

LILIE-POESIE

Die uite-skepping in die poësie van  
William Butler Yeats en Adriaan Roland Holst

deur

S.E. LILIE

Verhandeling aangebied ter voldoening aan  
die vereistes van die graad Magistra Artium  
in Afrikaans/Nederlands aan die  
Universiteit Rhodes, Grahamstad,  
November 1966

AAN DR. ROB ANTONISSEN  
BY WIE GELEERDHEID ALTYD  
GEPAARD GAAN MET VERBEELDING,  
EN AAN WIE EK VEEL MEER AS  
MY GELEERDHEID VERSKULDIG IS.

Geleerden

Kaal, door geen zonde meer gestoord,  
oude kaalkoppen, knap en deftig,  
pluizen regel na regel door  
wat jonge mannen rijmde, heftig  
woelend op bed in liefde's klagen  
om schoonheid's leeg hoofd te behagen.

Kuchend in de inkt tot der wereld oind  
verslijten zij 't karpel en stijgen  
in aanzien. Zonde -? een vreemd soort vriend -?  
Geen mensch kon er ooit lucht van krijgen.  
O, Heer, wat waren wel hun woorden,  
stond hun Catullus plotseling voor hen?

W.B. Yeats: „The Scholars”  
in die vertaling van  
A. Roland Holst.

VOORWOORD

In my kennismaking met die poësie van Yeats en Roland Holst het ek onvermydelik opgemerk dat hulle sekere simbole ooreenkomstig gebruik, dat hulle dieselfde hoë, aristokratiese waardes handhaaf en gevolglik 'n afkeer het van die moderne massa-demokrasieë. Later het ek ontdek dat albei digters sterk in die Keltiese mites en sages belang gestel het en dat Roland Holst Yeats as 'n belangrike invloed sien.

Dit alles, en die feit dat hulle albei enkele gegewens uit die Griekse mitologie daarby voeg in wat hul „mites" genoem word, het my voorgekom as goeie rede vir 'n vergelykende studie. So 'n ideë-studie het egter gedreig om iets heel anders te word as die literêre beskouing wat ek beoog het.

Geleidelik het dit egter geblyk dat die mite méér moet wees dan die ideë-sisteen; en juis dit waardeur die mite meer is dan ideë-sisteen het die belangrikste regverdiging geword vir 'n vergelykende studie, en terselfdertyd, vir 'n toespitsing van die aandag op die poësie.

HOOFSTUK 1DIE MITE IN DIE POËSIEVAN W.B. YEATS EN A. ROLAND HOLST

	<u>Bladsy</u>
Inleiding, die vergete epos	6
Beskouings van verskeie kritici	6
Inhoud - en wesensteorie van die mite	10
Die idees van Ernst Cassirer	12
Die toepassing van die term „mite“ op die poësie	16
Yeats en Roland Holst se mites	18

DIE MITE IN DIE POËSIE

VAN W.B. YEATS EN A. ROLAND HOLST.

Die digwerk van Yeats en Roland Holst laat die leser dikwels voel dat dit ontstaan na aanleiding van 'n ou, vergete epos waaraan alleen die digter 'n herinnering bewaar. Soms lyk dit asof hy dele van die epos herdig, soms asof hy kommentaar daarop lewer of die ou heroïese waardes op sy eie omgewing toepas. Hierdie suggestie van 'n geheime verbeeldingswêreld, van 'n onbekende verhaal, wat in 'n nuwe taal oorgesit word, is terselfdertyd die regverdiging van 'n vergelykende studie oor Yeats en Roland Holst en die waarskynlikste verklaring vir die gebruik van die woord „mite" in verband met hul poësie.

Verskeie kritici gebruik die begrip „mite", of 'n begrip „mite", in hul pogings om die besondere individualiteit van die poësie van dié twee digters vas te stel. In die meeste gevalle behoort sekere besware geopper te word, nie soseer teen die gebruik van die term nie, maar teen die misbruik daarvan. Eers nadat ondersoek ingestel is na die misbruik van die begrip „mite", kan daar ingegaan word op die toelaatbaarheid of wenslikheid van 'n juiste gebruik daarvan.

Twee insiggewende essays van Cleanth Brooks oor Yeats maak uitvoerige gebruik van die term „mite" om die wese van sy poësie te bepaal. Dié feit word reeds deur die titels gesuggereer: „Yeats, the Poet as Myth-maker" (in Modern Poetry and the Tradition) en „Search for a new Myth" (in The Hidden God). Brooks wend geen poging aan om sy term te omskryf nie.

In „Yeats, the Poet as Myth-maker" maak Brooks twee stelling wat ten opsigte van die onderhawige studie uiters belangrik is. Yeats se magiese sisteem (in A Vision uiteengesit) ontstaan volgens Brooks veral uit 'n afkeer van die metodes en geestesinstelling van die eksakte wetenskappe: „The account given by science is .... abstract, unconcerned with values, and affording no interpretations. Yeats wished for an account of experience which would surmount such defects: as he once put it, a philosophy which was at one 'logical and boundless'."<sup>1</sup> Brooks wei verder uit oor die aard van die Yeats-filosofie as hy sê dat die digter die abstrakte, betekenislose, waardelose sisteem van die wetenskap wou vervang deur 'n konkrete, betekenisvolle sisteem waarin die simbool die rol van die abstrakte begrip sou speel. In A Vision, sê Brooks, „Yeats, ... instead of breaking science and poetry completely apart, has preferred to reunite these elements in

1. Modern Poetry and the Tradition bl. 175

something of the manner in which they are fused in a religion. His system, has for him, consequently, the authority and meaning of a religion, combining intellect and emotion as they were combined before the great analytic and abstracting process of modern science broke them apart. In short, Yeats has created for himself a myth."<sup>2</sup> Ongelukkig formuleer Brooks sy stelling te bondig om sy bedoeling heeltemal duidelik te maak. Wel is dit onbetwyfelbaar dat hy die anti-wetenskaplikheid as 'n wesenlike eienskap van die mite beskou. Ewe duidelik is dit dat Brooks die Yeats-mite beskou as 'n sisteem wat selfstandig en afsonderlik van die Yeats-poësie bestaan. Dit sou 'n soort „filosofie" wees, met alleen dié verskil dat die simbool hier die abstrakte begrip vervang. Hier ontstaan egter 'n beswaar, nl. die vraag of die wesensaard van die simbool nie hierdie stelling sinloos maak nie. As die simbool die abstrakte begrip in 'n lewensbeskouing kon vervang, sou dit net 'n ander begrip word. Kan die simbool sy suggestiewe krag behou buite die kader van die gedig waarin dit as simbool funksioneer? 'n Negatiewe antwoord op hierdie vraag sou die hele idee van 'n afsonderlik-bestaande simbool-sisteem wat op die poësie inwerk, sinloos maak. En 'n negatiewe antwoord is nie onmoontlik nie.

Die juistheid van Brooks se opvatting dat A Vision Yeats se mite is, kan dus betwyfel word. Maar die moontlikheid bestaan dat A Vision 'n weergawe is van die inhoud van die mite, of 'n deel van die inhoud daarvan, terwyl die mite self elders te vinde sou wees.

Probleme van belang word ook geskep deur enkele stellinge van Peter Ure in sy studie oor Yeats, Towards a Mythology. Hy gaan meer sistematies te werk as Cleanth Brooks deur vyf verskillende mite-teorieë te vermeld. Die woord „mite", sê hy, kan gebruik word in die betekenis van „'n verwronge weergawe van historiese gebeurtenisse" of die mite kan beskou word as 'n middel om natuurverskynsels te beskryf en te verklaar. Volgens die psigo-analiste is die mite 'n beskrywing van die onbewuste wense en fantasieë van individu en ras. Volgens 'n ander opvatting is die mite 'n geheime bowaarplaas of van 'n morele leer of van natuurlike en religieuse misteries. En verder is daar die beskouing dat mite die ontwikkelings stadium tussen ritus en drama is, die beskrywing van wat in 'n ritus plaasvind.

Al hierdie teorieë het met mekaar gemeen dat dit nie-literêre teorieë is oor wat die inhoud van alle mites sou wees. Oor die wese en die lewensvorm van die mite sê hulle niks. Maar sonder verdere kommentaar op die beskouings wat hy noem,

gaan Ure voort: „In this welter of conflicting theory, it is impossible to discover where the truth lies. Fortunately, the study of the interaction of mythology and literature can proceed without our waiting for the anthropologists to sort out the muddle.”<sup>3</sup> Ure ontwyk dus die vraagstukke wat hy onder die aandag bring, maar só juis maak hy ’n probleem van die vraag of nie-literêre beskouings oor die mite al dan nie op digters toepaslik is. Die probleem ontstaan omdat Ure blykbaar nie beseft dat die waarheid nie in die teorie nie, maar in die werklikheid gesoek moet word. Daar alleen kan ’n mens redelik verwag om die waarheid te ontdek. In dié geval is die werklikheid die literatuur, en dit beteken dat geen enkele antropologiese oplossing van die vraagstuk sonder meer of ongewysig aanneemlik sal wees nie. Die aard van die mite in die poësie van ’n beskaafde digter, wat sy mite doelbewus skep, sal heel waarskynlik verskil van die onbewuste skepping van ’n primitiewe volk. Ure raak hierdie probleem nie aan nie omdat dit vir hom grotendeels gaan om Yeats se gebruik van reeds bestaande mites. Maar wanneer dit gaan om Yeats se persoonlike mite-skepping, verduister Ure se bewoording die wesenlike van die probleem. Deur te praat van die interaksie van mite en literatuur impliseer hy dat daar reeds ’n aanvaarbare antwoord is op die vraag of die mite wel afsonderlik van die poësie bestaan of kan bestaan.

Soos Brooks neem Ure as vanselfsprekend aan dat die mite ’n afsonderlik bestaande sisteem is, wat Yeats in sy poësie gebruik as medium om sy innerlike „sielslandskap” in algemeen verstaanbare taal uit te druk. „Just as a religious idea is made dynamic through the myth of Genesis, so this inner landscape, if it is to be translated into poetry, needs a story, a framework of action and event, at once sufficiently firm to support passion and conflict, and sufficiently plastic for its meaning to be adapted to suit the personal poetic end. In this study I have tried to show that Yeats uses the myth in this way, that in it and by its means he unites the abstract idea with the personal passion and the personal meaning, and so resolves an otherwise frustrating dualism into poetry.”<sup>4</sup> Die onderstreping is van my omdat hierdie idee van die rol van die mite ten opsigte van die abstrakte idee my hoogs betwyfelbaar voorkom.

„I have no speech but symbol,” skryf Yeats in die gedig „Upon a Dying Lady”;

---

3. Towards a Mythology bl. 9

4. Towards a Mythology bl. 11

en die simbool is geen allegoriese plaasvervanger vir 'n abstrakte idee nie, wat van die mite 'n soort verbloemde filosofie sou maak. Buitendien moet 'n mens rekening hou met Yeats se afsku vir die abstrakte. Ewe betwisbaar, en op die oomblik meer ter sake, is die implikasie dat Yeats se mite 'n gedagte-sisteem (waarskynlik A Vision) of 'n reeks stories (die Keltiese mites) sou wees. Dit is dus 'n herhaling van die opvatting dat die mite selfstandig en nie-literêr is, en dat die mite aan die inhoud daarvan gelykgestel kan word.

Met betrekking tot die werk van Roland Holst is dit W.H. Stenfert Kroese wat op die mees „mite-bewuste" wyse te werk gaan. Redelik vroeg in sy boek De Mythe van A. Roland Holst benader hy die probleem wat die begrip „mite" stel. Die alledaagse betekenis van die woord: „een opzettelijk bedachte of buiten aanwijsbare schuld ontstane valse voorstelling van zaken, die algemeen voor de waarheid wordt aangezien of als zodanig wordt gepropageerd"<sup>5</sup>, of: „alle schakeringen, die tussen fantastisch verzinzel en perfide leugen vallen"<sup>6</sup>, verwerp hy sonder meer, en hy stel daarteenoor 'n enkele sintetiese „wetenskaplike" omskrywing van die begrip. Soos Ure wil stenfert Kroese 'n nie-literêre definisie op 'n literêre verskynsel toepas, maar hy doen 'n poging om die keuse te maak wat deur Ure ontwyk is. Stenfert Kroese se omskrywing van die begrip „mite" lui soos volg: „de primitiewe, heidense overlevering die tussen de mens en zijn tot enerzijds en hen beheersende hogere machten anderzijds het zinvolle verband wil aangeven"<sup>7</sup>

Soos Brooks sien Stenfert Kroese die mite as 'n poging om 'n lewensin vas te stel, as 'n uiting van die menslike soektog na die betekenis van die bestaan. Hy raak egter nie die probleem van die ontstaan van die mite aan nie, en dit bring moeilikhede mee sodra hy sy omskrywing op die werk van Roland Holst toepas. Hy stel vas „dat Roland Holst's lewensovertuiging anti-wetenschappelijk en niet-Christelijk is, en daarom en om de gestalten die hij er in zijn werk aan geeft een mythe genoemd kan worden"<sup>8</sup> Soos Ure en Brooks noem Stenfert Kroese as vanselfsprekend aan dat die mite gelykgestel kan word met die afsonderlik van die poësie bestaande lewensovertuiging van die digter. 'n Verdere beswaar teen hierdie beskrywing van Roland Holst

5. De Mythe van A. Roland Holst bl. 9

6. De Mythe van A. Roland Holst bl. 10

7. De Mythe van A. Roland Holst bl. 10

8. De Mythe van A. Roland Holst bl. 10

se „mite" is, dat die anti-wetenskaplik- en nie-Christelik-wes van die lewensbeskouing h heel ontoereikende rede is om die term „mite" daarop toe te pas; en veral omdat die onderskeid wat Stenfert Kroese tussen religie en mite impliseer, eenvoudig die Christelik- of nie-Christelik-wes daarvan blyk te wees. Sou h mens dan ook die Boeddhisme of die Hindoeïsme op dieselfde gronde van anti-wetenskaplikheid en nie-Christelikheid as mites eerder dan as religies bestempel? Tog seker nie.

Die probleem van die verband mite-religie word op verskillende wyses ook deur die stelling van Cleanth Brooks en Peter Ure onder die aandag gebring, maar sonder enige aanduiding van h oplossing. Brooks skryf asof h religie wesenlik h soort samesmelting van wetenskap en poësie is, en hy beweer dat Yeats se sisteem vir hom iets van religieuse gesag het omdat dit so h samesmelting is. Brooks hou egter nie rekening met die feit dat Yeats dié gesag self geskep het nie: dis Yeats self wat gesê het dat A Vision heel eerstens „metaphors for poetry" is. Ure se sienswyse is, in dié verband, heelwat redeliker; Yeats word ten minste nie die dupe van sy eie skepping nie. Vir Ure is die mite die medium waardeur h religieuse idee dinamies word, wat dit alles ook al mag beteken. Teen so h opvatting is daar moontlike filosofiese besware, en teen die direkte, outomatiese toepassing van h nie-literêre opvatting op die literatuur is daar, soos reeds gesuggereer is, beslis besware te opper. Wat die poësie betref, moet die oplossing ook van hierdie probleem in die gedigte self gesoek word. As die probleem in die loop van die bespreking van die poësie self nie ter sprake kom nie, mag ons dit dus maar verbysien. Buitendien is dit redeliker om die vraag na die verhouding mite-religie in die poësie onaangeraak te laat totdat die probleem van die aard van die literêre mite opgelos is. Ons keer dus terug na aspekte van die stelling van Stenfert Kroese wat meer ter sake is.

Dat hy geen aandag bestee aan die ontstaan van die mite nie, het tot gevolg dat sy omskrywing van die begrip „mite" ontoereikend is en dat die toepassing van die term op die werk van Roland Holst willekeurig lyk. Maar die basiese probleem is weer dat ook Stenfert Kroese h inhoudsteorie en nie h wesensteorie oor die mite aanbied nie. Wat ek met die onderskeid tussen inhoudsteorie en wesensteorie bedoel, kan verduidelik word aan die hand van h passasie uit dr. G. van der Leeuw: „Actually the myth is nothing other than the word itself. For it is neither speculation nor poem, neither a primitive explanation of the world, nor a philosophy in embryo, although it may also be, and indeed frequently is all of these. It is a spoken word possessing decisive power in its repetition; just as

the essence of a sacred action lies in its being repeated, so the essence of myth lies in its being told anew."<sup>9</sup> Hierby kan h mens verwys na die Griekse „muthos“, wat oorspronklik „woord“ beteken. Die wesenlike mite is nie dit wat vertel word nie, maar die kragtige oorvertelling self, die woord as suggestie van h sterk ontroering of van h bewustheid van die buiten-gewone, die bonatuurlike. Die mite is in wese suggestie van die bestaan van die betekenisvolle, nie in die eerste plek uiteensetting van h sin of h verklaring nie. „The living myth“, sê Van der Leeuw, „is the precise parallel of celebration; it is, indeed itself a celebration ....“, wáárvan presies, is nie primêr van belang nie. In hul basiese oorspronklike vorm verskil mite en inkantasie min; albei maak op h sekere wyse gebruik van die woord. Ook in die geval van die mite is dit volgens Van der Leeuw die feit van die „viering“, nie die voorwerp daarvan nie, wat die wesenlikheid daarvan uitmaak.

In die voorwoord tot sy boek The Identity of Yeats skryf Richard Ellmann iets wat in dié verband interessant is. Na aanleiding van die reël „I asked if I should pray“ in die gedig „Mohini Chatterjee“ en die verklaring van h sekere kritikus dat Yeats vra of hy tot God moet bid, maak Ellmann die opmerking: „Yeats doesn't mention God, and it is not at all certain that he is addressing himself to that early authority. He may be invoking his deeper self, or some daimon or group of daimons, or some indeterminate object, or he may be meditating with an even vaguer audience, praying to no one and nothing, just praying.“<sup>10</sup> Ellmann het dit natuurlik nie oor die hele Yeats-mite nie, maar die idce in daardie sin moet verontrustend wees vir enigienand met h inhoudsteorie oor die mite van die digter. Of dit wel moontlik is om h ander soort teorie oor die mite positief en aanneembaar uit te werk, mag betwyfelbaar lyk, maar dit is noodsaaklik as daar sinvol gebruik gemaak wil word van die begrip „mite“ in verband met die poësie van Yeats en Roland Holst.

h Onderskeid moet gemaak word tussen mite en ander soorte „heilige“ woordgebruik, soos bv. inkantasie. Van der Leeuw dui die weg aan wat gevolg moet word: „Mythical repetition in the form of narrative, however, conceals in itself an element that does not concern other sacred words - Endowment with Form: myth not only evokes or recalls some powerful event, but it also endows it with form.“<sup>11</sup>

9. Religion in Essence and Manifestation bl. 413 (Engelse vertaling uit Duits)

10. The Identity of Yeats bl. xviii

11. Religion in Essence and Manifestation bl. 414

So h opvatting van die mite as h eenheid van vorm en inhoud lyk al dadelik heel belangwekkend in literêre verband, maar die passasie word nog interessanter: „In this the origins of the sacred word in magically conditioned metaphor indubitably co-operate ; by bestowing form the mythical utterance becomes decisive. It does not kill, like the concept that abstracts from life, but calls forth life, and thus constitutes the most extreme antithesis conceivable of pure theory.“<sup>12</sup>

In h dergelike opvatting word die nie-wetenskaplikheid h aspek van die wesens-aard self van die mite en is dit nie meer bloot deel van die inhoud van h bepaalde mite nie. Dat die anti-wetenskaplikheid deel uitmaak van die inhoud van Yeats en Roland Holst se „mites“, is dan miskien h aanduiding dat hul „mites“ bewuste skep-pinge is, en dat hulle h intuïtiewe en basies korrekte kennis van die aard van die mite besit.

h Toepassing van die idees van Van der Leeuw op die literatuur is daarmee egter nog nie direk geregtig nie. Hul intrinsieke geldigheid en hul „literêre toepaslikheid“ moet eers vasgestel word. Die ondersoek van enkele stellinge van Ernst Cassirer sal daartoe dienstig wees.

Die sentrale idee wat in die aangehaalde passasies uit Van der Leeuw se werk voorkom, is die opvatting van „mite“ as die woord met beslissende mag, die mite as „viering“. Die wesenlike kenmerk van die mite is dat dit aan h inhoud h besondere vorm gee, h magies-metaforiese vorm wat die beslissende mag van die woord maak. Hierdie lewenskragtige vormgewing maak die mite tot die uiterste teenpool van die suiwer teoretiese denke (sê maar in die fisika). Die geldigheid van die op empiriese waarneming gebaseerde teorie kan bepaal word deur h suiwer analitiese benadering van die probleem soos Cassirer s'n in The Myth of the State.

Eerstens som hy verskillende antropologiese mite-teorieë op (dié van bv. Sir James Frazer, E.B. Tylor en Lévy-Bruhl). Daarna vermeld hy die idees van die filoloog Max Müller en die filosoof Herbert Spencer in dié verband. Sy gevolgtrekking is: „Notwithstanding their many important differences the theories of myth we have so far considered have a common feature. (They) all start from the presupposition that myth is, first and foremost, a mass of 'ideas', of representations, of theoretical beliefs and judgments“.<sup>13</sup> Sonder veel verdere kommentaar

<sup>12</sup>. Religion in Essence and Manifestation bl. 414

<sup>13</sup>. The Myth of the State bl. 23

gaan Cassirer voort met h aanduiding van die nuwe oplossing wat die psigo-analise aangebied het, maar ten spyte van die feit dat die metode van bv. Freud volkome oorspronklik lyk, is daar steeds h gemenskaplike aspek wat sy beskouing verbind met dié van die meerderheid van sy voorgangers. Soos hulle was Freud daarvan oortuig dat die sekerste, selfs die enigste, manier om die betekenis van mite te begryp die beskrywing en die katalogisering van die voorwerpe daarvan sou wees. Waarby Cassirer die vraag stel: „Yet even supposing we knew and understood all the things that myth is speaking about - would it help us very much to understand the language of myth?“<sup>14</sup>

Presies dieselfde beswaar geld teen die opvattinge van Brooks, Ure en Stenfert Kroese. Nie een van dié kritici dring werklik tot die kern van die saak deur nie, soos reeds blyk uit die feit dat twee van hulle die anti-wetenskaplikheid as inhoudselement eerder dan as wesenskenmerk van die „mite“ beskou. En dit spreek vanself dat veral in verband met die literatuur belang gegee moet word aan die mitiese taal. Die vervolg van Cassirer se stelling maak dit nog duideliker. „Like poetry and art, myth is a 'symbolic form', and it is a common characteristic of all symbolic forms that they are applicable to any object whatsoever .... What would we think of a philosophy of language, a philosophy of art or science that began with enumerating all those things that are possible subjects of speech and of artistic representation and of scientific enquiry?“<sup>15</sup> Wat ons wil begryp en wat ons moet leer ken, soos Cassirer dit stel, is nie net die stof van die mite nie. Van der Leeuw soek tereg die wesenskenmerke van die mite in die lewensvorm daarvan en nie in die inhoud nie; die vorm is belangriker as die inhoud omdat dit vir alle mites dieselfde bly, terwyl die inhoud verander. Maar wat moet ons verder dink van sy opvattinge ten opsigte van die mag van die mite, die karakter van die mitiese woord en die teenstelling tussen mitiese en wetenskaplike denke?

Cassirer gee sekere filosofiese antwoorde op dié vrae in sy boekie Language and Myth. Hy maak die stelling logies aanvaarbaar dat taal en mite uit dieselfde soort hewige emosionele reaksie op elemente in die ervaring ontstaan. Taal en mite kan in die fase van hul ontstaan nie geskei word nie. En dit bevestig Van der Leeuw se opvatting van mite as essensieel woord.

---

14. The Myth of the State bl. 23

15. The Myth of the State bl. 34

Maar die hele bespreking kan nog sinloos gemaak word deur die beskouing van moderne skeptici wat beweer dat nòg mite, nòg taal, nòg selfs teoretiese kennis enige waarde-inhoud besit omdat die woord nie werklik 'n denotative het nie, maar net 'n suggestie, 'n suggestie van niks. Die gevolg van die idee dat taal geen weergawe van die „werklikheid“ kan bewerkstellig nie, is 'n self-ontbinding van die goes. Hierteen is daar net een middel: om volkome ernstig te aanvaar wat Kant „Copernicus se revolusie“ noem, dit wil sê: „Instead of measuring the content, meaning, and truth of intellectual forms by something extraneous which is supposed to be reproduced in them, we must find in these forms themselves the measure and criterion for their truth and intrinsic meaning. Instead of taking them for mere copies of something else, we must see in each of these spiritual forms a spontaneous law of generation; an original way and tendency of expression which is more than a mere record of something initially given in fixed categories of real existence. From this point of view myth, art, language and science appear as symbols; not in the sense of mere figures which refer to some given reality by means of suggestion and allegorical renderings, but in the sense of forces each of which produces and posits a world of its own ... Thus the special symbolic forms are not imitations, but organs of reality, since it is solely by their agency that anything real becomes an object for intellectual apprehension; and as such is made visible to us.“<sup>16</sup>

Die mitiese denk-proses is dus 'n geslote sisteem met sy eie waarheid, sy eie metodes. Cassirer stel verder in dieselfde boek vas dat die mitiese denke presies daarin van die teoretiese denke verskil dat dit die konkrete, lewende simbool as medium verkies bo die abstrakte, lewelose begrip. Maar by die primitiewe mens is die mite 'n onbewuste skepping, en hy word dus die dupe van sy eie magtige simbole. Teoretiese denke, soos logiese taal, groei uit die mitiese bodem, maar groei daarvan weg. Die woord in die gesofistikeerde denke verloor sy oerkrag, sy magie, maar dit word herken as menslike skepping.

Tog is daar 'n geestelike gebied waar die woord, alhoewel dit nie langer primitief-mities gebruik word nie, nie alleen sy oorspronklike skeppende mag behou nie, maar dit gedurig hernu. Hierdie herlewing vind plaas sodra die woord in 'n kunsskepping gebruik word. Hier behou die woord sy volle lewenskrag, en tog is die lewe hier nie meer mities gebonde nie maar esteties vrygestel. Volgens Cassirer is

16. Language and Myth bl. 8  
(Engelse vertaling uit Duits)

die liriese poësie die kunsvorm waarin hierdie ideale ontwikkeling die beste te sien is, want die grootste liriese digters is mense by wie die mitiese krag van insig weer in sy volle hewigheid en objektiverende mag te voorskyn kom. Maar hierdie objektiwiteit het alle materiële dwang verwyder, en die gees lewe in die woorde van die taal en die simbole van die mite sonder om onder die beheer van òf die een òf die ander te kom. "Word and rhythmic image, which once confronted the mind as hard, realistic powers, have now cast off all reality and effectuality; they have become a light, bright ether in which the spirit can move without let or hindrance. The liberation is achieved not because the mind throws aside the sensuous forms of word and image, but in that it uses them both as organs of its own, and thereby recognises them for what they really are: forms of its own self-revelation."<sup>17</sup>

Ná Cassirer se bewys dat inhoudsteorieë oor die mite onhoudbaar is, moet ons uit die aard van die saak die opvattinge van Brooks, Ure en Stenfert Kroese op filosofiese gronde verwerp. Reeds in verband met die beskouing van Brooks het egter die vraag na die wesensaard van die simbool ontstaan. Die nuwe mite-teorie van Van der Leeuw maak dit heel duidelik dat hierdie vraag na die werking van die magies-gebruikte metafoer van kernbelang is.

Omdat die kritici die mite as wesenlik ideë-sisteem opvat, is dit amper onvermydelik dat hulle 'n foutiewe idee sal hê van die aard en die funksie van die simbool in die poësie van Yeats en Roland Holst. Om die simbool met 'n inhoudsteorie oor die mite te kan laat saamrym, sou die simbool beskou moet word as 'n ingewikkelde soort allegorie, iets wat bv. in plaas van 'n abstrakte begrip gebruik kan word. Heelwat meer helderheid skep die opvatting van Cassirer as hy sê dat simbool opgevat moet word "in the sense of forces, each of which produces and posits a world of its own."<sup>18</sup> Elke afsonderlike simbool skep dus 'n deel van 'n wêreld, dit verteenwoordig dit nie. Die verskil tussen die twee opvattinge van die begrip "simbool" stem ooreen met die onderskeid wat Cassirer in Language and Myth maak tussen twee moontlike opvattinge van die begrip "metafoer". Daar is die eng sin van die woord, waar een gedagte-inhoud deur die naam van 'n ander uitgedruk word; metafoer is dan 'n "vertaling" waarin een gedagtevorm eenvoudig in die plek van 'n ander funksioneer. Maar "such transposition and substitution, which operate with a previously known vocabulary as their material, must be clearly distinguished from that genuine 'radical metaphor' which is a condition of the very formulation

17. Language and Myth bl. 99

18. Language and Myth bl. 8

of mythic as well as verbal conceptions."<sup>19</sup> Om die voorheen onuitgesprokene of die onuitspreeklike te formuleer, moet h transposisie plaasvind van een bestaansvlak (die sielslewe) na h ander (die menslik-vatbare taal). Hierdie transposisie kan alleen in kunsskepping plaasvind. Die woordgebruik in alle poësie het die skepende mag met die magiese metafoer, die simbool gemeen. Deur vorm te gee aan die idee of gevoel word die gedig meer as h formulering van h sekere inhoud. Hierin lê die ooreenkoms tussen poësie en mite, want ook die mitiese vertelling het die vermoë om vorm te gee, om sy eie inhoud te skep.

