

# Grense en “vitale melancholie” in die gedig “Goya als hond” van Stefan Hertmans

Hein Viljoen

## *Boundaries and vital melancholy in the poem “Goya as hond” (“Goya as dog”) by Stefan Hertmans*

*This article is an analysis of Stefan Hertmans’ poem “Goya als hond” (Goya as dog) from the perspective of boundaries and the crossing of boundaries. The poem effortlessly transcends temporal, textual and epistemological boundaries in its juxtaposition of Goya’s painting Dog and its imaginary recreation by the lyrical I. In this article I suggest that, by a hermeneutics of drowning, the poem arrives at an ephemeral sense of clarity that immediately dissipates again. The poem’s confrontation with the absolute epistemological boundary of human limitations can be regarded as an enactment of what Hertmans calls “vital melancholy”.*

## 1. Inleiding

In sy essay met die titel “Vitale melancholie” (gepubliseer in *Sneeuwdoosjes*, 1989) som Stefan Hertmans (s.a.) ’n sentrale gedagte van sy werk soos volg op:

Want pijn om de menselijke beperkingen vormt al sinds het ontstaan van de moderniteit het kritische geheim van de poëzie; het is zelfs de kracht die haar sinds Novalis’ listen heeft voortgedreven. Hedendaagse poëzie vormt een vitale vorm van melancholie.

Bart Vervaeck (2000: 3-4) beskou die stroomop-bokkesanger in die kortverhaal “De zanger, niet het lied” (*Gestolde wolken*, 1987) as Hertmans se visie op die kunstenaar – die man wat die orde versteur met sy bokkesange (tragedies). Vervaeck (2000: 3) onderskei in Hertmans se werk ’n spanning tussen “abstracte analise en zinnelijke liriek”, omdat Hertmans enersyds verlang na die onveranderlike van abstrakte dieptestrukture, maar andersyds die grense daarvan wil deurbreek. In die ontdekking by Hertmans dat die diepte en onveranderlike egter net begryp kan word in die oppervlakkige en vlugtige, in die banale, herken Vervaeck Hertmans se “vitale melancholie”. Die pyn van die ontdekking dat daar geen onveranderlike basis is nie, open die moontlikheid om alles met nuwe oë te bekyk.

Dis hierdie besef van menslike beperkinge as ’n onoorkomelike epistemologiese grens wat die titelgedig van Stefan Hertmans se bundel uit 1999, “Goya als hond”, ook met ’n vitale melancholie deurdrenk.

## 2. Die oorskryding van grense – temporeel, epistemologies

“Goya als hond” (Hertmans, 1999: 30-33) is ’n moeilike en duister gedig, vol onverwagse spronge en wisselinge. Die apokaliptiese visioen waarmee dit open, is reeds duister:

S 1        Het leek een dag waarop de eindtijd aangekondigd werd;  
 Saturnus die, kinderen etend in de extase van zijn eigen  
 vlees, zijn tijd begreep, ook als dat er niet meteen toe deed.

Dit is nie duidelik in watter tyd ons hier geplaas word nie. Is die apokalips die digter se ervaring of eerder die liriese ek s’n? En van watter dag is presies sprake? Saturnus skyn sy tyd te begryp het, volgens die spreker. Maar geld dit ook vir die spreker? Hoe belangrik is tyd in die gedig? Hier word ’n duidelike temporele, maar ook epistemologiese grens getrek – die grens tussen “nou” en die tyd ná die eindtyd; ’n tyd waarin tyd en ruimte eintlik sal verdwyn.

In die loop van die gedig plaas die digter nie net die skilder Francisco de Goya (1746-1828) naas Saturnus en die belangrike figuur van die hond nie; hy jukstaponeer Goya ook met die liriese ek en met ’n jong kunstenaar as ’n karakter in die gedig. Die grense tussen die karakters is vervormbaar. Ook die temporele en topografiese grense tussen Bordeaux en Madrid, tussen toe en nou, of tussen ’n polderland (dalk Vlaandere) en die Prado-museum in Madrid, is vervormbaar. Verskillende transformasies van die figure, die hond en die ruimtes vind plaas.

Die woorde “Saturnus die, kinderen etend in de extase van zijn eigen vlees” verwys intertekstueel na een van Goya se skilderye, naamlik *Saturnus wat een van sy kinders opeet* (Konst, 2004: 53):



Afbeelding 1: Goya, *Saturn devouring one of his children*, 1819-23  
 (Kréen en Dániel, 1996).

