Die huis van die digter. Daniel Hugo en die poëtiese tradisie

Gunther Pakendorf

The house of the poet. Daniel Hugo and the poetic tradition
This tribute to Daniel Hugo proceeds from a discussion of various types of imagery and poetic techniques. Attention is given in particular to the antithetical nature and mood found in rhetorical figures, like the conceit, and in tropes from 17th century poetics to which Hugo's style is clearly related, as well as forms such as the epigram and the sonnet, which he commands with great competence. A playful approach, with its characteristic attitude of wit, in both senses of the word, and a mastery of unusual combinations in his imagery are features of his poetry. His most recent volume is a compilation of his verse selected by himself and treated in this article as representative of many aspects of his extensive oeuvre, with a particular focus on the intertextual dialogue with poets and poetry, past and present, as well as Hugo's metapoetic approach to his craft.

dis 'n werk van louter woorde dié
(Hugo, 2018: 10)

In die huis van my Vader is daar baie wonings.
(Joh. 14: 2)

1. Inleiding

Daniel Hugo het in die veertig jaar van sy literêre lewe tot dusver 'n baie groot verskeidenheid tekste geproduseer, waaronder veertien digbundels, ontelbare vertalings, opstelle, resensies en openbare lesings, asook 'n menigte radioprogramme. Om in 'n waarderende opstel reg te laat geskied aan hierdie uiteenlopende en veelvuldige produksie sou 'n Hercules lank genoeg besig hou, 'n taak wat boonop gedurig gevaar sou loop om in 'n moeras van oppervlakkigheid vas te val. Vir diegene wat in detailsnuffelary belangstel, is daar buitendien reeds verskeie betroubare oorsigtelike verslae van sy werk. Hierdie artikel konsentreer dus vanuit 'n ander invalshoek op hoofsaaklik een digbundel; dit is, tydens die voltooiing van hierdie artikel, sy jongste publikasie en het tewens die voordeel dat dit 'n keur uit eie werk van oor 'n aantal dekades is en dus volgens eie oordeel as redelik verteenwoordigend van sy oeuvre gesien kan word. Die fokus val in wese op twee aspekte van sy verskuns: sy beeldspraak en die gesprek met digters en digkuns wat sy werk voed én deurdrenk. Sy kundigheid op die gebied van die

literêre tradisie, sy wye belesenheid en sy tegniese vakmanskap het dit voorts – en hopelik ter verheldering van sy poësie – nodig gemaak om van die elemente van beeld en vers apart en in groter besonderhede uiteen te sit. Die titel van die artikel wil ook met die metafoor van die huis die ryk poëtiese tradisie en verwysingsraamwerk aanmerk wat so 'n kenmerkende aspek van Daniel Hugo se verskuns is en waaraan hierdie artikel besondere aandag skenk.

2. Die tweevoudige wese van die taal

Daar is oor die eeue heen baie besin oor die wese en waarde van die metafoor in die literatuur. Dit word as die mees poëtiese van die retoriese of stylfigure beskryf. Die uitgangspunt van die meeste teoretiese betragtings is op die Romeinse denker en retorikus Quintilianus (ca. 35-95 n.C.) se lees geskoei[1] wat vroeg reeds na die wese van die metafoor as 'n verkorte vergelyking verwys. Die *HAT* se bondige definisie (2005: 713; o.w. 'metafoor') beskryf dit as 'n "[o]ordragtelike, figuurlike uitdrukking wat op 'n vergelyking, [en] ooreenkoms berus, die beeld in die plek van die eintlike voorstelling plaas, of die ooreenkoms tussen twee vergeleke voorwerpe suggereer; gebruik van 'n woord in 'n ongewone betekenis op grond van 'n vergelyking". Die gemeenskaplike element van ooreenkoms in die vergelyking tussen die twee dele staan bekend as die 'tertium comparationis'. Vir die taalwetenskaplike Lewandowski (1976: 448; o.w. 'Metapher') is laasgenoemde van grondliggende betekenis vir die metafoor, wat hy definieer as die:

> [v]ervanging van een uitdrukking deur 'n ander, wat met laasgenoemde minstens een semantiese eienskap gemeensaam het. Konstitutief vir die metafoor is die *tertium comparationis*, oordrag op grond van ooreenskomsrelasies tussen die primêre en sekondêre betekendes [Duits: 'Signifikat'; Frans: 'signifié'], wat hul oorsaak in ooreenkomsrelasies tussen die denotate kan hê.

Hy voeg by dat metaforisering die betekenisomvang van 'n woord kan verbreed en sy ekspressiewe waarde kan verstewig.

In sy bekende opstel oor die tweevoudige wese van die taal gaan die strukturalis Roman Jakobson van Ferdinand de Saussure se voorstelling uit die jaar 1915 van die binêre grondslag van die taal uit en kom tot die apodiktiese uitspraak dat elke teken en samehangende uiting deur taal van twee operasies afhang, wat hy seleksie en kombinasie noem.[2] Hierdie twee operasies funksioneer op die twee "asse" wat reeds deur Saussure onderskeidelik as die paradigmatiese en sintagmatiese vlak geïdentifiseer is, waar daar op die eerste, paradigmatiese of ook vertikale, vlak toepaslike elemente uit die beskikbare 'voorraad' materiaal

uitgesoek en op laasgenoemde, oftewel sintagmatiese of horisontale vlak, lineêr met ander elemente verbind word. Daardeur ontstaan die sin as die mees basiese, geslote kommunikatiewe uiting. Of, volgens Heilna du Plooy se verduideliking (1992: 368; kyk ook Pereira, 1992: 22-25):

> Die seleksie geskied op grond van ekwivalensie, gelykheid en ongelykheid, sinonimie en antinomie, en die kombinasie, die opbou van 'n lineêre reeks, is gebaseer op kontinuïteit. Deur so te selekteer dat die reeks in kombinasie meer word as die draer van die primêre semantiese of grammatikale waardes, deur as't ware die ekwivalensiemoontlikhede uit te buit ter wille van relevering van o.m. die taal self, word 'n taaluiting poëties van aard. [...] Die ekwivalensie word so verhef tot die bepalende prinsipe by die opbou van die lineêre reeks.

Een van die logiese konsekwensies hiervan is dat beide hierdie operasies onderhewig is aan die reëls en konvensies van wat as 'normale' kommunikatiewe spraak aangevoel en aanvaar word. Daardeur word die vryheid van die 'normale' taalgebruiker redelik sterk beperk; waar hierdie perke te ver oorskry word, ontstaan "onsin" of "kinderlike gebrabbel". Interessant genoeg is dit juis 'n kenmerk van wat as poëtiese vryheid bekend staan dat die digter innoverende en verrassende beelde of woordkombinasies mag aanwend wat gevaarlik na aan die grens van aanvaarde konvensies beweeg of dit ook by tye wel oorskry, soos in die Surrealisme byvoorbeeld of in die Dadaïsme, of ook in die skynbaar onsinnige of absurde verse van digters soos Lewis Carroll, Edward Lear of Christian Morgenstern. Aangesien daar op die paradigmatiese as 'n keuse uitgevoer word, deurdat die spreker gepaste elemente uit die gegewe paradigma moet kies, of dit nou grammaties of logies van aard is, is daar wel 'n mate van vryheid ter sprake. En dit is juis hierdie vryheid wat die totstandkoming van metafore moontlik maak. Op die vertikale of sintagmatiese as word die gegewe bloot in die 'korrekte' of aanvaarde volgorde volgens sintaktiese reëls aan mekaar geskakel, alhoewel daar ook hier 'n – geringe – mate van vryheid bestaan.