Maar as die „vierende“ mitiese krag kenmerkend is van alle groot liriese poësie, wáárin juis sou dan die besondere individualiteit van Yeats en Roland Holst se liriek bestaan? Daarin, dat hulle nie alleen mities-kragtige, dit wil sê groot liriese poësie skep nie, maar ook h mite. Brooks, Ure en Stenfert Kroese beweer dat die inhoud van Yeats en Roland Holst se poësie mite is. Die poësie sou dan h formulering wees van h ideë-sisteem. So h opvatting veronderstel h absolute skeiding van vorm en inhoud in die poësie sowel as in die mite, en moet dus ook op literêre gronde verwerp word; want die poësie, om poësie te wees, moet h ondeelbaar eenheid wees.

Of die term „mite“ (wat hoofsaaklik gebruik word in verband met primitiewe volke) direk op die literatuur toepaslik is, moet egter nog uitgemaak word. In die primitiewe mitiese denke word die mitiese simbool as h kraghebbende werklikheid opgevat. Die onbewusgeskape mite word beskou as h „beheersende hoëre mag“ in die praktiese lewe van die primitiewe mens. Maar in die opvattinge van Cassirer en Van der Leeuw lê h aanduiding beslote van die ooreenkomste en verskille tussen die primitiewe en die poëtiese mites. Die wesenlike verskil is net dat die skrywer bewustelik h mite skep, en dat hy uiteraard dus nie in dieselfde sin daardeur gebonde is nie. Hy herken die mitiese simbool-gebruik vir wat dit is: as h vorm van die self-opening van sy siel. En die digter herken nie net hierdie feit nie: die besef van dié waarheid is juis die motivering van die keuse om mities, magies te skryf. Om so teskryf is die enigste moontlike wyse waarop die digter sy siel gestalte kan gee. Maar laat my verduidelik.

In sy essay „The Symbolism of Poetry“ sit Yeats idees uiteen wat opvallend na aan Cassirer s'n staan. Hy maak verder h onderskeid tussen emosionele simbole, wat net emosies oproep - h kenmerk van al die beste poësie -, en intellektuele

19.

Language and Myth bl. 87

simbole, wat òf net idees òf idees en emosies wek. Simbole wat net idees opwek, is die speelgoed van allegoriste of pedante. Maar die ander soort „intellektuele simbool" is die sterkste: nòg te presies, nòg te vaag, behou dit die oerkrag van die mitiese uitspraak. Dit is die volmaakte eenheid van vorm en inhoud.

Yeats en Roland Holst maak by uitstek gebruik van hierdie soort simbool om aan hulle sielsinstelling gestalte te gee. In die poësie van Yeats en Roland Holst is die wese van die mite die ondeelbare eenheid van vorm en inhoud, van kuns en lewensbeskouing. Om hierdie rede het dit geen sin om te praat van die interaksie van die mite en die poësie nie. Die poësie is die mite en die mite die poësie. Die twee is ewe min skeidbaar as die inhoud en die vorm van 'n gedig. Die een kan onmoontlik los van die ander bestaan.

Enige voorwerp wat die aandag van die liriese digter trek, kan mities „gevier" word. In die algemeen is dit ook wat gebeur. Maar as daar oorgegaan word tot sistematies herhaalde „vierende" gebruik van sekere woord, dit wil sê: as daar oorgegaan word tot mite-skepping, dan verander die saak wesenlik omdat die mite, soos die gedig, 'n ondeelbare eenheid is. As die bewusgeskape mite 'n orgaan is van die bestaan van die siel, dan moet dit beteken dat die menslike siel die enigste moontlike voorwerp van „viering" is, want alleen die siel is werklikheid. Die enigste sekere waarde is die hoë waarde van die siel wat aan sigself getrou is: en geen abstrakte morele sisteem kan ooit aanvaar word nie, want dit sou die siel teen sigself kan keer.

In sy inleiding tot A Vision\* skryf Yeats: „I wished for a system of thought that would leave my imagination free to create as it chose and yet make all it created, or could create, part of the om history, and that the soul's."<sup>20</sup> Heel duidelik word die waarde hier nie aan die sisteem as sisteem geheg nie, maar aan die menslike siel. In 1924 het Yeats aan 'n groep jong Dublinse skrywers gesê dat die meeste biskoppe en alle swak skrywers klaarblyklik ateïste is omdat hulle die menslike misterie ontken, omdat hulle die drama van die menslike siel nie begryp nie. (Cleanth Brooks in „Search for a new Myth".) Vir Yeats is die geloof die teenoorgestelde: die bewustheid en die begrip van die menslike siel. Alleen dié „geloof" is belangrik. Hy self bring die vraag van sy geloof in sy sisteem ter

---

\* Dit staan waarskynlik in die inleiding tot die uitgawe van 1925, wat ek nie tot my beskikking het nie.

sprake. Sy antwoord is òf die verdere vraag: of die woord „geloof” waarlik aan ons tydperk behoort; òf die stelling dat hy die sisteem beskou as stilistiese rangskikking van ondervindings, wat vergelyk kan word met die kubusse in die skilderye van Wyndham Lewis of met die ovale in die beeldhouwerk van Brancusi.

Die soort geloof wat Yeats wel behou, is die gevoel wat lei tot mitoskepping. Daarop is gewys deur Ellmann in verband met die gedig „Mohini Chatterjee”, maar die beste uiteensetting van hierdie inhoudlose geloof, die primêre religieuse aanvoeling van iets betekenisvols, is dié van Roland Holst in „Eigen Achtergronden”. „Ook al staat er morgen in geen stad of dorp meer een kerk, en zelfs al is overmorgen uit het geheugen van elk mensch het woord ‚Ged’ verdwenen, dan nóg zal men de menschen kunnen verdelen in hen, die het geloof hebben, en hen, die in ongeloof leven. Want ook dan zullen er menschen zijn, die gelooven dat het geheel meer is dan de som van alle deelen, en menschen, die daar niets van gelooven. Het geloof is in den grond niet anders dan het als een levend verband aanvaarden van dit nimmer en nergens waarneembaar Surplus, en daarom is, voor wie het heeft, geloof meer dan weten, want meer dan de som van alle deelen valt er niet te weten.”<sup>21</sup> Die menslike siel is surplus van surplusse, en geloof daarin of belydenis daarvan die enigste werklike waarborg teen nihilisme. Die hele poësie-mite van Yeats en Roland Holst staan in diens van hierdie sielsbewustheid. In die geval van Yeats en Roland Holst geld letterlik Cassirer se stelling dat die gees die vorme van woord en mitiese beeld as sy eie organe gebruik en hulle herken as vorme van sy self-openbaring. Die gevoel wat dié digters by die leser verwek, dat daar êrens ’n geheime epos van die siel bestaan, is dus bewys dat hul mite sig doeltreffend laat geld. Die siel word bely en kry gestalte.

Die doel van hierdie parallele studie oor Yeats en Roland Holst is nie om iets te bewys nie, maar eenvoudig om deur middel van ’n noukeurige analise van enkele gedigte uit verskillende ontwikkelingstydperke die werking en betekenis van die poëtiese mite bloot te lê. Sonder ’n noukeurige ondersoek van die poësie is dit onmoontlik om ’n aanvaarbare omskrywing van die mite van Yeats en Roland Holst te ontwerp. Ek laat dus my poging om die term te omskryf tot die einde van die oorerfde studie, want alleen deur ’n kritiese analise van die poësie kan die begrip duidelik word. Die

21. Verzamelde Werken IV bl. 237

eenvoudigste wyse om die werking en betekenis van die mite te onthul, is om in die bespreking min of meer getrou te bly aan die volgorde van die gedigte in die bundels. Albei digters het die gedigte sorgvuldig in die bundels gerangskik sodat die betekenis en waarde van elke gedig verhoog word deur die gedigte daaromheen, soos elke woord in 'n gedig sy waarde en krag tot op groot hoogte te danke het aan die woorde wat sy konteks vorm. Elke bundel word dus 'n poëtiese geheel. Yeats en Roland Holst laat bowendien elke bundel funksioneel geld in die groter poëtiese geheel van die totale oeuvre.

Terwyl rekening gehou moet word met die belang van die konteks, is dit tog noodsaaklik om ter wille van gedetailleerde bespreking 'n keuse te maak uit die gedigte. Wat dié keuse betref, is enkele woorde ter verklaring nodig. Die aard van die onderhawige studie het meegebring dat ek gedigte moes kies waaruit die ooreenkomste tussen Yeats en Roland Holst die duidelikste sou blyk. (Verskille spreek vanself.) Aan Yeats-gedigte wat deur Roland Holst vertaal is, het ek besonder belang geheg, want hulle is in die vertaler se eie woorde „een gebeurtenis” omdat „zij de ontmoeting van twee dichters waarneembaar - hoorbaar en zichtbaar - verwezenlijkt.”<sup>22</sup> Dié verklaring vind ons in 'n essay wat die vertaling van J.C. Bloem se „Grafscrift” (ook „een gebeurtenis”) en enkele van Roland Holst se eie gedigte voorafgaan, na aanleiding waarvan hy sê dat hy homself moes ontmoet „... `èn Yeats, want bij de vertaling van den aanhef van ‚Helena's Inkeer' beseftte ik weer, hoe veel ik hem dank: dit fragment zou ik op kunnen dragen aan hem en Maud Gonne.”<sup>23</sup> Waar 'n verdere verklaring van my keuse geverg word, mag dit volstaan om soos Roland Holst te sê „dat ik deze bloemlezing eigenlijk voor mijzelf samenstelde,”<sup>24</sup> in die geloof dat dit, wat die mite betref, nie gaan om die inhoud alleen nie, of 'n mens dit op sigself of dan wel vir ander as belangrik beskou: „het gaat erom op de intensiteit van het innerlijk gezicht en de kracht der woorden haar ( d.i. die mite) aannemelijk maakt en schoon.”<sup>25</sup> En in die geloof dat by Yeats (èn by Roland Holst) 'n mens in die poëtiese ontwikkeling kan sien wat geleidelik word die „characteristic ability to create a myth whose meaning lies in its form, its pattern, rather than in its precise connotation.”<sup>26</sup>

22. „Crossing the Channel” in Maatstaf II, 9. Des. 1954 bl. 609

23. „Crossing the Channel” in Maatstaf II, 9. Des. 1954 bl. 610

24. In Ballingschap, keuse uit eigen werk. bl. 5.

25. Jan Engelman: „De Eenvoudige Afspraak” in Over den dichter A. Roland Holst, bl. 38

26. David Daiches: „W.B. Yeats - I” in The Permanence of Yeats bl. 117

HOOFSTUK 2LIRIES-MITIESE POËSIE WAT TOT MITE-POËSIE ONTWIKKEL

	<u>Bladsy</u>
Die woord as simbool	21
Uit <u>Crossways</u>	22
Uit <u>The Rose</u>	23
<u>Verzen</u>	25
Woordekstase selfs in <u>The Wind Among the Reeds</u>	27
Yeats en <u>De Belijdenis van de Stilte</u>	29
<u>In the Seven Woods</u>	33
„No Second Troy“ uit <u>The Green Helmet</u>	34
Styl in <u>Voorbij de Wegen</u>	37
Uit <u>Responsibilities</u>	39
„Een Winteravondval“, die noodlottig uitverkorene	43

Omdat die skepping van 'n mite waarvan die betekenis veral in die vorm en patroon lê, later die wesenlike van hul poësie geword het, het beide Yeats en Roland Holst hul heel vroegste poësie afgekeur, met die verklaring dat dit nouliks met die geheel van hul oeuvre in verband staan. Verskeie kritici gee hulle gelyk, ander gaan teen die mening van die digters in. Die waarheid lê nie tussen die uiterste pole nie, maar is 'n verbinding van albei. Die wese van die verband of gebrek aan verband tussen die gedigte van Crossways, The Rose en Verzen en die latere poësie lê beslote in die aard en gebruik van die simbool, of juister: in die verskil tussen die simbolistiese gebruik van woorde en die gebruik van die woord as simbool.

In A Reader's Guide to W.B. Yeats skryf Unterecker: „The distinction between metaphor and symbol is one between assigned and unassigned meaning. A metaphor always has at least two assigned meanings (its own sign value and the sign value of the object or idea it stands for). But a symbol stands on one leg only; the other kicks at the stars. It exists with only one sign value as a fixed meaning. Its other meaning or meanings are unassigned.”<sup>1</sup> Beskouings oor metafoor is nie nou ter sake nie; „metafoor” soos deur Unterecker opgevat, is nie veel meer as 'n grammatiese figuur nie; opgevat soos in Cassirer se „radical metaphor”, word dit feitlik simbool. In dié verband is Unterecker se opmerking egter belangrik, want dit veronderstel dat die doeltreffende (literêre) simbool 'n konkrete, maklik vatbare teken-waarde moet hê, en daarby 'n groter of oindclose kompleks van betekenis en suggesties van betekenis, „the feeling of meaning” soos hy dit later stel (bl.40)

As die digter die woord met 'n maklik vatbare betekenis gebruik om verdere betekenis te skep, gebruik hy die woord as simbool. As die element van die konkrete en vatbare betekenis ontbreek en die woord en die woord alleen vae betekenis en vermoedens van betekenis opwek, gebruik die digter sy woorde simbolisties. In Yeats en Roland Holst se heel eerste bundels is die woordgebruik oor die algemeen vaag simbolisties, het dit nog nie die mite-skëppende krag van die latere simboliek nie. Vir sover dit alleenlik styl betref, kan daar dus nouliks sprake wees van 'n verband tussen die vroeër en die later poësie.

Hoewel die wyse waarop woorde hier gebruik word, verskil van dié in die latere poësie, is sekere woorde in die vroeë poësie tog reeds van belang en bly hulle belangrik. Dieselfde woorde kry 'n simboliese sterkte wat in die plek van hul simbolistiese vaagheid tree. Buiten hierdie gemeenskaplike woorde het die

<sup>1</sup>. A Reader's Guide to W.B. Yeats bl. 34.

vroegste poësie met die later werk ook sekere belangrike waardes en instellings gemeen. 'n Mens sou kon sê dat die „inhoud“ van die mite in die vroegste gedigte in kiem aanwesig is, hoewel die mite eers later, met die verandering in vorm en versifikasie, tot stand kom. „Much of what is often regarded as uniquely belonging to the later Yeats can be found struggling to find expression in the earlier and occasionally succeeding“<sup>2</sup> skryf Daiches in 'n interessante essay. Blyke van feitlik die hele digterlike persoonlikheid kan in die vroeë poësie gevind word, maar dikwels omdat 'n mens hulle bewustelik soek. Oor die algemeen egter sukkel die wesenlike Yeats inderdaad nog om uiting te vind, want Yeats se kenmerkende sterk simboliese styl ontbreek nog. Tog is daar half-geformuleerde idees en die reeds kenmerkende gebruik van Keltiese stof, wat dié poësie tog deel laat word van die integrale eenheid van die oeuvre

Om hierdie eenheid soveel moontlik te versterk, het Yeats vir die uitgawe van sy versamelde werk in 1908 die groot meerderheid van sy vroegste gedigte hersien en sommige feitlik herskryf, met die bedoeling om „all that overcharged colour inherited from the romantic movement“<sup>3</sup> en enige vermydelike vaaghede (vermydelik sonder om die wese van 'n gedig te verander) uit te skakel. Omdat Yeats die wese van daardie gedigte nie verander het nie, maak dit vir ons doel weinig saak as ons die hersiene tekste bespreek; nietemin is dit interessant om met Daiches op te merk dat dit patrone eerder dan temas is wat met die hersiening duideliker word en nader gebring word aan dié van die later werk. En tog is dit veral die patrone wat van die latere poësie verskil. Die temas kom wel weer voor in die nuwe patrone van die mite.

In sy bespreking van „The Madness of King Goll“ wys Daiches daarop dat dié legendariese Keltiese koning mal word omdat hy bewus word van die mens se vervreemding van die natuur; sy verstand kan die uncanny otherness of nature“<sup>4</sup> nie verdra nie. Daiches lê heelwat nadruk op die idee van die kloof tussen mens en natuur; myns insiens is die belangrike motief nie sosoer die vreemdheid van die mens in die natuur nie, maar die vreemdheid as sodanig. Sommige mense is van alles ver-

---

<sup>2</sup> David Daiches: „The Earlier Poems - some themes and Patterns,“ in In Excited Reverie bl. 66

<sup>3</sup> Aangehaal deur David Daiches: „The Earlier Poems - some themes and patterns“ In Excited Reverie bl. 48

<sup>4</sup> Daiches in In Excited Reverie bl. 51.

vreem, selfs van hul eie wese, soos die geval is met die mal King Goll, terwyl ander van die ganse wêreld vervreem is omdat hulle getrou is aan hul eie wese (sy dit algeheel onbewustelik). In die eenvoudige gedig "To an Isle in the Water" is die belangrike nie dat die skugter meisie werklik aan die natuur behoort en dus van die mensdom vervreem het nie, maar dat sy eintlik nêrens (op aarde) tuishoort nie omdat sy die teken dra van 'n Onbekende Andere en dus net minder binne die mensdom as op 'n eensame eiland behoort.

Die motief van die eensaamheid wat 'n gevolg is van 'n noodsaak van eie natuur, word in Yeats se werk steeds belangriker na mate die poësie in sterkte toeneem, want dit is uit hierdie onvermoë om deel te word van 'n groep dat die skeppende vermoë gebore word. Dit is 'n soort vertikaal-wees tussen die horisontale massas. Aan die krag en die taaiheid wat so 'n geaardheid moet besit, word egter nouliks vorm gegee: die poësie self is nog te sag om dit te vermag. Tog geld dié bewering minder vir die gedigte waarin Yeats Keltiese stof verwerk as vir die teosofiese en Indiese gedigte uit dieselfde periode. Moontlik is dit 'n aanduiding dat Yeats, soos Roland Holst, in die waardes en sielsinstellings van die Keltiese mites en legendes 'n „tuisweg" gevind het. Seker is dit dat Yeats sy lewe lank waarde bly heg aan „the sense of lineage, of heroic manners and of exhibitionist courtesy which belongs to such literature"<sup>5</sup>

Die onderskeid tussen die vertikale en die horisontale kry ook vorm in Yeats se voorkeur vir die aristokratiese lewenshouding bo die demokratiese. In die vroegste gedigte is daar geen opvallende tekens van die wenslikheid van 'n aristokratiese ideaal nie, maar, soos Daiches opmerk, in die gebruik van die woordjie „high" in sekere kontekste word dié voorkeur reeds enigsins gekristalliseer.

Hoogs belangwekkend is die eerste strofe van „The Rose of the World":

„Who dreamed that beauty passes like a dream?  
For these red lips, with all their mournful pride,  
Mournful that no new wonder may betide,  
Troy passed away in one high funeral gleam,  
And Usna's children died."

Nieteenstaande die trae droomritme, is daar in dié gedig, wat uit 1891 dateer,

---

<sup>5</sup> In Excited Reverie bl. 60.

reeds blyke van die manier waarop Yeats later 'n karakteristieke gebruik sal maak van al die subtiele betekenismoonlikhede van woorde. „Dream“ het 'n driedubbele funksie: die herhaling daarvan stel die toon van die gedig vas; dit word as werkwoord gebruik met 'n alledaagse betekenis soos in die frase „who would have dreamt“ maar in 'n nie-alledaagse vorm, wat aanleiding gee tot die naamwoord „dream“ met al sy simbolistiese konnotasies. Terselfdertyd skemer uit die eerste vers die idee deur dat alles gebeur soos dit wel gebeur omdat iemand dit so gedroom het. Deurdat die eerste vers deur die herhaling van „passed“ aan die tweede laaste verbind word, kan ons aflei dat die ondergang van Troje en die dood van Usna se kinders ook droom is: droom, legende en simbool. Die gebruik van „passed away“ in verband met Troje maak daarvan 'n persoon sowel as 'n historiese feit. Troje word, soos die seuns van Usna, 'n tragiese held, dus nie betreurenswaardig nie, maar iets hoogs en heroïes. So droom Yeats dit, so verbeel hy dit, en so beeld hy dit altyd uit.

Yeats dig aan die Kelte en Trojane 'n soort hoë vreesloosheid toe. Daardeur laat hy hulle uitgroei tot wat hy in sy essay Poetry and Tradition „the proud, majestic multitude“ noem. Tot hierdie groep behoort drie tipes mense wat volgens hom alle skone dinge geskep het: „Aristocrasies have made beautiful manners, because their place in the world puts them above the fear of life, and the Countrymen have made beautiful stories and beliefs, because they have nothing to lose and so do not fear, and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with recklessness.“<sup>6</sup> Die grootste vermoëns van mense wat nie dour kloinnenslike vrees bevange is nie, is een van die waardes wat blywend in Yeats se werk verheerlik word. In die vroegste poësie is die verheerliking self egter soms so veel swakker as dit wat verheerlik word, dat die waardes skaars blyk. Wel is dit duidelik dat dit altyd gaan om mense wat aan geen massa behoort nie, wat anders is as gewone mense. „Not relationship but difference was what haunted Yeats“<sup>7</sup> skryf Daiches. Dit geld vir die kontraste wat in die vroegste poësie uitgebeeld word (kontraste tussen mens en natuur, die huislike en die wilde, die tydelike en die tydlose, die moderne en die tradisionele, die bekende en die onbekende), maar in nog groter mate geld dit vir die kragtige nite-poësie wat groei uit gedigte soos „The Rose of the World: want die nite het sy bestaan te danke

---

<sup>6</sup>Essays and Introductions bl. 251

<sup>7</sup>In Excited Reverie bl. 49

aan die onontkombare besef dat die digterlike siel, die digter se siel, anders is as die wêreld daaromheen. Om hierdie rede móét hy sy siel in sy poësie bely, 'n wêreld maák waarin sy siel tuis kan voel, 'n mite skep.

In watter mate 'n dergelike bewering oor die bestaan van 'n aanleiding tot mite-skepping in Roland Holst se vroegste poësie mag geld, wil ek nou probeer vasstel. Anton van Duinkerken beweer dat die wese van Roland Holst se poësie nie verander nie: „zijn oudste werk is - in vager en lossere vorm - reeds beheerscht door de zelfde motieven als zijn latere poëzie. Er is een groei waarneembaar van het dichterlijke uitdrukkingsvermogen, doch deze vertoont zich als een voortgang der verheldering, niet der verinniging. Veeleer zou men mogen spreken van een toeneemende verstrakking en verkoeling. Zelfs heeft men gesproken van ontmenschelyking<sup>8</sup>” Die motiewe is beslis die sterkste band tussen Verzen en Roland Holst se verdere werk; maar dat dieselfde motiewe voorkom, wys eerder terug na 'n identiese digter dan dat dit 'n eenselwigheid in sy poësie sou uitwys. Myns insiens vind wél 'n wesenlike verandering in Roland Holst se poësie (èn in dié van Yeats) plaas. Die „verhouding” tussen styl en inhoud verander, deurdát die styl in die later poësie nie meer 'n poging tot die uitdrukking van 'n inhoud is nie, maar heel duidelik die inhoud skep; woordgebruik in plaas van woordbetekenis word die inhoud van die gedig. Uit 'n oppervlakkige beskouing van die saak sou 'n mens kon aflei dat Roland Holst se poësie net verhelder, dat dit verkil tot „ijl einde in leegte en koude”; verontmenslik dus, maar as 'n mens rekening hou met Cassirer en Van der Leeuw se opvattinge oor mite, is so 'n gevolgtrekking onmoontlik. Insake die kuns gee Van Ostaijen 'n goeie verklaring van dié onmoontlikheid: „Vorm en inhoud beelden in het kunstwerk een niet te delen geheel. Noemen wij vorm en inhoud als gescheiden elementen, dan gebeurt dit enkel als een hulpconstructie van de critiek, in de realiteit zijn vorm en inhoud in het kunstwerk niet te scheiden. De inhoud staat niet tot de vorm in de verhouding van oorzaak tot gevolg, zoals de critiek gewoonlijk meent. In het kunstwerk bepaalt de vorm de inhoud niet minder als de inhoud de vorm. In het voltooide kunstwerk blijft niets bestaan van dege causale samenhang. Het kunstwerk is gesloten en aanvangloos gelijk een kring.”<sup>9</sup> 'n Verinniging in die simbool vind in Roland Holst se poësie plaas, en dus verinnig noodsaaklik ook die inhoud. Dieselfde inhoud keer terug in 'n nuwe styl, 'n nuwe patroon en word daar-

<sup>8</sup> Ascese der Schoonheid bl. 5

<sup>9</sup> Verzamelde Werken Deel IV: „Et Voilà” bl. 84.

deur in 'n sekere sin 'n nuwe inhoud. Die soort verband wat tussen Verzen en Roland Holst se verdere werk bestaan, is eerder van 'n aard vergelykbaar met dié in Yeats se poësie dan 'n wesenlike eenheid, soos Van Duinkerken beweer. 'n Mens kan uit sekere houdings en idees in die eerste gedigte aflei dat Roland Holst 'n mite móés skep om sy digterlike individualiteit volkome te realiseer.

„Jeugd“ uit Verzen is Roland Holst se „eerste brede bezinning op eigen wezen, maar vóór hij zich van inwendige belommeringen reeds ten volle bewustgeworden was.“<sup>10</sup> Die ondersoek van eie wese is dieselfde doel as in die latere werk, maar die digter ken in dié stadium nóg homself nóg sy digterlike vermoëns. Sy idees en simbole het nog nie uitgekristalliseer nie. Dié proses begin met die ontdekking van die Keltiese legendes en mites. Omdat die uitkristalliseringsproses in Verzen nog nie begin het nie, gebruik Roland Holst in 'n sekere sin bepaalde woorde onbewustelik. Hy is onbewus van hoe die woorde tot simbole kán, en later sal ontwikkel. Hy gebruik woorde met 'n soort voorvermoede, 'n intuïsie van 'n eie wese wat in sy mite-ontwerp duidelik sal word.

In die gedig „Het Leven“ vind 'n mens baie van die woorde waaraan Roland Holst later oneindige betekenis - lae sal gee, maar wat hier eintlik slegs een teken-waarde het.

„Ik stond in mijmerij  
aan het scheemrende strand van de zee -  
de wereld was achter mij,  
en de zon zonk voor mij naar zee -  
en tussen de zon en mij  
zong de grote zang van de zee.“

In dié strofe staan die digter min of meer toevallig by die see, wat eenvoudig see is en nie 'n persoonlike simbool nie; die wêreld is agter hom, maar nog nie omdat hy sy rug daarop keer nie. Die ondergang van die son is dus ook nie 'n simboliese oproeping en beswering van die ondergang van die wêreld, en die sang van die see geen sirene-sang nie. Daar is egter ook niks wat die leser met 'n kennis van die latere poësie belet om dié simbool-waardes aan die gedig toe te ken nie, niks ... behalwe die konteks van Verzen. Tog is dit veral gedigte soos hierdie wat 'n verband skep tussen die poësie van Verzen en die later werk.

<sup>10</sup>P.ij. van Eyck: „Over A Roland Holst“ in Maatstaf VII, 5. Augustus 1959 bl. 308.

In die derde strofe is in kiem aanwesig die waardering van die sterkte om vreesloos, en dus verby geluk en ongeluk, „niet droef en niet blij," te lewe. Die waarde wat die Keltiese mites aan so 'n houding heg, trek Roland Holst blykbaar sterk aan. Soos ek reeds beweer het, is die krag om vreesloos te lewe uiters seldsaam, en moet dit die mens wat dit besit, eensaam maak. En omgekeerd: die natuurlik eensames vind hierdie krag aantreklik en wend 'n poging aan om vreesloos te lewe of om dié soort lewe te verheerlik.

Afgesien van dergelike motiewe wat deur die hele oeuvre heen loop, is dit veral dié gedigte waarin Yeats en Roland Holst helder en eenvoudig skryf en tog 'n rykheid van betekenis verwesenlik, wat die vroeë bundels met die meer karakteristieke later werk verbind. (Vergelyk ook „Het Stille Huisje" en „The Ballad of Moll Magee"). Tussen die gedigte wat feitlik ondergaan in simbolistiese woordekstase, en die kristalheldere later werk is daar baie min verband.

Gedigte uit The Wind among the Reeds (1899) vertoon nog steeds 'n neiging tot sinsverlies in woordekstase, maar die bundel in sy besondere organisasie as poëtiese geheel en enkele gedigte daaruit toon so 'n sterk verband met die mite dat 'n mens hulle kan beskou as die ontkieming van die saad wat in die vroegste bundels aanwesig is. Die bundel van 1899 is so georganiseer dat dit oorheers word deur die figuur van die minnaar. Hy is 'n kompleks gedramatiseerde karakter wat verlief is op die Skoonheid, die wêreld van die droom en op die vrou sowel as op 'n bepaalde vrou. Omdat hy in sy verskillende aspekte die hele bundel oorheers, is hy 'n verbindingsfaktor in die poëtiese geheel en word hy dus 'n vormelement sowel as 'n inhoudsfiguur. Hy groei uit tot simbool. Oor die organisasie van The Wind among the Reeds skryf Unterecker: „Using his first two poems to link - by proximity alone if the reader fails to see the correspondences in imagery - the Celtic "Hosting of the Sidhe" and "The Everlasting Voices" of an even older mystical tradition, Yeats moves to a recapitulation of the familiar Rose imagery, his design for the synthesis of all things into perfect order. But the Rose is now threatened by "The wrong of unshapely things."<sup>11</sup>. Unterecker wys tereg op die verbinding van gedigte deur hul nabyheid aan mekaar, want dit is juis in dié stadium van sy ontwikkeling dat Yeats die poëtiese waarde van konteks en organisasie begin ontgin. Hy gebruik situering en beeldspraak om gedigte met mekaar te verbind en om hulle interne eenheid te

---

<sup>11</sup> A Reader's Guide to W.B. Yeats. bl. 90.

verhoog, weerkerende motiewe en verbindings faktore is nie meer eenvoudig tematies nie.