Belangrik vir die verstaan van die gedig is dat hierdie skildery een van die sg. *pinturas negras*, oftewel “swart skilderye”, is wat Goya op die mure van sy huis op die wal van die Manzanares-rivier geskilder het (Konst, 2004: 50; Gassier, 1981: 313-320; Glendinning, 1977: 25). Dit is aan hierdie huis, bekend as die Quinta del Sordo, dat Breyten Breytenbach die titel van sy tweede bundel, *Die huis van die dove*, ontleen het, en waarmee hy doelbewus aansluit by die nagmerrieagtige, surrealistiese aspekte van Goya se werk.

Die grens tussen die skildery en sy konteks is van kardinale belang vir die verstaan daarvan; die grens tussen die gedig en sy konteks (die bundelgeheel, Hertmans se werk en literatuuropvatting) waarskynlik ook.

### 3. Die konteks van “Die hond”

“Goya als hond” is ’n vreemde titel. Word die beroemde Spaanse hofskilder Francisco José de Goya y Lucientes dus geassosieer met uiterste trou en liefde aan sy baas? Word hy beskou as iemand wat sy baas honds volg? Honde word dikwels geassosieer met dit wat laag en verwerplik is, waarop ’n mens neersien. “Verwerplike persoon, skurk”, sê die HAT oor *hond* (Odendal en Gouws, 2005).

Die assosiasie van Goya met die verskoptes van die samelewing en die jukstapenering van Goya en Saturnus is egter nie vergesog nie, want Goya kon sy hele lewe lank ’n balans handhaaf tussen sy posisie as betaalde hofkunstenaar en die uitbeelding van allerlei melancholiese tipes, soos armes, bedelaars, kreupeles, misdadigers, maar ook monnike, hermiëte, geestesversteurdes en selfs – op die gesag van Plato – kreatiewe geeste. Hierdie melancholiese tipes is gebore onder die teken van Saturnus en word daarom oorheers deur swart gal, volgens die teorie van die humeure (Hofmann, 2003: 244). Hofmann (2003: 23-29) beskou Goya se werk trouens as aangedryf deur ’n dubbele visie, wat inhou dat die wisselwerking van teenoorgesteldes juis die krag is wat die wêreld sowel in stand hou as verbeter.

Die verband tussen die skilder en die hond word duideliker as digter agterin die bundel skryf dat die gedig verwys na Goya se skildery, *Een hond teen de stroom vechtend*, in die Prado-museum. Dit is nr. 1621 in Gassier (1981) se katalogus, getiteld *The dog* en gedateer 1820-23. Sou dit dus beteken dat die digter die skildery beskou as ’n soort selfportret van Goya – teen die stroom op aan die swem; op die punt om te versuip, hulpeloos oorgelewer aan magte veel sterker as hy? Dalk ook as stroomop van geaardheid in meer as een sin: opstandig, in verset teen die konvensies, eiesinnig? Met hierdie aantekening onderstreep die digter reeds die tekstuele grens tussen gedig en skildery – ’n grens wat in die loop van die gedig telkens oorskry en vervorm word.



Afbeelding 2: Goya, *The Dog*,  
1820-23 (Krén en Dániel, 1996)

Dit is nogal 'n vreemde skildery. Die eintlike onderwerp, die hond, beslaan maar 'n baie klein deeltjie van die geheel. Ons sien net sy kop, en dit dreig om verswelg te word deur iets soos water of welsand. Die res van die skildery is gevul met kleur. Regs is daar 'n vae, donker figuur te onderskei – wat in 'n foto uit omstreeks 1873 van die oorspronklike muurskildery veel groter en bedreigender gelyk het – amper soos die silhoeët van 'n rotsblok of die skadu van die kop van 'n baie groot hond (sien Glendinning, 1977:10, plaat 8). Daar skuil dalk heelwat meer “agter” hierdie eenvoudige hondjie.

“The dog’s head occupies barely one percent of the pictorial plane. The rest is colour devoid of objects. Never before had an artist exercised such radical renunciation in order to portray solitude,” skryf Krén en Dániel (1996). Gassier (1981: 319) noem dié werk

the most extraordinary and certainly the most audacious of all the paintings in the Quinta: a dog is sinking into the quicksand, only his head still visible, alive – for how much longer? – in a totally bare and abstract setting. Such a subject defies analysis and belongs to the irrational world of dream and hallucination.