Volgens Jakobson (1996:168) word elke taalhandeling, in gesproke of geskrewe vorm van kommunikasie, deur albei hierdie twee operasies bepaal wat sodoende die term "dubbele" of "tweevoudige wese" van die taal regverdig. Hulle is dus gesamentlik 'n voorvereiste vir 'n behoorlike funksionering van die suksesvolle oordrag van 'n 'boodskap' van watter aard ook al, mits beide die sender én die ontvanger van die boodskap met die kodes van die sisteem vertroud is. Jakobson (1996:168) onderskei tussen metaforiese en metonimiese prosesse, wat egter albei in 'n 'normale' gespreksituasie gedurig geaktiveer word, 'n operasie wat in die geval van moedertaalsprekers natuurlik nie bewustelik gebeur nie. Tog, voeg hy by, sal 'n oplettende waarnemer agterkom dat, na gelang van "die invloed van

kultuur, persoonlikheid en styl", óf die een óf die ander modus sterker na vore sal tree (Jakobson, 1996: 168). Waar 'n spreker die kodes nie volledig onder beheer het nie en hy/sy hulle dus eensydig of onvolkome aktiveer, praat 'n mens van afwykende spraakvermoë wat as afasie bekend is, wat die woordeboek definieer as "[o]nvermoë om te praat; totale gemis van die woordevermoë" (*HAT*, 2005: 18; o.w. 'afasie'). Die 'metaforiese' modus gee voorkeur aan die "ooreenkomsrelasies" ('Similaritätsoperationen'), terwyl die 'metonimiese manier' "aangrensende relasies" ('Kontiguitätsoperationen') verkies. Jakobson se gevolgtrekking is dat 'n mens uit die manier hoe 'n persoon hierdie twee operasies uitvoer en watter een voorkeur geniet, sy individuele, persoonlike styl en taalgebruik kan aflei.

Hierdie insig kan dan ook op literêre segswyses en style toegepas word. Individuele skrywers en digters verkies die een bo die ander, terwyl hele stylrigtings en periodes in die literatuurgeskiedenis óf na die een rigting óf na die ander oorhel. Die meer poëties gerigte periodes soos die Romantiek of die Simbolisme van die laat negentiende eeu word hiervolgens deur 'n dominante metaforiese segging gekenmerk, terwyl die Realisme eerder metonimiese prosesse verkies (Jakobson, 1996: 169). Dieselfde geld ook vir sekere genres: poëtiese spraak, die liriese gedig, is sterker metafories van aard, terwyl 'n verhalende teks eerder as metonimies getipeer kan word.

Die metonimiese operasie skakel dus elemente op die lineêre vlak aan mekaar om sodoende 'n sinvolle eenheid en samevoeging (='sintagma') te bewerkstellig. Jakobson gebruik die voorbeeld van die Russiese skrywer Gleb Iwanowitsj Uspenski wat in sy later jare 'n soort gesplete persoonlikheid ontwikkel het wat tot sy onvermoë gelei het om twee simbole vir dieselfde voorwerp te gebruik, sodat hy byvoorbeeld sy eie voorname Gleb en Iwanowitsj as die name van twee verskillende persone begin beskou het. Hierdie "afatiese steuring" het tot die skrywer se sterk neiging tot metonimie en veral sinekdogee in sy prosastyl aanleiding gegee, met die gevolg dat sy beskrywings dikwels só 'n groot aantal onverbonde dele bevat "dat die leser deur die hoeveelheid besonderhede [...] feitlik verdruk word en nie in staat gestel word om die geheel te begryp nie en die doel van die uitbeelding [in die teks] sodoende gemis word" (Jakobson, 1996: 172). Daarteenoor verbind die metafoor twee dinge met mekaar wat nie normaalweg by mekaar hoort nie om daardeur die derde komponent, die eintlike, nuwe betekenis, voort te bring. Terwyl die metafoor dus op 'n kunsmatige (mentale, of verstandelike) konstruk neerkom, is die metonimiese operasie volgens Lewandowski (1976:450) die vervanging van een uitdrukking deur 'n ander wat in 'n reële verhouding tot die eersgenoemde staan, met ander woorde met betrekking tot kousaliteit, ruimte of tyd; dis 'n "betekenisoordrag op grond van werklik bestaande verbande tussen betekenisse" (Schippan, aangehaal deur Lewandowski, 1976: 450).

3. "beelde alleen verras"

Dit spreek eintlik vanself dat hierdie twee rigtings van taal selde of nooit eensydig of in isolasie optree nie, om die waarheid te sê, hulle is ingebed in die groter geheel van die simboliese kode of, om die meer konvensionele term te gebruik, die beeldspraak van 'n teks. Pereira (1992: 23) haal dan ook Lorna Sage se uitspraak aan wat beklemtoon "dat die term 'beeld', afgesien van die beperkende visuele konnotasie, gebruik kan word vir haas enige troop of poëtiese effek wat die idees, emosies en gesindhede in 'n gedig 'dra' of daaraan sintuiglike vorm gee".

Ook die struktuur van die simbool, wat uiteraard in verskillende kulturele manifestasies aanwesig is, is op 'n tweeledige voorstelling gebaseer, soos die Griekse woord 'symbalein', "om bymekaar te bring, of saam te gooi", reeds suggereer, waaruit die vroeë betekenis van "'n teken van herkenning en dus ooreenkoms tussen vriende of verdragsvennote" ook ontstaan het (vergelyk Von Wilpert, 1969: 753-755; o.w. 'symbol'). Volgens Von Wilpert (1969: 753) is die simbool in die letterkunde "'n sintuiglik gegewe en tasbare, beeldkragtige teken wat na iets buite sigself as 'n openbaring verwys, voorstellend en verklarend, na 'n hoër, abstrakte terrein". Hierdie enigsins swaarwigtige en pseudo-metafisiese definisie is kennelik aan die Idealisme van die agttiende eeu ontleen, tog herken 'n mens ook hier die dubbele aard van simboliese spraak met sy basis in 'n konkrete pragmatiese werklikheid wat deur middel van die beeld getransendeer word.

Gero von Wilpert (1969: 480) se stelling dat die metafoor die mees poëtiese van die retoriese of stylfigure is, vind 'n weerklank in die sterk voorkeur vir beeldspraak in Daniel Hugo se digterlike oeuvre sodat sy uitspraak "beelde alleen verras, klank is geyk" (Hugo, 1991: 24) onmiskenbaar as 'n persoonlike poëtologiese credo in't kleine aandoen. Hugo se gebruik van die metafoor is dan ook, benewens sy vernuftige beheer van die kort, gebonde vers, sy besinning oor die skryfdaad, of sy afhanklikheid van die literêre tradisie[3] een van die kenmerke van hierdie digter se poësie wat gereeld in kommentaar op sy werk (vergelyk byvoorbeeld Kannemeyer, 2005: 522-530; Anoniem, 2020; Terblanche, 2020) uitgelig word. Waar Kannemeyer (2005: 523) noem dat "Hugo se verse beïndruk deur die oorspronklikheid wat beeldspraak betref, die vermoë om disparate dinge bymekaar te bring, die netjiese sluiting en deurkomponering van beelde, die intellektuele tug en die fyn woordgebruik" gee hy daarby as't ware 'n bondige kortlys van dié digter se uitstaande poëtiese tegniek(e). Hierdie karakterisering verdien om samehangend en vanuit 'n ander hoek van naderby bekyk te word.

In menige opsig verteenwoordig Daniel Hugo die ideaal uit die Hellenistiese periode van die antieke letterkunde (tot ongeveer die eerste eeu v.C.), naamlik

dié van die 'poeta doctus', oftewel die geleerde digter.[4] Dit is sekerlik nie toevallig dat hy sy doktorale proefskrif aan hierdie onderwerp wy nie: "Die digter en sy middele: 'n Ondersoek na die vernufpoësie in Afrikaans" (Universiteit van die Oranje-Vrystaat, 1989; kyk Wikipedia 2020). In sy kreatiewe werk sluit hy daarmee aan by aspekte van die sewentiende- en agttiende-eeuse Europese kuns en literatuur en word wellig self die belangrikste verteenwoordiger van die vernufpoësie in die hedendaagse Afrikaanse letterkunde, of, soos H.J. Schutte (1992: 143) dit stel (kursief in die oorspronklike): "Van die jonger Afrikaanse digters wat rondom die tagtigerjare gedebuteer het, is Daniel Hugo sekerlik dié digter wie se oeuvre in die teken van *geestigheid* staan." Ons het hier te make met die breë beweging in die Europese kultuur tussen die Renaissance en die Romantiek wat onderskeidelik as Barok, Maniërisme, Gongorisme, Eufuïsme en, in die Britse geval, as metafisiese digkuns (van die sogenaamde 'metaphysical poets') bekend staan.