Unterecker wei egter oor die gedig „The Lover tells of the Rose in his Heart," waaraan hy die aanhaling oor die dreiging van „unshapely things" ontleen, nie verder uit nie. Tog is h bespreking daarvan die moeite werd, omdat heelwat van belang in verband met die mite daarin beslote lê. Aan die begin van die eerste strofe wil dit lyk of Yeats weer h simbolistiese gedig skryf, waarin hy die Skoonheid bely as ideaal waaraan onskoon en gebroke dinge onreg doen. Dat hy dié dinge so presies noen, maak die gedig egter reeds anders dan die heel vae simbolistiek van The Rose. h Nog interessanter verskil is dat die Roos nie langer h „design for the synthesis of all things into perfect order" is nie, maar as h persoonlike beeld herken word, as h „image that blossoms" in sy eie hart. Hierdie verandering vestig die aandag op h merkwaardige ontwikkeling in die digter se visie: sy ideaal is nou só veel groter dan die droom van universele orde wat hy in The Rose besing het, dat dieselfde simbool in die later gedig kan dien as metaforiese uitdrukking vir sy opvatting van die nuwe ideaal. Dié ideaal, waarna „your image" uitwys, is meer as h droom van orde en meer as die Skoonheid, want dit stel h strenger eis. Vir sagte deemoed, meegevoel vir kind en ploëer, is daar in die diens van dié die ideaal geen plek nie. Dié stelling word natuurlik nie in die gedig gemaak nie; dit word geïmpliseer deurdat die gedig ná die noem van „your image" uitsluitlik daáaraan en aan die diens daarvan aandag skenk. Die mens wat die beeld van die droomgodin in sy hart dra, word sodanig daarduer geobsedeer dat al die gewoon-menslike belange vir hom onbelangrik word. Vir hom is die belangrike dat hy die bestaan van die droomgodin of sy beeld van haar of sy gevoelens daaroor in die gedig vergestalt. Dit is dus nie moontlik om vas te stel dat die ideaal afsonderlik van die digter, of selfs van die gedig bestaan nie. Die onomskrewe „you" van die beeld is die nooit-beskrewe heldin van die geheime sielsepos, die inspirasie vir die digterlike mite wat sy bestaan uitsluitlik te danke het aan die poësie.

Die wesenlike ingekeerdheid van die digterlike blik en die selfstandigheid van die poëtiese wêreld word duidelik in die konstruksie van die tweede strofe; „Heart" op die einde rym met „apart" in die tweede reël om te onderstreep dat die digterlike hart self reeds vervree het van die wêreld daaromheen. (Die „cart-heart"- rym in die eerste strofe wys, op h presies teenoorgestelde wyse, op dieselfde feit.) As Yeats op die einde skryf van „my dreams of your image that

blossoms a rose in the deeps of my heart," beweer hy dat die godin self deur nie minder as vier vlakke van die realiteit verwyder is nie: deur hart, metafoor, beeld en droom. En van die onskone is sy nog verder verwyder, want dit bestaan op 'n laer vlak as die skoon realiteit en word glad nie in die tweede strofe van die gedig toegelaat nie. „The wrong of unshapely things is a wrong too great to be told" om twee redes: dit „is een onrecht voor woorden te groot" (vertaling van A. Roland Holst) en die verwoording daarvan sou die onreg in die droomwêreld gestalte gee; die digter durf dit dus nie verwoord nie. Omdat dit hier allereers gaan om die droomwêreld, kan die digter net droom van herbou en herskepping van die aarde. Prakties is dit onmoontlik; hy kon sy ideaal dus alleen dien deur 'n ideaal-wêreld in sy poësie te skep. Dáár kan die digter alles deur te skryf van „a casket of gold" skep hy vir die ideale beeld 'n kluis wonderliker as enigiets wat in „the earth and the sky and the water" moontlik is.

Yeats is in „The Lover tells of the Rose in his Heart" besig om 'n „treurige lieflikheid" te bou uit sy droom van 'n ideaal wat hy nie wil kompromitteer deur 'n poging tot beskrywing of omskrywing nie en dus net aanspreek as „you". 'n Dergelike onbeskrewe „godin" word opgeroep deur die aanhef van die „Tusschengang" in De Belijdenis van de Stilte:

„Ik denk U aan 't ijl eind der tijden bij  
de hooge harp der zeven gouden snaren,  
mijmerend ... en gij heft de witte hand ... "

Daarop volg die legende van die Fianna, „hooge Lannen" wat oor die see na Ierland kom en hul reg om daar te bly bevestig deur 'n juigende geveg met die vorige inwoners, terwyl

„de kindren juichten,  
de noeders stonden blij en hoog:"

Die vreeslose trots van hierdie mense is iets manjifieks en word in die gedig pragtig gevler en skerp gekontrasteer met die swaar, deur gevare geharde lewe:

„helder bleven de open oogen  
in het verweerd gelaat van elke man,"

„Zij leefden strijdend, zwervend door de landen  
tussen de vaste troncn van de vorsten

die zij hooghartige dienden, en die hen  
vreesden "...

„Tot er ten laatst nog maar één hoog grijs man  
van allen leefden, die eens uitziend stonden  
in waiend licht voor op de snelle schepen.  
Hij had de wijsheid en de diepe blik  
van wie veel vreugd verloor, smart overwon,  
en lang te luistren stond naar wind en zee - "

As die hele ras deur h vrees- en haat-bevange koning uitgeroei is,

„stond ontkomen in den donkren wind  
een noe grijs man die veel verloor"

„Zij kwamen en zij leefden en zij vielen ..."  
Want ver voorbij het waaien van den wind  
heeft hoog een witte hand een van de zeven  
snaren geraakt, doen gonzen en gedempt ..."

Die godin skep dus met h enkele beweging van die hand, met h enkele sang, die hele geskiedenis van h ras. Die voorde van die sang bepaal die aard van die ras. Woorde soos „hoog" is dus deur konteks en herhaling mitics-skeppend. Volgens die verhaal word die Fianna geskep deur die lied van die godin, maar feitlik word godin en Fianna herskep in die gedig. Die implikasie is dat die skeppende siel van die digter die hoogste mag is, maar eers gedurende die veertigerjare sal Roland Holst onomwonde dié stelling ponsier. Hy het inderdaad in die Keltiese stof h „tuisweg" gevind na sy eie siel en na die waardes wat onafskeidelik is van sielsgetrouheid.

Iets kenmerkends in De Belijdenis van de Stilte, hoewel in die bespreekte „Tusschenzang" nie so sterk aanwezig nie, is die „digterlike" personifikasie, - iets wat in Roland Holst se werk geleidelik sal wegsterf. Die laaste gedig in dié bundel is h interessante voorbeeld van die gebruik van personifikasie om gewone dinge tot simbole te verhef, en die gedig is terselfdertyd h vooruitwysing na die ontwikkeling wat in Voorbij de Weren sal plaasvind. In h grys lig aan die rand van die see, wat hier reeds deur die opdringende gebruik van die byvoeglike naamwoorde „duistrende" en „donkrende" meerevokatief gemaak is as in „Het Leven", staan die digter en die „Wind" te kyk na h

„tempel gebouwd  
 steil uit de kim van de zee  
 van wolken en late stralen ....  
 Tusschen het eind van ons dwalen  
 en de verre zuilen van goud  
 zweog de duistrende zee."

Die see word die element waardeur die liggaamlike mens belet word om in die tempel van die ondergaande son te gaan dien. Die „godin" staan op die drempel, maar die mens kan haar alleen besing, nooit bereik nie. In weemoed moet hy die droom van sy vrade vind. Alleen deur die poësie kan die digter kontak maak met sy ideaal. Deur te dig skep hy 'n wêreld waarin sy siel tuis kan wees. Natuurelemente, soos wind en see, wat in die nuwe wêreld van hierdie gedigte 'n plek vind, funksioneer as simbole en is dus verskuif na 'n nuwe werklikheidsvlak buite of bo die gewone realiteit van die natuur wat die digter in „Voorzang III" van Voorbij de Wegen ('n gedig wat in dieselfde tyd ontstaan het as die gedigte in De Belijdenis van de Stilte) dwing om verlore te gaan totdat daar geen ding meer is

„in dit koud heelal  
 dan maan en wind en mijn wijd open oogen  
 duizelend langs steilten van den tijd."

Alleen sy simbole bly in die nuwe wêreld bewaar.

Die digter wat deur sy eie wese gedwonge 'n nuwe persoonlike simboolwêreld ('n mite) moet ontwerp, is uiteraard eensaam, nie-maatskaplik; en hy voel hom aangetrokke deur dié nie-maatskaplikes wat ten spyte van alles en almal hul eie wese getrou bly en hul eie opvattinge handhaaf.

'n Pragtige en ligte uiteensetting hiervan is die Yeats-gedig „The Fiddler of Dooney." Die vedelaar is 'n lughartige mens wat van sang en dans hou; dit is sy gees wat die toon en die vorm van die gedig bepaal. Die gedig self is dus bevestiging van die stelling daarin dat die vedelaar nie aan die maatskaplike waardes van sy familielede toegee nie, maar lewe volgens sy eie oortuiging dat

„de goeden zijn altijd vroolijk  
 - tenzij door een kwade kans -  
 en de vroolijken houden van liedjies,  
 en de vroolijken houden van dans - "

(vertaling van Roland Holst). Dat trou aan die eie wese die hoogste reg is, beves-

tig Yeats wanneer hy die vedelaar laat voorspel:

„Eenmaal aan het eind van de tijden,  
heeft Petrus een vriendelijk woord  
voor elk van ons drie oude geesten,  
maar mij roept hij eerst door de poort.“

Later sal Yeats die Christendom grotendeels afkeur, omdat hy voel (soos ook die geval is met Roland Holst) dat aanvaarding van die Christendom se vasgestelde waardes 'n bedreiging is vir die absolute digterlike opregtheid. Maar die Christendom is nie die enigste bedreiging nie; die gevaar lê in al die dinge wat die digter moontlik van sy kuns sou kon vervreem.

In die gedig „Words“ uit The Green Helmet and Other Poems (1910), gaan dit oor die geliefde (Maud Gonne) en die digter se hoop dat:

„At length  
My darling understands it all,  
Because I have come into my strength,  
And words obey my call';  
  
That had she done so who can say  
What would have shaken from the sieve?  
In might have thrown poor words away  
And been content to live.“

„To live“ oefen 'n sterk aantrekkingskrag uit, maar tog is daar die besef dat dié keuse verkeerd sou wees. Presies omdat die geliefde 'n versoeking is om die poësie na die tweede rang te verskuif, wys ook Roland Holst haar af en behou hy die pynlike weemoed waarin sy „droom van vrede“ beslote lê.

In „De Bevlogene“ I word die posisie van die digter baie duidelik. „Als een oud ver lied“ uit tye waarin dit nog moontlik was om sielsgetrou in 'n gemeenskap te lewe, „was de dag

toen zij kwam tusschen mij en de zee“.

Maar reeds in die tweede paragraaf is dit duidelik dat die digter nie eintlik iets tussen hom en die see kan toelaat nie:

„O, hij weet zijn leven niet,  
hij die is van de zee en de wind“

Tog bemin hy die meisie, totdat die wind haar stem uiteenwaai en die sielsbevlogene weer alleen staan te luister na die klaaglied van die wind en die roep van die see. Die gebroke tweecreëlige strofes aan die einde van die gedig getuig van die gevoel van verlies in die digter, maar verwesenlik terselfdertyd die krag van die roep van die see en wind wat hom uitverkies tot eensaamheid.

„De dag stierf als een wild gezang  
uit een oude donkeren tijd -

„O, de steile sombere drang  
tusschen mensch en eeuwigheid -

„O, het oude bittere wee,  
dat achter de menschen is ...

„ver in de duisternis  
luidde de nood van de zee.”

Die duisternis is beeld van die gemoedstemming waarin die verlies van sy geliefde die digter agterlaat, maar selfs in hierdie duisternis is die dominante noot „de nood van de zee”, wat hom herinner aan die nood waarin sy siel verkeer wanneer hy die eise gestel deur trou aan sy eie wese vergeet.

Voorbij de Wegen is 'n bundel waarin Roland Holst feitlik die hele tyd rondge-  
waai word, omdat hy nie aan die wêreld behoort en nog nie elders 'n ankerplek gevind  
het nie - sy siel se greep op hom is nog nie onverbreeklik nie. Die sielsnood is  
nietemin sterk aanwesig in hierdie gedigte, en dit veroorsaak grotendeels die na-  
jaarstemming en die ondergangsbewustheid van die bundel. Die wêreld en die gemeen-  
skap is nie meer aan die hoogste menslike sielswaardes getrou nie en moet dus ver-  
gaan.

In The Seven Woods (1904) is Yeats se afskeid van sy geliefde: Maud Gonne  
het getrou. Die bundel is afskeid ook van die vroeër werk: „For in the five  
years that divide The Wind Among the Reeds from In the Seven Woods .... Yeats  
began to evolve for himself a new poetic language.”<sup>12</sup> Die styl word minder pra-  
lerig en die beelde kragtiger. Terselfdertyd word 'n skerper, nie-algemeen-roman-  
tiese kontras geskep tussen die digter en sy drome en die wêreld om hom heen. In  
„The Withering of the Boughs” vind ons 'n merkwaardige aanduiding van die effek van

<sup>12</sup> A Reader's Guide to W.B. Yeats bl. 95

die digterlike droom op die werklikheid:

„No boughs have withered because of the wintry wind;  
The boughs have withered because I told them my dreams.”

Maar die effek van die drome op die poësie is om daarvan onstorflike kuns te maak, kuns wat in sigself vrolik is ten spyte van alle teëspoed in die wêreld: want dit maak deel uit van die bo-natuurlike orde van die siel, wie se „proud and careless notes live on.” Dat enige menslike pyn of persoonlike verlies aan die sielswaardes ondergeskik word, blyk duidelik in „No Second Troy” uit The Green Helmet and other Poems:

„Why should I blame her that she filled my days with misery”?

Die blote stelling van die vraag wys reeds op die feit dat die digter die saak nie gewoon menslik beskou nie; want dit sou maar alte natuurlik wees dat hy haar sou verwyte het. Die manier egter waarop die vraag gestel word, suggereer die digter se verbasing daaroor dat iemand van hom verwyte aan die geliefde sou kon verwag het. Die res van die gedig maak dit onmoontlik om die afwesigheid van enige verwyte aan Christelike toegewingsgesindheid toe te skryf. Verwyte vir 'n persoonlike verlies bestaan eenvoudig nie as 'n moontlikheid in die waarde-sisteem van die digter nie. Sy houding ten opsigte van die vrou se ander daede het ook niks gemeen met die sosiaal gedetermineerde reaksies wat buite die digterlike wêreld te verwagte sou wees nie. Die gemeenskap sou afkeur:

„that she would of late  
Have taught to ignorant men most violent ways,  
Or hurled the little streets upon the great,  
Had they but courage equal to desire.”

Ter verklarings van die standpunt wat deur die stelling van sy eerste vraag duidelik word, bied Yeats net verdere vrae aan:

„What could have made her peaceful with a mind  
That nobleness made simple as a fire” ?

Deurdat dit onbeantwoorbare vrae is, maak hy sy stelling des te meer onaanvegbaar. Maar reeds voordat ons by hierdie inhoudelike verklarings van die digterlike standpunt en van die aard en waardes van die digterlike wêreld kom, vind ons in die

vorm h verhaldering daarvan. „Of late" staan in h klemposisie op die einde van h reël sodat die leser gedwing word om die tydsfaktor in ag te neem. Die presies aard van die vrou se daad word bepaal deur die tydperk waarin sy haar bevind. Omdat die bestaande orde onwenslik is, wil sy h nuwe orde stig. Dat die destruktiewiteit van „violent ways" ondergeskik staan aan h konstruktiewe ideaal, word aangedui deur die klem wat op „taught" val omdat dit naas „ignorant" geplaas is. Die mense is nie alleen sonder geleerdheid nie, maar ook sonder h idee van hoe om te lewe. Sy wil hulle dus „ways" leer om daadwerklik op te tree. Die daad - Yeats se woord „hurled" is heel sterk - verg egter h sekere krag, „courage", om die smeulende kole van hul begeertes in daad te laat opvlam. Omdat hulle die nodige moed nie het nie, word die „ignorant men" eerder dan deerniswekkend misprysenswaardig, - hoewel tog minder dan die lede van die gemeenskap wat nie eens h verandering in die bestaande toedrag van sake begeer nie. Die vrou kontrasteer skerp met hierdie kleinsielige mense. In die eerste plek hét sy h verbeelding, „a mind." Ten tweede is die effek van die enjambement op die einde van die reël, om die eenvoud en eenselwigheid van haar gees te vertolk. By haar is daar geen innerlike konflikte of teenstrydighede nie; sy is h suiwer en adallike vuur. Haar skoonheid „like a tightened bow," wat die gevolg is van haar suiwerheid, is „not natural in an age like this." Die enjambement in die hier betrokke reëls is weer h uitbeelding van die eenselwigheid van die vrou se karakter; dit impliseer verder dat h interisieke deel van so h skoonheid h kontras, selfs h konflik met die moderne wêreld moet wees. Daardeur word die moderne wêreld as des te morsiger en afkeurenswaardiger voorgestel. Yeats onderstreep die verskil tussen die vrou en die wêreld deur die reëls

„With beauty like a tightened bow, a kind  
 That is not natural in an age like this,  
 Bring high and solitary and most stern,"

so te organiseer dat ook die ritme help om die gedig se waarde-oordeel te regverdig. Na die vinnig bewegende middel-reël met sy onreëlmatigheid, kom die statige amper majestueuse ritme van die derde vers, wat op sigself die betekenis van die woorde realiseer.

Die tien verse van „No Second Troy" wat ons tot dusver bespreek het, is die stryd tussen die aard van die vrou en h siellose wêreld. Sy oorwin; haar waardes word gehandhaaf en dié van die wêreld word verwerp. Daarom word die wêreld uit die

laaste twee verse van die gedig uitgesluit. Hulle behoort geheel en al aan die vrou, wat deur die stryd tot heldin verhef is omdat sy ten spyte van alles aan haar eie wese getrou gebly het. Die struktuur sêlf van die gedig „beteken” dat groter waarde geheg word aan sielstrou as aan enigiets anders, sy dit persoonlike geluk of maatskaplike orde en vrede. En die sielstrou is grotendeels h manier van lewe, h styl; dit is nie die doen van bepaalde dinge nie. Ook die sielstrou is dus h saak nie soseer van inhoud nie as wel van vorm. Deur „what could she have done” reg teenoor „being what she is” te stel, slaag Yeats daarin om die belang van die eie wese („being”) bo die menslik waarneembare daad („done”) te verhef. Getrou aan die heldin se aard en aan die instelling van die hele gedig bied hy ook geen vreedsame alternatief vir haar daad aan nie.

„Was there another Troy for her to burn?”

Hierdie keer is daar wel h antwoord op die vraag, maar dit is nie meer moontlik om die onderstelde wenslikheid van die brand van h tweede Troje aan te veg nie. Die waarde van die sielstrou is reeds ten alle koste gehandhaaf en die sielsgetroue onvoorwaardelik tot heldin verhef. Daarom kom die beeld van Troje ook nouliks as h verrassing. Maar tewens dui dit Yeats se siening van Helena aan, en dit bevestig weer dat die digter die algemeen aanvaarde waardes nie handhaaf en nie wil handhaaf nie. Vir hom is die verwoesting van Troje nie h betreuenswaardige gebeurtenis nie, maar h getuienis van die sielskrag van h vrou. Dit is h hoë en pragtige tragedie, beslis verkieslik bo h stil, vreedsame, onmerkwaardige gelukkie.

Dieselfde waardering van h eenheid van siel en daad, van inhoud en vorm, in die mens, kom tot uiting in die gedig „Upon a House Shaken by the Land Agitation.” Ook wys dié aktualiteitsgedig die, teen hierdie tyd verwagte, afkeer van die massa-waardes en massa-belange. Maar die karakteristieke lê hierin, dat die afkeer in die gedig self geregverdig word en nie as reeds gevestig aanvaar is nie:

„How should the world be luckier if this house,  
Where passion and precision have been one  
Time out of mind, became too ruinous  
To breed the lidless eye that loves the sun?”

Die sinsnede „Time out of mind” kry hier h betekenis by, wat dit nie in normale gebruik het nie. „Out of mind” impliseer dat die moderne wêreld sy bestaanstydperk en dus ook sy bestaansrede en -betekenis vergeet het. Vir dié wêreld het „the lidless

eye that loves the sun" h onmoontlikheid geword, soos ook „sweet laughing eagle thoughts" vir hom onmoontlik is. Hoe sou die wêreld gelukkigerwees, vra Yeats, „Although mean roof-trees were the sturdier for its fall?" Die woord „mean" stem die leser onmiddellik téén die wêreld wat die ou huis wil sloop. En die vraag:

„How should their luck run high enough to reach  
The gifts that govern men, and after these  
To gradual Time's last gift, a written speech  
Wrought of high laughter, loveliness and ease?"

wat hy nie kan beantwoord nie, oortuig die leser dat die digtergelyk het. h Positief uitgesproke mening kan aanvegbaar wees, die vraag nie. Hierin lê h aanduiding van die manier waarop die nite en die litiese waardes kragtig en meeslepend in die poësie gestalte begin kry.

In The Green Helmet and Other Poems gaan Yeats definitief oor tot die gebruik van spreektaal en die dig in h praat-stem, en tog verhef hy Maud Gonne in die gedigte uit die eerste gedeelte van hierdie bundel tot iets groter as die werklikheid, soos geblyk het in die bespreking van „No Second Troy." h Siklus van vyf gedigte, wat begin met „Upon a House Shaken by the Land Agitation", het te make met Yeats se ander heldin, Lady Gregory. Die bundel is h eenheid omdat dieselfde waardes en dieselfde soort styl dwarsdeur daarin heers, en omdat die groep uiters persoonlik gedigte onraam word deur twee meer „openbare" gedigte, „His Dream" aan die begin en „Brown Penny" op die einde.

So h eenheid van styl is nog nie in Roland Holst se Voorbij de Wagen te vind nie. Sommige van die gedigte is nog streng prosodies en vir h sangstem geskryf, hoewel ook dáárin die neiging tot praal en woordesstase afgeneem het; ander gedigte word gesê deur h praatstem wat die spreektaal tot h kunsmiddel omskep. So h gedig is „De Vagebond," wat aanvang met h mooi voorbeeld van h tegniek wat later kenmerkend word in Roland Holst se poësie:

„Zij wikken en wegen  
hun geld en hun god ..."

Dit is h soort skok-tegniek: die leser se belangstelling word gewek en sy insig verdiep deurdát h woord of uitdrukking met h sekere betekenis in die gewone spreektaal tans in h ongewone konteks met h gewysigde betekenis gebruik word. Die gevolg is dat die leser verras word en deur die verrassing heen vatbaar word vir die idees

van die digter, en vir die gedig as gedig. In die aanvang van „De Vagebond” word dié tegniek besonder treffend gebruik omdat „wikken en wegen” gewoonlik nie deur ’n voorwerp gevolg word nie, én - verder - omdat in die hier wél voorkomende voorwerp die vervanging van ’n min of meer normale „goed” deur die abnormale „god” die hele wese van twee verskillende, selfs vyandige waarde-sisteme blootlê. Onmiddellik word dit duidelik dat die spreker nie aan dieselfde gemeenskap as „hulle” („Zij ...”) behoort nie, en word die rede vir sy onmaatskaplikheid gesuggereer. Met mense vir wie „god” en „geld” in dieselfde weegskaal kan lê, het die spreker niks gemeen nie: in hul „waarde”-sisteem word „god” allig té lig bevind, en hul gemeenskap kan nie anders as sielloos en ongevoelig wees nie. Omdat die „zij” feitlik sub-menslik is, het die „en” van:

„en kanten zich tegen  
mijn vluchtiger lot”

amper die betekenis van „noodsaaklik, dus „uit die aard self van dié mense.” Hulle kant hulle uiteraard teen enigiemand wat nie ook wik en weeg nie, wat dus nie wik- en weegbaar is nie. Want, word „god” teen „geld” gestel, dan beteken dit dat alles in hul wêreld gewik en geweeg word. En word „god” aan „geld” gelykgestel, dan is die gevolgtrekking dieselfde. Aan die wesenlike aard van daardie mense maak dit geen verskil hoe ’n mens die aanhefstelling opvat nie, want die blote aaneenkoppeling van „geld” en „god” is reeds ’n veroordeling.

„Vluchtiger” bevestig baie mooi die aard van die kontras tussen die wêreld van „hen” en „mij”, want dit staan in direkte teenstelling met die swaarde van „wegen.” Eienaardig genoeg is die hele gedig eintlik ’n bewoording van die besware wat die gemeenskap teen die eensame opper, maar die eensame gebruik hul argumente, soos ook hul taal, teen hulself. Hy laat die intrinsieke gemeenheid van hul standpunt sigself veroordeel deur alleen die woord „hun” te benadruk. Dit word driemaal herhaal en kry daardeur die krag van ’n primitiewe magiese verwensing. Die vagebond stel soos volg die redes vir die afkeer van die „gemeensames” wat hulle teen hom kant:

„omdat ik mijn handen  
en oogen leeg  
door hunne landen  
omdroeg, en zweeg  
in hun geschillen,

en ging als blind  
om der eenzame wille  
van sterren en wind."

Hoewel groter is dit tog nie om met onbaatsugtige oë en leë hand om te gaan as om hulle te vul met vergoddelike geld! Die leegheid van „zijn" en die vermoë om te swyg in geskille om materiële dinge getuig van 'n sielskrag wat nooit aan 'n klcingestige gemeenskap kon behoort nie. Die sielskrag lei daartoe dat die vagebond, 'n „bevlogene", noodsaaklik eensaam is en dat hy dus alleen tuis is in die diens van grootse eensame dinge, sterre en wind, sy die simbole in die taal van sy siel. Die vagebond behoort aan die wêreld van die siel, wat vyandig is aan die wêreld van die materie, maar wat sy vyandigheid nie in (materiële) geskille uitdruk nie, enkel in afkeurende en misprysende swye en 'n verontrustende weiering om mee te doen aan die wik en weeg van geld en god.

In Yeats se „September 1913" gaan dit onder meer oor die teenstelling van twee waarde-wêreldes soortgelyk aan dié in „De Vagebond". Dit is een van sy lang reeks aktualiteitsgedigte teen die aktualiteit.

„What need you, being come to sense,  
But fumble in a greasy till  
And add the halfpence to the pence  
And prayer to shivering prayer, until  
You have dried the marrow from the bone?  
For men were born to pray and save:  
Romantic Ireland's dead and gone,  
It's with O'Leary in the Grave."

Die eerste strofe gee, soos „De Vagebond", uiting aan die houding van die „dromder nameloozen" en gebruik op 'n dergelike wyse die massa se eie taal en waardes teen hulle. Hulle „sense" rym op meer as een vlak met „pence". Maar dat die digter dit nie met hulle eens is nie, maak hy uit die staanspoor bekend deur die massa aan te spreek as „you", julle wat net kan friemel en bewe. Hy besmeer hulle feitlik met die ghries uit hul eie vetterige geldlaaitjies. Die knoeierigheid van die massa se lewenswyse word uitgebeeld deur die enjambement wat alles laat saamval in een sinlose, ongedifferensieerde klont. Deur die enjambement en sy sinsbou stel die digter die massa se god aan hul geld gelyk; in hulle onderskeidlose lewe tel hulle pennies

en gebede saam op in die Droogstoppel-agtige geloof dat bid en spaar die doel van die lewe is. En tussen dit alles in stel die digter sy visie van die werklik skrikwekkende effek van dié lewenswyse. Die enjambement maak „you have dried the marrow from the bone" tot onskeidbare deel en resultaat daarvan. Na dit alles sit daar geweldig ironie in die slotreëls van die strofe, wat hier as die massa se regverdiging vir hulle lewenshouding en -wyse aangebied word, want O'Leary word in Ierland deur almal as 'n held beskou. Terselfdertyd veroordeel die gemeenskap sigself, want Daniel O'Leary is „in the grave" presies omdat die volk nie by hom gestaan het nie.

Teenoor hierdie identiteitlose, niksbeduidende mense, staan die helde wat heeltemal „of a different kind" was, mense met 'n naam en 'n betekenis. Die sinsbou is hier verrassend en veelseggend. Wanneer die strofe begin met:

„Yet they were of a different kind,"

weet almal heel goed dat dit oor mense gaan, maar dan lui dit verder so:

„The names that stilled your childish play,  
They have gone about the world like wind."