Die gedig is egter allesbehalwe 'n gewone vertaling van 'n skildery in woorde; allesbehalwe 'n eenvoudige ekfrastiese gedig (soos Jonckheere, 1989 ekfrasis omskryf). Die gedig is veel eerder 'n verbeeldingryke konfrontasie met die skildery waarin die grens tussen die wêreld van Goya en van vandag 'n belangrike rol speel.

#### 4. Grense as fassinerende tekens

Grense is fassinerende tekens omdat sosiale en ook estetiese verhoudings, byvoorbeeld in- of uitsluiting, daarin ruimtelike vorm aanneem. 'n Grens skep 'n breuk, maar laat ook uitruiling en kommunikasie toe. Svend Erik Larsen (2007: 98) omskryf 'n grens as “a meaning-producing difference between at least two domains”. Larsen (2007: 100) meen verder dat vier fasette belangrik is vir die ontleding van grense, nl. grense as temas in die teks, die medium waarin die grense manifesteer, die grens tussen die studieobjek en sy konteks, en die grens tussen die tekensisteem en sy lesers of gehoor, die kommunikatiewe grens.

Johan Schimanski (2006) onderskei vyf dimensies in grensoorskrydings, naamlik tekstuele, topografiese, simboliese, temporele en epistemologiese dimensies. Tekstuele grense is segmenterings in die teks self en ook tussen die medium en die wêreld. Simboliese grense dui die verskille aan tussen “the lived life of humans and other agents” (Schimanski, 2006: 55). Temporele grense is “transitions between two periods of time” (Schimanski, 2006: 55). Epistemologiese grense is gebaseer op die verskil tussen die bekende en die onbekende (Schimanski, 2006: 56). Laastens dui die topografiese dimensie aan dat alle grense 'n ruimtelike vorm aanneem, of dit nou geografiese grense, grense van eienaarskap of liggaamsgrense soos die vel is (Schimanski, 2006: 56).

In “Goya als hond” stel die digter, veral via die organiserende beeld van verdrinking, die “vitale melancholie” van menslike beperkings, maar ook die oorskryding daarvan, aan die orde.

#### 5. Drywend, swemmend, soekend

Verdrinking word reeds in die tweede strofe vooropgestel:

S 2           Maar dan – de schilder is net opgestaan en in de straten  
                   stijgt de vette geur van gebakken calamares op –  
                   schrikt hij van wat hij weet, en ziet een hondenkop verschijnen  
                   boven de oceaانverblauwing van Bordeaux,  
                   drijvend in oestersap.

Die tweede strofe verplaas ons skynbaar na die tyd van die skilder – 'n dag waarop

hy skrik en waarop die skildery van die hond, tussen die geure van gebakte calamari, bo die see by Bordeaux aan hom verskyn. Die grens tussen die eindtyd en 'n dag tydens Goya se vrywillige ballingskap in Bordeaux word moeiteloos oorgesteek; so ook die temporele grens tussen die tyd van die digter en die tyd van Goya se ballingskap in Bordeaux vanaf 1824 tot met sy dood in 1828.

Daar is heelwat verwysings na die vreemde geel kleur van die skildery in die loop van die gedig, maar hier dryf die hondekop in kleurlose oestersap. Drywend in vog, op die grens tussen bo en onder die water (of 'n ander medium), is 'n transendering van die sentrale epistemologiese grens in die gedig – die grens tussen die bekende en die onbekende, tussen die sigbare en die moontlike onsigbare patrone daaragter. Dit is bowendien ook 'n herhaling van die grens tussen die eindtyd en die onbekende tyd daarna.

Vanuit hierdie gevoel van ondergang, maar ook van nuwe moontlikhede, word daar in die gedig dan verskillende reise onderneem – op die oog af herinneringsreise, terugflitse – na die lewe van Goya, maar ook na die lewe van die liriese ek. Verskeie grense word oorgesteek, soos dadelik blyk uit strofe 3, waarin die skilder, ten spyte van “ruis op swak doorkomende signalen van herinnering”, terugdink aan 'n toneel waarin 'n dik, ou man kitaar speel in 'n donker winkeltjie:

S 3        Hij is alleen; ruis op de zwak doorkomende signalen  
van herinnering. Een oude dikkerd speelt gitaar in  
een donkere winkel, in een straatje achteraf,  
een afgedankte minnaar met een jongensziel.  
Vingers als worst, glimmend en afgeknaagd,  
en de beweging van zijn borstkas is amechtig  
terwijl de engel bij het voetenbankje knielt  
en zich de slanke vingers bijt –  
een hand die maagden streelt  
maar niet weet wat ze speelt.  
*Los Madrilenos*, het blinkend koren en het ruisend kaf.