Volgens N.W. Visser (1992: 287) is die "sentrale stilistiese kenmerk" van laasgenoemde rigting die sogenaamde 'conceit' (ook 'concepto' of 'concetto') of vergesogte vergelyking, wat "'n verrassende analogie tussen ongelyksoortige dinge of toestande" wil teweegbring, of, in die bekende definisie van T.S. Eliot (1958: 16) met verwysing na die gedigte van John Donne: "In the verse of Donne the thought is sometimes overingenious and perverse, but the language is always pure and simple. The conceit itself is primarily an eccentricity of imagery, the far-fetched association of the dissimilar, or the overelaboration of one metaphor or simile [...]." Ons vind dit ook in die 'conceptismo' wat volgens Anna-Marie Bisschoff (1992a: 61) in die sewentiende eeuse Spaanse prosa voorkom, met kenmerkende stilistiese eienskappe soos "vernuftige woordspelings, die weglating van dele van sinne, onverwagte, kort teenstellings, vergelykings, vergesogte metafore en toespelings". Kannemeyer se tipering van die grondslag van Hugo se beeldvorming as "die vermoë om disparate dinge bymekaar te bring" verwys in wese na niks anders as hierdie tegniek nie.

Volgens H.J. Schutte (1992: 141) vorm 'n dubbele siening ook hier die basis van die intellektuele, geestige spel:

> Die volgende verklaring wat WATIII van *geestigheid* gee: 'bedeel met die gawe om 'n onverwagte ooreenkoms raak te sien tussen ideë wat nie gewoonlik verbind word nie en die vermoë om dit in oorspronklike, sprankelende styl kernagtig uit druk', lig die tweeledige aard van *geestigheid* uit: as siening en segging wat as 'n eenheid saam bestaan. Uiteenlopende sake word naas mekaar geplaas op die grondslag van 'n ooreenkoms [...] wat ontdek kan word, waardeur 'n verband tussen die sake gesien word, en vandaar die treffende segging. [kursief in die oorspronklike]

Die woord 'geestigheid' oftewel 'gevatheid', is in Engels bekend as 'wit', met sy dubbele betekenis van vernuf én humor, 'n kenmerk van die sewentiende-eeuse kuns en ook baie opvallend aanwesig in Daniel Hugo se verse. Interessant genoeg het Hugo ook as literatuurwetenskaplike besondere aandag aan hierdie benadering gegee, onder meer in sy hoedanigheid as redakteur van 'n bundel 'ligte' verse (Hugo, 1988), met 'n kundige inleiding. Sy gedenklesing oor Van Wyk Louw handel ook oor hierdie onderwerp: "N.P. van Wyk Louw en die geestige vers in *Tristia*" (2011). Verder is hy verantwoordelik vir die lemma "Speelse poësie" in die vakwoordeboek *Literêre terme en teorieë* (Hugo, 1992: 500), waar hy trouens speelse poësie teenoor geestige verse afbaken, met die onderskeiding dat laasgenoemde nie komies hoef te wees nie, speelse gedigte egter wel. Hy voeg by: "*Speelse poësie* op sy beste is meer as net 'n grappie op rym. Dit is juis die vernuftige hantering van die rym (of ander verstegnieke) wat die komiese effek bewerkstellig." (Hugo, 1992: 500; kursief in die oorspronklike). In 'n speelse sonnet in sy onlangse bundel *openbare domein* dryf hy dan spot met homself oor sy skynbare dilemma met betrekking tot die terme "vernuftig" en "speels" ("Shoptalk"; Hugo 2018: 50).

'n Voorbeeld van 'n speelse gedig uit die ouer Afrikaanse poësie is die alombekende "Muskietejag" van A.D. Keet, waar dit egter meer is as net die vernuftige hantering van die rym of ander tegnieke waardeur die komiese indruk geskep word, alhoewel die verbinding van "sterwe" met "van der Merwe" of ook "grasie" met "nasie" – veral met verwysing na 'n muskiet – kennelik tot die effek bydra. Keet se gedig werk veral vernuftig met 'n ongewone vermenging van teenstellings, byvoorbeeld in die kontras tussen die verhewe register en die alledaagse taal waarmee die insek soos 'n opponent in 'n stryery aangespreek word ("ek sal jou kry"; "vervloekte gonsery"), die lagwekkende situasie waar die spreker homself beleefd aan 'n muskiet voorstel, en oor die algemeen die antropomorfisme in die verwysing na die muskiet se "kinders" wat kranse na sy begrafnis kan bring. Verder is daar die onvanpaste pseudo-wetenskaplike "malaria" wat dan boonop met die taal van die (Italiaanse) opera ("aria") geassosieer word. Op hierdie welbekende vers vir jonger lesers antwoord Daniel Hugo (2020: 62-63) in 'n onlangse gedig met 'n speelse en humoristiese variasie soos volg:

Slaaploos op Prins Albert
Vir A.D. Keet

die hond poep, die muskiete zoem
hierdie nag is vir my gedoem –

wyl my vrou raaisels ontsluier
in 'n boek van Deon Meyer

probeer ek met rymelary
die donkerste ure omkry

maar ek mis die talent
van daardie Vrystaat-vent

wat so raak en vaardig
klinkende reëls kon dig:

"verwekker van malaria
sing maar jou laaste aria"

verbete byt ek op my duim
tot woorde om my lippe skuim:

"verwekker van hierdie walm
poep maar jou laaste psalm

zoemer uit die diepste donker
geniet jou finale flonker

in die leeslamp se lig
want hier gaan dit eindig"

radeloos duur die nag
terwyl ek op ryme jag

Hugo se parodie speel ook met gemengde registers en verbluffende, selfs kras teenoorstellings ("poep" en "psalm"). Dit is egter duidelik minder 'n geslaagde spotgedig oor 'n lastige plaag soos by Keet as 'n speels-ironiese kommentaar op die amp en ambag van die digter. Dis 'n intertekstuele gesprek, weliswaar in ligte luim, met 'n gedig – én sy skepper, die "Vrystaat-vent" – maar ook (metonimies dan) implisiet met die ouer Afrikaanse digkuns van bykans 'n eeu gelede. Die ek-persona se vrou lees 'n eietydse Afrikaanse speurverhaal wat sy probeer ontsyfer, hy self is 'n digter; hulle is dus albei by die skryf en lees van tekste betrokke, sý hermeneuties, hý kreatief. Maar al wat hy blykbaar (vanweë sy gebrekkige talent) kan regkry, is blote rymelary, byna soos die muskiet, 'n poeët uit die insektewêreld, wat egter met sy "zoemery" darem 'n "psalm" tot stand kan bring.

Die laaste koeplet voltooi die selfspot met ’n slim verwysing na Keet se titel: net so irriterend en onsuksesvol as die spreker by Keet met sy muskietejag is, is Hugo se poëtiese ek skynbaar ’n blote rymejagter.

Hugo (1992: 501) noem die limeriek “’n rasegte verteenwoordiger van die speelse digkuns” en maak die stelling dat speelse verse die beste slaag wanneer daar “’n spelelement t.o.v. die taal of poëtiese vorm aanwesig is”. Die limeriek speel byvoorbeeld graag met die rymwoord. Hierdie opmerkings getuig nie net van Hugo se kennis en insig in hierdie verssoort nie, maar is tewens ’n bruikbare, beknopte katalogus as’t ware van sy voorkeure met betrekking tot styl en tegniek in sy eie poësie.

Ander stylrigtings van hoofsaaklik die sewentiende-eeuse kuns en letterkunde toon verwante kenmerke, byvoorbeeld die Maniërisme met sy betekenis van “indrukwekkend en onderskeidend en met die vermoë om afsonderlike elemente van skoonheid tot ’n geheel saam te voeg” (Bisschoff, 1992c: 282), of die minder bekende Eufuïsme met sy voorkeur vir “gebalanseerde sinskonstruksies, alliterasies, uitgesponne vergelykings, metafore, teenstellings, retoriese vrae en beelde, vernuftige woordspelings [...]” (Bisschoff, 1992b: 109). Samevattend kan ’n mens hier by al die genoemde bewegings en rigtings van ’n streng vormbewussyn en beheer van die tradisionele generiese voorstellings en prosodiese voorskrifte praat, met ’n duidelike voorliefde vir sekere retoriese tegnieke, strukture en beelde. Rocco Montano (1967: 60) gee ’n beknopte maar treffende definisie van die wese van die heersende kunsopvatting en -beoefening van hierdie tydperk, wat hy “the essence of the Baroque” noem: “The working of the intellect, the ability to discover hidden or unsuspected perspectives of reality and to express them through new, subtle, shocking inventions were the essential trends of the movement.”