Die vereenselwiging van die mens met sy naam is alleen moontlik omdat hy, letterlik, vir homself 'n naam ( 'n identiteit en 'n betekenis ) gemaak het. En omdat hy in dié sin nie gewoon menslik is nie, gaan hy soos iets nie-mensliks deur die wêreld. In die volgende drie reëls word die karakterisering van die helde en hulle verhaal gekoppel met 'n hewige kritiek op die maatskappy wat hulle onwaardig was.

„But little time had they to pray  
For whom the hangman's rope was spun,  
And what, God help us, could they save? "

Dit is geensins toevallig dat „pray" met „play" en dan nogal „childish play" rym nie. In die lig van die eerste strofe gesien, is die plasing van „God help us" in dieselfde reël as „save" ook 'n kritiek op die maatskappy waarin alleen die beul se tou vir die held gemaak is. Die struktuur self van die strofes begin nou 'n middel word waardeur die digter die gemeenskap uitdaag. Die retoriese vraagvorm word in die tweede strofe herhaal sodat die strofebou sowel as die laaste twee reëls 'n refrein word.

„Romantic Ireland's dead and gone,  
It's with O'Leary in the grave.”

het met die herhaling bitterder geword. In die tweede strofe haal die digter nie net die massa se woorde ironies aan nie, maar eien hy hulle vir hom toe om sy bitterheid en verdriet uit te druk.

„Was it for this the wild geese spread  
The grey wing upon every tide;  
For this that all that blood was shed,  
For this Edward Fitzgerald died,  
And Robert Emmet and Wolfe Tone,  
All that delirium of the brave?

Die vraag word hierdie keer op dieselfde soort wyse as in die eerste strofe gestel, met die gevolg dat „this” direk daarop betrekking het. Nabyheid laat dit op die refrein en op al die latente betekenisse daarvan betrekking hê. Die pragtige beeld waarnaas dit staan, benadruk die knoeierigheid van alles waarop „this” kan dui. As die woord herhaal word om met „all that blood” te kontrasteer slaan die skoonheid van die aanhefsbeeld oor op die bloed sodat dit ’n bo-menslike offer word. (Terloops „this” is ook suiwer grammatikaal presies die teenoorgestelde van „that”). ’n Derde maal kom „this” voor; hierdie keer staan dit miscrabel langs die name van Ierland se volkshelde. Nie net langs die name nie, maar langs die helde self, want in die tweede strofe reeds is persoonlikheid en naam vereenselwig. „Brave” is ’n herinnering aan die aard van die mense wat genoem is en weer ’n aanmerking op ’n maatskappy waarin moed abnormaal is en as ’n soort siekte, „delirium”, beskou kan word. „Brave” wek ook ’n sekere angs, want ons weet alreeds dat heldhaftigheid tot „the hangman's rope” lei, en hier het die feit in die vorm self van die gedig ingedring: „brave” gaan rym met „grave”, ’n noodsaak, ja ’n noodlot kom in werking. En die angs dra oor op die refrein.

Die vierde strofe vang soos die tweede aan, maar dit kry ’n nuwe beweging.

„Yet could we turn the years again,  
And call those exiles as they were”

is ’n weemoedige verlange om die wêreld te verander, ’n begeerte om te glo dat die gedig magtig genoeg is om die wêreld vir die helde bewoonbaar te maak. Die woord

„exiles" is egter reeds 'n waarskuwing dat dit nie moontlik is nie. Dan enjambeer die reël met

„In all their loneliness and pain"

om die onmoontlikheid te bevestig. Teen dié tyd het die gedig self 'n kreet van pyn geword. Die retoriese vrae van die logiese argument het verval. Die digter haal net uiters bitter die „maatskaplikes" se woorde aan:

„Some woman's yellow hair  
Has maddened every mother's son."

Want hulle is, soos hy, sogenaamd onredelik en nie winsgesind nie.

„They weighed so lightly what they gave."

En dan kom die gedig se laaste verrassing: die refrein verander in die treursang van iemand wat na sy dierbares verlang maar besef dat hulle salig dood is. Veral in die geval van hierdie helde sou dit gemeen wees om hulle na die lewe terug te roep; die wêreld was hul nie waardig nie. Vir die wêreld is die „bevlogene" mal en noodsaaklik 'n eensame banneling. Daarom is dit ook dat Yeats dwarsdeur sy oeuvre belang sal heg aan die „fool" wat met die „bevlogene", die kluisenaar, die heilige en die boggelrug dié noodgedwonge eensaamheid gemeen het.

Wat die lewe vir die „bevlogene" in die gemeenskap sielododend en dus onmoontlik maak, is die feit dat die massa wese-loos en geheueloos is, „blind and ignorant" en sonder styl. In die moderne wêreld is dit nog erger as voorheen, want selfs dié wat leiers behoort te wees, wil net die massa volg, demokraties wees. In „To a wealthy man who promised a second subscription to the Dublin Municipal gallery if it were proved the people wanted pictures" haal Yeats 'n aantal voorbeelde van leiers uit die geskiedenis aan en merk oor die laaste op:

„He knew better how to live."

Die hele moderne wêreld het verbeeldingsvermoë kwytgeraak en so laag gesink dat dit majesteit kan laat val en dit vergeet. In „Fallen Majesty" spreek Yeats sy mispryse vir so 'n wêreld uit en verwoord hy sy besef dat, wanneer hy van die siel en die sielswaardes dig, hy dit het oor iets wat vir die massa onbekend of onkenbaar is, want hulle het eenvoudig nie die vermoë om gevoelig te wees vir „a thing ... that seemed a burning cloud" nie. Die sielsbewuste en die „maatskaplikes"

moet dus, soos ook geblyk het in die bespreking van „September 1913“, uit noodsaak van hul respektiewe nature vyandig wees; tussen siel en sielloosheid kan daar nooit gemeenskap wees nie.

In Roland Holst se „Een winteravondval“ word die noodlottige uitverkorenheid van die digter baie mooi uitgebeeld. Atmosfeer en gemoedstemming word in die eerste strofe geskep deur die weglating van werkwoorde. Alles bestaan net om die bewoë digter aan die „gouden stille kusten.“ Sonder dié ietwat ongewone inleiding sou die digter se verrassende vraag sinloos wees:

„heb ik ooit wel in een ander lied geloofd  
hier op aard dan de verloren kreet der meeuwen?“

Verrassend is dat daar sprake is van „in liedere glo“, maar die tweede reël van die vraag verklaar in watter mate die idee ongewoon is, en waarom. „hier op aard“ suggereer dat die digter hom in die wêreld ontuis voel, wat h mens laat verstaan waarom die nie-normale by hom te verwagte is. Vir hom is dus die verlore kreet van die meeuwe nie h geraas nie, maar h lied, en h lied waarin hy glo omdat dit onwêrelds is.

Vir die digter wat bewus is van sy vreemdheid in die wêreld, het die see geword

„het water  
van der eeuwen eenzame geheimenis  
.....  
en de golven zingen - o, de vreemde wijs  
van die andre wereld, die de golven zingen -  
En zij zingen nader en mijn hart bevangt  
een onmetelijk vervreenden uit dit leven,  
en ik loop als in een bijna overzweven  
naar dat rijk, waarheen ik altijd heb verlangd.“

Dit gaan hier oor die sielsbevlogenheid self en oor die vervreëding van alles behalwe die self waarvan die bevlogenheid h intrinsieke deel is. Die wêreld waarvan die digter vervreem is, word skaars h plek in die lied gegun. Roland Holst maak die sielsryk sintuiglik waarneembaar deur dit as die Keltiese elisiese eilande voor te stel, want so h voorstelling verduidelik terselfdertyd die waarde van sy simbole van wind en see en alle eensame dinge. Dat die „eiland“ die sielsdomein is, word duidelik deur die metafoer in:

„Eeuwig eiland - o, der zaligen domein,  
 waarheen onder zeilen hunnen laatste droomen  
 slechts de stervende vervoerden overkomen -  
 waar de menschen eenzamer en schooner zijn.“

Duidelik is dit ook dat Roland Holst se „saliges“ nie hul saligheid verower op ’n wyse vergelykbaar met die van enige aanvaarde religie nie. Hulle is hoë, eensame sielsbevlogenes, wat hul sielsdrome nie verloën het nie. In ’n eienaardige sin verdien hulle hul saligheid; omdat dit geensins maklik is om as sielsbevlogene in die wêreld te bestaan nie. Deur die fisiese geboorte word die mens aan die aarde gehog, maar tog behou hy die verontrustende „herinnering of al een voorgevoel“ van die „andre wereld“. Die pynlikste is dat die rede waarom hy „anders“ is, aan sy menslik beperkte verstand ontsnap. Aan die pyn wat die bevlogene in dié situasie ondervind, word aangrypend vorm gegee deur die gebroke sintaksis en die woord-herhaling in die volgende strofes:

„O, waarom dan die herinnering, waarom  
 geen geheel onterven en een niet meer weten?  
 Wat kan ik hier doen? Als ik niet kan vergeten  
 waar ik eenmaal liefde ga ik dolend om,  
 om, zonder een dak, zonder een doel, geboren  
 aan de droeve zijde van den vreemden dood,  
 en ik werp mij uit der menschen oude nood  
 altijd weer in mijn droomen terugverloren ....“

As ’n visser berbygaan, hoop die digter dat hy tog ’n antwoord op sy folterende vrae sal kry, maar hy besef dit is maar ’n verbygaande mens en voel hom

„aangewezen

op dit klein bestek van weedom en berouw“

Die woord „klein“ vertolk die kontras wat die digter aanvoel tussen die werklikheid en die sielsdroom. Die strofe as geheel kontrasteer skerp met die vroeër beskrywing van die sielsdomein waarna hy verlang. Merkwaardig is dat hy ten spyte van alles kan beweer:

„ - en toch, ik voel, er is genezen  
 in rampzaligheid, en, huiwrend, weet ik weer  
 hoe het heimwee, dat deze aarde houdt bevlogen,

mij - waarom dan ook - het zingende vermoogen  
 schonk, en verder valt er niet te vragen, ...."

Die moontlikheid van genesing in rampsaligheid word geskep deur die digterlike vermoë. Dit is by uitstek die verband tussen die bevlogene en sy drome. Daardeur kan hy sy siel bely en aan die sielswêreld 'n waarneembare bestaan gee. Met sy herinnering aan dié feit kom die digter se woordgebruik weer tot volle krag en kan hy die taal van die wêreld in die diens van sy siel gebruik. „Waarom dan ook” is gewone woorde, maar in konteks met die herhaalde en gefolterde „waarom” van enkele strofes vroeër, kry dit 'n nuwe waarde. Ook die spreektaalagtige „verder valt er niet te vragen” kry deur wat voorafgaan, 'n besielde betekenis. Deur die kuns kan die digter hom in sy droom „terugverloor”.

'n Ander en seldsame soort „terugverlorenheid” skeep „Wedergeboorte”, waar die digter 'n unieke saligheidsgevoel ondervind. Hy raak by 'n oewer aan die slaap en sy siel breek los in volle krag, sodat die wêreld in vuur vergaan. In die „profetiese” poësie wat voorkom in die bundels De Wilde Kim en Een Winter aan Zee, sal die wêreld tot dieselfde einde verwens word omdat dit nie sielsgetrou bestaan nie; maar in geen ander gedig voel Roland Holst hom só geheel en al van die wêreld ontbond nie. Hier breek God se vuur deur die digter se siel in die wêreld uit en voel die digter hom absoluut tuis in die lieflike hemel waar God met 'n kind speel. As die digter in sy droom daar aankom, dink hy aan 'n tyding om uit te stamel en sê:

„De wereld is vergaan.”

Maar as God aan die ongebore kind verduidelik waaroor die gesprek gaan, gebruik hy 'n ander woord:

„De wereld is voorbij”

Dit is die „alledaagse” betekenis van „voorbij” wat 'n sug van verligting agter dié stelling laat hoor, 'n verligting wat inderdaad daar is, want God mymer:

„nu blijven

zij beiden weer bij mij”

„Zij beiden” is 'n kind wat nog nie kan praat nie en 'n man wat nie meer kan spreek nie. Alleen in dié gedig in die hele oeuvre van Roland Holst verval die tragiese bewustheid van alles wat dié twee bestaanswyses van mekaar skei. Geen wonder dat hy vreemd en versaligd oor 'n water heensien.

Dié gedig is binne die kader van die najaarstemming van Voorbij de Wegen soos 'n enkele heldere sonstraal op 'n grou dag; en dit is 'n te volmaakte oproeping van

die ideale sielstoestand om onopgemerk te bly. Buitendien verwesenlik Roland Holst in dié gedig die eenheid van vorm en inhoud wat die woord in sy gedigte maak tot beeld van 'n aspek van die siel. Nieteenstaande die verskil in inhoud en atmosfeer tussen „Wedergeboorte“ en Roland Holst se ander gedigte dra 'n bespreking daarvan dus by tot die onthulling van die manier waarop die uite in sy poësie ontwikkel.

Met die toenemende sielsbewustheid van Yeats en Roland Holst moet hul gedigte gedurig die waarde en geldigheid van hul oorspronklike houdings en simbole uittoets. Simbole word verwerp soos hulle ontoereikend bevind word, en nuwe simbole kom tot stand gelyktydig met nuwe ontdekkings omtrent die aard van die eie wese; of nuwe insigte in die eie wese en die wêreld word ingegee deur die ontdekking van 'n nuwe betekenislaag in 'n gewone woord of frase. Afsonderlik van mekaar ontwikkel nóg die digterlike insig nóg die uitdrukkingsvermoë.

HOOFSTUK 3.DIE MITE IN VOLLE KRAG.

	bladsy
„Obsessiewe simboliek“	48
„In Memory of Major Robert Gregory“	48
Mite-styl in „A Deep-Sworn Vow“	51
Die Somber bundel <u>Michael Robartes and the Dancer</u>	52
The Tower, nog somberder	56
„Leda and the Swan“, wesenlik mite	57
Die ontwikkeling in <u>The Winding Stair</u>	62
Roland Holst: <u>De Wilde Kim</u>	66
„De Nederlaag“ en die stryd teen die wêreld	70
<u>Een Winter aan Zee</u> : Sielsepos	72
<u>Onderweg</u> , kommentaar op die „mite“, die epos.	78
<u>Tegen de wereld</u> , want getrou aan die epos se waardes	82
„De Prins Weergekeerd“	83
h Ooreenkoms met die gees van Yeats.	85

Geleidelik word sekere simbole voldoende gevind om die digter se totale visie van homself en die wêreld uit te beeld. Terwyl die ontoereikende simbole minder gebruik of verwerp word, begin die digter die sterker simbole herhaaldelik gebruik. Hierdie herhaling bevestig die waarde van die simbole en laat hulle tot selfregverdigende waarhede in die poësie ontwikkel. Wat ek met die opskrif van hierdie hoofstuk eintlik bedoel, is dat Yeats in die bundels The Wild Swans at Coole, Michael Robartes and the Dancer, The Tower, The Winding Stair, en Roland Holst in De Wilde Kim, Een Winter aan Zee, en die gedigte uit dieselfde tydperk in Onderweg en Tegen de Wereld, albei die mees konsekwente gebruik maak van die sogenaamde „obsessiewe simboliek“ wat ek hierbo gekarakteriseer het. Die simbole, sowel vorm- as inhouds-element, skep in die gedig-inhoud die mite-inhoud. Omdat die teken-waarde <sup>1</sup> van Yeats en Roland Holst se simbole soms verskil, is dit raadsamer om hul poësie uit hierdie ontwikkelingstydperk afsonderlik te karakteriseer. Na 'n noukeurige karakteristiek kan 'n des te boeiender ondersoek ingestel word na ooreenkomste en verskille tussen die twee digters.

Yeats het baie van die gedigte wat hy gedurende die ontstaanstydperk van The Wild Swans at Coole geskryf het, nie in hierdie bundel opgeneem nie. Hulle het in die patroon daarvan nie gepas nie. Die bundel is 'n soort soektog na iets bestendigs in 'n wêreld wat voortdurend verander. (Die titelgedig volg dieselfde patroon as die bundel). Groepe gedigte handel oor die dood, oënskynlik die grootste bedreiging vir die bestendige, oor die lewe, waarin maar alte veel mense op soek is na bestendigheid, en oor patrone van lewe en dood. Die implikasie is dat juis die patrone van die voortdurende verandering die bestendige is.

Unterecker beweer: „The progression is from uncomplicated personal statements to an elaborate presentation of the intricate image on which A Vision is founded”.<sup>2</sup> Ek betwyfel die stelling dat gedigte waarvan die „inhoud“ ooreenstem met die stof van A Vision wel kompleks of meer mities is as die meer persoonlike gedigte soos „In memory of Major Robert Gregory“ – ten slotte net oppervlakkig meer persoonlik, aangesien ook A Vision Yeats se persoonlike skepping is.

Die aanhef van die gedig

„Now that we're almost settled in our house  
I'll name the friends that cannot sup with us”

<sup>1</sup> Vgl. die aanhaling, Hoofstuk 2 bl.1, uit A Reader's Guide to W.B. Yeats.

<sup>2</sup> A Reader's Guide to W.B. Yeats bl. 131

kan, soos gewoonlik die geval is, beskou word as gerig aan Yeats se bruid, maar daar is ook die moontlikheid dat dit 'n vriendelike aanspreking van die leser is. Die digter betrek hom daardeur in die poëtiese wêreld wat as aan albei bekend voorgestel word. Daar word gepraat van „th' ancient tower" en „the narrow winding stair" asof net een van elk in die wêreld bestaan. (In die wêreld van Yeats se gedigte is dit inderdaad die geval!) Die betrek van die leser in die poëtiese wêreld is 'n kunsgreep kenmerkend van Yeats se mitiese poësie; die leser word verlok om aan die digter sy goedkeuring te gee. Dié proses suggereer terselfdertyd dat die digterlike verbeelding oor gedugte kragte beskik; dit kan selfs die leser betower en hom in gewoonlik onmeedoelbare ondervindinge laat deel. Hierdie mede-ondervinding van die „onmeedoelbare" maak dit moontlik om uiters persoonlike waardes wat in „In memory of Major Robert Gregory" op 'n toon van algehele vertroulikheid meegedeel word, as universeel geldig te stel.

Behalwe die vanselfsprekende verbande wat vertelling en toon tussen die eerste twee strofes skep, en verby die ontwikkeling in die tweede strofe van die eerste se algemene skets van die digter se gemoedstemming en gedagtegang, is daar wat die vorm betref 'n belangwekkende verband tussen dié twee strofes te bespeur. Die eindrym van die eerste strofe is „bed" - „dead". Die laaste vers lui so:

„All, all are in my thoughts tonight being dead."

Die klem wat die herhaling op „all" laat val, is 'n dramatiese prospektiewe handelings-aspek, maar verder trek die formulering nie ons aandag nie. Op die einde van die tweede strofe herhaal Yeats egter die rymklank in „head" - „dead" en hierdie keer lui die laaste vers:

„For all that come into my mind are dead."

Die gebruiklike formulering sou wees: „For all that come to mind are dead". Dit sou een van daardie verbruikte metafore wees wat nie meer as metafoor geld nie. Die ongewone formulering maak die stelling letterlik - van dieselfde soort as „all that come into my house". Omdat die reël beklemtoon word deur die herhaling van die rymklank uit die vorige strofe moet ons dit belangrik ag. Daarom moet ons aanneem dat al die personasies wat geneom word in die wêreld van die gedig, letterlik aanwesig is en, dus, dat hierdie wêreld 'n selfstandige bestaan het (vgl. die gebruik van eie name in „September 1913"). Yeats se kunsgreep maak die poëtiese wêreld so reël dat ons dit amper direk kan ervaar.

Elkeen van die personasies wat geneom word, is op sy manier 'n mikrokosmiese

beeld van h beskawing op h klimakteriese oomblik. Desnietemin, en hoewel die mense vir Yeats „a portion of my mind and life" was, het hy daaraan gewoon geraak dat hy hulle „breathless faces" deur sy herinnering uit h „oud vergeetboek" haal. Maar hy is geweldig geskok (die suggestie is dat hy hiéran nooit gewoon sal raak nie) deur die feit dat Robert Gregory „could share in that discourtesy of death". Die onverwagte van „discourtesy" in dié verband en die alliterasie deel die skok aan die leser mee, veral omdat „discourtesy" kontrasteer met die konnotasies van „accustomed" en nog meer met alles wat „Our Sidney and our perfect man" in die verbeelding opwek.

Die tweede helfte van die gedig word geheel en al gewy aan Robert Gregory, of presieser, aan h verheffing van die jong held tot h ideaal. Hieroor skryf Richard Ellmann: „the repetition of 'all' helps lend an aura of universal genius to a young man who may have been only a universal dabbler"<sup>3</sup>. Die aanhalings waarmee hy sy bewering staaf, is dié wat hierbo reeds gesitêr is, en:

„And yet he had the intensity  
To have published all to be a world's delight"

„What other could so well have counselled us  
In all the lovely intricacies of a house ..."

„And all he did done perfectly."

Die verskillende kontekste waarin die woord „all" voorkom verstrek die indruk van universaliteit. Ook ander vormelemente dra by tot die verheerliking van Robert Gregory en tot die verklaring van die frase „Our Sidney and our Perfect Man." In die sewende strofe wys Yeats terug na die begin van die gedig om selfs die landskap en die huis tot sy doel te laat bydra. In strofe agt besing die digter die minste van Gregory se prestasies: hy ry so goed as Pollexfen.

„And yet his mind outran the horses' feet"

Die verheerliking begin opbou tot h klimaks. As ons kom by:

„Soldier, scholar, horseman, he"

het ons reeds alles van Sidney en ook alles van Pollexfen en Johnson. Die verband tussen Gregory en Johnson word heel subtiel geskep deur die plasing van „he" op die einde van h reël sodat dit gelyk is aan die konstruksie:

---

3.

The Identity of Yeats bl. 139



„much falling he  
Brooded upon sanctity."

Hierdeur kry Gregory ook nog 'n aura van „sanctity" by. Deur al hierdie aspekte van die mensdom in sy wese uit te beeld, is Robert Gregory „our perfect man," maar die tiende strofe gee hom 'n nog hoër volmaaktheid: hy handel op 'n wyse wat volkome in ooreenstemming is met sy wese.

„And all he did done perfectly  
As though he had but that one trade alone"

By dié held is daar eenheid van siel en vlees. Daarom is hy, soos die heldin van „No Second Troy," 'n helder, suiwer vuur.

„As 'twere all life's epitome"

Suiwere eenselwigheid is die karaktertrek van al die mense wat tot mitiese helde verhef word, omdat die mite self juis geskep word deur die eenheid van vorm en inhoud in die gedigte.

In die laaste strofe van „In Memory of Major Robert Gregory" keer Yeats terug na 'n beskouing van wat hy hom aan die begin as sy bedoeling voorgestel het:

„I had thought .....  
to have brought to mind  
All those that manhood tried, or childhood loved  
Or boyish intellect approved"

Hy herinner ons dus aan die heroë wat hy genoem het,

„but a thought  
Of that late death took all my heart for speech".

Met 'n skok besef die leser dat hy in die afgelope vyf strofes besig was om 'n uitdrukking van die „onuitspreeklike" en „onuitgesprokene" mee te maak. Wat Yeats gedoen het, was om die leser in sy sielsdomein in te nooi, om hom te dwing om sy gevoelens te ervaar en sy houdings te deel. Die leser is dus in hierdie gedig volkome in die greep van die mite.

Oënskynlik onverbode met die mite, of altans met wat gewoonlik die „mite" genoem word, is die intiem persoonlike gedig „A Deep-Sworn Vow", maar met „Memory", 'n nog kleiner gedig op dieselfde tema, is dit een van Yeats se fynste weefsels

van poëtiese details (konnotasie, ritme, assonansie, rym en herhaling) om maksimale effekte met minimale middele te bereik.

Die toon van die eerste reëls:

„Others because you did not keep  
That deep-sworn vow have been friends of mine,”

is kalm, feitlik, met die hoofklem in die eerste vers op „others” en dan ’n tweede klem op „you”. (vgl. Brooks and Warren: Understanding Poetry bls. 148-152). Die reëls is beeld van die bewuste houding van die digter, maar in die „onderbewussyn” is die herinnering aan die vrou onuitwisbaar. In alle krisisse, wanneer die „wêreldse” houding nie meer kragtig is nie, oorheers die onuitwisbare beeld, wat sowel beeld is van die digterlike sielsideaal as van die voorheen geliefde vrou. Die implikasie dat die ideaal die digter bedrieg het, is geen veroordeling daarvan nie, want die weë van die siel is ondeurgrondelik en on-menslik.

Die sterkste mitiese element in die gedig is die manjifieke poëtiese organisasie waardeur die mag van die beeld oor die diepste innerlike van die sensitiewe sielsbewuste (in Yeats se terminologie: „subjektiewe”) mens gesuggereer word.

„Yet always when I look death in the face,  
When I clamber to the heights of sleep,  
Or when I grow excited with wine,  
Suddenly I meet your face.”

Die beeld van „opklouter na die hoogtes van die slaap” dui reeds aan hoe menslik-ongewoon die ervaring is en hoe ontstellend. Maar nog merkwaardiger is dat die ondervinding (die Nederlands is Roland Holst s'n) „altijd” „plotsling” is. Dat die digter die onvergeetlike gelaat altyd in momente van hewigheid ontmoet, gee te kenne dat die eenmaal bevloëne altyd bevloë bly en dat die bevloënhed nie ontstaan deur middel van ’n abstrakte begrip nie, maar deur ’n beeld, ’n simbool. Ook die poësie is so: eenmaal gedomineer deur ’n bepaalde simbool, bly dit in die greep daarvan.

Die bundel Michael Robartes and the Dancer is in sy geheel somberder as The Wild Swans at Coole, want daarin is opgeneem gedeeltelik persoonlike, gedeeltelik historiese gedigte oor die tragiese Ierse opstand van 1916 en meer algemeen historiese gedigte oor die ontrou-aan-sigself van die wêreld wat besig is om na ’n gruwelende te loop. Daarteenoor kan Yeats net sy persoonlike geluk en sy poësie stel.

„Easter 1916” is in baie opsigte die beste van die gedigte oor die opstand.

In die eerste paragraaf skets die digter sy onverskillige en selfs veragterende houding teenoor sekere mense wat hy as beslis onbesield beskou, maar op die einde kom die verrassing:

„A terrible beauty is born“

Die tweede paragraaf noem die karakters wat getransformeer is. Yeats vermeld in sy karaktersketse juis dié aspekte wat hy as onbewonderenswaardig beskou het, maar wat grootse moontlikhede ingehou het. Wat as „casual comedy“ voorgekom het, verander in die krisis van die opstand tot hoë tragedie, „a terrible beauty“. In die laaste strofe is die dood feit en metafoor. „Was it but nightfall“, skryf Yeats, maar deur die skok tot onversagte siening en uitspraak gedwing, voeg hy by:

„No, no, not night but death.“

Untereker skryf: „And stuff of tragedy - it is a death which though needless (all tragic death, in a sense, is needless) is certainly brought on by a heroic dream, a dream founded (again like all the greatest tragic motives) on 'excess of love'." <sup>4</sup> Maar daar is die tipies Yeatsiaanse keersy: h ironie so fyn dat dit amper h nuwe naam eis. Richard Ellmann stel dit só: „In 'Easter 1916' he celebrates the revolt of his compatriots but insists also on pointing out what seems to him to be its folly.

'And what if excess of love

Bewildered them till they died? '

The word 'bewildered' is a thoroughly conscientious one here ... Yeats ... expressed his whole position ... At the moment of greatest passion the poet manages to be critical too. This complexity and honesty are characteristic of Yeats. It is partly because of the power of his style that he can afford qualifications beyond the point where qualifications would have appeared possible". <sup>5</sup>

„The Second Coming“ is een van Yeats se belangrikste algemene geskiedenisoorwegings. Die idee dat h nuwe god gereeld verskyn, is teosofies - dit word in A Vision bespreek -, maar die teosofiese opvatting is dat die nuwe god h heilsame verskynsel is wat h beskawing red van die elemente daarin wat dit ten onder laat

<sup>4</sup> A Reader's Guide to W.B. Yeats bl. 162

<sup>5</sup> The Identity of Yeats. bls. 143 - 144.

gaan. So is egter nie die beeld in die gedig nie, daar is dit eerder 'n ironiese kommentaar op die teosofiese idee. (Dat ook baie ander dinge in die poësie nie met die idees in A Vision rym nie, behoort ons andermaal te waarsku dat Yeats se poëtiese mite in die gedigte gesoek moet word en nie in die prosa nie.) In die mate waarin „The Second Coming” 'n aktualiteitsgedig is, verklaar dit waarom hierdie tweede koms geen redding bied nie. Die wêreld het sodanig verval dat dit alleen verdien om geheel en al verdelg te word. Soos die valk wat die valkenier nie meer kan hoor nie, het die wêreld alle moontlikhede van selfbeheer verspeel en daardeur alle redtingsmoontlikhede ook. Die valk is nie 'n simbool „van” iets nie. Dit is 'n selfgenoegsame, op sigself betekenisvolle beeld. Die naaste wat 'n mens kan kom aan 'n weergawe van die „inhoud” van dié beeld is die vae en juis deur die vaagheid angswekkende: „Things fall apart”; in Roland Holst se vertaling „'t valt ál uiteen.” Richard Ellmann skryf: „Essentially the falcon's loss of contact implies man's separation from every ideal of himself that has enabled him to control his life, whether this comes from religion or philosophy or poetry”<sup>6</sup>. Sonder so 'n ideaal

„Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed.”