Hierdie strofe begin met ouderdom en aftakeling, maar transendeer dit telkens. Die ou man is “een afgedankte minnaar met een jongensziel”. Die ou man kontrasteer sterk met die “engel” by die voetbankie – dalk 'n jong vrou. Daar is 'n sterk kontras tussen sy verminkte of afgeknotte vingers, “als worst, glimmend en afgeknaagd”, en die “slanke vingers” van die engel. Dieselfde kontras word voortgesit in die idee van die hand wat maagde streel maar nie weet wat hulle speel nie, en ook in die teenstelling tussen blink koring en “ruisend kaf” in die duister slotreël. Met hierdie strofe spring die gedig skynbaar van Bordeaux af terug in die tyd na Madrid (oor 'n temporele grens heen), maar word ook 'n

patroon vasgelê wat bestaan uit die oproep van ’n negatiewe beeld gevolg deur ’n woord, beeld of gebaar wat die negatiewe gedeeltelik transendeer.

- S 4 De schilder blaft naar de verschijning van zijn eigen Zelf -  
iets wat zijn hand heeft aangericht,  
onttrokken aan het vroegere naïeve vergezicht.

Via “hand” lê strofe 4 ’n direkte verband tussen Goya en die hond, wat genoem word “de verschijning van zijn eigen Zelf”. Die skilder herken homself dus in die hond as sy eie maaksel, en blaf selfs soos ’n hond daarna. Die hond het losgedryf uit die konteks van die swart skilderye van vroeër, die tekstuele grens oorgesteek en ’n eie lewe begin lei. Die grens tussen maker en maaksel word vervorm, maar die hond raak “onttrokken aan het vroegere naïeve vergezicht”: dit los op en vervloei in iets sonder grense.

Dit is juis op die medium (verf) en die tekstuele grense van die skildery dat die liriese ek in strofe 5 fokus (waar hy homself vir die eerste keer ook eksplisiet noem):

- S 5 Het is maar verf – gedroogde aarde,  
gruis en het vermalend ritme  
van de vijzel, de patina van  
wat ik zie als ik hem zie –  
maar het weekt, als lang door spuug bevochtigd eiwit  
in het miasma van het doek,  
de dinge los die ik me zelf herinner:  
de oude engel in de winkel, en ik die voor mijn  
lief – dat wist ik toen nog niet – mijn handen in de  
houding van een lang vergeten pose wring terwijl iemand  
bij de naamloos wachtenden, in de kronkelrijen op  
de trappen van het Prado, zingt.

Uit sy eie detailwaarneming en detailkennis skets die spreker die hele proses van die voorbereiding van die verf, die fynmaal van gedroogde aarde en die aanmaak daarvan met eierwit en spoeg. Die aard van die verf en die ritme van die vermenging maak ’n kreatiewe proses los waardeur die doek ’n skarnier word tussen die skilder, sy werk en sy lewe en die spreker se lewe en herinneringe. Die temporele en die liggaamlike (topografiese) grense tussen skilder en spreker vervaag.

Die spreker gebruik egter twee insiggewende metafore vir die proses. Die een is die kleurstof op die doek as “patina wat ik zie als ik hem zie”. Die kleurstof is, soos die dun lagie groenspaan, koper aangeslaan deur die eeue, die medium wat die grense tussen die ek, Goya en die hond trek maar wat ook deurgang bied na

die inhoud van die skildery; na die onbepaalde insig “wat ik zie als ik hem zie”.

Andersyds beskryf die spreker die doek as ’n miasma, “’n smetstof uit water en moeras” (*HAT*). Die doek self is dus ’n soort moeras waarin aarde, spoeg en eierwit saam gis en ’n onaangename gas afgee, die gas van herinnering. Albei hierdie beelde meld die medium, maar beklemtoon ook dat die medium deurgang bied na iets anders; ’n vae soort onvoorspelbare transendensie.

Die eerste toneel wat loskom, is ’n herinnering aan ’n winkeltjie in Madrid waar die spreker sy hande vir sy (latere) geliefde in ’n ou gebaar wring. Hierdie toneel is sterk parallel aan die herinnering wat in strofe 3 aan Goya toegeskryf word. Dit is ’n verdere vervaging van die grens tussen die ek en die skilder. Tewens word hier, byna as ’n soort transendensie, ’n nuwe jong karakter ingevoer – iemand wat bowendien in die ry wagtendes op die trappe voor die groot kunsmuseum in Madrid, die Prado, staan en sing.