In Hugo se poësie kom die leser telkemale presies hierdie benadering teë, soos in die volgende vernuftige gedig (“Ontvlugting”; in Hugo, 2020: 28):

Ontvlugting

ek stap graag – dronk van osoon –
tot by Drieankerbaai
die strandjie is steeds besaai
met uitklotsels van die see:
rioolreste lê hier
mosselskulpe, robwerwels, wier
’n gestolde stink inkvis
en van tyd tot tyd – doodnugter –
die lyk van ’n digter

Dis 'n fyn gekomponeerde stukkie poësie hierdie: drie aanmekaargerygde tersines met die deurgaande rymskema abb cdd eff, mooi afgerond deur die semantiese spieëleffek: "dronk van osoon" (reël 1) en "doodnugter" (reël 8), waar die teenoorstelling "dronk" versus "doodnugter" begelei word deur die herhaling van die lang o-klank ("os*oo*n", "d*oo*dnugter"). Die intensiteitsvoorsetsel "dood-" wat soveel beteken as "heeltemal", verkry hier as gevolg van die konteks 'n ander, wrange newebetekenis: die nugterheid en kilheid van die dood. Die gedig maak haas onopmerklik gebruik van alliterasie (s-klanke in "die strandjie is steeds besaai"; die letter 'w' in "robwerwels, wier"; 'r' in "rioolreste lê hier") asook beide die st-klank en die i-rym in "'n gestolde stink inkvis".

Die gedig bestaan uit 'n skynbaar ononderbroke volsin wat, tesame met die afwesigheid van leestekens en die gebruik van enjambement, 'n kombinasie van 'n vloeiende beweging met kort pouses suggereer. Struktureel volg die gedig ook uiterlik hierdie beweging van die strandwandeling van die ek en vervolgens 'n opnoeming van wat hy sien: van reël 5 tot 7 word vyf dinge genoem, wat almal tot die uitskot, afval of oorblyfsels behoort van wat alles in die see rondgespoel en -gedobber het en nou hier die strand besoedel: rioolreste, mosselskulpe, robwerwels, wier, 'n dooie inkvis. Dis alles dinge met erg pejoratiewe konnotasies wat boonop 'n onordelike indruk laat ("besaai"), terwyl die neologisme "uitklotsels" 'n sinestetiese kombinasie weergee van die gedruis (geklots) van die branding, die beweging van die getye en die uitgeworpenheid van wat ongesien in die see ronddryf. Nadat al hierdie onwelriekende en afstootlike dinge opgenoem word, verskyn die knaleffek in die laaste reël, boonop voorafgegaan deur die noem van die dood. Die "new, subtle, shocking inventions" waarna Rocco Montano hierbo verwys, is hier duidelik aanvoelbaar in die verrassende, onthutsende en inderdaad skokkende, teenoorstelling van die gemors en ontbindende voorwerpe wat in die see ronddryf, met 'n lyk, nie net van enige mens nie, maar dié van 'n digter.

Die siening van die gedig sluit aan by die sogenaamde estetika van die lelike, of dan afstootlike, wat na aanleiding van die studie Die *Ästhetik des Häßlichen* (gepubliseer in 1853) deur Karl Rosenkranz, asook onder die invloed van Nietzsche se nihilisme sterk aanklank gevind het in die Europese Modernisme tussen 1890 en om en by 1930, veral in die literatuur en kuns van die Duitse Ekspressionisme van ongeveer 1910 tot 1925 (vergelyk Sheppard, 1976). Dis in die eerste plek Gottfried Benn (1886-1956) met byvoorbeeld sy digbundel *Morgue* (1912) wat onderwerpe wat gewoonlik walging en afkeer veroorsaak – soos siekte, verval, liggaamlike uitskeidings, kadawers – in esteties-literêre taal aan bod bring (die invloed van die Franse Simboliste, Baudelaire by name, is onmiskenbaar). Hierdie blik op die 'lewe' is kennelik ook 'n reaksie op die effek van industrialisering en die grootstad, 'n fundamentele bron van die kuns van die

Modernisme. Richard Sheppard (1976: 383) beskryf die poësie van die Duitse Ekspressionisme byvoorbeeld as "a modern poetry of urban life, of warfare, of visionary and radical politics, depicting [...] the city as a place of madness and disinheritance".

Of Hugo met die woord "inkvis" skuins na die skryfdaad wil verwys, is 'n sterk moontlikheid, want by nadere betragting is hierdie gedig gebaseer op 'n aantal versweë toespelings van 'n metapoëtiese aard, waardeur sy volle en dieper betekenis eers openbaar word. Die "lyk van 'n digter" wat by Drieankerbaai uitgespoel het, is naamlik 'n onmiskenbare verwysing na die digteres Ingrid Jonker wat op 19 Julie 1965 daar verdrink het. Die titel van Jonker se debuutbundel van 1956 is *Ontvlugting* en verwys na die gedig met dieselfde titel wat tot haar bekendste tekste behoort. Die laaste twee reëls lui: "My lyk lê uitgespoel in wier en gras / op al die plekke waar ons eenmaal was" (in: Opperman, 1986: 451). Die semantiese veld wat hier ter sprake is, kom trouens ook elders by Jonker (in die gedig "Swanger vrou"; Opperman, 1986: 452) voor, vergelyk byvoorbeeld die enerse beeld met egter 'n heel ander strekking – wat weliswaar nie minder skokkend is nie:

> Nóg singend vliesrooi ons bloedlied,
> ek en my gister,
> my gister hang onder my hart,
> my kalkoentjie, my wiegende wêreld,
> en my hart wat sing soos 'n besie,
> my besie-hart sing soos 'n besie;
> maar riool o riool,
> my nageslag lê in die water

Die metapoëtiese tema het hier egter nog 'n bykomstige dimensie, deurdat Daniel Hugo die metafoor in die slotreëls van Jonker se "Ontvlugting" oorneem, nie as 'n beeld van vertwyfeling, ontheemding en onstilbare "smart [wat] in jou volmaaktheid vind" soos dit by Jonker – hier in reël 10 van haar gedig – voorkom nie, maar as beeldmateriaal vir sy eie "ontvlugting". Sodoende word Hugo se vers 'n kommentaar op Jonker se beeldspraak én haar gevangeskap in 'n bepaalde eksistensiële nood, wat tewens des te sterker is omdat haar gedig die sentrale beelde (byvoorbeeld "Valkenburg" of "Gordonsbaai", "hond" of "seevoël")[5] en dus die oorsaak en aard van die ontvlugting nie presiseer nie. Hugo se titel het dus 'n sterk, miskien uitsluitlike, referensiële funksie, deurdat die betekenis van sý "ontvlugting" ook duister bly. Dit bied sodoende 'n ontnugterende (of dalk eerder ontnugterde) blik op die motief van "die lied van 'n meisie in haar liefde

verlaat", trouens, op beide die geykte voorstelling van romantiese liefde én sy verwerking in die digkuns.