Die beeld van totale anargie word versterk deur die herhaling van „loosed”, die onegalige ritme en die afwesigheid van rym. Hierteenoor word alleen „The ceremony of innocence” geplaas. Dit gee te kenne dat „the ceremony of innocence” vir die mensdom en die beskawing van die grootste belang is. Die sinsnede self is die verklaring waarom. „Ceremony” wys op 'n bepaalde tipe menslike aktiwiteit en „innocence” op 'n soort gedrag wat in sekere sin die teenoorgestelde daarvan is. Waar „ceremony” en „innocence” in so 'n mate een geword het dat die enigste moontlike aanduiding is: „The ceremony of innocence”, moet mens en beskawing, alles, verkeer in die ideale toestand waar alle teenoorgesteldes saamgerym en die ideale eenheid van siel, hart, gees en vlees verwesenlik is. Maar waar „the ceremony of innocence is drowned”, het dan ook alle moontlikheid van trou aan enige ideaal vergaan. Omdat dit „everywhere” (en die woord word beklemtoon deur sy posisie op die einde van 'n vers) die geval is, kan dit nie anders nie of

6.

The Identity of Yeats. bl. 259

„The best lack of conviction while the worst  
Are full of passionate intensity.”

„Best” and „worst” is geen vae woorde, aan ’n vaag-aangevoelde morele leer verbonde nie; hulle verwys presies na trou aan die eie wese en ontrou daaraan omdat hulle bepaal word deur die ondergang van „the ceremony of innocence”. Dié samespel van implikasies is ’n verdere verklaring waarom die nuwe god alleen verskrikking kan bring.

„Surely some revelation is at hand”

is Yeats se half-ironiese, half-ernstige aanhaling van wat gesê word deur dié mense wat, geestelik bevloë, nog ’n vae hoop van ’n heilsame onheil behou. Maar met

„Surely the Second coming is at hand”

is Yeats geheel en al ironies: Wat kan hedendaagse Christene nog verstaan ná hul „twenty centuries of stony sleep”? Die ironie word onderstreep deur die uitroep-teken ná die herhaling van „The Second Coming,” en getransformeer in iets veel groters deur die feit dat, soos in die primitiewe mite, die gesproke woord die krag het om ’n beeld of wese werksaam te maak.

„Hardly are those words out

When a vast image out of Spiritus Mundi  
Troubles my sight: somewhere in the sands of the desert  
A shape with lion body and the head of a man,  
A gaze blank and pitiless as the sun,  
Is moving its slow thighs, while all about it  
Reel shadows of indignant desert birds.”

Die herhaalde enjambement aan die begin van die visioen skep die indruk van die vlugtigheid daarvan maar daarna verstyf alles om die skrikwekkende „image” uit te beeld. Deur „moving its slow thighs” in plaas van „moving its thighs slowly” te skryf verhoog Yeats die aakligheid van die beeld. In kontras daarmee is daar die vinnige beweging van die „desert birds” - weer deur enjambement gesuggereer. Dit is veelseggend dat die voëls wat nie met die mensdom kontak het nie, nog sensitief kan reageer, terwyl die getemde valk dié vermoë verloor het.

In die gedig is dit alles nog maar ’n angswekkende beeld - uit „Spiritus Mundi”, nie net deur ’n grimmige digter versin nie - maar daar is die moontlikheid dat die beeld, eenmaal deur die digterlike woord gewek, buite die visioen

„Slouches towards Bethlehem to be born.”

Die digter word dus magikus wat 'n doem, wat hy self miskien nie verstaan nie (daarvan getuig die vraag op die einde) en waarvoor ook hy bevrees is, op die wêreld afroep.

Die afroep van 'n doem op die wêreld is nie die enigste rol van die mite-skeppende digter nie. Terwyl die wêreld nog bestaan, moet hy in sy poësie „the ceremony of innocence” bo water hou. Yeats vervul dié funksie in „A Prayer for my Daughter” en in die ander gedigte wat die positiewe waardes „persoonlikheid” en „poësie” teenoor die sinlose chaos van die wêreld handhaaf.

Die storm wat aan die begin van „A Prayer for my Daughter” huil, is sowel die storm van die anargie as storm „bred on the Atlantic”, maar die kind, nog in 'n toestand van „radical innocence”, slaap onverstoord. Die gebed is om die bewaring van dié toestand in 'n onverdeelde persoonlikheid, omdat dit die enigste moontlike heil vir sy kind sowel as vir die wêreld is. Soos Yeats dit stel:

„Considering that, all hatred driven hence,  
The Soul recovers radical innocence  
And learns at last that it is self-delighting,  
Self-appeasing, self-affrighting,  
And that its own sweet will is Heaven's will; ”

en verder:

„For arrogance and hatred are the wares  
Peddled in the thoroughfares.  
How but in custom and in ceremony  
Are innocence and beauty born? ”

Ellman maak hierby die opmerking: „the soul is innocent only when it recognises no force but its own and is completely self-sufficient. Ceremony is its way of protecting itself against the vulgarity of the streets; once ceremony is obliterated, the best men have nothing to hold them above the tide”<sup>7</sup>.

The Tower is die somberste van al Yeats se bundels, want daarin voel hy hom oud, sonder die manjifieke tydloosheid van die ouderdom in die laaste poësie.

„An aged man is but a paltry thing,  
 A tattered coat upon a stick, unless  
 Soul clap its hands and sing, and louder sing  
 For every tatter in its mortal dress.”

Hier is die siel desperaat, dit moet teen die fisiese verskeuring insing, en sing teen die verskeuring van die wêreld wat Yeats uitbeeld in gedigte soos „Meditations in time of Civil War” en „Nineteen Hundred and Nineteen.” Ook moet die siel sing teen die pseudo-antwoord op sy probleme wat die Christendom bied.

In „Two Songs from a Play”\* (The Resurrection) ontwikkel Yeats weergaloos die probleem van die Christendom (kombinasie van werklikheid en simbool) en die verhouding daarvan tot die geskiedenis en tot die moderne wêreld. Die beeldspraak van „A Prayer for my Son” lei daartoe in, en die gedigte wat volg, is ’n verdere ontwikkeling van dieselfde en dergelike probleme in menslike terme: want in alles is „Man's resinous heart”. In „Wisdom” probeer Yeats suggereer wat die realiteit van Maria se ondervinding in die Boodskap was, maar pragtig was dit al gerealiseer in die meer komplekse „Leda and the Swan.”

’n Merkwaardige, maar nie die belangrikste verwesenliking van dié gedig nie, is dat dit die hele „Dove or Swan” - antitese van A Vision, die beskouing van die geskiedenis as siklies, opsom. Deur digterlike volmaaktheid word die gedig egter heelwat meer as ’n opsomming van ongeveer veertig bladsye van A Vision. „Leda and the Swan” is een van die sterkste argumente ten gunste van ’n vorm - eerder dan ’n inhoudsteorie oor die Yeats-mite. Presies wat die krag van dié gedig-argument is, en hoe dit werk, wil ek nou ondersoek.

Hoofstuk VII van The Identity of Yeats heet „Symbols and Rituals in the later Poetry”, en daarin bespreek Ellmann „All Soul's Night (Epilogue to A Vision)”, skynbaar een van die sterkste argumente ten gunste van ’n inhoudelike mite-teorie. Maar Ellmann beëindig sy bespreking met die volgende opmerking:

„The poem ends and appears to have said nothing except that it had much to say. But in fact ... What Yeats has done is to create an atmosphere ... (such that) ... with consummate subtlety he wins us to his point of view without allowing

---

\* Nieteenstaande die skoonheid van hierdie gedigte bespreek ek hulle nie, omdat die poëtiese middele wat Yeats in hulle gebruik, nie nuut is nie en die bespreking dus nie veel tot ons skets van sy ontwikkelingslyn sou bydra nie. Vir ’n inleiding tot ’n bespreking van die „Songs” verwys ek na Ellmann: The Identity of Yeats. Bks. 260 - 263.

us to suspect that he has expressed it ... In the guise of an invocation ceremony, Yeats utters a lament for human incompleteness ...

Although he has powerful feelings to express, his poems are in no sense their 'spontaneous outflow'. The 'lyric cry' of Shelley is not his way. He gathers his intensity and force, which have hardly been equalled in modern verse, by creating with the aid of symbol, myth and ritual, patterns where thoughts and feelings find unexampled voice ....

Thus one of his most powerful ritualised moments is the rape of Leda by the Swan." <sup>8</sup>

Ons stel die vraag na die wyse waarop Yeats die leser sy standpunt laat deel, na wat onder die skyn van iets anders uitgedruk word, na die wyse waarop magtige gevoelens h sterk gestalte kry; daaruit sal ons kan aflei waarin die krag van die ritueel bestaan; en op sy beurt sal dit h verklaring wees van die aard van die Yeats-mite.

Vanaf die begin maak „Leda and the Swan" h sterk visuele indruk. (Dié feit verklaar miskien hoekom talle kritici h „aanleiding" vir die gedig in die beeldende kunste soek.) Maar die gedig is uit die aard van sy onderwerp veeleer visioenêr as visueel. Omdat die ontmoeting van die aardse meisie en die bo-aardse Swaan alleen visioenêr gesien sou kon word, moet ons uit die staanspoor aanneem dat ons te make het met h nie-aardse wêreld met nie-aardse bestaansreëls, en moet ons in die lees van die gedig die gewoon-aardse reëls en waardes opskort, moet ons dus soek na die waardes en reëls van die visioenêre wêreld. Dié abstrakte argument is egter nie h noodsaaklike prelude tot die begrip van die sonnet nie, want dit is in die gedig self ingebou. Die gedig vergestalt die ontmoeting van Leda en die Swaan op so h wyse dat dit die samesmelting word van die visueel-sienbare aardse en die visioenêr-sienbare bo-aardse, van die menslike en die goddelike.

Aan die begin is dit veral die meeslepende ritme wat die leser in die nuwe wêreld betrek:

„A sudden blow: the great wings beating still  
Above the staggering girl, her thighs caressed  
By the dark webs, her nape caught in his bill,  
He holds her helpless breast upon his breast."

Die afsondering van die eerste frase vergestalt die skielikheid van die gebeurtenis. Dat 'n plotselinge gebeurtenis so effektief sonder 'n werkwoord meegedeel kan word, wys reeds daarop dat ons te make het met iets ongewoons. Dit is die terselfdertyd ageer en nie-ageer van 'n god, 'n merkwaardigheid wat onderstreep word deur „still” aan die einde van 'n reël wat nie tot stilstand kom nie, maar enjambeer met die volgende. Behalwe die klaarblyklike tydsbetekenis van „nog”, het „still” ook 'n ruimtebetekenis: „op een plek” en „stil”, selfs „stilstaand”. Die „great wings” beweeg en beweeg nie, maar Leda wankel, en die opmekaar-volgende enjambemente laat die hele strofe mét haar wankel, 'n effek wat verhoog word deur die afwesigheid van 'n werkwoord in die eerste drie reëls. Behalwe dat dit die gebeurtenis herskep, is die belang hiervan dat ons belet word om Leda enigsins aanspreklik te hou; gewone skuldopvattinge moet ons laat vaar. Ons kan ook nie die skuld op die Swaan lê nie, want hy is „great” en sensitief genoeg om die meisie te streel ( 'n sterk klem val op „caressed”), buitendien is sy funksie in die eerste strofe om te verhoed dat „things fall apart”. Die enigste werkwoord is „holds” en dit is die Swaan wat „holds her helpless breast”. Die hele wêreld van menslike norme (soos verteenwoordig in opvattinge oor skuld) wankel saam met Leda omdat dit soos sy deur die god „caught in his bill” is, maar reeds in dié rym met „still” kom die strofe in 'n mate in die godheid tot rus. Leda se oorgawe aan die Swaan begin om sig te laat geld in die herhaling van „breast” in die vierde vers. Hierdie herhaling gee ook te kenne dat sekere affiniteite tussen die menslike en die goddelike wel mag bestaan. Dat die mens dus die bo-menslike sienswyse kan aanneem?

Duidelike bewys dat die menslike wankeling in die gedig meer as fisies is, word gelewer deur die gebruik van die vraagvorm sodra die aandag meer spesifiek op die mens gevestig word. In die tweede kwatryn is die vrae retories, omdat die eerste se vergestaltung van die aard van die goddelike inslag in die menslike wêreld reeds 'n antwoord gesuggereer het op die vraag na die fisiese reaksie daarop:

„How can those terrified vague fingers push  
The feathered glory from her loosening things?  
And how can body, laid in that white rush,  
But feel the strange heart beating where it lies?”

„Terrified” is die godig se laaste toegewing aan die gewoon-menslike gesigspunt, ( 'n kwalifikasie „beyond the point where qualifications would have appeared possible”), maar dit word onmiddellik reeds ten dele uitgewis deur „vague”. Yeats gebruik uiters

selde twee byvoeglike naamwoorde naas mekaar, tog is dit tiperend dat, waar hy dit wêl doen, die een die waarde van die ander wysig en dit nie eenvoudig onderstreep nie. As beeld van menslike wankeling enjambeer die eerste reël weer, maar wanneer die vereenselwiging met die goddelike begin plaasvind, laat die stilte van die vaste vorm sig geld. Die ritme en sinsbou in die eerste kwatryn en die vrae in die tweede laat die hele gedig fisies en metafisies met die mens wankel, maar dit vind alles binne die goddelike stilte van die sonnetvorm plaas. Die gedig self word beeld van die verhouding tussen die menslike en die bo-menslike. Die menslike bestaan eintlik binne die goddelike, die ruimte is omring deur oneindigheid, en die tyd deur ewigheid. As ons die menslike lewe, beskawing en geskiedenis só sien, is alles sinvol en kan enigiets goed wees solank dit wys op dié aspek van die bestaan: die bestaan-binne-die-oneindige. Omdat die tyd in vergelyking met die ewigheid so nietig is,

„A shudder in the loins engenders there  
The broken wall, the burning roof and power  
And Agamemnon dead.”

„There” vind alles plaas, in die enkele tydloos-plotselinge oomblik van die goddelike inslag. Die val van Troje word nie afgekeur nie omdat dit uit die pas besproke gesigspunt sin het, en ook die ander gevolge van die geboorte van Helena - gevolge wat verder reik as wat 'n mens gewoonweg onthou - word goedgekeur. In die oomblik van samekoms van Leda en die Swaan word die hele Griekse beskawing verwek, soos die Christendom verwek is met die boodskap aan Maria en die volgende afskuwelike nie-beskawing verwek is deur Yeats se gebruik van die (Christelike) term „The Second Coming.”

Die breuk in die middel van reël elf - Roland Holst bewaar dit in sy vertaling - is belangrik omdat dit 'n einde maak aan die beskouing van die geskiedenis, slegs die kind van 'n enkele goddelike aandrif, sonder om met die finaliteit van 'n aandagsverskuiwing ná die einde van 'n reël te kenne te gee dat alles oor die saak gesê is. Die breuk in die middel van die reël laat plek vir 'n hipotetiese „ensovoorts” en beklemtoon daardeur die siening van die geskiedenis as nietig vergeleke met die ewigheid. Ná die breuk keer die gedig terug tot 'n direkte beskouing van die kritieke oomblik wanneer twee wêrelde saankom:

„Being so caught up,  
So mastered by the brute blood of the air,

Did she put on his knowledge with his power  
 Before the indifferent beak could let her drop?"

Leda het met die Swaan in so 'n mate ("so") eengeword dat sy nie meer net liggaamlik "caught in his bill" is nie: sy as wêre is "caught up", opgeneem en verhef deur die god. Sy is deur hom oormeester, maar "mastered" is geensins brutaal nie: dit is juis deel van die orde van dinge dat die goddelike "master" en die menslike, "mastered" word. Die oormeestering deur die goddelike maak die menslike bestaan sinvol. Die goddelike aard van die Swaan word herbevestig deur die koppeling van die oënskynlik teenstrydige "brute blood" en "air" in 'n konstruksie wat presies ooreenstem met dié in "the ceremony of innocence." Alles in die goddelike sfeer rym - "brute blood" en "air" asook "knowledge" en "power" - hoewel dit in die menslike wêreld onversoenbaar mag lyk. Die grootse verwesenliking van hierdie sonnet is juis die same-smelting nie alleen van oënskynlik konflikterende idees nie, maar van twee wêrelde.

In The Tower bly die vraag of die mens wel tot die goddelike kan opstyg, nog onbeantwoord. "Did she put on his knowledge?" is 'n heel ander soort vraag as dié omtrent die god se krag: "How can body .. but feel the strange heart ...?" Die half-rym "up" - "drop" sou dalk wil suggereer dat die antwoord op die gedig se laaste vraag negatief moet wees, want die klank van en die klem op "drop" is swaarder, donkerder, nog afgesien van die betekenis van die woord. Maar die gedig as geheel getuig van 'n ander moontlikheid. Daar is selfs reeds 'n aanduiding dat die hoopvolle moontlikheid deur die vorm verteenwoordig belangriker mag wees dan die wanhopige gevolgtrekking van die inhoud. Buiten "in so 'n mate" beteken die woordjie "so" in reël elf ook: "op dié manier", "soos in die gedig vergestalt". Die belang hiervan is dat dit op die poësie self wys as antwoord of as bron van die antwoord op die vraag of kennis en krag in die wêreld verenigbaar is.

Aan die hand van "Leda and the Swan" en The Tower as geheel is dit onmoontlik om tot 'n onbetwisbare konklusie te kom, maar in die vyftiende gediggie uit Words for Music Perhaps word met die woorde:

"Such sleep and sound as fell  
 Upon Eurota's grassy bank  
 When that holy bird, that there  
 Accomplished his predestined will,  
 From the limbs of Leda sank  
 But not from her protecting care."

die idee gebore dat in die wêreld van die poësie 'n positiewe antwoord wel moontlik is. Dié verandering in sienswyse word veroorsaak deur 'n groeiende geloof in 'n poësie wat al hoe sterker word, 'n poësie wat bewys dat dit sterk genoeg is om aan die ideale wêreld 'n gestalte te gee en dat dit die bo- en buite-menslike kan versoen en verenig met die menslike. 'n Noodsaaklike gevolg van hierdie bewuswording van die mag van die poësie is die verhewing van die skepper daarvan, van die mens. Dat Leda in die laaste aanhaling teenoor Zeus 'n „protecting“ rol kan speel, beteken dat sy eintlik sterker en groter is as hy. Paradoksaal dus word die mens hoër as die bo-menslike. Tekens van dié ontwikkeling is reeds in The Winding Stair te vinde.

„A Dialogue of Self and Soul“ is van kernbelang vir die begrip van dié bundel én van Yeats se hele poëtiese houding. Dit vergemaklik die bespreking van die gedig om aan die hand van enkele aanhalings te wys op die Yeatsiaanse betekenis van die terme „Self“ en „Soul“, betekenis wat die gedig self eintlik skep. Deel VII van „Vacillation“ lui:

„The Soul: Seek out reality, leave things that seem.  
 The Heart: What, be a singer born and lack a theme?  
 The Soul: Isaiah's coal, what more can man desire?  
 The Heart: Struck dumb in the simplicity of fire!  
 The Soul: Look on that fire, Salvation walks within.  
 The Heart: What theme had Homer but original sin?“

Wat Yeats hier met „heart“ aanwys, is dieselfde as die „Self“ van „A Dialogue“. Soos in 'n drama herken 'n mens die karakter aan sy woorde, nie aan sy naam nie (Twee Antonio's kan heel verskillend wees). So is dit duidelik dat die „heart“ van deel VII van „Vacillation“ nie dieselfde is as die „heart“ van deel VIII nie waar dit lui:

„I - though heart might find relief  
 Did I become a Christian man and choose for my belief  
 What seems most welcome in the tomb - play a predestined part.  
 Homer is my example and his unchristened heart.“

Hier is die „heart“ na aan iets wat sig in een of ander religie wil verloor, aan die „Soul“ van „A Dialogue“, en „I“ is die „Self“ van dié gedig.

Die simbole kry, soos die genoemde begrippe, in verskillende kontekste addisionele of nuwe waardes. Soos Ellmann opmerk, kry die toring-simbool in „A Dialogue of Self and Soul“ 'n nuwe betekenis. In „Ego Dominus Tuus“ en „The Phases of

the Moon" is Thoor Ballylee 'n simbool van Yeats se werk, „an image of mysterious wisdom won by Toil". Ander fasette van die simbool word in die geïd „The Tower" te voorskyn gebring. In „Blood and the Moon", waarin die toring „half dead at the top" blyk te wees, is dit simbool van die verrotting van die moderne wêreld, ten spyte waarvan die onoorwinbare skeppende gees nog strewe. In „A Dialogue of Self and Soul" word die toring „emblematical of the night" Yeats beeld hier 'n „donker nag van die siel" wat geheel en al nie-Christelik is en waarin die siel glad nie strewe om uit die nag te ontsnap nie: die siel self is letterlik die donker nag. (Dit is 'n Boeddhistiese eerder dan 'n Christelike opvatting van die siel.) Wat wel strewe om uit die „donker nag van die siel" te ontsnap, is die digterlike „self" wat hier veg om hom met homself en met sy poësie te verenig en om te ageer asof dit besef

„at last that it is self-delighting,

Self-appeasing, self-affrighting."

Oënskynlik is die pragtige gedig „Byzantium" 'n bevestiging van die standpunt van „Soul" in „A Dialogue", maar Ellmann se opmerking is insiggewend waar hy skryf: „In the beginning stanza, 'The unpurged images of day recede'. These day-time images, which the poet so immediately dismisses, are apparently the ordinary objects of experience which make up the external world. Only at the end of the poem do we learn that they are made of the same stuff as the night-time images"<sup>9</sup>. Die verskil tussen die twee soorte beelde is net dat die nag-beelde gesuiwer is deur die vure van die verbeelding: „But the fires of the imagination have a characteristic which distinguishes them from the fires of this world: they burn and do not burn. They are all-powerful to purge images of any experiential dross, but impotent to singe a sleeve".<sup>10</sup> Maar „Soul" in „A Dialogue" wil die digter nie eers die gesuiwerde beelde laat nie. Die digterlike „Self" veg daarteen, want hy het wel die vermoë om 'n vorm „out of nature" te skep en te wees, maar 'n vorm wat, aan die menslike digter getrou, sing van

„What is past or passing or to come."

In die sang self is die digter almagtig, kan hy sy skeppende siel getrou bly solank hy onthou dat alle religies en ander skemas wat die mens tot outoriteite oor hom verhef, maar „Self-born mockers of man's enterprise" is.

In „A Dialogue" stel Yeats die aardse teen die hemelse (nirvaniese) glorie;

---

9. The Identity of Yeats. bl. 219

10. The Identity of Yeats. bl. 222

„the soul at first appears to have all the blessedness as its peculiar preserve, and offers it with the confidence that the self has nothing so good. But at the height of the rivalry the self realises it has a blessedness of its own, a secular blessedness .... Self and Soul are not reconciled, but their opposition has generated in the victorious self a new knowledge and a new strength".<sup>11</sup>

Die wyse waarop die „rivalry" tussen „Self" en „Soul" vergestalt word, is nog meer insiggewend as die netto gevolg daarvan. Die „Soul" begin praat asof die dialoog „einmalig" is, en skep 'n beeld van stilte so absoluut dat dit sinvol is om te vra: „Who can distinguish darkness from the Soul?" „Self" se „antwoord" raak nie eens die vraag aan nie. Hy praat asof die diskussie telkemale plaasgevind het en hy reeds weet hoe lank dit duur en waarheen dit lei. Buitendien is die feit dat hy dit het oor embleme van die lewe - die manlike swaard en die vroulike borduurwerk - 'n implisiete antwoord op „Soul" se vraag. Verder hou „Self" se woorde die implikasie in dat niemand eintlik in die donkerte belangstel nie. Dat „Soul" wel aandag bestee aan die „Self" se woorde, laat dit lyk asof hy hom die swakkere in die argument voel, alhoewel die „inhoud" nog steeds wil beweer dat hy „all the blessedness" aan sy kant het. Wat die „inhoud" betref, is „Soul" in sy tweede strofe nader aan sy bo-aardse ideale toestand dan in sy eerste, want dit gaan oor redding, oor bereiking van die nirwana. Die nie-aardse perspektief van „Soul" se siening word interessant onderstreep deur die frase „death and birth": die mens bestaan vir die bo-aardse veral nadat hy dood is en voordat hy herbore word. Vir die wêreld bestaan hy tussen sy geboorte en sy dood; daarom is die normale woordorde ook „birth and death". In „Self" se tweede strofe praat hy oor die swaard voort om te wys hoe ingenome hy is met die aardse ding. Eers daarna verwaardig hy hom om te verduidelik dat hy al die dinge waaroor hy gepraat het, stel

„For emblems of the day against the tower  
Emblematical of the might."

In sy derde strofe speel „Soul" die spel waarmee „Self" aan die begin besig was, ook miskien 'n aanduiding van watter stryder begin oorwin. „Soul" het in so 'n mate vervoerd geraak in sy hemel dat hy die aardse klanke nie meer hoor nie. Feitlik al die werkwoorde in hierdie strofe is passief om die nirvaniese ideaal te verbeeld. En aan die einde dwing „Soul" sigself om stil te bly, verydél hy self die doel van sy argument met „Self", want hy word so passief dat sy tong steen word.

Uiteraard dus behoort die res van die gedig aan „Self". Die toon verander

volkome. „Self" het dit nie meer oor kunswerke wat „Soul" mag versoen nie, maar oor die lewe self. Die werkwoorde is aktief. Alles beweeg. Die beelde is egter die belangwekkendste aspek van die tweede deel van „A Dialogue". Geensins mooi nie, selfs afskuwekkend, laat hulle tog die lewe aantreklik lyk omdat hulle so lewenslustig is vanweë hul oorspronklikheid. Dit is veral daarom dat

„So great a sweetness flows into the breast  
We must laugh and we must sing,  
We are blest by everything,  
Everything we look upon is blest."

Die ritmeverandering in die middelste twee reëls maak werklik daarvan 'n sang, terwyl die res van die gedig „gesprek" is. Die jubellied is eintlik die oorsprong van die kunstenaar-„Self" se ontdekking van sy mag, wat in die laaste vers geuit word.

Onmiddellik na „A Dialogue of Self and Soul" maak Yeats gebruik van die mag wat hy so pas verower het - „Blood and the Moon" begin só:

„Blessed be this place,  
More blessed still this tower; "

Die digterlike „Self" tart „Soul" sover uit dat hy selfs „Soul" se simbool in iets anders verander. En „the winding stair" van die bundel is nie dié van die siel in „A Dialogue of Self and Soul" nie, maar die trappe deur simbole gebou om op te styg uit die donkertes waarin die digter en sy poësie in The Tower beland het. Die soektog na die bestendige in The Wild Swans at Coole lei in die daaropvolgende bundel tot onsekerheid en twyfel, selfs oor die waarde van die poësie. Dit is hierdie twyfel wat lei tot die standpunt van die siel in „Vacillation" en „A Dialogue." The Tower het wel aan die twyfel uiting gegee, maar terselfdertyd het dit die bewys gelewer dat die poësie in sigself waardevol is. Die gedigte van The Winding Stair bevestig dié waarde. Daarom eindig al die argumente tussen die „singer born" en sy „alter ego" met 'n oorwinning vir die digter.

Aangesien die „alter ego" die hoofkarakter is in Yeats se „geheime epos", sy „mite", wil dit lyk asof die keuse wat binne die mitiese verhaal self gemaak word, teenstrydig is met die hele sin daarvan. Dit is egter geensins die geval nie, want alles in die „mite" het sy bestaan en betekenis aan die poësie te danke. Om die poësie te verwerp, sou dus die uiterste verloëning van die mite wees. Waaroor die gedigte ook al mag gaan, moet daar gedig word om die poëtiese wêreld bestaande

en sinvol te hou. Daarom die verbasing en die verontwaardiging in *The Heart* se uitroep in „*Vacillation*“:

„What, be a singer born and lack a theme!“ Wat die toon en die standpunt aan die einde van die bundel van 1933 die beste karakteriseer, is die enkele reël uit „*Mohini Chatterjee*“:

„Men dance on deathless feet.“

Yeats se poësie is in 'n heel groot mate „onsterflike mensevoete“. Maar verder: om homself as sielsbewuste digter onsterflik te laat dans, dit is die doel en die uitwerking van sy mite.

Die aard en die funksie van die tot volle krag ontwikkelde Roland Holst-mite kan onthul word deur 'n bespreking van enkele gedigte uit *De Wilde Kim* en *Een Winter aan Zee*. Dit word ook verhelder deur dié gedigte uit *Onderweg* en *Tegen de Wereld* wat die mite-skepper se blik op die wêreld weergee. Anders as Yeats orden Roland Holst sy bundels so dat in die eerste plek die mite-skepper duidelik word; daaruit en daarna word die mite self bekend; en dan dui hy aan wat die mitiese houding ten opsigte van die wêreld is. Miskien neem dié chronologiese ordening die plek in van Yeats se prosa-ordening van die mite in *A Vision*, maar daarop sal ons nie verder ingaan nie.