Tye en plekke, skildery en gedig, skilder en spreker staan in ’n spanning tot mekaar – ’n proses wat in strofe 6 in die beeld van verdrinking saamgevat word:

S 6            We verdrinken in het hede en de adem schiet tekort.

Nes die hond is die 20ste-eeuse mens aan die verdrink, moontlik in die veelvuldige indrukke wat die alledaagse lewe vir hom inhou (Konst, 2004: 57-58). Tog bly hy strewe na asem, lug. Konst beskou hierdie filosofiese uitspraak as ’n sleutelreël vir die gedig en vir die hele bundel: die hede is ’n stroom waarin ’n mens kan verdrink. Desondanks, as teken van transendensie, bly ’n mens strewe na asem. Hierdie sentensie word gerig aan die leser, en daarmee steek die spreker ook die kommunikatiewe grens tussen gedig en leser oor.

Die oorskryding duur voort as strofe 7 ons as lesers met ’n groot sprong oor ’n topografiese grens heen skielik tot in die Laaste Saal van die Prado verplaas – daar waar Goya se swart skilderye tans hang nadat hulle met ’n ingewikkelde proses van die mure van die Quinta Del Sordo op doek oorgedra is:

S 7            (Wie in het donker van de Laatste Zaal is aanbeland,  
 en ziet wat daar in de onwerkelijk  
 verwrongen smoelen al te lezen is –  
 die kan zichzelf in deze spiegel misschien vinden:  
 speculaties, eindtijd, gorgelen van hellehonden in  
 de hese blaf van een verloren kooikershondje, zwemmen  
 in tegenstroom, gekleurd door wondvocht, ijl syndroom.  
 De jongen in de rij is zingend tot de grote poort gevorderd,  
 hij zoekt koortsachtig in de ruime zakken van  
 zijn regenjas naar zijn verfrommeld kunstenaarspasje).

Ook in die Swart Saal daal mens af, maar die skilderye word voorgestel as 'n spieël waarin die kyker (en ons as lesers) in die laaste saal onself kan herken. Hier het 'n mens inderdaad met 'n ekfrasis van die hond-skildery te doen. Dit word geplaas in die konteks van spekulasies, die eindtyd en hellehonde. Die kommunikatiewe grens tussen kyker en hond vervaag as die kyker homself ook teen die stroom sien inswem – 'n stroom wat skynbaar, volgens hierdie interpretasie, met bloed, of eerder gelerige wondvog, gekleur is. As “ijl syndroom” is kyker en hond albei deel van die siektekomplekse van hulle tyd, maar dit is ook 'n beeld van uitstyg bo die beperkinge. Dat die hond “een verlore kooikershondje” genoem word, 'n hondjie van iemand wat eende in hokke aanhou ('n kooiker – vgl. Sterkenburg, 1994) en dus skynbaar sommer 'n hond, sonder amptelike status of naam is, bevestig sy status as verteenwoordiger van Jan en San Alleman in die stroom van die geskiedenis. Parallel met die proses waardeur die kyker homself in die laaste saal herken – interpretasie en spekulasie neem tyd in beslag – het die singende jongman op hierdie punt tot by die groot poort van die museum gevorder.

In strofe 8 volg weer 'n groot verskuiwing oor die grense van tyd en plek heen – en wel na 'n vroeëre woonplek van die spreker (of dalk van die jong man), naamlik 'n Vlaamse polderlandskap:

S 8        Ik woonde in een laag huis in de vlakte, wolken ver  
 onder de gulden snede ingedaald, en reikte met mijn  
 vingertoppen naar de zwartberookte zoldering –  
 een door zelfmedelijden uitgeholde knaap,  
 het type dat, verzinkend in glacis, nog hier en daar  
 die kijker ergert met zijn pijnlijk precieuze prinsenziel  
 in de sublieme leegte van portretten.  
 Ik had een hond die graag in de door vloed omstuwde  
 kanaaltjes in de polders zwom, een beest dat  
 's winters op de einder sliep. En ik liep met hem op,  
 verloor hem uit het door de lucht  
 verpletterd vergezicht.