Hierdie wesentlik serebrale beheer oor die digter se materiaal, 'n prominente aspek van Daniel Hugo se digkuns, is ook in die tektoniese bou van sy gedigte en tewens in sy beoefening van die hegte en bondige korter vers aanwesig. 'n Blik op die epigram kan dien om hierdie punt toe te lig. Die epigram het baie vroeg reeds in die antieke Griekse digkuns opgeduik as 'n inskrif op grafte of vase maar het later in 'n aangepaste gedaante 'n gunsteling onder die antieke versvorme geword: "The term [epigram] was extended to cover occasional short poems, embodying a mood or idea of the author, a favourite kind of composition with the Greek poets of the Hellenistic and Roman Ages [...] With these the epigram took many forms, dedicatory (inscriptions on votive offerings or works of art), amatory, satirical, etc." (Harvey, 1974: 162) Daardeur het hierdie digvorm, soos Grové (1992: 101) dit stel, "in 'n kort, pittige, puntige gedig ontwikkel wat soms wreed-satiries kan wees, ander kere mild is, lofprysing of speels met 'n fyn degenstootjie. Dis 'n vorm wat op verskillende maniere gedefinieer word; maar wat essensieel is, is sy kortheid, sy gevatheid, sy trefsekerheid [...]". Von Wilpert (1969: 215, o.w. 'Epigramm') noem verder dat die epigram, met sy neiging tot satire en sy verrassende oplossing van die inhoud in die spitsvondige sloteffek ('Schlusspointe'), groot artistieke vaardighede van die digter verg. Hier is twee van vele voorbeelde in *Tuin van digters* van die epigram deur Daniel Hugo wat albei met die rymskema aaba die oorsprong van dié genre as 'n inskrif op 'n graf weerspieël en die pittige slotsom in die vorm van 'n metafoor bewoord:

D.J. Opperman

in 'n land van klip en weinig troos
het hy kosmiese kragte onverpoos
vertolk vir 'n bot en boerse volk:
'n den wat stem gee aan die suidoos (Hugo, 2020: 9)

Lucas Malan (1946-2010)

die lewe is steeds 'n enkelreis – oor
berge van hoop, deur vlaktes moedverloor –
selfs al kry jy 'n koepee vir twee
op eensame Darling eindig die spoor (Hugo, 2020: 43)

4. Teenstrydighede, en vryheid deur beperking

Die sewentiende eeu in Europa was by uitstek 'n tyd van groot kontraste, onsekerhede en vrese. Dit was by wyse van spreke 'n dikwels wankele brug tussen twee geskiedkundige tydvakke. Aan die een kant was daar die Middeleeue met sy bestendigheid en skynbare onveranderlikheid met betrekking tot die maatskaplike strukture en instellings van die feodale orde en sy vry algemene aanvaarding van die geestelike en morele heerskappy van die Kerk. Dit word egter aan die ander kant in 'n stadige proses opgevolg deur die aanslag op hierdie bestel veral deur ontwikkelings op wetenskaplike gebied – 'n mens dink hier aan name soos Kopernikus, Galileo of Isaac Newton – en dus die begin van die moderne tydvak. Die ontdekking van onbekende landstreke en vastelande en die ontmoeting met, verowering en onderwerping van vreemde oorsese volke ná 1492 het die selfbeeld van Europeërs fundamenteel beïnvloed, terwyl die besef dat die aarde nié die middelpunt van die heelal is nie, Christene met diep en ongemaklike teologiese en filosofiese uitdagings konfronteer het.

Die Hervorming van die sestiende eeu het die geloofsgemeenskap in twee geskeur en het langdurige militêre konflikte tot gevolg gehad. Hiervan is die Tagtigjarige Oorlog in die Lae Lande (1568-1648, met vreedsame tussenposes) en die Dertigjarige Oorlog (1618-1648) die bloedigste getuienis. Veral die Duitssprekende lande het onder hongersnood, siektes en oorlogsgeweld gely, die ekonomie en landbou is verwoes en die gebied het na raming ongeveer die helfte van sy bevolking verloor. Ten aangesig van die lyding en geweld en die diep besef van die kortstondigheid van die lewe en die skynbare alomteenwoordigheid van die dood ken die kuns en kultuur veral twee reaksies: óf 'n afkeer van aardse goedere en 'n bevestiging van geestelike waardes, soos verwoord in die maning om gedurig gedagtig te wees "dat ons stof is" ('memento mori') óf deur die vreugdes van die lewe juis ten volle te geniet en die dag dus "aan te gryp" ('carpe diem').

Die lewenshouding van die hele tydperk word deur teenstrydigheid en 'n antitetiese gevoel gekenmerk wat in die kuns tematies as die teenstelling tussen lewe en dood, die tydelike en die ewige, die menslike en die goddelike, somberheid en vrolikheid, en vele ander soortgelyke kontraste aan bod kom. Dit word verder op strukturele vlak in die tweeledigheid van talle digsoorte, soos onder meer hierbo aangedui, weerspieël; en die gewildheid van sekere genres soos die klassisistiese tragedie of die sonnet is eweneens tekenend van hierdie grondliggende opvatting. Die sestiende en sewentiende eeu beleef tewens 'n ongekende opbloei van die gewildheid van poëtologiese handboeke en aanwysings wat dwarsdeur Europa voorkom – 'n mens dink hier aan Scaliger, Tasso, Ronsard, Sidney, Heinsius of Opitz, om enkeles te noem – en wat sonder

twyfel 'n aanduiding is van 'n soeke, ook op kunsgebied, na die vastigheid wat die 'auctoritas' (gesag) van 'n normatiewe poëtika, van voorskrifte en die beproefde reëls, meestal gegrond op antieke outoriteite soos Aristoteles of Horatius, in onsekere tye aan die kunsbeoefenaar bied.

Hierdie tydperk beleef 'n oplewing van baie verskillende digsoorte, in die eerste plaas die sonnet, interessant genoeg juis nie 'n digvorm met 'n lang geskiedenis wat tot in die klassieke tye teruggaan nie, maar 'n produk van die ná-Middeleeuse Italiaanse poësie in die volkstaal. In die sestiende en veral in die sewentiende eeu word die sonnet 'n soort modevorm in Europa met groot name en beroemde versamelings, voorafgegaan deur Dante, Petrarca, Shakespeare, Milton, P.C. Hooft, Tasso en Michelangelo. Die reëlmatige of Petrarcaanse sonnet, seker die bekendste van die vorme, bestaan uit 'n kombinasie van gebondenheid en vryheid: die digter is gebonde aan die vaste vorm van veertien reëls en die tweeledige bou van agt (die oktaaf, bestaande uit twee kwatryne) plus ses (die sestet van twee tersette). Die ander bekende variant is die Engelse skema wat veral deur Shakespeare beroemd geword het: drie kwatryne plus 'n rymende koeplet ter afsluiting. Daar is wel 'n (klein) aantal afwykings en variasies, maar in elke geval is 'n vaste rymskema deel van die voorskrif.

A.P. Grové (1992: 498; o.w. 'sonnet') verklaar dat die streng bou van die sonnet nie "bloot 'n uiterlike saak of leë vernufspel" is nie, maar dat in 'n goeie sonnet "die innerlike beweging van spanning en ontspanning, eb en vloed, deur die uiterlike opset gesteun" word:

> In die oktaaf met sy streng klankbeelding word 'n bepaalde situasie gestel, waarna ons dan met die aanvang van die sestet die ommekeer kry, die sg. volta. Hierdie wending kan kom in die vorm van 'n toepassing , 'n teenstelling, 'n samevatting, 'n bepeinsing, in elk geval die een of ander verdieping in perspektief. [...] Binne die beperkende raamwerk van die sonnet sal die groot digter steeds sy vryheid kan handhaaf. [kursief in die oorspronklike]

Hierdie gedagte word deur Goethe (1982: 245) in die slotreëls van 'n bekende sonnet van rondom 1800 uitgespreek:

> Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.
>
> Wie na grootheid streef, moet homself bedwing;
> 'n Meester word eers deur beperking openbaar.
> En alleen die wet kan vryheid aan ons gee.
> (Goethe, 1982 [1981]: 295).

Soos in die meeste digsoorte wat hierbo bespreek is, vind ons dus ook hier 'n tweeledige struktuur wat die bepeinsing oor die teenstrydighede en aporieë van die stormagtige tydsgewrig literêr kan vergestalt. Hierdie struktuur kan vergelyk word met die bekende dialektiese skema van stelling-teenstelling-versoening of, in Hegel se weergawe: tese-antitese-sintese, en dit bevat interessant genoeg 'n ooreenkoms met die sogenaamde vervreemdingseffek wat Bertolt Brecht in die twintigste eeu vir sy teorie en praktyk van die epiese teater ontwikkel, wat poog om die bekende vreemd te maak en sodoende sy eintlike wese sigbaar te maak.

