljaard-Gilson

under the guidance of

Professor P.H. Roodt

in the Department of Afrikaans, University of Pretoria

for the degree Doctor Litterarum

The purpose of this study is to indicate that many modern writers and poets have, for different reasons, been inspired by the paintings of Bruegel. This inspiration has resulted in a variety of ekphrastic poems, short stories and novels. This study also shows how Bruegel's paintings have been applied in these texts.

A theoretical basis for ekphrasis is provided in Chapter 2. The origin of the ekphrastic genre and the ancient relationship between word and image are explored. The development of this genre is traced from the Renaissance to the Twentieth century and the views of different literary

theorists, those of Hagstrum, Hollander, van Gorp, Spitzer, Webb, Scheer, Brems, Jonckheere, Walzel, Scott, Porteman, Rosenfeld, Kranz, Lessing and Ferguson, are investigated. The history of iconic poetry in four language fields (Afrikaans, German, Dutch and English) and different terminology and definitions are explored. After the different characteristics and different types of ekphrastic poems are exploited, a definition is formulated for the genre. Finally the existence of ekphrastic short stories and novels (ekphrastic prose) is investigated and the problems surrounding these terms are pointed out. Examples of ekphrastic short stories and novels are provided as proof for the existence of this phenomenon.

In Chapter 3 a summary on Bruegel's biographical details, his work and the social and political situations of the sixteenth century is provided by including the texts of Grossmann, Marijnissen, Cox, van Mander and Vöhringer. This information makes Bruegel's work more accessible to us.

By applying the texts of Lawson-Peebles, Ferguson, Coombes, Giorcelli, Grossmann and Marijnissen, sixteen Bruegel paintings are discussed in order to make a significant study of ekphrastic poems, short stories and novels inspired by Bruegel's paintings in Chapter 5.

Chapter 5 gives a survey on prose and poetry inspired by Bruegel's paintings. Ekphrastic poems, short stories and novels of 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 and Michael Frayn are discussed. Chapter 5 also shows how Bruegel's paintings have been used in these authors' texts.

Finally, the study is concluded with Chapter 6, which contains a summary of the findings of the study.

Key terminology

1. Interaction between word art and graphic art
2. Ekphrasis
3. Characteristics of ekphrasis
4. Ekphrastic prose and poetry
5. Definitions of ekphrasis
6. Theoretical basis for ekphrasis
7. Biographical details of Pieter Bruegel the Elder
8. Paintings of Pieter Bruegel the Elder
9. "Modern" elements in the work of Bruegel



10. Writers/poets of ekphrastic literature inspired by paintings of
Bruegel