Hier word 'n landskap beskryf – en die strofe kan byna net as 'n soort skildery verstaan word, soos die woorde “ver onder de gulden snede ingedaald” aandui: die wolke lê met ander woorde heelwat laer af in die skildery as wat die wette van goeie komposisie bepaal. Die hond wat in die vergesig verdwyn, is 'n uitvergrote teenhanger van Goya se hond. Die spreker wat as onderwerp in portrette verdwyn, is ook 'n omgekeerde teenhanger van die kyker wat sy ware self in die spieël van die swart skilderye kon herken, want hierdie self word duidelik as leeg voorgestel – “een door zelfmedelijden uitgeholde knaap”. Hy en die kyker moet hulle eie

leegheid daarin herken – en ook hulle “pijnlijk precieuse prinsenziel[en]”.

Die lae huis met sy “zwartberookte zoldering” is ’n beeld van inperking. Die “sublieme leegte van portretten” waarin die spreker homself herken, is egter terselfdertyd ’n beeld van transendensie. Die hond los as’t ware op in die einder, verdwyn in “het door de lucht verpletterd vergezicht”, en gaan dus, nes sy meester, op in die leegtes van ’n landskapskildery. Dit is ’n beeld van dubbele leegheid, maar ook ’n dubbele transendensie waarin die grens tussen teks en werklikheid vervaag.

’n Tweede teenhanger van die kyker en die spreker is natuurlik die jong sanger wat op hierdie punt in die gedig die swart saal bereik:

S 9           Maar nu de jongen zingend in de zwarte zaal  
is ingedaald, steekt daar de onooglijke Cerberus  
de snuit omhoog en alles jankt hem tegen.  
Zijn kleine kop steekt, met de afhangende oren,  
net boven de opklimmende waterlijn –  
of het is drijfzand dat hem schrijnt.  
De poten scharrelen onzichtbaar in de  
opgebrachte verf en maken diepe sporen;  
de ogen zijn op iets daarboven,  
in het oker van een laatste oordeel afgericht.

Die spreker is nou weer terug in die Prado en loop (en kyk of fokaliseer) saam met die jong kunstenaar. Hier gaan die hondjie soos ’n wafferse Kerberos aan die tjank wanneer hy die jong man sien – en saam met hom al die ander swart skilderye (“alles jankt hem tegen”). Die ekfrasis van die skildery word dus voortgesit. Duidelik word die hondjie amper deur die vloed (of dryfsand) oorweldig. Die spreker bespiegel juis oor die hond se pote wat desperaat aan die swem is, onsigbaar in die lae verf wat aangebring is. Hier lees hy ook duidelik uit die geel van die skildery ’n laaste oordeel af waarop die hond se oë skynbaar in vrees gerig bly.

S 10           Goya, verzuipend als een hond – de tijd is tegen hem  
en dit portret jankt, piept en blaft en swemt zoals de  
honden zwemmen met hun veel te korte poten.

Op hierdie punt in die gedig bring die spreker ook die parallele tussen Goya en die hond sterker na vore – Goya is besig om in die tyd te verdrink – en die skildery is ’n desperate poging, so desperaat soos die hond wat met sy kort pootjies probeer swem, om nie te verdrink nie (maar dit is natuurlik tevergeefs). Goya is soos die hond desperaat aan die swem teen die tyd, maar dit is tevergeefs, hoe hard die skildery ook, soos ’n verdrinkende hond, teen verdrinking tjank, piep of blaf. Die hond se oë

word letterlik as “afgericht” beskryf, en dit is een van die punte waar die opposisie tussen hoog en laag, bo en onder, in die gedig ondermyn of gedekonstrueer word (Decelle, 2004: 106-108). Die strewe na transendensie is egter onmiskenbaar.

S 11 (De leraar in de zwemles, lang geleden,  
die hem toebijt dat hij zakt voor dit examen  
want ‘Gij zwemt gelijk een Hond, mijn kind,  
gij deugt niet voor de wêreld’, terwijl de chloor  
hem in de ogen bijt) –

Om nie aan die tyd ten onder te gaan nie, nie daarin te versuip nie, word daar in strofe 11 ’n ander herinnering van die ek na vore gebring – die harde woorde wat sy swemonderwyser “hem toebijt”, naamlik dat hy soos ’n hond swem. Maar die woorde dat hy nie vir hierdie wêreld deug nie, roep tog ook die moontlikheid van ’n ander wêreld op.

Hier het die leser die dieptepunt van die gedig bereik:

S 12 Goya tuurt naar een tafereel waarin de vormen  
diep verzonken liggen. Likt aan het somber goud  
van zijn penseel.