Al hierdie oorwegings, die groot morele of filosofiese kwessies, selfs ernstige eksistensiële vrae, is tot 'n groot mate in Hugo se sonnette afwesig, of hulle word deur sy skynbaar siniese humor gerelativeer. Nietemin het hy 'n hele aantal sonnette geskryf, die meeste in ligte, speelse luim. Waar die "metafisiese digters" en hul tydgenote dus oor die kontras tussen tyd en ewigheid, die goddelike en die menslike peins, en Goethe nog hierdie digvorm vir bespiegelings oor die liefde of die digkuns gebruik (vergelyk Goethe, 1982: 294-303), is daar by Hugo blykbaar net nog skeletale fragmente van die sonnet oor, byvoorbeeld soos volg:

IV voorskrif: Engelse sonnet

Willi
am
Willi
am

Shakes
peare
Shakes
peare

Shake
well
Shake
well

ill
Bill (Hugo, 2020: 18)

Desnieteenstaande, en per slot van sake seker nie verrassend nie, gebruik ook Hugo die tweeledigheid van die sonnet op vernuftige wyse, byvoorbeeld in die

volgende gedig met sy toneel tussen die beroemde digter-vader (reël 1-8) en sy inkennige seun (reël 9-12):

Tantalus
Vir Peter Louw

"trek enige boek uit my rak
kies een hier blindweg agter my rug
slaan dit oop en ek maak vir jou
summier van wat daar staan 'n gedig"

daag sy pa hom op 'n goeie dag –
dié selfversekerde stugge
digter, onverwags vaderlik en
nou op sy toegeneë stukke

maar die skaam seun huiwer voor
die rûe in gelid versamel
die woordemag wat oorweldig
hom reduseer tot 'n gestamel

die pa laat sak sy kop, onverstoord
en gaan groots met sy odes voort (Hugo, 2020: 49)

Die titel verwys na 'n figuur uit die Griekse mitologie wat gestraf word omdat hy, volgens een weergawe, sy seun se vlees by 'n eetmaal aan die gode voorgelê het, volgens 'n ander bron óf die gode se nektar gesteel óf hul geheime verklap het (vergelyk Harvey, 1974: 414) – "sondes" wat in Hugo se gedig onderskeidelik na die pa se onverskilligheid of (soos die seun dit mag aanvoel) booswilligheid, teenoor die seun en dié se jaloerse wraak teen die beroemde pa kan verwys. Volgens *HAT* (2005: 1162; o.w. 'Tantalus') was Tantalus "die seun van Zeus wat vir sy bedrog gestraf is met ewige honger en dors terwyl hy in water staan waarbo rykbelaaide vrugtetakke hang". Die figuurlike betekenis verwys dan na iemand "wat vlak by iets is wat hy hewig begeer, maar wat hy nie kan kry nie".

Die teenstelling tussen vader en seun word in die gedig subtiel met paronomastiese vernuf en versteekte ryme en assonansie vertoon: Vir die seun word hý deur die boeke op sy vader se rak, wat die vader metonimies verteenwoordig, soos deur 'n vyandige leërmag bedreig en oorrompel en letterlik verkleineer (ge-"reduseer"). Interessant genoeg kom die enkelvoud van die "rûe"

(reël 10) al in die tweede reël voor, hier egter nóú verbonde met die vader, sowel in die rym ("my rug", "'n gedig", reël 4) asook met verwysing na die digter-pa ("*my* rug"). Wat egter vir die seun oorbly, is 'n hulpelose gehakkel.

Terwyl die binnerym in reël 11 ("w*oo*rdemag", "*oo*rweldig") die vader se magsposisie onderstreep, resoneer die oop o-klank nog verderaan in reël 14 ("gr*oo*ts", "*o*des", "v*oo*rt"). Die mag van die vader se beheer deur taal, wat reeds op 'n subtiele wyse in die titel ("Tan-taal-us") vooruit geloop word, en pas as't ware 'n klinkklare oorwinning oor sy seun se onbeholpenheid, dus onmag, behaal het, duur daarna as 'n eggo, of na-trilling, verder tot in die afsluitende koeplet wat die seun se vernedering deur die pa se magtige wapen afsluitend bevestig: van "w*oo*rdemag" na "onvers*too*rd" tot "v*oo*rt".

Weer eens het ons hier, in die slotreël, te make met 'n onregstreekse intertekstuele verwysing: die woorde "groots met odes" besweer naamlik N.P. van Wyk Louw se bekendste en seker beduidendste gedig en stellig een van die grootstes in die Afrikaanse digkuns, "Groot ode" uit *Tristia*, waar dit oor "die mens se uitreik na 'heiligheid en volledigheid'" gaan, soos Kannemeyer (2005: 161) dit – met 'n aanhaling van die voorlaaste reël van "Groot ode" – stel. En volgens Helize van Vuuren (1989: 115) is "Groot ode" "intellektueel seker die uitdagendste teks in die Afrikaanse poësie. Dit is van só 'n moeilikheidsgraad dat dit maar vir weinig lesers toeganklik is. Bowendien staan dit sterk in die teken van die aristokratiese intellektualisme."

In hierdie lig is die seun in "Tantalus" se nederlaag verpletterend en die pa se sege onbetwisbaar. Wat dié, op die oog af, beskeie gedig verder fassinerend maak, is dat dit 'n kritiese lig werp, al is dit dan ook net by implikasie, op die grootste Afrikaanse digter en denker se privaatlewe en sy optrede as "selfverseker" en "stug" en hom boonop nie juis as 'n liefdevolle ouer tipeer nie (sy vaderlike toegeneentheid kom "onverwags"). Dit mag ook as 'n kritiese kommentaar op Van Wyk Louw se betoog teen die "'mens' agter die boek" van 1956 gelees word. Ten slotte bevat die gedig, hoe onbedoeld ook al, die moontlikheid van 'n kyk op oidipale strukture in die middelklasgesin, hier spesifiek dié van Afrikaners, die daaruit voortspruitende rol van die magtige vaderfiguur en sy versmoring van enige rebelsheid of opstand deur die kind.

5. Metapoëtiese "gepeuter"

Interessant genoeg trek Louw (1970: 72-80) in 'n ander verband ook te velde teen wat hy 'n kettery van die literatuurkritiek van sy tyd noem – hy kritiseer by name die Nederlander Vestdijk – naamlik "dié dat die moderne poësie grotendeels 'poësie óór die poësie' is, of selfs behóórt te wees" (Louw, 1970: 72). Hy gee toe

dat dit wel af en toe gebeur dat 'n digter – ook hy self – "oor sy eie ambag sal dig", maar, voeg hy by:

> [...] om nou vérder te gaan en met Vestdijk te meen dat dit 'n kenmerk van "moderne" poësie is – ja, miskien die onderskeidende kenmerk – dat dit 'n "kuns-teoretiese laag" het ... dit verlaag die poësie: dit maak dié kuns wat so wyd soos die lewe self kan wees, tot 'n soort gepeuter vir professore en ander skoolmeesters. En óns wat dié triestige vak beoefen, ons moet nie meen dat ons studente, wanneer ons vir hulle wil wysmaak dat 'n liefdesgedig nie met die liefde te doen het nie, maar met nóg meer gedig (meer stof vir voorskryf) ... ons moenie meen dat hulle vir óns glo nie (Louw, 1970: 73).

Inderwaarheid is dit egter 'n opvallende kenmerk van Daniel Hugo se poësie dat hy juis baie dikwels boordensvol stof lewer vir dié "gepeuter" van die skoolmeesters, wat tewens intussen tot die wesentlike kenmerke van die post-strukturalistiese en post-moderne literatuurproduksie en -beskouing behoort: metapoësie en die intertekstuele dialoog van die gedig met ander gedigte en digters. Hiervan getuig Hugo se "bloemlesing uit eie werk", *Tuin van digters* (2020), wat uitsluitlik verse in hierdie kader bevat. Die agterplatkommentaar van die boek noem dan ook dat dié bundel 'n persoonlike keuse uit "die talle gedigte" is wat hy oor die afgelope veertig jaar geskryf het "oor digters wat hom geïnspireer en geïrriteer het". Dit kan derhalwe "as 'n klein literatuurgeskiedenis-in-versvorm beskou word". Dit kán seker wel, maar dit is daarbenewens tog ook méér, dis besinning oor die poësie, die maak en skryf en lees van verse, oor die algemeen, maar ook, om Van Wyk Louw se woorde hier te leen, oor "die eie ambag", dus per slot (en begin!) van sake oor die digter Daniel Hugo self. Poëtologiese besinnings is dan in wese óók en veral outopoëtika. Die volgende bespreking wil hierdie aspek, asook ander eienskappe van Hugo se digkuns, soos hierbo uiteengesit, paradigmaties toelig.