*De Wilde Kim* is dan die kennismaking met die mite-skepper, terwyl *Voorbij de Wegen* die ontmoeting met hom was. Henriette Roland Holst sê, in die gedigte uit die periode van „die mite in volle krag“ „vindt men in toenemende mate het bewustzijn, dat de dichter altijd gedragen moet worden door het besef van den afgrond, die het vluchtige schijnbare van het waarachtige leven scheidt.“<sup>12</sup> Maar dit wil glad nie sê dat dit gaan om 'n letterlike opvatting van 'n teenstelling tussen dié wêreld, dié werklikheid, en 'n ander, ewe fisiese maar sogenaamd tydlose of ewige lewe nie. Dit gaan om 'n teenstelling tussen die digterlike self, bewus van sy eie aard en aan homself getrou, en 'n pseudo-self wat Sartre as „l'être-pour-autrui“ sou bestempel. In sy essay „A. Roland Holst en Nederland“ skryf Nijhoff: „De Mens (bindt), bewust en gewapend, de strijd tegen de Stedeling. De Mens heet .... de „vervoerde“, de „bevlogene“, de „ontembare“, ... terwyl de Hedeling de „neerslachtige“ heet, de „ontvleugelde“, de „verduisterde“, of ... - ergst van al - de

---

<sup>12</sup>. „Een kleine ruiker voor A. Roland Holst van zijn oude tante“ in *Over den Dichter A. Roland Holst*. bl. 5

„bevredigde“. Dat deze benamingen, die men met vele kan vermeerderen, alle adjektieven zijn, bewijst reeds dat hier geen strijd plaats vindt tussen personen of wesen, maar tussen eigenschappen van één en dezelfde persoon.<sup>13</sup>

„De Tusschenkomst“, die openingsgedig van De Wilde Kim, hou in kiem die belangrikste motiewe en houdings van die bundel in sig beslote. Wat die eerste „twee gedaanten“ is, maak die gedig nie presies duidelik nie, maar dit is moontlik om hulle op te vat as manifestasies van die stemming wat lei tot „Najaar“, ’n heel somber gedig met die motief van die wêreld se ondergang, van „de puinen van de volken“, sterker as in enige voorafgaande gedig, hoewel „Wedergeboorte“ reeds ’n soort keersy van dié visie aangebied het. Die verskuiwing van klem (vergeleke ook met die maklike berusting van „De Floeger“) is veelseggend. Die digter-bevlogene is hier in ’n veel pynliker posisie, want hy is ten volle bewus van sy verband met die woeste, moeë wêreld en voel „weedom om de puinen van de volken“. Hy is ook daarvan bewus dat die einde van die wêreld „zich nu voorzeggen laat“; amper alles waaraan hy dink, is

„op het noodlot meegenomen  
van de sombere planeet.“

Maar aan die einde van die gedig kan die digter nog dink

„aan een oud verhaal, dat ik nog weet  
van haar en mij - aan liefde en dood en dromen,“

drome wat tydloos is en nie verbonde aan die ondergaande wêreld nie. Omdat die digter nog weet van drome, het hy ook deel aan die tydlose, wat by Roland Holst altyd kwalitatief eerder dan kwantitatief is. Die aard van die tydlose suggereer hy weergaloos deur die wyse waarop hy die normale tydsopvatting uitdaag in verse soos:

„Sinds gistren is het een leven geleden  
dat de zomer verdween,“

en, in die gedig „Uit een oud Dorp“:

„In den morgen, toen de menschen haar vonden,  
regende het. Zij was al eeuwen her,“

Hier is daar aan die kontras „tyd-tydloosheid“ toegevoeg: ’n kontras tussen „de

13. Over den Dichter A. Roland Holst. Bl. 23

menschen", wat aan die tyd behoort en slawe is van die skrikbewind van uur en feit, en „zij", wat deel het aan die ewige. Daar is dieselfde soort verskil tussen die mense („Stedelingen") en die bevlogene, of ten minste die bevlieënde super-ego wat in „De Tusschenkomst" die derde gestalte is. Alle kinders, in hul oorspronklike onskuld, het deur dié kwaliteit ook deel aan die ewige.

Die aard van die kinderlike onskuld word reeds uitgebeeld in „Het Kindje" uit Voorbij de Wegen:

„Waar het kindje slaapt  
is het ál weer goed:  
samen toegedekt  
liggen ziel en bloed;  
alle duistere daden in het huis bedreven  
vonden in een wiegelied vergeven.

.....

blij dat God weer zonder wrevel kan beminnen  
kijkt de vriendelijke maan naar binnen."

Wat God se wrevel (en die digter se heimwee) veroorsaak, is die bewustheid van h splitsing tussen „ziel en bloed" in die volwassene, in h wêreld wat ten onder gaan omdat dit die siel vergeet het. Dié vergetelheid is die oorsaak van alle skuld, maar die kind staan nog buite die tydelike wêreld waarin vergetelheid dominant is. Daarom kan Roland Holst in „Van Een Kind" I sê:

„Zolang ik maar met hem speelde  
bleef mijn heimwee wel vervuld  
in zijn wiegekleine weelde,  
want hij lachte mij vrij van schuld  
vlakbij uit het eeuwige leven  
gelijk ook het water lacht:"

Dié kind is nog deel van die ewige, onaantasbaar vir die verval van die wêreld, presies soos Yeats se dogter wat deur die storm kan heenslaap. Die kind lewe absoluut, soos water, dié element wat lewe bevat, waarin die ewige lande bestaan, en die enigste element wat in staat is om skuldvlekke uit te wis. Daarom lag die water soos die kind:

„eerder dan de wereld, even  
klinkklaar en vanzelve en zacht,”

en vertel dié lag

„van een kleine blinkende wind”

wat nie „te leuren” loop nie omdat die wêreld die tydlose vergeet het, maar wat bewerkstellig dat

„Babylon en Londen  
vergeven en vergeten zijn.”

In die gewone taalgebruik word handeling vergewe en vergeet; dat stede vergewe en vergeet word, hou iets byna skampers in: dit is veel meer 'n haatlike as 'n liefdesgebaar. Om die ironie te verhoog: „Londen” is in dié verband 'n soort „toekomstige verlede tyd”, maar 'n tyd nietemin, terwyl die kind en sy lag tydloos is:

„voor die wereld en na haar einde -”

„Van Een Kind” II is, indien moontlik, nog nader aan die kern van die Roland Holst-mite. Binnendijk skryf: „In de twaalf versregels - een ogenschijnlijk nietig gedicht - ontplooit zich kort, duidelijk een volledig een wereldbesef en een persoonlik vertrouwen in het onvergankelik leven, zoals A. Roland Holst dat gedurende die periode van zijn poëtische ontwikkeling enkele malen onvergelykelyk en meesterlik heeft uitgedrukt. Maar de dichter heeft het in dit gedicht méér dan uitgedrukt, hij vond er een verbeeldingsvorm voor, die, in onderdelen ongeschakeerd, in zijn organisch geheel echter vol en rijk, algemeen en persoonlik, een verheven en ootmoedig, profetisch en gevoelig accent tegelyk bereikte.”<sup>14</sup> Wat die gedigmities maak, is nie soseer die inhoud nie, maar die styl, die „verbeeldingsvorm” wat die digter gemaak het vir sy „wereldbesef en een persoonlik vertrouwen in het onvergankelik leven” van die siel.

„Het lachen van een kind dat nog niet praten kan,  
en van een mensch, die niet men spreken kan, de snik”

is 'n positiewe waardebevestiging van die voor- en na-tydelike lag en snik, waarvan die aard aangedui word deur die plasing van dié woorde heel aan die begin en heel

14. D.A.M. Binnendijk: Tekst en Uitleg. bl. 145

aan die einde van die eerste twee reëls, wat in sigself beslote is, tydloos. Deur die afwesigheid in „kind” en „mensch” van alle verbande met die wêreld (praten” en „spreken” - die betekenisverskil tussen dié woorde is ook belangrik: die „kind” het nog nie met die risiko van sinloos „praten” kontak gemaak nie, en die „mensch” het die gevaar van die sinloosheid oorwin deur sinvol „spreken”) word hulle albei simbole van die sielstrou, waarvan die wêreld vervreem het.

Onbeantwoordbaar is die vraag: wát wel van die wêreld kom, dan „een wiegekind, dat lacht alsof er niets gebeurde?” Die bedoeling is duidelik dat daar inderdaad niks van belang in die wêreld gebeur nie. Die begin van die tweede strofe stel dié gevolgtrekking positief, iets wat die digter kan doen sonder om die leser se weerstand te wek (vgl. Giraudoux se idee van die opwekking van die noodlot in La Guerre de Troie n'aura pas lieu) omdat die voorafgaande vraag die leser noodsaaklik tot die digterlike standpunt oorhaal.

Teenoor „deze wereld” stel Roland Holst homself, sy siel wat tydloos en nie-wêrelds is, maar nie daardeur boweaards nie:

„ergens in mijzelven wordt  
eens Londen, gelijk Babylon, uiteengestort.”

Omdat die siel nie boweaards is nie, strompel dit oor die puine, maar dit kom tog tot:

„een klein eeuwig rijk  
van ademend gras en van een boom en levend water,”

waar alles absoluut lewe, selfs die gras is „ademend” en die water „levend”, ’n ryk wat ons reeds ken uit „Wedergeboorte”. Dié absolute lewe is die mitiese heil, maar die digter kan nooit algeheel daarin opgaan nie omdat ook dié ryk, soos die wêreld, in hom en in sy poësie bestaan of ten onder gaan. Daarom moet hy, om aan sy eie wese getrou te bly, gedurig die ideaal herskep en die wêreld afkeur, móét hy veral poësie skryf, moet hy ook sonder respyt die geveg in homself teen sy „stedelike” karaktertrekke volhou.

„De Nederlaag”, een van Roland Holst se grootste gedigte, beeld die verskriklike gevolge van ’n respyt in dié stryd uit. In die grensgebied van die duine, grens tussen die bevolkte wêreld en die see (bron - ten minste simbolies - van die sielsinspirasie), ontmoet die digter sy hoër self, sy spieëlbeeld („hij, die ik-zelf had kunnen zijn”). Die atmosfeer is uiters somber en word somberder na mate die spieëlbeeld bitterder verwyf bring teen die „ik”, wat hy aankyk „alsof hij

niet gelooven kon dat ik het was," omdat die „ik" gemeenskap wou soek met die „neerslachtigen" en hul religie. Die herhaalde enjambement en die gekruiste rym laat alles ineenvloei in die „hij" se gesprek sodat dit beweging en h sin van dringendheid besit. Die digter word teruggedryf „naar het stille domein der ziel",<sup>15</sup> na trou aan die Spieël en nie aan die Kruis nie. Om trou aan die Kruis te kies, sou beteken om „te sterven, van uzelf ver, ver van mij". In dié frase rig die woordorde, deur self h soort spieëlbeeld te wees, ons aandag op die alternatief: die Spieël.

Die laaste gedeelte van die gedig is gejaagd en paniekerig: een lang sin tot by:

„ ... mijn verdwijnen  
zagen zij zwijgend na." ...

Alles daarna is brokkelig, gebroke, h perfekte beeld van die sielstoestand van die digter wat angsbevange kies om na die „bekende streek" en „de hoogmoedigen van den grooten droom" terug te keer. Die kontras tussen die swygende „hoogmoedigen" en die smekende menigte wat „veeg en schuw" verdwyn, help om die digter se keuse te regverdig. Die „zielsbevreesden" (in hul siel bevrees, maar ook bang vir die egte siel) verdwyn nadat die digter hul vraag na sy keuse beantwoord het met: „mijzelf, mijzelf". Dit is die wese van die mitiese keuse waaruit al die mitebeelde gebore word. (Vgl. die aanvangsreëls van „De Twee Deuren":

„Ik blijf erbij, mijn heele leven:  
er deugt geen woord of 't is vanuit  
alleenzijn met mijzelf geschreven." )

Aan die einde van „De Nederlaag" is die digter egter geensins seker dat sy keuse hom sal baat nie. Die voortdoring van sy angs kry gestalte in die afwesigheid van werkwoorde in die heel laaste gedeelte van die gedig. Werkwoorde skep verbande tussen woorde, maak sinne sinvol, en hulle ontbreek hier omdat die digter geensins seker is dat hy enige sin begryp nie. Daar is alleen die deur „die dichtwoei", hom van sy visie afsluit en verder angs veroorsaak. Heel aan die einde staar sy „koud hoofd" hom aan „alsof het niet gelooven kon, dat ik dat was". Hy is wel sy

spieëlbeeld, hy was ook die hoër self wat hy so pas ontmoet het, maar intellektueel vind hy dit nog onbegryplik. Ten spyte van die onbegrip en die twyfel, ten spyte van die angs wat nooit weer die Roland Holst-poësie verlaat nie, wyk hy nooit van sy besluit om aan homself getrou te bly weer af nie. Die gevolge daarvan word in die volgende bundel duidelik. „De Nederlaag” het iets van die grootsheid en iets van die harde krag van Een Winter aan Zee, waarin Roland Holst by uitstek bestaan gee aan wat Binnendijk noem die „prachtige mythe zijner mystieke ervaring.”

Oor die bundel Een Winter aan Zee het die digter aan Marsman geskryf: „Het geheel zie ik min of meer als een gebrandschilderd raam - een roosvenster noemde Pom. N.\* het.”<sup>16</sup> Dit is 'n reeks kristalle wat „den ijstijd van het lot in zich gesloten” hou. Alhoewel Menno ter Braak die opmerking wat volg, gebruik as inleiding tot sy gepassioneerde „ontmensliking”-stelling oor die bundel, het hy gelyk as hy sê: „Een Winter aan Zee is, in zijn ganse architectuur, een streng getuigenis van iemand, die zich terugtrok op de grootst mogelijke soberheid.”<sup>18</sup> Nie egter om die rede dat Roland Holst geheel en al verontmenslik het nie, maar met die doel om visioenêr „te doorgronden / wat de wereld vergat.” Bewus hiervan, spreek Jo de Wit in „Het laatste Goud” 'n mening uit wat in lynregte teenspraak is met dié van Ter Braak: „Ieder woord is hier beeld, iedere gedachte tot symboliek versterkt, de zee is geen zee meer, maar een tweede immense ziel die revolteert, de meeuwen schreeuwen de kreet van het mensenhart. In een duinpan komt de mens zichzelf tegen en schrikt tot in het merg. De geliefde gaat aan de stad te gronde ... Hier zingt hij niet meer, zoals hij deed in De Wilde Kim en Voorbij de Wegen, de lier lijkt gebroken, hij grijpt de elementaire kracht van het woord om uit het erts het laatste goud te halen.”

Een Winter aan Zee is nie een gedig nie, maar nietemin een „verhaal” en, myns insiens, die verhaal van die mensesiel. Die eerste groep gedigte handel oor die verlies van 'n geliefde wat „een tijdlang aan zee in levenden lijwe de bezielde schoonheid was”<sup>19</sup>: „Eens liep zij hoog te spreken / langs de Noordzee ...” (my onderstreping). Maar wanneer sy „door ongeloof overreed wordt”, word die digter alleen gelaat met sy „spraakloos heimwee” in die „voormalig zielsdomein” van sy

---

\* Marthinus Nijhoff.

16. Maatstaf; VI, 2/3 ( Mei/Juni 1958) bl. 237

17. Verzameld Werk: Kronieken bl. 490

18. Over den Dichter A. Roland Holst bl. 51

19. A. Roland Holst: „Rekenshap voor Een Winter aan Zee” in Maatstaf VI, 2/3 (Mei-Juni 1958) bl. 239

kamer. Wat met die geliefde gebeur, is beeld van die lot van die siel by die „veles“. Alleen enkeles behou 'n verlanke of 'n heimwee na 'n voormalige besielde wêreld, waar Helena - Deirdre, die besielde skoonheid, „in staat bleek de Stad der Wereld in vlammen te doen opgaan“.<sup>20</sup> Die angsk in die gedigte wat oor die „Zij“ handel, spruit voort uit die verskriklike moontlikheid dat ook die Skoonheidsgodin soos die geliefde verval het.

„Wierp zij de kroon verloren  
voor telbaar goud en lust?“

Die afskuwekkende suggestie dat dié moontlikheid in die moderne stad bestaan, kom voor in:

„Dof werd het vleesch, het goud  
telbaar, lust veil ...“

Die skoonheidsgodin kan in heks en towerkol verander.

Uiters belangrik vir 'n begrip van die bundel is die besef dat ons hier geensins te make het met 'n epiese gedig nie. Een Winter aan Zee is veeleer kommentaar „en marge“ van 'n hipotetiese verhaal. Dit gaan nie oor enige „werklikheid“ nie. Hoe eienaardig dit ook al mag klink: dié bundel is suiwer poësie. Die enigste „realiteit“ is die woord, die gedig. Daarbuite bestaan niks, en die gedigte veronderstel ook feitlik geen realiteit buite hulself nie. In dié, ~~en~~ slegs in dié sin is elke woord „hier beeld, iedere gedachte tot simboliek verstand.“ Die eerste gedig van deel II wys hierop en is daarom, en om talle ander redes, van kernbelang.

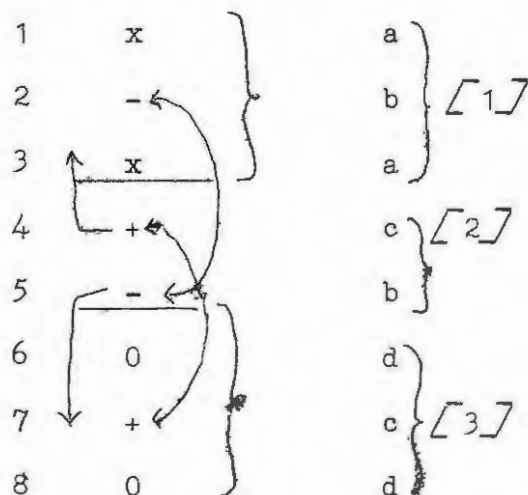
„Van welke brand doorrakelt  
peinzen de sintels? Hol  
en in wartaal orakelt  
ergens in de schoorsteen  
een heks, een toverkol,  
van Troje, en wraak, en veete -  
De wind en ik alleen  
weten nog hoe zij heette.“

20.

Ibidem, bl. 239 - 240

„Peinzen“ transformeer die werklikheid tot poësie en hierdie transformasie is bron en oorsaak van alles in die bundel. Om hierdie rede het ek gepraat van ’n „hipotetiese“ verhaal, wat net oor die digterlike siel handel. Alles word beeld daarvan.

Na aanleiding van die so pas aangehaalde gedig kan ons ’n verdere opmerking maak wat vir die hele bundel geldig is. Soos bekend, gebruik Roland Holst deurgaans dieselfde rymskema en metrum in Een Winter aan Zee. Die rymskema is a b a c b d c d. Om die analise daarvan te vergemaklik, stel ek dit soos volg skematies voor. (Die tekens, x, -, + ens het op sigself geen waarde nie,)



Die omarmende rym in die eerste drie reëls [ 1 ] maak daarvan ’n redelik geslote eenheid, maar dit sonder hulle nie van die res van die gedig af nie omdat die tweede reël met die vyfde rym. Buitendien herhaal die laaste drie reëls [ 3 ] dieselfde basiese rympatroon en sluit dus by die eerste groep aan. Groep [ 3 ] is ook nie van die voorafgaande gedeelte van die gedig afgesonder nie, deurdat reël sewe met reël vier rym. Die middelreëls [ 2 ] verhoed dus dat die gedig opsplits in twee kwatryne, deurdat hul eerste reël, wat „inhoud“ betref, nader staan aan die eerste drie reëls [ 1 ] (vgl. die pyltjies aan die linkerkant van die skema), maar wat vorm betref, staan dieselfde reël in nouer verband met die laaste drie reëls [ 3 ] (vgl. die pyltjies aan die regterkant van die skema). Die gevolg is dat die gedig ’n ondeelbare eenheid móét wees, ’n kristal waarvan elke groep reëls ’n faset is. Die vorm self is helder en dwing daardeur die „inhoud“ tot die soberheid en helderheid noodsaaklik om die visioen meedeelbaar te maak. Die merkwaardige vorm van die gedigte in Een Winter aan Zee dwing ook die leser om bewus te word en bewus te bly van die feit dat hy hier te make het met poësie waarvan die heel belangrikste aspek is: dat dit poësie is.

Met die verandering van die godin in towerkol bly daar vir die digter net sy heimwee oor, en 'n angstige vraag na die rede vir die toestand van die aktuele wêreld waar geen ideaal meer gehandhaaf word nie.

... „Wat kwam er  
over het bloed, en houdt  
de ziel weg, en verbittert  
het woord? " ...

Vir die sinlose kan daar egter selfs in „pluizen" en in die poësie geen rede wees nie, en dus geen direkte antwoord op die vraag nie. Daar is net die stelling van die heimwee wat by die honger van die ore verbypraat:

... „Der steden jammer  
Mergelt het land uit, en  
leeg winterlicht doorschittert  
de blik der eenzamen."

„Leegte en koudé" is al wat oorbly vir die sielsbevlogene. Daarom moet sy lewe „een winter aan zee" wees,

„waar oud verwilderd zonlicht  
aan een getergde zee  
enkel nog haat verkondigt."

„Enkel nog haat" is al wat die wêreld verdien omdat dit sy „droomschepen" laat vergaan het. Maar die see („een tweede immense ziel") laat sig nie terg nie alhoewel dit teen die wêreld geen direkte wraak bring nie. Die besieldes uit die see, vyande van die wêreld, „zien ervan af te landen". Die digter self neem in dié bundel 'n dergelike standpunt in. Ook hy staan

... „van vlakbij te  
zien hoe dat lied ons zone  
vernielen" ...

In „A. Roland Holst en Nederland" skryf Nijhoff: „Een Winter aan Zee is een handgemeen van alles tegen alles totdat alles tot niets is herleid. De wereld is er „oud", de schoonheid „een toverkol", de huizen staan „leeg", de „arme wind" is marskramer die met herinneringen leurt, voorts is de zee „godverlaten"; de stad

„een moordkuil“, de tweede zee „breekt groots in de stilte des doods“, de eilanden zijn „vergeten“. Somber en magistraal is dit boek. Elke regel verraaft de hand van een meester, voor wie de wanhoop de enige hoop blijft, de vernietiging de enige rechtvaardiging.”<sup>21</sup> Van hierdie boek kan wel gesê word:

„Dit is de plek: wantrouwen  
ontzenuwt hier den moed  
tot inkeer: in dit nauwe  
duindal komt het wel voor,  
dat men zichzelf ontmoet,  
en aanziet, en moet lezen  
in de andre blik. Dit oord  
suizelt van angst en vreezen.”

Kenmerkend van Roland Holst in dié bundel is die vermoë om selfs in so 'n konteks ironies te skryf. Die fyner ironie word geskep deur die kontras tussen die prosaïese sinsbou en die mitiese waarde wat die gewone woorde dra. Die harder ironie van „komt het wel voor“ is met onweerstaanbare krag teen die wêreldling gerig, want in die wêreld kom mense nooit voor hulself te staan en veroordeel hulle nooit hulself volgens die waardes van hul vergete siel nie. In dié wêreld wat

... „zoo blind  
als de zee en de vlagen“

is, verg dit van die sielsbewuste enorme moed om nog maar stil en daadloos die hoë waardes van die siel te onthou. Selfs sy mitiese bondgenoot, die wind, is doodmoeg:

„Moe liep de wind te leuren  
met lang verjaard verdriet.  
Hij kwam voor dichte deuren  
in het oud dorp daarginds  
en stond en kreunde om niet.  
Hoor, hoe hij hierheen strompelt ...  
Zijn thuisweg werd het, sinds  
ik haar naam nog maar mompel.”

21.

Over den Dichter A. Roland Holst bl. 28

Selfs as hy die voorheen besonge naam „nog maar mompel“, is die digter inderdaad die enigste tuiste van die mite.

In sy reeds aangehaalde essay stel Nijhoff die vraag: „Maar uit welke bron van ongereptheid putte de mens nog zielskracht tot het te boek stellen van deze „woorden van weedom“ ... en tot volharding in deze losgeslagen leegte?“<sup>22</sup> Sy vraag is re-tories en het 'n antwoord, anders as die meerderheid van die vrae in Een Winter aan Zee. Nijhoff se antwoord is opmerklik: „A Roland Holst is dichter. Zijn eerste en laatste domein is de taal. De taal is erts en sterren, dieper dan de zee, hoger dan de stad ... In haar, die toegang verschaft tot „wereld's kern“, kan men door-gronden „wat de wereld vergat.“<sup>23</sup> Nijhoff haal een van die beste en belangrikste gedigte in die bundel aan om sy bewering te staaf:

„Zij voorspelden mijn lied  
 ijl einde in leegte en koude -  
 maar zij begrepen niet  
 wat heimwee kan: tot wonden  
 verhevicht het verouden  
 oog en oor, en brandschat  
 de taal, om te doorgronden  
 wat de wereld vergat.“

Menno ter Braak bestempel dié gedig as „Visionnaire polemie!“<sup>24</sup>, blykbaar sonder om te beseef in hoe 'n mate die visie belangriker is dan die polemie. Dié gedig is een van die hoë momente waar „het ik en de mensheid tot een machtig symposium komen.“<sup>24</sup> In die weergawe van die mensdom se voorspelling van 'n „ijl einde“ vir Roland Holst se poësie lê daar 'n pragtige ironie: want Een Winter aan Zee het wel verstil tot „leegte en koude“ (soos alleen reeds die aangehaalde gedigte bewys), maar dit is geen „ijl einde“ waar ritus tot ritueel en proses tot procédé sou verval het nie. Dit is 'n magtige bewys van „wat heimwee kan“. Die hele bundel is 'n poging om presies met die tot die uiterste gebrandskatte taal die sielsdomein wat die wêreld vergeet het, te deurgrond. Genoemde gedig is geen polemie nie, maar 'n beeld van

22. Over den Dichter A. Roland Holst. bl. 28

23. Over den Dichter A. Roland Holst. bl. 29

24. Jo de Wit in Over den Dichter A. Roland Holst bl. 47

die „gebrandschilderd raam" van die bundel; dit is 'n mitiese „ars poetica". Roland Holst sê hier met inhoud én vorm dat ongelooflike sensitiwiteit (oog en oor tot wonde verhewig) nodig is om van die siel bewus te word en dit te bely, en dat dié gevoelige toestand amper ondraaglik is in 'n wêreld waar feitlik niemand meer die sielswaardes handhaaf nie.

Die gedigte van Onderweg („op pad" maar ook „padlangs") ontstaan „en marge" van Roland Holst se ander poësie. Daarom is hierdie bundel die mins samehangende van al sy bundels en kon daar aan die uitgawe van 1945 ander gedigte toegevoeg word. Maar om dieselfde rede is Onderweg ook algemeen verhelderend. Tewens is dit ook persoonliker as die vorige bundels (behalwe Verzen) veral wat die erotiese gedigte betref. In die pragtige „Lilith", byvoorbeeld, word die wellus as verterende mag verbeeld. Die mitiese wese keur die wellus af omdat dit tot 'n self-onbewustheid lei wat hom aftrek van die „werk der droomen." Ook oor die te sagte Christendom, wat begaan is om die menigtes in die donker valleie, vel die mite 'n oordeel. In dié sin is „De Uitspraak" aanvullend by „De Nederlaag."

Verrassend aandie begin van „De Uitspraak" is die „hy-vorm" van die vertelling, veral aangesien dit blyk te gaan oor die heel persoonlike besigheid van gedigte skryf. Heel gou word dit egter duidelik dat dit nie die hoofcema van die geidg is nie. Dit gaan hier eerder oor die aanleiding tot die skryf van gedigte - indien moontlik, iets nog meer persoonliks. Die rede vir die „hy-vorm" word eers in die tweede strofe duidelik wanneer dit blyk dat „ik" hierdie verhaal nooit sou kon vertel nie:

„Hij stond en voelde hoe er wezens in de ronde  
 - bijna niet meer onzichtbaar - in de kamer stonden  
 en naar hem zagen en voor hem waren gekomen  
 gelijk eenmaal,  
 en hoe ze elkander fluistrend in een hooge taal  
 die hij eens kende en gesproken had, vertelden  
 als stond hijzelf aldaar niet meer: een oud verhaal  
 van wind en water en heiligen en helden."

In „De Uitspraak" gebruik Roland Holst 'n onpersoonlike vertel-vorm om die uiters persoonlike te kan meedeel, 'n prosedure waarvan hy in een of ander vorm gedurig in sy poësie gebruik maak.

Soos in „De Tusschenkomst" is dit die derde van die drie besoekende wesens met wie die digter kontak maak. Dit is dié wese wat antwoord as die digter aan homself

die vraag stel wat die leser ook reeds vra:

„Welke uitspraak word daar en tot welken dag verdaagd,  
en over welke daad in welk bestaan bedreven?  
Wat houdt in zulk een angst dat stil vertrek belaagd,  
of van welk voorval is de schrik daar nagebleven?”

Teen die tyd dat die vraag gestel word, ken die leser ook reeds die skrik. Dit word aan hom deur die aansienlopende, byna hygende reëls en die afwesigheid van enige verklaring meegedeel. Die angst word versterk deur die onvoltooide antwoord: „Nu is de dag.” ’n Hele strofe lê tussen dié woorde en die res van die antwoord.

„Over geen voorval en geen daad, over een leven  
zij uitspraak” -

En hiermee word alles verklaar. Die misdaad is van dieselfde aard as in „De Nederlaag”, waar die beswaar is: „Gij zijt van mij naar slavernij gevlucht.” In „De Uitspraak” is die slawerny die „skrikbewind van uur en feit”. Die hele gedig, vanaf „de dag (was) ... oud geworden”, maak duidelik dat die digter tydbewus is. Selfs sy vraag oor die uitspraak verraai dat hy vergeet het dat dit nou om die ewige gaan. Die wese se antwoord maak onmiddellik duidelik dat die mitiese in kwaliteit - „een leven” - en nie in tydsbevangende daad belangstel nie. ’n Suggestie hiervan kry ons reeds in „oud verhaal”: ’n verhaal uit die oertyd, reeds oud, tydloos, dus, soos „Leeuw van oud licht.”