Die spreker voer die lesers as ’t ware terug tot in die tyd waarin Goya die hond sit en skilder en op soek gaan na daardie diep versonke vorms. Die geel van die skildery keer hier terug as “somber goud” aan die fyn kwassie waaraan Goya lek. Goya tree as’t ware uit die geskiedenis tot in die hede. Die grens tussen toe en nou word opgehef. Aan die verdrink in die tyd, is Goya steeds op soek na sin en patroon in sy eie tyd. Dit maak die “somber goud” ook ’n beeld van onbereikbare transendensie.

## 6. ’n Hermeneutiek van verdrinking

Die laaste klompie strofes (strofe 13-18) vorm die slot. In strofe 13 skep die spreker ’n kontras tussen die “heffe”, die gepeupel, en die klompie enkelinge wat nog “dit oud talent voor verzuipen kent”: hulle wat skynbaar in die kolke van die skildery self, die verborge malende water agter die skildery, kan indring:

S 13 De toegang tot dit Zwart Elysium, zo wordt omgeroepen,  
is gratis op de Dag des Heren, de Heffe kan naar binnen.  
Alleen wie nog dit oud talent voor het verzuipen kent,  
dringt in de kolken van het linnen  
waarin de hond steeds weer verzinkt.

Skygbaar kan die vreemde skildery van die hond net deur diegene verstaan word, wat nog die historiese sin het om tot in Goya se omstandighede deur te dring en om in die spieël van die swart skilderye die absolute epistemologiese grens van menslike beperking te herken. Die idee van ’n “zwart Elysium”, die swart oord van ewige geluk, is reeds ’n beeld van gedeeltelike transendensie.

Ondanks hierdie verdrinking kan ons in strofe 14 beelde van lig en helderte herken – die décolletés, gerinkel van ys in “cocktails”, die wêreldwyse kommentaar, die ingestudeerde lag – maar dan as “ironisch schouwspel”, deurdrenk met Hertmans se “vitale melancholie”:

- S 14      Het is niet erg; terrassen tooien zich, achter de grote boulevards,  
met het ironisch schouwspel van décolletés, het rinkelen van ijs  
in cocktails en de wereldwijze commentaren van een ingestudeerde lach.
- S 15      Men heeft het beestje van zijn wand gekrabbd,  
behendig zijn de poten van de kleine meesters.
- S 16      Het is goed toeven op de lauwe pleinen  
waar iemand met dikke vingers nog *duende* speelt  
en lachend in zijn tegenbeeld een ander inktvis bakt.  
O het gevoelig vlees van Spaanse engelen.

Gekleur deur hierdie vitale melancholie roep die spreker in strofe 16 weer die tonele van die begin op: die een wat met dik vingers kitaar speel, die bak van inkvis (calamari). Dit is ’n mooi (maar leë) vinjet van Madrid, maar word gedeeltelik getransendeer in die gevoelige vlees van die Spaanse engele (motiewe uit strofe 2 en 3 en die skilderstradisie wat die spreker herhaal). Weer is daar ’n kontrapunt: tussen die engele en die hond (“het beestje”, strofe 15) en die geskiedenis van hoe die “kleine meesters” hom van die mure afgekrab het.

In die slotgedeelte rig die spreker hom weer tot die leser en onderstreep die absolute epistemologiese grens van verdrink in die tyd:

- S 17      Komt, Gij die verzuipt, de stroom kan nog elk  
ogenblik zijn loop van voren af, en even hevig,  
gaan beginnen. De jongen blijft tot sluitingstijd  
daarbinnen, in de Laatste Zaal, vergeet zijn lief,  
zijn kleine kwaal, en als hij in het avondlicht  
weer buitenkomt is daar Madrid, het wolken van  
vervuilde ozon op de lanen, slordig zoals het  
leven altijd is geweest, het *Glockenspiel*, de  
zijden jurken bij de inkom van het Ritz.

S 18      Hij ziet een jonge vrouw met hond,  
               zijn tong hangt uit zijn mond.  
               Hij groet de wederkeer  
               van het gevreesde Beest.

Dié verse suggereer egter ook die moontlikheid van transendensie en 'n nuwe begin. Goya se werk het 'n besonder groot effek op die jong man. Die jong man is dus 'n teenhanger van die ek, wat na 'n ingrypende konfrontasie met Goya se werk, tog uit die Laaste Saal kan terugkeer na 'n besef van liriese lig, al is dit vervuil en slordig en dalk vals en oppervlakkig soos die *Glockenspiel* en “de zijden jurken bij de inkom van het Ritz”.