V huisdig

in die openingsreël staan 'n smee-ysterhek
wat toegang verleen tot die tuin van my plek

by die voordeur groei rankrosies oor 'n boog
die tweede koeplet lei dus deur die naald se oog

tot in die hemel van my gehuurde huis:
drie slaapkamers, klein sitkamer en kombuis

saam met die badkamer, toilet en gang
maak agt vertrekke soos wat die oktaaf verlang

om die enjambement te demonstreer, slent-
er ek deur die huis – die karige ameublement
laat my voete jambes uit die linoleum wek

net drie reëls en ek kan die saak as sonnet beëindig
– in die jaart gewaar ek nog hoe die onkruid welig
wuif voordat ek inderhaas die agterdeur dig trek (Hugo, 2020: 19)

Hierdie gedig is oorspronklik in 1986 gepubliseer; dit is die vyfde en laaste in 'n reeks getiteld "VERS-IKONE". In sy bespreking van Daniel Hugo se werk, hier spesifiek met verwysing na *Die boek Daniel* waar "huisdig" verskyn het, sonder Kannemeyer (2005: 523) hierdie sonnet saam met 'n paar ander as van sy beste verse uit wat "juis te make [het] met die skeppingsdaad". Die gedig is egter veral ingebed in 'n netwerk van intertekstuele konnotasies en toespelings rondom die huis-simbool.

In Opperman se bekende gedig "Sproeireën" is sy nooi "*in* 'n nartjie" (Opperman, 1986: 289); literêr gesproke is dié vergelyking metonimies: die nartjie en die nooi word assosiatief op die horisontale vlak op mekaar betrek, maar nie gelykgestel nie. In die geval van Salomo se beminde daarenteen (Hooglied 2: 1) is die verhouding anders, sy *is* "'n narsing van Saron, 'n lelie van die dale". Die twee dele van die beeld vorm saam 'n metafoor, die 'tertium comparationis' is dan "lieflikheid, natuurlike skoonheid" en dies meer. In hierdie laasgenoemde sin *is* die huis by Hugo 'n sonnet, die beeld is 'n metafoor, 'n ongewone, verrassende byeenbring van twee disparate elemente, maar by wyse van 'n analogie wat op ooreenkomste berus. Die gemene deler is dus nie so vanselfsprekend soos byvoorbeeld in die Duitse idioom: "die ete (of iets dergeliks wat 'n mens geniet) is 'n gedig" nie; dis die leser se opdrag om die betekenis te vind. Só kan 'n mens dan Kannemeyer se verwysing na die "skryfdaad" waaroor hierdie gedig sou handel, eerder deur die "leesdaad" vervang, 'n hermeneutiese opdrag, wat ewenwel nie minder metapoëties is nie. Die leser sal wel oplet hoe die suffiks *–dig* van die titel afwaarts beweeg na "beëin*dig*" (reël 12) tot die slot: "*dig* trek".

Die huis as 'n vaste woonplek is so oud soos die bestaan van die kultuur sedert die vestiging van die mens in stabiele, nie-nomadiese gemeenskappe en die begin van die aanbou van gewasse en die gebruik van huishoudelike diere, en dit het dus sedert oertye 'n fundamentele plek in denkbeelde en voorstellings

van die mens en sy omgewing. Volgens die sielkundige skema van C.G. Jung verteenwoordig die huis om hierdie rede sowel die veelvlakkige bewussyn van die individu én dit is terselfdertyd ook 'n simbool van die kollektiewe onbewuste met universele geldigheid vir alle mense en kulture. In haar uiteensetting van Jung se idees in hierdie verband en sy ontleding van 'n huis-droom wat hy self gehad het, verwys Clare Cooper (1974: 131) na Gaston Bachelard se analogie tussen die huis en die nie-huis. Hiervolgens verteenwoordig dié tweeledigheid die basiese verdeling van geografiese ruimte aan die een kant, terwyl dit aan die ander kant 'n voorstelling van die grondliggende struktuur van die psigiese self as die eie en die nie-eie ("the self and the nonself") moontlik maak. Freud gebruik trouens ook die metafoor van 'n "psigiese huishouding" ('psychischer Haushalt') in sy beskrywing van die bewussyn.

Dit is dan ook nie verbasend nie dat die Bybel,[6] as een van die oudste en mees grondliggende geskrifte van die Westerse kultuur, menigvuldige voorbeelde bevat van 'n wye veld van simboliese verwysings na die huis, waarvan baie deel geword het van die leksikon en idiomatiek van die meeste tale. Die huis verteenwoordig byvoorbeeld metonimies die huisvader en sy familie: "ek en my huis, ons sal die Here dien" (Jos. 24: 15), dit is simbolies vir die godsvrugtige mens: "Ek wandel in die opregtheid van my hart, binne-in my huis" (Ps. 101: 2) of vir 'n hele gemeenskap: "elke stad of huis wat teen homself verdeeld is, sal nie bly staan nie" (Matt. 12: 25), dit is 'n sinnebeeld van 'n mens wat na Christus se woorde luister en daarvolgens leef, want hý is soos "'n verstandige man wat sy huis op die rots gebou het" (Matt. 7: 24) en dit is voorts 'n teken van die standvastigheid en waarde van die geloof: "As die Here die huis nie bou nie, tevergeefs werk dié wat daaraan bou" (Ps. 127: 1). Dit verteenwoordig verder, weer metonimies, 'n hele geslag of dinastie, soos in "die huis van Dawid".

In die wêreldletterkunde is daar eweneens tallose tekste wat rondom die simboliek van die huis gebou is. 'n Bekende figuur in die Romantiek is die mens sonder tuiste, die kunstenaar as buitestander, die wanaangepaste of verstote enkeling: die prototipe van die ontredderde en vereensaamde mens van moderne tye, met sy tipiese situasie van 'transzendentale Obdachlosigkeit' ("transendentale ontheemdheid"), volgens Georg Lukács (1965: 35) dié kenmerk van die moderne roman. Die gevoel van die naderende einde van die bekende kultuur en beskawing word in die gees van die 'fin de siècle' tydens die eeuwending deur die troop van die komende winter en die verlies van 'n tuiste en dus geborgenheid vergestalt, byvoorbeeld in Nietzsche se gedig "Vereinsamt" ("vereensaam") van 1887. Die slotreël: *Weh dem, der keine Heimat hat!* ("Wee hom wat nie 'n tuiste het nie!") (Friedrich Nietzsche in: Conrady 1978: 585) weerklink in Rilke se bekende "Herfsdag": *Wer jetzt kein Haus hat,*

baut sich keines mehr./ Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben ("Wie nie 'n huis het, sal nou nie meer een bou nie. / Wie nou alleen is, sal lank alleen moet bly") (Rainer Maria Rilke, "Herbsttag" in: Conrady, 1978: 639).

Ook in die Afrikaanse poësie is daar enkele gedenkwaardige huisgedigte, van die ou Griekwa-skaapwagter se "onuitspreeklikheid van vreugde in sy siel / oor die dofverligte rietmuur, die grasdak, / die ou bliktrommeltjie in die hoek / en die dun karos waarop hy hom kon strek" (S.J. Pretorius, "By die graf van 'n ou Griekwa-skaapwagter", in: Opperman, 1986: 344) tot Watermeyer se "Vier mure teen die Suidewind – / my swartoogvrou, my blondhaarkind" (G.A. Watermeyer, "Reën in die voorwinter", in: Opperman, 1986: 356). Breytenbach het selfs 'n gedig aan sy huis opgedra: "my huis staan op hoë bene / ek woon in die solder / hoe-hoe / en ek is gelukkig hier [...]" ("die gat in die lug", in: Opperman, 1986: 408-410).