„De Uitspraak” is ’n voortdig op die basiese tema van al Roland Holst se poësie, en in ten minste een aspek gebruik hy hier ’n karakteristieke kunstgreep.

„B een Water” en in groter mate „De Kleine Waterplek” is nie minder verhelderend nie wat Roland Holst se poësie in sy geheel betref. Soos „Bij het Kristal” is hulle grotendeels, en dan veral „De Kleine Waterplek”, verklarings van simbole, maar laasgenoemde gedig voeg ook heelwat aan die mite toe. „Al” in die eerste reël skep nie sosaer ’n kontras tussen „nou” en „later” nie, maar dui op die wesenslike verskil tussen tyd en ewigheid. Dit bring in die gedig die betekenis in: „hier deur die tyd in die wêreld betrokke, vermoed ek al wat die aard van die suiwer ewigheid is.” Dié betekenis word egter alleen in die konteks van die hele gedig duidelik.

„Soms ga ik al vermoeden, dat de zee  
- omdat zij sterk verschijnt - wel mijn heel leven

de onstuimige waarheid blijven zal, waarmee  
 ik hier de wereld kan weerstreven  
 bij tij en ontij,"

Dié reëls is aan die tydelike bestee. (Terloops, die ag-reëlige vorm van „De Kleine Waterplek”, soos dié van „De Vagebond”, herinner in 'n mate aan die kristalvorm van die gedigte in Een Winter aan Zee.) Hulle word beheers deur die see-simbool wat van „onstuimige” en „tij en ontij” beelde maak en verhoed dat hulle onderskeidelik „digterlike” verbloeming en gemeensame uitdrukking sou wees. Dat dié gedeelte van die geïd so deur die see-simbool beheers word, dui die wesenlike verskil tussen tyd en ewigheid aan, en watter sterkte nodig is om die wêreld te bestry.

Dit is dié stryd teen die wêreld ín homself waarna hy in „Bij een Water” verwys as hy sê:

„Welke droomen - geesten? - waren 't  
 die mijn strijd hebben gesticht:  
 ik zie alleen mijzelf van starend  
 aangezicht tot aangezicht.”

Die tweede gedeelte van „De Kleine Waterplek” word aan die vermoede van die ewigheid bestee; die stryd val weg en die ritme word stiller:

„maar dat ik ten laatste  
 het wezen van den grooten dood ontdek  
 bij de kleine waterplek,  
 die zoo stil den wilden avondval weerkaatste.”

„Het wezen van den grooten dood” is die suiwere ewigheid wat nòg wêreldse tyd nòg aardse ruimte ken, want „de kleine waterplek” kan „stil den wilden avondval” van die wêreld en van die natuur weerkaats. Die water, element waaruit die lewe (ook in „Een Winterdagraad”) gebore word, kan spieël en kristal wees, maar as dit verstoort word, is dit beeld van die sielsmite self, soos aangedui word in die volgende reëls uit „Bij een Water”:

„Een oud blad komt neergedwerled  
 uit geritsel dat ek hoor;  
 rimpelend gaat een wereld

met mij onder mij te loor  
 zonder vroeger, zonder later".

Dan word die blad in die herhaling van „neergedwereld" aan die hart gelyk gestel.

„Bij een Water" herinner in vele opsigte aan die poësie van Yeats en staan heel na aan die reël uit „Coole Park and Ballylee 1931" waar Yeats vra:

„What's water but the generated soul?"

Dit is h vraag wat net so goed uit dié gedigte van Roland Holst kon gespruit het, want dit is in die gees vandie bevlogenes dat alles in die poësie plaasvind. Grootendeels omdat „Bij een Water" verskyn het in Onderweg ná Voorbij de Wegen, De Wilde Kim en Een Winter aan Zee weet ons dit en kan ons die verband tussen Yeats en Roland Holst bespeur. Hier kry ons h verdere bewys van Roland Holst se sorgvuldige ordening van sy gedigte en bundels, en van die feit dat alles in die poësie sy betekenis verkry of vermeerder deur die konteks waarin dit geplaas word: dat vorm en inhoud in die gedigte en in die mite onskiedbaar is, hoewel nie ononderskeibaar nie.

Van die skoonste gedigte in Onderweg, soos „Samen Ingesneeuwd" en „Een Winterdageraad", is aan die later druk toegevoeg. Van die laasgenoemde gedig sê Henriette Roland Holst (in haar „Kleine Ruiker voor A. Roland Holst"): in die woorde „leeft verwonderlijk sterk de heldere strakke schoonheid van een winterdageraad, zoodat wij de prikkelende lucht van een vroegen winter morgen, de opheffing uit het aardsche zijn beleven tot de Oneindige, het Absolute, waar de dichter een oogenblik deel aan heeft. Hij weet het gevoel van ontzetting, dat hem overstelpt, in den lezer te doen overgaan, zoodat deze zelf ademloos wordt en pas tot rust komt, wanneer hij in de atmosfeer, den dichter zoo vertrouwde kamer, ... dezen, weer met gewone menselijkheid aangedaan, ziet zitten bij zijn ontbijt."<sup>25</sup> En Jo de Wit merk op: „Wat Roland Holst onderneemt is het grote waagstuk: de pooltocht der ziel. Een eenzelwige daad: het oneindige in het aarde en het in het onsendige te zoeken"<sup>26</sup>

Die taal is die enigste medium waardeur hy dit kan bewerkstellig, die enigste sleutel wat hom toegang kan gee tot albei die wêrelde waaroor dit gaan in „De Twee Deuren". Alleen deur die mities-digterlike taal kan hy die boodskap van die

25. Over den Dichter A. Roland Holst. bl. 11

26. Over den Dichter A. Roland Holst. bl. 49

„nooitverouderde oude maten" aan die wêreld oordra, en alleen deur die taal kan hy deurdring tot „wereld's kern", want

„In dit vertrek ging niets te keer  
 of ik wist zeker, dat de woorden  
 - zin of waanzin, taal of wartaal -  
 ergens het inslapen verstoorden  
 der goden, waar zij in hun zaal  
 liggen met hen, die zij zich kozen  
 uit onze voorgeslachten - met  
 de droomzwaren, de roekeloozen,  
 die door geen wereldlijke wet  
 ooit tembaar zijn geweest.

Vir die mitiese taal - „zin of waanzin, taal of wartaal" volgens wêreldlike maatstawwe - geld „geen wereldlijke wet" nie. Die digter, ten minste wat betref sy taal, sy siel-belydende poësie, is ook ontembaar:

„wat raakt  
 een wereld, die haar taal laat temmen,  
 mijn taal dan, en hoe zou haar leer  
 mijn stem ooit richten naar snauwstemmen?"

Tog rig hy hom in Tegen de Wereld direk aan die wêreld waaroor hy in Een Winter aan Zee tot die eensames gekla het, waarskynlik omdat hy besluit: dit is „zoo blind / als de zee en de vlagen".

In „Eigen Achtergronden" skryf Roland Holst: daar „heeft met die macht van de Machine over de mensch een proces ingezet, dat het wezen van de mensch-zelf in gevaar brengt: het proces van de omzetting van Zielskracht in Energie."<sup>27</sup> Die besef van dié proses beheers veel van sy latere poësie, en veral die gedigte uit Tegen de Wereld. Twee van die stukkies in die afdeling „En Marge" dui die groot tweespalt in die bundel aan. Die eerste heet „Niets ter wereld" en lui soos volg:

„De Ziel erkent uit zelfbehoud  
 maar twee gegevens:

---

27. Verzamelde Werk deel IV bl. 241

het ewige: het goud -  
 het oogenblik: het zout  
 des levens."

'n Komplement is die woorde van „De Machine Spreek”:

„Liet door het volk waar ik werd uitgevonden  
 kon ooit de mensch gansch in mijn macht geraken.  
 't Kan slechts door hen, die mij niet maken konden,  
 maar die zich tot wat ik ben laten maken."

Karakteristiek Roland-Holsts is dat die styl die skuld stewig plaas op die mens, waar dit behoort, en nie op die besjien nie, wat uiteraard buite die menslike skuld-begrip bestaan.

Op 'n dergelike wyse, maar nog subtieler, plaas Roland Holst skuld waar dit behoort in die besonder treffende gedig „De Prins Weergekeerd”, waarin al die belangrike teenpole van die bundel, in vorm sowel as inhoud, saangevat word. Die prins word tot mitiese wese - wat dus sielskragtig bo die mensdom van die donker valleie bestaan - omgeskep: eers deur die skilder (ook blykbaar 'n sielsbevlogene) wat hom in so 'n houding afgebeeld het dat hy

„na vier eeuwen

thans op wat inkeer zich afvroeg, antwoordt " -

en daarna deur Roland Holst wat dié antwoord in die hedendaagse taal vir die moderne wêreld vertolk.

Die gedig begin met vrae stel oor die moontlikheid dat sekere adellike dinge uit die verlede nog bestaan:

„Ligt ergens nog die helm? en dat kuras  
 bestaat het nog?"

„Die"en „dat" skep hier pragtig atmosfeer en betrek die leser onmiddellik in die gedig. Hy moet ander vrae stel: Watter helm? Welke kuras? Dié vraagstelling is presies wat die gedig beoog, want dit maak die leser afhanklik van sy boodskap. En deur sy aanvanklike gebrek aan kennis van waaroor dit gaan, word die leser in 'n kwesbare posisie geplaas, word hy ten spyte van homself geskaar aan die sy van die ondergaandes, en word hy ook 'n mikpunt vir die sarkasme van hierdie verse:

„Geringschat, ongedragen,  
 laat dit tijdperk, wat eens van geest en ras  
 getuigde, roesten. Joelen, spot, weeklagen,  
 heesch natellen van goud: onder de lage  
 wolken klinkt anders niet; de rest werd asch.”

Die „logika“ van die rym impliseer reeds wat die volgende strofe eksplisiet maak: „Kuras“ en „ras“ het „asch“ geword. Die eerste strofe is dus 'n in-beskuldiging-stelling van die hede aan die hand van die waardes van die verlede.

Strofe twee kontrasteer met die eerste omdat dit die waardes uit die verlede positief stel. Soos Roland Holst se streng mitiese poësie is dit slegs indirek 'n aanklag teen die hede, nl. daardeur dat die gebeure wat beskryf word, „eenmaal“ in die verlede plaasgevind het; en die hele strofe is gekleur deur „de rest“, wat die leser nie laat vergeet nie dat die moderne wêreld dié sielskrag tot as laat uitdoof het. Die prins word deur sy adel tot mitiese waarde verhef, want hy was mens, by wie hoof en hart en hand saangewerk het in diens van die sielsideaal.

Die volgende strofe is weer 'n direkte toepassing van die sielswaardes op die aktualiteit. Die strofe is in vraagvorm geskryf, nie omdat daar enige twyfel omtrant die antwoord bestaan nie - dit word in elk geval uitgeskakel deur die implikasie in

„en stond ook hij  
 zoo en thans weergekeerd, en hier, bij machte  
 ons te verstaan naar daden en gedachten”,

dat daar 'n enorme verskil is tussen die lewenswyse van die prins en ons s'n -, maar om in die vraagvorm ons posisie teenoor die mitiese duidelik te maak. Die mite is almagtig en ons niksbeduidend: ons kan dus net aan onself vrae stel oor die mite se oordeel. Oor die afgrond heen wat siel en wêreld skei, durf ons nie die mite direk aanspreek nie.

Die vierde strofe onderstreep dié posisie deur die beeld te word van die met wanhoop vervulde stilte waarin die sielsbewuste in die hedendaagse wêreld die siel se antwoord afwag. Dié strofe suggereer ook dat die mitiese sig uit die wêreld teruggetrek het: want dit gaan hier oor veel, selfs oor die bestaan van 'n mitiese antwoord op die vraag van strofe drie, maar die inhoud van die antwoord word nie weergegee nie.

Die gedig volg dus steeds die patroon van een strofe gewy aan die direkte toepassing van die sielswaardes op die aktualiteit, en een daaropvolgende strofe

wat konsentreer op die mitiese in sigself; alhoewel strofe vier nie 'n direkte beskrywing van die portret gee nie, soos die leser miskien na aanleiding van strofe twee sou verwag het.

Dié beskrywing kom in die volgende (die vyfde) strofe - as antwoord op die vraag (strofe drie): en in terme wat die waarde-oordeel onbetwyfelbaar maak: want wat die prins sien, is presies die teenoorgestelde van alles waarvoor hy geywer het, soos ons dit ken uit strofe twee. Daarom is dit dat:

„Zwijgzaam en terughoudend, haast alweer  
afgewend, is de blik; de zijdelingsche oogen  
dralen mismoedig, ziende heinde en ver  
de hevigen ontziend, de zielsbewogenen  
ontmand, en zijn arm volk, den geest verloochnend,  
vallende uiteen in benden, her en der.”

Die gees van dié verse laat sterk dink aan „The Second Coming”, waar Yeats skryf:

„Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned;  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity.”

Hoewel die laaste strofe verrassend daaraan herinner dat „De Prins Weergekeerd” ook verslag is van die sterwe van 'n winterdag (die winterdag van ons beskawing?), is dié strofe tog eerder aan die mite gewy dan aan die aktualiteit. Dit is egter nie 'n ideaal-bewuste positiewe mite-skepping nie, maar 'n onheilspellende herinnering aan die geweldige afstand tussen die mite en die aktualiteit, tussen siel en wêreld.

Rondom

„dit huis, waar hoop en wanhoop zich gekneveld,  
ligt het voormaalgē in stilte en ijs gekeveld,  
en wat de toekomst bergt, blijft ondoorgrond.”

Tog is dit reeds die tyd wanneer die ondergang van dié beskawing „zich voorspellen laat”. In „Eigen Achtergronden” skryf Roland Holst verder oor die wêreldbeeld - wat uiteraard teenoor die sielsmite staan - waartoe die proses van die omsetting van sielskrag in energie sou kon lei. En hy voeg daaraan toe: „dan kan

dit noodlottige proses als een donkere vervoering over ons komen met de uit wanhoop geborene hoop, dat het zich niet tot zulk een wereldbeeld zal concretiseeren, maar dat het den aard heeft van een noodweer, een catastrofe."<sup>28</sup> Dit is dan ook die enigste hoop wat die indrukwekkende eskatologiese, visioenêre „Zwaar Weer op Til" draaglik maak. Die gedig is hoofsaaklik visueel, maar met die bewustheid sonder hoor van klanke wat in 'n droom, 'n nagmerrie, bestaan: vergelyk die onheilspellende stilte wat „van angsthijgen hoorbaar" is. Ook die lig het verander van die bly haatvolle maanlig tot die weerlig van „de storm van het lot", 'n mens is in dié gedig bewus van siklusse waarin die beskawingsgeskiedenis beweeg, maar vir die hedendaagse wêreld is daar 'n groter onheil as vir Troje, die Kelte en Egipte, want die hede is gelaai met die verlede en alleen in dié late wêreld is daar die „vale ontelbren". Die agente van die katastrofe waan „zich verkoornen / van dat wild lot" omdat hulle nie weet dat die noodlot hom aan die wêreld uit woed sonder enige „bewustheid" van die agente wat dit gebruik, en keer sig selfs teen sy dienaars.

Maar die „storm van het lot" kan ook 'n onverwagte hoop wek uit die uiterste wanhoop van die sielsdienaar. Hy kan ontdek, soos Roland Holst in „In Memoriam Charles Edgar du Perron et Menno ter Braak", dat daar nense is wat blykbaar aan die massa behoort het, of êrens tussen die massa en die sielsbewustes gestaan het en nou tog wel deur hul dood sielsgetrou blyk te wees. Met die byvoegsel „Ook Marsman" laat Roland Holst nie alleen die mens Marsman tot die groep uitverkorenes toe nie, hy huldig ook dié digter se poësie deurdat hy aan die Roland Holst-inhoud van die gedig 'n Marsman-vorm gee.

„Hun zin was niet mijn zin, en tot de jaren  
 waarin wij vrienden werden, wist ik niet  
 dat ik eens woordvoerders zoals zij waren  
 met trots zou nooden binnen het gebied,  
 dat mij de wereld liet ..."

Presies hoe aaklig dié wêreld was en nog sou word, het die twee vriende nie besef nie,

„noch dat de Ontenbre thans tegen de stad  
 haar meest gehate borden op gaat jagen:

door wat haar loochent in een wild bloedbad  
stortend wat haar vergat."

Des te merkwaardiger is dit dus dat hulle so absoluut opgetree het teen selfs die „schijn van knechtschap“. Dié „broederpaar“ hervind dus die daadkragtigheid van die sielsbevlogene (soos Prins Willem) in h skeppende sielsgetroue fase van die beskawing. Hierdie bewys van hul sielskrag maak dit vir die digter moontlik om te hoop dat hy sy vriende in die „grootte dood“ by „een ronde waterplek“ in h „Wedergeboorte“-agtige atmosfeer weer sal ontmoet. Dié visie is geen ydele droom-berusting of troos nie; dit is eintlik h middel tot die mitisering van ter Braak en du Perron, sodat hulle voortaan as ideaal kan geld. (Vergelyk wat Yeats doen in sy Major Robert Gregory-gedig). So kan Roland Holst, deur sy eie gedig geregverdig, sê:

„ ... elk vrij mensch moet zich klaar maken  
te blijven staan zoals hij lag:  
binnen bereik; niet te genaken,  
staande schijndood; geen schild; geen vlag:  
zoo overdag.

Maar elk gaat, als de nacht komt vallen,  
staan aan zijn open raam en slaat  
zijn oogen op, en weet door allen  
zich aangezien, en ondergaat  
waar het op staat.

Dan haalt aan Ziel's nog open ramen,  
tegen der horden slavenkracht  
de vrije moed van een eenzame  
zijn hart op aande wereldnacht  
waarin hij wacht."

Soos altyd in Roland Holst se poësie is die ideaal: die mens aan sy hoogste self getrou. Rondom dié ideaal groei die hele simbool-kompleks wat ons die mite noem. In A Vision skryf Yeats: „The Four Faculties (d.w.s. „Body of Fate“, „Mask“, „Will“, en „Creative Mind“) are not the abstract categories of philosophy, being the result of the four memories of the Daimon or ultimate self of that man.“<sup>29</sup> In diens

29. A Vision bl. 45

van dié „ultimate self“ ontstaan en bestaan alles in die oeuvres van Yeats en Roland Holst, soos uit die voorafgaande besprekings van gedigte en bundels duidelik behoort te geword het. Om dié rede het hul afsonderlike simbool-sisteme een funksie en een doel: om aan die siel h konkrete bestaan te gee. In een sin is hierdie poësie uiters eensydig, maar in h ander ongelooflik gevarieerd. So ook is die mensesiël. Na aanleiding van Yeats se poësie skryf I.A. Richards êrens: „The saner and greater mythologies are not fancies; they are the utterance of the whole soul of man, and, as such, inexhaustible to meditation.“ Dit geld in ewe groot mate vir die poësie van Yeats en Roland Holst in dié tydperk.

---oOo---

HOOFSTUK 4.DIE MITE NA DIE „MITE“.

	<u>Bladsy</u>
Die mite-verhaal	90
„Helena's Inkeer“ en die oorgangsfase	91
Perspektiefwisseling in „In Ballingschap“	95
Iets dergeliks in „A Woman Young and Old“	96
<u>Words for Music Perhaps</u>	96
Styl en betekenis in <u>A Full Moon in March</u>	99
<u>In Gevaar</u>	100
„Oneenig“: die ontwikkeling weg van die „mite“	102
<u>Omtrent de Grens</u>	105
„Volgens Afspraak“ en „De Kleine Waterplek“	106
„Ars Poetica“ en die nuwe mite-styl	108
<u>Onder Koude Wolke</u>	110
„The Utterance of the Whole Soul of Man “	114
<u>Last Poems</u>	114
„The Wild Old Wicked Man“	116
„Long-Legged Fly“	118

„Those masterful images because complete  
 Grew in pure mind, but out of what began?  
 A mound of refuse or the sweepings of a street,  
 Old kettles, old bottles, and a broken can,  
 Old iron, old bones, old rags, that raving slut  
 Who keeps the till. Now that my ladder's gone,  
 I must lie down where all the ladders start,  
 In the foul rag-and-bone shop of the heart.”

„The Circus Animals' Desertion.”

„Geen verre zee meer, geen kristal,  
 en geen hartstochtelijke kou;  
 geen inkeer meer, en geen heelal -  
 enkel nog, momplend, rouw.”

„Wintertij” 3.

h Aspek van die bundels The Wild Swans at Coole, Michael Robartes and the Dancer, The Tower, The Winding Stair, De Wilde Kim en Een Winter aan Zee, wat ek skaars bespreek het, is die skepping daarin van h „verhaal”, h esoteriese wêreld met sy eie geskiedenis en waardes. Vir my doel was dit ook nie nodig om dié maar alte dikwels reeds behandelde „inhoud” van die mite te bespreek nie. Vermelding daarvan is nou egter noodsaaklik, want dit is hierop dat „mite” (tussen aanhalingstekens) in die opskrif van die onderhawige hoofstuk wys. Mite (sonder aanhalingstekens) wys op die aspek van die genoemde bundels, wat ek wel bespreek het - die wyse waarop die esoteriese wêreld vergestalt word in die konsekwente gebruik van h simbool-sisteem. In Yeats en Roland Holst se laaste poësie verander die „inhoud”, met die gevolg dat baie van hul bekendste simbole nie meer gebruik word nie, terwyl hul dig-metode tog basies dieselfde bly.

Die stadia van dié ontwikkeling is die duidelikste te bespeur in Roland Holst se gedigte uit die later veertigerjare. By Yeats vind die ontwikkeling as 't ware sonder kommentaar plaas, maar hy bereik op die einde wesenlik dieselfde standpunt. Ek bespreek dus enkele Roland Holst-gedigte uit die veertigerjare omdat hulle die ontwikkelingsproses self kommentarieer. Daarna skenk ek aandag aan die gedigte wat Yeats skryf gedurende die tyd dat hy dieselfde ontwikkeling deurmaak maar die proses self nie verdig nie. En ten slotte sal ek die eindprodukte van die ontwikkelings by albei digters vergelykenderwys naas mekaar stel.

Die insig in die self, die mite en die aktualitiet, wat die ontwikkeling by Roland Holst aan die gang sit, word verdig in die lang fragment „Helena's Inkeer“ (1918-1943). Die epigraaf is belangrik omdat dit uit die staanspoor duidelik maak dat die kern van die gedig die verhouding skrywer-mite is, en dit vestig die aandag op die siening van Helena as goddelike skoonheid, as skoonheidsgodin wat 'n direkte effek het op die skeppende kunstenaar. Die eerste vraag van die gedig word dus meer as 'n epies-filisofiese vraag oor 'n mitiese karakter; dit is ook profeterend, want dit wys vooruit na wat Roland Holst van sy poësie gaan maak. Veral omdat die eerste deel van die fragment vooruit wys na die ontwikkeling van die mite, is dit interessant.

Die aanvang is epies en skep die beeld van 'n heldin in wat feitlik 'n kosmiese verband is, sodat 'n mens onverniedelik aan Erik dink. Maar die taal hier is minder vaag; Helena word konkreter aangevoel en voorgestel, sodat sy in die gedig sowel as in die digter se gedagte mite is.

„Zij was niet van hun ras,  
 maar als een roekelooze droom, verheven  
 van heil en onheil, boven hun gelaten  
 die konkelden met wulpschheid en verdriet.“

Telkens herinner die beeld en die 'angs wat dit skep, aan De Wilde Kim en Een Winter aan Zee. Hier reeds sien die digter

„den rossen zwier  
 van een verwoestende eindbrand in heur haren“.

En dan:

„Zij ging als zwevende, zij schreed gelijk  
 hooge gevleugelden uit een ander rijk“.

Sy is amper 'n Icarus-figuur, sonder dat sy ten onder gaan, want haar vlerke is nie van aardse was gemaak nie. Maar die sterweling, selfs die bevlogenes, wat probeer om haar na te streef, sal tragiese helde word. Hulle sal aan hul hubris ten onder gaan. Agter die verband wat hierdie passasie het met Roland Holst se ander werk (vgl., bv., die opvatting van die tragiese noodlot in sommige gedigte van Voorbij de Wegen en De Wilde Kim) sit 'n hele opvatting van die tragiese en die rol van die bevlogene as tragiese held, as slagoffer van die ideaal wat hy huldig.

Hier word die „ek“ van die mite-verhaal gebore, die bevlogene geroepe, selfs al sou dit teen sy wil wees, om die onmoontlike uit te voer - om die wêreld te oortuig van die geldigheid van die skoonheidsideaal. Maar vóór dit al bestaan die noodsaaklikheid dat die wêreld sal óndergaan aan die gebreke wat noodlottig deel is van die wese van enigiets geskape. Die bevlogene word dan saam met die verdoemde wêreld verdoem omdat hy daaraan verbonde is en dit nie kan bekeer nie. So word die „ek“ van Roland Holst se mite-verhaal h Lear. Die donkere wanhoop op die einde van Een Winter aan Zee is geestelik op dieselfde vlak as Lear se „never, never, never, never, never.“ Die onbevlogene is h Richard III wat net sy verdiende loon kry.

Die verskil tussen die eerste, epiese deel van „Helena's Inkeer“ en die tweede, beskouwlike deel daarvan val onmiddellik op. Die verandering en ontwikkeling vind op twee vlakke plaas, of: daar is twee hooflyne wat dit volg. Die eerste is grotendeels inhoudelik en betref veral die verhouding skrywer-mite, skrywer-wêreld; die tweede is h parallelle ontwikkeling van toonaard en styl. Die twee aspekte van die ontwikkeling kan natuurlik nie van mekaar geskei word nie, hoewel hulle duidelikheidshalwe onderskei moet word. Albei aspekte van die ontwikkeling is te bespeur in die „ik“ van die gedig. In die eerste deel is „ik“ die epiese digter, die profeet wat mite-skepper word. In die tweede deel van die fragment is „ik“ Roland Holst, of iemand veel nader aan hom wat sit

„bij den schijn  
van de kaarsvlam,”

en sy eie gedigte lees, soos hy doen in „Een Winterdageraad“. Die kontras is heel skerp met die verteller van:

„Ik zag haar eenmaal, in de eerste dagen  
van mijn ontwaken: tegen 't avondrood,  
boven de stad uit, ...”

Vir die verteller van die tweede deel kan die heroïese mite-verhaal nie meer bestaan nie. Dit is ikabod met die profetiese verhaal, miskien juis omdat sy voorspelling in vervulling gegaan het. Die tragiese noodlot het hom voltrek, maar daar bly oor

„van een mensch, die niet meer spreken kan, de snik.”

In die tweede deel van „Helena's Inkeer“ werp die digter h retrospektiewe blik op sy mite-verhaal, waarvan die begin in die eerste deel aangekondig is, maar hy

betrek in die terugblik aspekte van die verhaal waarop hy nie voorheen gewys het nie soos, bv:

„Zij zien de steden gloren en het land vervalen  
terwijl zij van voormalige droomtoppen af  
langs ruischende afgronden nadenkend nederdalen.”

In die begin is daar 'n sekere tevredenheid dat die voorspelling bewaarheid is, maar die oorheersende toon is tog die tragiese, wat kom met die besef van die vreeslikheid van die katastrofe, en die angstige, wat spruit uit 'n onsekerheid oor wat nog kan gebeur. Die angs begin in die herinnering aan die begin van die noodlotskatastrofe, die wêreldoorlog. Die ritme en herhaling gee aan „allang, allang, was dit op til-“ iets van 'n jubelklank, maar die „angstgeril“ sit reeds daarin en word heel gou „angstzweet“.

Dit is juis die angs wat aan die eensames 'n gevoel van gemeensaamheid gee. Hulle het hulle afgesonder van die doemenswaardige wêreld om heldersienend te bly, maar nou keer hulle terug:

„Toen was het ook, dat zij, die lang voorheen  
met droomzware oogen en met leege handen  
neerwaarts inkeerend zich afzonderden,  
aan het vaal daglicht zijn teruggekomen.”

Die beeld hier is, in die tradisie van die mite-verhaal, apokalipties; dit suggereer 'n soort wederopstanding van die belyders van die skoonheid. Hulle word gesien as prinse weergekeer om 'n oordeel te vel oor 'n „slecht rijk“, maar hulle besef nie die volle betekenis van die ellende nie totdat hulle

„uit die ingekeerde wake ontwaakt  
zijn“.

Hierdie ontwaking is die tragiese insig, maar die gebed tot die towerkol, die dienaars van die moira, is nog moontlik. (Lear en Cordelia gaan saam na die gevangenis). Formeel is dit mooi dat die beeld en die hoop op verdoemenis wat in die begin uitgespreek is, herhaal word. Dit is die aanleiding tot 'n nuwe begrip van sake. Nou kan die digter sekere van sy vroeër vrae beantwoord, sommige van die einde van Een Winter aan Zee, maar veral dié van die begin van „Helena's Inkeer“:

„Waar ligt het land waar zij had moeten leven  
met haar hart dat groot en onstuimig was?"