Die jong man is die een wat sing en wat, in teenstelling met die versuipende Goya en die leë ek, die hond weer teenkom, maar dan sonder vrees. Die hond het as 't ware die grense van die skildery getransendeer en herverskyn as 'n soort embleem, nie net van (getemde) lus (Decelle, 2004: 109) nie, maar van gedeeltelike transendensie in die alledaagse.

## 7. Gevolgtrekking

Konst (2004: 71) onderskei uiteindelik vyf verskillende betekenislae in die gedig. Goya se *Hond* word in die gedig vir hom 'n embleem van die eindtyd, 'n waarskuwing teen die gevaar van ten onder gaan aan te veel indrukke in die hede, 'n verborge selfportret van Goya, 'n simboliese portret van die liriese ek en 'n artistieke uitbeelding van daardie “oud talent voor het verzuipen”. As 'n mens die verhouding tussen die verskillende betekenislae kan definieer, meen hy, kan jy die gedig lees “als een pleidooi om achter de schijn der dingen te kijken”. 'n Mens moet egter verder gaan: in die taal van die gedig moet jy in die werklikheid versuip, maar dit ook transendeer; jou oorgee aan die vlugtige.

“Goya als hond” is uiteindelik die resultaat van 'n verbeeldingryke interpretasie, tot-lewe-wek en toe-eiening van Goya se enigmatiese skildery. Soos uit die slot van die gedig blyk, is die hermeneutiek van versuiping, hierdie oorweldig word deur die soeke na versonke vorms, nie, soos Konst (2004: 68) dit wil hê, 'n remedie teen die verdrinking in die aktualiteit nie. Dit kom nie neer op 'n duiding en 'n singewing van die werklikheid nie. Dit is eerder 'n viering van die enigmatiese werklikheid en van ons onvolledige verstaan daarvan soos dit gesuggereer word deur die wyse waarop Hertmans hier uit die wisselwerking van tekstuele konstruksies, hetsy skilderye of gedigte, sy vitale melancholie gestalte gegee het.

## Bronnelys

- Decelle, Anne.** 2004. Een ‘gorgelen van hellehonden in de hese blaf van een verloren kooikershondje’. Over de versplintering van het lyrisch subject in ‘Goya als hond’ van Stefan Hertmans. In: De Geest, Dirk en P. Pelckmans (reds.). *De Meepse barg. Beschouwingen over poëzie. ALW-cahier 24.* s.l.: Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap: 78-97.
- Gassier, P.** 1981. *The Life and Complete Work of Francisco Goya.* New York: Harrison House.
- Glendinning, N.** 1977. *Goya and his Critics.* New Haven, Londen: Yale University Press.
- Larsen, Svend Erik.** 2007. Boundaries: Ontology, Methods, Analysis. In: Schimanski, J. en S. Wolfe (reds.). *Border Poetics De-Limited.* Hannover: Wehrhahn: 97-113.
- Odendal, F.F. en R.H. Gouws.** 2005. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.* Vyfde uitgawe. Kaapstad: Pearson.
- Hertmans, Stefan.** 1999. *Goya als hond: gedichten.* Amsterdam: Meulenhoff.
- Hertmans, Stefan.** s.a. Vitale melancholie. Stefan Hertmans. Aanlyn beskikbaar: [http://www.stefanhertmans.be/sh/?page\\_id=18](http://www.stefanhertmans.be/sh/?page_id=18). Geraadpleeg, 3 Junie 2014.
- Hofmann, Werner.** 2003. *Goya: “to every story there belongs another”.* Londen: Thames & Hudson.
- Jonckheere, W.F.** 1989. Die beeldgedig as genre. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 29 (4): 269-278.
- Konst, Jan.** 2004. Het gedicht ‘Goya als Hond’ (1999) van Stefan Hertmans: een analyse. *Spiegel der letteren* 46 (1): 49-75.
- Krén, Emil en Dániel Marx (reds.).** 1996-2014. *Web Gallery of Art.* Aanlyn beskikbaar: <http://www.wga.hu/index1.html>. Geraadpleeg, 8 Mei 2012.
- Schimanski, Johan.** 2006. Crossing and Reading: Notes Towards a Theory and a Method. *Nordlit* 19: 41-63. Aanlyn beskikbaar: <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/1835>. Geraadpleeg, 12 September 2012.
- Sterkenburg, P.G.J.** 1994. *Van Dale handwoordenboek van hedendaags Nederlands.* Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Vervaeck, Bart.** 2000. Stefan Hertmans. In: Brems, Hugo, Tom van Deel en Ad Zuiderent (reds.). *Kritisch lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur. Band 6.* Groningen: Martinus Nijhoff: 1-17.