Maar sonder twyfel behoort die lourierkrans in hierdie genre aan Daniel Hugo. 'n Groot aantal van sy verse is rondom die semantiek van huis, deur, tuin gebou, van titels soos *Buitekamerklanke* (1983), *Dooiemansdeur* (1991), *openbare domein* (2018), *tot tuin van digters* (2020). In *Dooiemansdeur* luister en praat die huis byvoorbeeld oor die geheime van die verlede en die hede wat binne sy mure aanwesig is ("Die huis luister"; "Dooiemansdeur IV"), terwyl die slotgedig die moontlikheid van 'n versoening bepeins: "hierdie slot ontsluit / dalk tog 'n deur / op die toe-koms" ("Agterdeur"). In *Panorama in my truspieël* is dit die huisie by die see wat die gewaarwording van "ons pril bestaan" moontlik maak ("Strandhuis"; Hugo 2009: 24). In sy bundel vóór die bloemlesing van 2020 is daar talle huisgedigte, die foto op die omslag wys 'n oop bo-deur met 'n blik op die opkomende son oor 'n tuin; die agterplat lewer kommentaar daarop:

Voordeur

die dag dring die kamer binne
met klank en kleur, met geur en lig
die woordventer kom tot sinne
begin stamel aan 'n gedig

die teks het sy eie drumpel
waaroor woorde versigtig tree:
wat binnerym sag laat rimpel
word in die buitelug geskree

In haar opstel oor die simboliek van die huis noem Clare Cooper (1974: 131) dat die huis 'n weerspieëling is van hoe die mens sigself waarneem, "with both

an intimate interior, or self as viewed from within and revealed only to those intimates who are invited inside, and a public exterior (the *persona* or *mask*, in Jungian terms)" [kursivering in die oorspronklike]. Hierdie onderskeiding kan mutatis mutandis ook – al is dit dan in 'n beperkte mate – op die tweevoudige wese van die digter as (privaat) individu én as die poeët-persona toegepas word. (Hiermee is ons ironies genoeg weer by Van Wyk Louw se polemiese standpunt teen "die mens agter die boek"!) Natuurlik "sê", of dan: verklap, die poësie dikwels dinge aan die (gewaande) kundige leser oor die intieme binnewerking van die kunstenaar agter die masker. Maar hoe ook al: wat by die lees van Daniel Hugo se verse van oor 'n tydperk van veertig jaar duidelik word, is die waarde wat hy aan die konstante intertekstuele gesprek heg, die diep bron van die tradisie van "ons vaders wat ons verwek het" waaruit hy gedurig put, sy noukeurige meet en pas, sy groot agting vir kanoniese voorgangers en sy respek vir die kanon.

Wat ons as (ongenooide) intieme kennisse uit sy poëtiese binneruimte kan herlei, is dat die, vir hom, so belangrike intertekstualiteit inderwaarheid 'n *intra*-tekstuele keersy het, dat selfrefleksiwiteit dus dikwels in die gedaante ("masker"!) van die metapoësie optree, dat die kanon en die verskillende digsoorte en verstegnieke wat hy so goed beheers, én boonop die onderwerpe in sy verse, ook 'n geslote kring is, of, om die analogie aan te haal wat post-moderne kritici soms gebruik: dis soos die illustrasie op die bakpoeierblik waarop 'n mens net 'n reeks verdere bakpoeierblikkies kan sien wat soos in 'n tonnel al hoe kleiner word, ad infinitum. Maar is dít dan nie weer 'n masker nie, is die bereidwilligheid om die dissipline en reglement van streng voorskrifte te eerbiedig, nie dalk in werklikheid 'n skroom- of angsvalligheid om die masker te laat val en die wese agter die masker te ontbloot nie?

Universiteit van Kaapstad en Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

Anoniem. 2020. Daniel Hugo. Wikipedia: https://af.wikipedia.org/wiki/DanielHugo. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2020).

Bisschoff, Anna-Marie. 1992a. Conceptismo. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 61.

Bisschoff, Anna-Marie. 1992b. Eufuïsme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 109-110.

Bisschoff, Anna-Marie. 1992c. Maniërisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 282-283.

Conrady, Karl Otto (red.). 1978. *Das große deutsche Gedichtbuch.* Königstein/Ts.: Athenäum.

Cooper, Clare. 1974. The House as Symbol of the Self. In: Lang, Jon et al. *Fundamental Processes of Environmental Behavior.* Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross. 130-146.

Du Plooy, Heilna. 1992. Paradigma en sintagma. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 368-369.

Eliot, T.S. 1958 (1931). Donne in Our Time. In: Spencer, Theodore (red.). *A Garland for John Donne 1631-1931.* Gloucester: Harvard University Press.

Grové, A.P. 1992a. Epigram. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 101-102.

Grové, A.P. 1992b. Sonnet. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 498-499.

Harvey, Paul (red.). 1974 [1937]. *The Oxford Companion to Classical Literature.* Oxford: Oxford University Press.

Hugo, Daniel. 1988. *Speelse verse.* Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, Daniel. 1991. *Dooiemansdeur.* Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, Daniel. 1992. Speelse poësie. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 500-501.

Hugo, Daniel. 2009. *Die panorama in my truspieël.* Pretoria: Protea.

Hugo, Daniel. 2018. *openbare domein.* Tygervallei: Naledi.

Hugo, Daniel. 2020. *Tuin van digters. 'n Bloemlesing uit eie werk.* s.l: Christel Foord Selfpublikasies.

Jakobson, Roman. 1996. Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymie. In: Haverkamp, Anselm (red.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 163-174.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Lewandowski, Theodor. 1976. L*inguistisches Wörterbuch 2.* Heidelberg: Quelle & Meyer.

Louw, N.P. van Wyk. 1958. Die "Mens" agter die Boek. In: *Swaarte- en Ligpunte. Benaderings van die Literatuur.* Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel. 90-137.

Louw, N.P. van Wyk. 1963 [1962]. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom Eie Werk.* Kaapstad: Tafelberg.

Lukács, Georg. 1965 [1916]. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosphischer Versuch über die Formen der großen Epik.* Neuwied und Berlin: Luchterhand.

Montano, Rocco. 1967. Metaphorical and verbal *arguzia* and the essence of the

Baroque. *Colloquia Germanica* 1. [Paginering nie bekend.]

Odendal, F.F. en Gouws, R.H. (reds.). 2005 [1965]. *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal.* Pinelands: Pearson.

Opperman, D.J. 1986 [1951]. *Groot verseboek.* Kaapstad: Tafelberg.

Pereira, E. 1992: Beeldspraak. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 22-25.

Schutte, H.J. 1992. Geestigheid. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 141-144.

Sheppard, Richard. 1976. German Expressionist Poetry. In: Bradbury, Malcolm en McFarlane, James (reds.). *Modernism 1890-1930.* Harmondsworth: Penguin. 383-392.

Terblanche, Erika. 2020. Daniel Hugo. ATKV/LitNet-Skrywersalbum. LitNet. https://www.litnet.co.za/daniel-hugo-1955/. (Datum van gebruik: 27 Augustus 2020).

Van Vuuren, Helize. 1989. *Tristia in perspektief.* Vlaeberg: Vlaeberg Uitgewery.

Visser, N.W. 1992. Metafisiese digkuns. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. 287-288.

Von Goethe, Johann Wolfgang. 1982 [1981]. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. In: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1. Gedichte und Epen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Von Wilpert, Gero. 1969 [1955]. *Sachwörterbuch der Literatur.* Vyfde oplaag. Stuttgart: Alfred Kröner.

Note

1. Kyk byvoorbeeld Von Wilpert (1969: 480; o.w. 'Metapher'). Alle vertalings uit Duits is my eie.
2. Die oorspronklike titels van die twee dele is "The twofold character of language" en "The metaphoric and metonymic poles" (1956). Die Duitse vertaling wat ek hier gebruik (Jakobson, 1996: 163-174), verbind die twee dele tot een.
3. Met verwysing na 'n liefdesgedig maak Kannemeyer (2005: 525) byvoorbeeld die enigsins verbasende stelling dat Hugo "nie sonder die tradisionele simbole kan lewe, liefhê en skryf nie".
4. In teenstelling tot die Romeinse voorstelling van die 'poeta vates' wat na die digter verwys as 'n "begenadigde, profetiese sanger van die volk, 'n 'siener'" (Von Wilpert 1969: 819; o.w. 'Vates').
5. Kyk die reëls: "Uit hierdie Valkenburg het ek ontvlug / en dink my nou in Gordonsbaai terug" (reël 1/2); "Ek is die hond wat op die strande draf / en dom-alenig teen die aandwind blaf" (reël 5/6); en "Ek is die seevoël wat verhongerd daal / en dooie nagte opdis as 'n maal" (reël 7/8) (in Opperman, 1986: 451).
6. Alle volgende aanhalings is uit die hersiene uitgawe van die Bybel (1955).