Hy weet ook die antwoord op Yeats se vraag:

„Was there another Troy for her to burn?"

Hierdie antwoorde is egter nie binne die kader van die mite-verhaal self te vinde nie. Om hulle te vind, moet die digter die „mite" oorstyg, en moet hy besef dat geen aktuele feite ter sake is nie: Troye, Ierland, Europa, dis om 't ewe. Selfs die mite is onbelangrik in sover dit verbonde is aan enige konkrete vatbaarhede. Dit gaan nie oor die handeling of gedagtes of houdings van mense nie, nie eers oor die bewustheid van die Skoonheid nie. Wat ter sake is, is die menslike siel, die tydlose, wesenlike essensie van die mens, die groot Surplus. Om dit alles te sien, moet die digter kom tot die standpunt waar hy vir sy Skoonheidsgodin kan sê:

„en wat, vergode,  
waart ge anders ooit dan heils- of onheilsbode  
van de ziel zelve."

Binne Roland Holst se mite-verhaal is die Skoonheidsgodin die aarts-harpspeler, maar in die werklikheid (waartoe hy hier deurdring) word ook sy bespeel - bespeel deur daardie iets wat meer is as die som van alle dele, meer selfs as die eenheid wat kuns en skoonheid in die wêreld vorm, want ook dít is skepping van die menslike siel:

„keer op keer,  
maar enkel door uw ingreep, kon op aarde  
zoo de gewroken ziel de mensch dagvaarden."

„Uw" hier verwys na „Gij", die wraakgodin, wat deur die moira bespeel word. Dus is die finale gelykstelling: Siel = Lot, en daarmee kom ons by 'n Shakespeariaanse vertolking van die wesenlik tragiese: die mens is te klein vir sy siel. Hy moet uit die noodsaak van sy eie natuur aan homself eise stel waaraan hy nooit kan voldoen nie. Dus skeep hy telkens beskawings - binne die beskawings skeep hy kuns - maar die feit van geskape-wees, is 'n verdoemenis. Wat gebore word, moet doodgaan, maar elke skepping, elke daad, elke begin is 'n trotsering van hierdie wet. Terselfdertyd is elke ondergang 'n verdere verantwoordelikheid op die skouers van die geslagte wat volg. Dié insig in die menslike lewe móét 'n sekere deernis meebring,

en dit is juis die deernis wat soveel van die bekende simbole onbruikbaar maak. Dit is die deernis wat die kompromislose mite-verhaal vir altyd verwerp.

h Verdere ontwikkeling van gedagte en h voortuitwysing na Roland Holst se laaste poësie kom met die pragtige kontras tussen die aanspreekvorm „Schoonheid, gij” en die „O, Gij” van vroeër. Hier is die toon in teenspraak met die inhoud. Dit is asof die digter, miteenstaande die geweldige krag van sy beelde van die godin se mag en verwoesting, iets weet, iets aanvoel wat nog erger is. Hierdie bewustheid van hom maak dit vir hom moontlik om haar as h gelykwaardige aan te spreek. Of sy is nie meer godin nie – en die passasie wat volg, verbied hierdie vertolking – of hy het meer-as-menslik geword.

Die digter het ook self mitiese wese geword. Hierdie laaste inkeer is al by die gewoon-tragiese verby. Dit is verby Lear se „never, never, never, never, never”: dit is sy dood self, en tog leef die digter nog. Die mens is gelouter, daar bly van hom niks oor nie, behalwe wat meer was as die som van sy dele. Die menslike siel is meer as die gode self, want dit „bestaan” sonder haat of liefde, hoogmoed of nederigheid, hoop of wanhoop. Dit is niks en alles. Inderdaad alles vir Roland Holst se kuns as hy die „mite” agterlaat, die „mite” wat met al sy krag net „een kwart eeu” was teenoor die ewigheid. Die ewigheid is wat hier nie bespreek word nie, wat nie bespreek kan word nie; dus bly die gedig noodsaaklik h fragment.

Soos „Helena's Inkeer” is „In Ballingschap” h ondersoek van die verhouding skrywer-mite, maar in h ander perspektief. Op die voorgrond staan die „ik” wat skryf oor sy geografiese en metafisiese ballingskap. Hy staan alleen, sonder spieëlbeeld of bonatuurlike metgesel en op die agtergrond trek die „mite” in h eindlose perspektief weg. Nou is sy heimwee h verlange na „de eenige aardsche stem” wat hom nog kan verlos, die „groot aangaan van de zee bij de Hondsbossche”. Dat die klank van die see „aards” geword het, teken die geweldige verskil tussen dié siening en die mitiese. Ook die aard van die angs en wanhoop het verander; die noodlot kan hom nooit finaal aan die mens uitwoed nie, omdat die mens h siel het en dié siel die noodlot is.

Wat gebeur, is miskien vreesliker as h katastrofale ondergang. Die „wak licht” van „De Prins Weergekeerd” doof uit, want die heroïese van die „Leeuw van oud licht” bestaan nie meer nie. Daarom ook is die wond h goor etterwond en nie die skoon heldewond van „Zij voorspelden mijn lied” nie. Sy angs is juis om te „sterven ver van mijzelf”, want:

„geen woord valt van die doode taal meer te verstaan.“

Die grootse moontlikhede van sy nuwe toestand het nog geen uiting gevind nie, en wat die digter in dié stadium oorhet, is

„enkel nog, momplend, rouw.“

In die kader van die bundel In Gevaar kry die gedig ander implikasies by. Die perspektief word aanleiding tot die intens persoonlike gedigte soos „Lichamelijke Pijn“, want dit is geen groot sprong van die eie gedagte, die eie toestand na die eie liggaam nie. „In Ballingschap“ word ook om verskeie ander redes heeltemal tereg herdruk in die later bundel. So 'n posisie-verandering van 'n gedig, of eerder, van 'n reeks gedigte, vind in Yeats se oeuvre met soortgelyke regverdiging plaas wanneer hy A Woman Young and Old uit The Winding Stair neem en dit ná Words for Music Perhaps herdruk.

In die groep gedigte Words for Music Perhaps ontwikkel en verdiep Yeats die moontlikhede van die skynbaar ligte toon wat in die laaste gedigte (d.w.s. vanaf „Quarrel in Old Age“) van The Winding Stair verskyn. Die Crazy Jane-gedigte aan die begin van Words for Music Perhaps bepaal die aard van die hele groep. Die ander gedigte sit dieselfde toon en instelling voort, vloei as 't ware uit Crazy Jane se gedagtes. Agter die liedere sit die verhaal van Jane, haar minnaar, Jack, en die Biskop wat blykbaar uit jaloesie Jack vervloek het. Deur die feit dat die gedigte en marge van 'n verhaal geskryf is, gee dié klein groepie gedigte die basiese patroon van feitlik al Yeats se poësie weer. Merkwaardig is egter die verskil in die inhoud van die verhaal wat agter die liriek sit.

Ook in ander opsigte reproduseer 'n gedig soos „Crazy Jane and the Bishop“ die patroon van die „mite“-poësie. In die eerste instansie word daar direk gepraat met iemand wat nie in die gedig self nader bepaal word nie. Dus is dit heel natuurlik dat die leser homself in dié rol plaas. Daardeur word hy onmiddellik in die gedig betrokke.

„Bring me to the blasted cak“, sê Jane, en die leser is dadelik bereid om met hierdie half-heksefiguur saam te gaan na 'n Druïdiese vergaderplek. Die enkele woord „blasted“ bepaal die atmosfeer, en „bring“ betrek die leser in die lewe van die ou vrou wat 'n soort oermenslike gesag het. Dit is dan ook een van die hoofkenmerke van Crazy Jane dat sy in 'n sekere sin 'n oer-mens is, 'n argetipe. Die primitiewe angs en die misterieuse atmosfeer word in die eerste strofe deur twee elemente volgehou. Die man wat vervloek gaan word, is nie genoem nie; en die refrein word

skynbaar sinloos verbreek met die gevolg dat daar 'n suggestie is van die waansinnige sowel as van die magiese inkantasie.

Jane se waan is egter uiters heldersienend. Sy kan van haar „dear Jack” praat en tog onomwonde sê dat hy „dead” is. Sy sien ook die priestertjie se „old book” vir wat dit is, en weet heel goed dat sy woorde oor saamleef „like beast and beast” net 'n hulsel was vir sy eie jaloesie, want selfs in die gedig se hede is daar 'n moontlikheid dat hy haar sal kom opsoek. Die motief van die sinvolle waansin word heel sterk in Yeats se laaste poësie; dit gaan gepaard met sy gebruik van die ligte ritme en beklemtoonde rym van die lied om verskeie diepsinnighede te peil. Die verandering in vorm begelei ook 'n verandering in inhoud. Yeats behandel nou onderwerpe wat in die verhewe kader van sy vroeër poësie ondenkbaar sou gewees het.

Die hele aard van die ontwikkeling kan aan die hand van „Crazy Jane talks with the Bishop” geïllustreer word. Die motief-verandering is alte duidelik, maar die interessante daarvan is die manier waarop die karakter (Yeats se masker) haar teenstander se eie verwysingstelsel (system of reference) gebruik om hom te bestry. Dit is wesenlik die metode van al die laaste poësie van beide Yeats en Roland Holst. 'n Gevolg van hierdie taalgebruik is dat daar 'n soort ironiese kontras ontstaan tussen die woorde wat gebruik word en dit wat hulle sê. Juis dit maak, ten spyte van die klein omvang van die gedig, Jane se woorde waar wanneer sy sê:

„And much said he and I.”

Veel word inderdaad gesê, want 'n hele waarde-sisteem en die daarbypassende verwysingstelsel word in twyfel getrek. En nie alleen dit nie, maar ook alle dergelike geslote sisteme word by implikasie betwyfel, dus ook Yeats se eie „mite”.

„For nothing can be sole or whole  
That has not been rent.”

Die gedig verskeur 'n sisteem deurdat dit sy woorde vir 'n ander doel gebruik, maar die nuwe sin vul ook die ou sisteem aan. So ook verskeur Yeats se later poësie die geslote simboolsisteem wat die „mite” was, maar laat dit die mite ook tot 'n groter geheel ontwikkel. Words for Music Perhaps dui die rigting van hierdie ontwikkeling baie duidelik aan en verander dus algeheel die betekenis van die reeks A Woman Young and Old en die waarde en funksie daarvan in die totaliteit van Yeats se oeuvre. Dié reeks het oorspronklik deel uitgemaak van die bundel The Winding Stair en was bedoel as parallel en teenpool vir „A Man Young and Old” in The Tower. Dat dit sinvol geplaas kan word waar dit in die definitiewe uitgawe

staan, wys op die feit dat die ontwikkelingslyn wat ons nou teken, reeds taamlik vroeg begin het. Daar is dus geen breuk in die oeuvre nie, maar eerder net 'n klemverskuiwing, hoe opvallend dan ook.

Die effek van Words for Music Perhaps is reeds te bespeur in die waarde wat ons aan „Father and child” moet toeken. „She” het 'n sekere bekende vorm, „ban” is 'n woord wat ons geleer het om te misprys, en „good” het 'n ironiese klank. Daarom is die leser bevooroordeeld om in te sien dat

„That his hair is beautiful,  
Cold as the March wind his eyes”

'n goeie rede is om nie oor die verbanning bekommerd te wees nie. Ten spyte van dié verandering in die waarheid van die gedig, behou die vorm nog die soberheid en die spraakkarakter van die gedigte uit die latere mite-bundels. Dié ongerymdheid is egter uiters funksioneel, want dit vestig die aandag op die geweldige skeuring en verandering wat in die poësie plaasvind. Dit maak ons bewus van die moeite waarmee dinge groei of ontwikkel, iets wat vir hierdie laaste poësie met sy intense belangstelling in die werklike lewe van die mensdom baie gewig dra. Die ongerymdheid tussen vorm en inhoud word beeld van die mens se ewigdurende stryd met homself, van die dramatiese konflik tussen siel en hart, wat die onderwerp by uitnemendheid is van al Yeats se poësie. Juis dié kontras tussen die toon van die inhoud en die toon van die vorm laat die gedig 'n belangrike deel word van die mite.

Ook die reeks A Woman Young and Old volg in sy geheel die mite-patroon, want ook hier het ons die dig-en-marge-van-'n verhaal, maar die verhaal self word al hoe meer algemeen bekend. Daarom is dit so mooi dat die reeks eindig met Yeats se verdigting van die eeue-lank bekende verhaal van 'n heldin wat vergaan. Die gedig self is 'n gebed - deel van 'n verwysingstelsel dus -, maar dit eindig met kommentaar op die „ek” en op die instelling van Yeats se poësie in dié ontwikkelingsstadium:

„Pray I will and sing I must,  
And yet I weep - Oedipus' child  
Descends into the loveless dust.”

Die wil is nog daar om die esoteriese, veel-eisende mite te skep, om te bid, maar die roeping om te dig („sing I must”) is sterker, want dit het hier die karakter van 'n onontkombare noodlot. Dit alles lei ek af uit die feit dat „must” hier rym met „dust” wat al die oor- en ondertone van „dust unto dust” het, Tog

kom daar 'n sekere deernis by, want die mens is verganklik en hy kan ly. Dié besef word in die laaste poësie van Yeats en Roland Holst van kardinale belang. Dit, saam met die besef dat die skeppende kunstenaar tog self sy hele sisteem geskep het, is wat die lei tot die verwerping van die „mite“.

In A Full Moon in March kry ons die „styl-betekenis“-kontras in 'n ander vorm as in die gedigte van A Woman Young and Old, maar tog met basies dieselfde effek: 'n verdieping van die insig in die menslike toestand. Hier eksperimenteer Yeats met die moontlikhede van die ou simbole in die nuwe konteks – die bundel se titel kom trouens direk uit A Vision, die presisering van die „betekenis“ van Yeats se simbole -. Die nuwe konteks verg egter nuwe simbole, die oues kan alleen sinvol gebruik word in dié gedigte wat hoort in dramas waarvan die simbole binne die ou sisteem pas.

Die lieflike „Prayer for Old Age“ gee heel duidelik die teenwoordige toedrag van sake aan:

„O what am I that I should not seem

For the song's sake a fool?

I pray – for fashion's word is out

And prayer comes round again –

That I may seem, though I die old,

A foolish, passionate man.“

Die „marrow-bone“-metafoor van die eerste strofe en „comes round again“ is albei beelde wat tuis behoort het in die ou verwysingstelsel, maar die toon van die onderhawige gedig verleen 'n ligte ironie aan hulle, sodat hulle self eintlik kommentaar word op die manier waarop hulle gebruik was. Ook die lewer van kommentaar, as 't ware vanuit die algemeen menslike standpunt, op die „mite“ wat broeër alleen van binne gesien is, kenmerk die latere Yeats en Roland Holst.

„Meru“, die slot-sonnet van A Full Moon in March is tog seker die mooiste van die gedigte uit hierdie oorgangsfase van Yeats. In 'n sekere sin roep hy hier finaal aan sy „mite“ vaarwel, maar terselfdertyd suggereer hy die hele nuwe wêreld wat ontdek gaan word. In die eerste reëls is daar 'n fyn ondertoon van ironie teen homself en die orde wat hy probeer skep het, maar hulle is veral 'n heldere blik op die werklikheid.

„Civilisation is hooped together, brought  
 Under a rule, under the semblance of peace  
 By manifold illusion;”

In die kontras tussen die stil, abstrakte „civilisation” en die beurende, konkrete „hooped” is daar ’n merkwaardige diepte van insig in die realiteit wat weer in „semblance of peace” ondersoek word. ’n „Semblance of peace”, want die mens „cannot cease / ravening”. In die dierlike beweging van „ravening, raging and uprooting” word die menslike gedagte ’n vark wat „some foul sty” moet ken en naas die „heavenly mansion” van die geskape orde moet plaas. Ook Yeats se poësie gaan hierdie ontwikkeling deur om in „the desolation of reality”, „the foul rag-and-bone shop of the heart” te kom.

„Egypt and Greece, good-bye, and good-bye Rome!” het iets van die kinderlike onskuld van „Good-bye teacher, good-bye school”, maar veel meer van die harde ironie van die spreektaaluitdrukking wat ’n onnodige verlies aandui.

Teenoor die bitter negatiewiteit van die afskeid in die oktaaf, plaas Yeats die werklike vrede van die musikus wat weet dat alles verganklik is en wat daarom alles aanvaar. Die „Hermits upon Mount Meru” is „samen ingesneeuwd” soos Roland Holst se bevlogenes, maar hulle het reeds uit die ingekeerde wake ontwaak en weet dat die hele „mite”, „his glory and his mournments” net tydelik is en niksbeduidend teenoor die ewigheid.

Roland Holst se „Lichamelijke Pijn” is ’n gedig waarvan selfs die titel verbaasend sou wees sonder die oorgangsgedigte van die veertigerjare, maar veral sonder „In Ballingschap”. Soos hulle saam staan aan die begin van In Gevaar vorm hulle egter ’n volkome sinvolle inleiding tot die gedigte van die nuwe sienswyse.

„Lichamelijke Pijn” is feitlik die eerste gedig in die Roland Holst-oeuvre wat uitwei oor die greep van die skrikbewind van uur en feit op die digter, want dit is die eerste wat aan sy liggaam sy volle waarde toeken. Selfs in dié opsig is „In Ballingschap” ’n oorgangsgedig, omdat die beelde daarin so ’n sterk fisiese inslag het. Veral die wond word in heel konkrete terme uitgebeeld. Die liggaam is egter in „Lichamelijke Pijn” nie van die eerste belang nie. Die digter is veral ingestel op die effek van die liggaam op hart en siel:

„Wat rest hier nog? wat leeft,  
 uitgeput en getergd,  
 en spreek hier nog van ik?”

Hart? geest? - de ziel niet, sinds  
 de tijd geen oogenblik  
 meer uit zijn schrikbewind  
 vrijlaat naar waar heimwee  
 het gouden uur eens zag  
 stralen van overzee.  
 Het hart? in zelfbeklag  
 gaf 't, jammerlijk gefaald,  
 het op. Enkel de geest  
 stelt, tergend gesmaald  
 door wat eers is geweest,  
 zich schrap, en slaat en grauwt  
 terug, en kiest, nu het moet  
 - beleedigd, verbeter en oud -  
 de kant van het bloed,  
 dat zich geen raad meer weet."

Belangrik is die perspektief van die terugblik. Die digter is en bly heel sterk bewus van die waarde en die waarheid van die mite wat hy geskep het, maar hy weet ook dat hy, die dienaar van sy eie mite, dit nou moet oorleef en die ontoereikendheid van sy suiwere sielskrag aanskou.

Die katastrofe waarin die mite 'n moontlike reiniging gesien het, het tog geen redding gebring nie. Nou sien die digter homself as die beskawingstad wat verwoes word. (Dit is 'n ou motief wat Roland Holst verwerk tot 'n nuwe beeld van die konflik binne die bevlogene self.)

„Kon ik maar, eer ek sterf,  
 in taal van vuur en ijs  
 uitspreken hoe benauwd

in mij die mensch zich versteekt". - dit is nou sy enigste wens. Roland Holst is heel eerstens begaan oor die wese van die menslike. Nou sien hy dat daar tog 'n sekere deernis in die verwesenliking van die essensieel menslike nodig is, al is dit net omdat die mens liggaamlik so ontsettend kan ly. Daarom sien hy nou die katastrofe wat hy vroeër as wraakneming verdig het as 'n

„wandaad,  
 bedreven in den naam  
 des geestes."

Hierdie worde is van sentrale belang vir 'n begrip van Roland Holst se laaste poësie. Die „wandaad“, wat hy vroeër sou gesien het as 'n verskriklike maar noodsaaklike katastrofe, bedrewe deur 'n groter mag as die mens, sien hy nou in suiwer menslike terme. Die „mite“ herlei nie meer die wandaad tot wraakoefening nie. Die mens is nog altyd aan homself ontrou, maar die besef van die ontrou, die bewustheid van die verskil tussen die „sou kon gewees het“ en die „is“, is straf genoeg.

Iets opvallend nuuts is hoe begaan die digter is oor die ondermyning van die mens deur sy liggaam, want sonder die liggaam is enige geestelike reaksie onmoontlik. Dit pas volkome by die suiwer Christelike begrip „zonde tegen den geest“. Dié gebruik van Bybelse motiewe en uitdrukkings is ook iets nuuts, en in „Lichamelijke Pijn“ is daar 'n hele aantal te vinde, soos „het bedoeld paradijs“, „hel“ en „het beloofde land“. Dit is 'n aanduiding dat 'n sekere mate van simpatie met die Christelike instelling deel van die digter se lewensvisie geword het. Die toelating van die „nuwe deernis“ deur die hart verhewig die konflik binne die digter self sodat hy homself beken as:

„naar hart wel Christen, maar naar ziel en vleesch  
Heiden, nooit te bekeeren“

Dit is presies hierdie siening wat Yeats laat sê:

„get you gone, von Hügel, though with blessings on your head.“

Ook Yeats gebruik in sy laaste gedigte al hoe meer Christelike uitdrukkings en idiomatie; selfs die titel van sy laaste oorgangsbundel sluit daarby aan, aangesien dit „A Full Moon in March“ is wat die datum van die Paasfees bepaal.

In die algemene opset herinner „Lichamelijke Pijn“, en die gedigte wat sy basiese instelling deel, aan die slot van Milton se „Paradise Lost“, waar die straf en die apoteose die besef van die sondigheid is. Alles kom ten slotte neer op die regte siening. Adam en Eva het die paradys verloor, alles wat vir hulle oorbly, is net die bestaan en daarin moet hulle die sin daarván vind. Die „mite“ is verby, alles wat vir die lewe sin gegee het, het verdwyn, maar die digter bestaan nog en daarin is die sin. So kom Roland Holst by die kern van die eksistensialisme.

„Oneenig“ sit ook vol verrassings. Die digter bid nie meer tot die skoonheidsgodin nie, maar hy rig hom tot 'n demon binne homself (Yeats se daimon?) – die gees van verzet teen die wêreld wat nie meer soos vroeër reageer nie. Daarom moet hy vra:

„Vlaag tergend overeind weer!“

Dis 'n laaste poging om te word „wie hij had kunnen zijn”, om weer terug te keer van die „zielsbevreesden van Golgotha”, soos hy in „De Nederlaag” gedoen het. Nou staan hy aan die ander uiterste van die pad waarop hy hom toe begewe het, en vind dat „wie hij werd” eerder nader is aan die „zielsbevreesden” dan aan „wie hij had kunnen zijn”. Die aanvang van „Oneenig” het 'n baie nou verband met die voorafgaande gedig, want sy wending tot die demon spruit uit die besef dat die deernisvoller lewe net moontlik en sinvol kan wees as die gees van verset in 'n sekere mate aanwesig bly, as die digter by alle deernis 'n starende kan bly.

'n Bevestiging van die gevolgtrekking waartoe „Helena's Inkeer” gelei het, vind ons in die feit dat die effek van die aanwesigheid van die demon dieselfde is as dié van die skoonheidsgodin.

„In uw uur  
werd de tijd opgeheven:  
de wereld in het leven,  
krakeel in vuur”

Die ligtheid van die teenstelling in die eerste twee reëls maak sonder die minste moeite onsin van die hele verslaafdheid aan tyd waaraan die mens ly. In dié toestand vergaan alle teenstellings - naas so 'n groot teenstelling het hulle hoege-naamd geen belang nie -, selfs „leven” en „wereld” is versoenbaar.

Veral die tweede deel van „Oneenig” is magistraal. Die gebruik van twee bymekaar passende monoloë gee aan die gedig 'n strukturele ironie, want dit is eintlik dialoog, maar een van die sprekers weet nie dat hy 'n antwoord kry nie. Dié situasie dra grotendeels by tot die toon en die effek van die tweede deel en maak die galge-humor daarvan sinvol. Dit kontrasteer pragtig met die dodelike erns van die eerste deel. Hierdie ongerymdheid is die belangrikste element van die gedig en het 'n effek vergelykbaar met dié van die ongerymdhede in Yeats se „Father and Child”.

Die gebrokenheid van die ritme is die sterkste faktor in deel twee van „Oneenig”. Dit beeld eers die demon se verbasing uit deur die gedig amper asemloos te laat word. Die ritme bly onegalig, hoewel dit in die tweede paragraaf nie so verbroke is nie. Hierdie paragraaf bestaan uit een lang sin wat die spanning angswekkend laat styg. Maar dit is veel meer as dramatiese spanningslyn. Dit teken amper in besonderhede die karakter van die demon, wat, uit 'n menslike standpunt gesien, taamluk onaangenaam is. Sy onveranderbare beslistheid, sy geslepenheid en gemeenheid word baie duidelik, maar daar is ook in hom 'n skalkse

heldersiendheid wat verhoed dat ons hom verwerp as deurgaans sleg. En by dit alles is hierdie paragraaf 'n meesterlike samevatting, met 'n effens ironiese perversie - passend by die demon se karakter - van Roland Holst se hele simbool-sisteem soos dit tot en met die veertigerjare ontwikkel het. Al sy belangrikste simbole en beelde is hier saamgebring en verstrengel om die hele karakter van sy werk te herskep en deur die veranderde perspektief 'n nuwe lig daarop te werp. (Die perspektiefverandering is tweërlei: alles word retrospektief gesien, en uit die demon se standpunt beskryf.) Op die einde het ons die gevoel dat die stryd lank sal duur en ook dat die demon dit verwag, juis omdat hy „niet aleer" so dikwels herhaal en omdat hy al sy ideale opnoem. Van al hierdie dinge het die ander self weggedwaal.

Die ontwikkeling en die aard van die verdeeldheid binne die digterlike self is iets wat ons moet ondersoek omdat dit heelwat van belang in die poësie openbaar, en ook omdat dit 'n belangrike aanknopingspunt met Yeats se poësie vorm.

Heel vroeg reeds is Roland Holst hom bewus dat hy nie geheel en al dienaar van die mite kan wees nie, dat hy in die mitiese wêreld nie heeltemal kan opgaan nie omdat hy fisies aan die aarde verbonde is. Daarom vind ons heel selde 'n epiese „ik" in sy werk. Veel meer dikwels kry ons die mite-profeet, maar selfs hy staan gedurig voor sy spieëlbeeld, voor diegene „die ikzelf had kunnen zijn".

Die spieël is vir Roland Holst 'n veruitwendigde simbool van 'n innerlike toestand van verdeeldheid. Soos ook die hele mite vir hom eintlik een groot beeld is om die menslike sielstoestand te ondersoek. (Vgl. „Helena's Inkeer".) Wat in die loop van sy digterlike ontwikkeling gebeur, is dat die gewig van verskillende aspekte van homself verander en die klem in die mite dus verskuif. Dit begin met bewondering vir die aristokratiese ideaal, verander na 'n besef van wêreldse en eie skuld in terme van die ideaal, en dan na 'n wanhopige gebed om 'n verlossende katastrofe. Ná die mislukking - in die terme van die „mite" - van die katastrofe, verloor die mite sy sin, en daar bly net die verskeurde digterlike siel oor om te ondersoek, om te peil en om te verdig.

Hierdie verskeurdeheid blyk duidelik uit „In Ballingschap" en „Oneenig", waar die klem al weer 'n keer verskuif het en die mitiese wese na die mens hunker, hom „nooit kon vergeten", terwyl die ander „ik" 'n nuwe lewe bou. Maar Roland Holst se bewussyn van 'n verdeeldheid in homself is nie simplisties dualisties nie. Van die interessante aspekte an In Gevaar is die verskuiwing van die klem in die uitbeelding van sy eie onenige wese.

In „Oneenig” kry ons die deur die hart oorheerste mens wat bid om die sielsopstand weer te voel, en dan die opstandige self wat hunker na kontak met die ander. Soms vind ons die digter, die aristokraties-geroepene wat swig voor die idee van opgeen-word in die massa. Dikwels is dit die geroepe digter wat hom teen verskeie ander aspekte van sy wese rig. Die gebruik van „ik” en „hij” in dié gedigte is ’n ontwikkeling uit die ontmoetinge in die vroeëres.

Hier staan daar nie meer ’n spieël tussen hulle nie: die onbekende van die „through the looking glass”-wêreld het verdwyn. Die mens weet meer en ken homself beter omdat hy ouer is, en die gedigte weet meer omdat die ander hulle voorafgaan. Hier hoef ’n mens nie van albei figure te praat om die aanwesigheid van die tweede te kan voel nie. Die digter laat die leser deur die oë van die man in die spieël kyk sodat daar by implikasie noodsaaklik twee beelde is. Die afwesige is altyd die komplement van die aanwesige, die „ik” altyd ’n voltooiing van die „hij”. In „Oneenig”, bv., kry ons in albei dele die figuur en sy weerkaatsing, die mens en sy ideaal, sy demon, sy komplement.

Een van die mees kriptiese stellings van hierdie situasie vind ons in die Tussenvoegsel, „Kroonjaar”:

„Leeg en gehuldigd  
kwam hij thuis,  
vermenigvuldigd  
tot een muis,”

waar die „hij” nie ’n objektiewe, epiese figuur is nie, maar ’n dramatiese keersy van die self. Die aksent op humor is iets nuuts in Roland Holst se werk, maar die manier waarop hy snaaks kan wees, was altyd kenmerkend van hom. Hy gebruik treffend en pragtig ’n gewone woord op ’n ongewone manier. Dié verskil tussen sy ouer en sy nuwer poësie werk op meer as een vlak – die hele ontwikkeling kan saamgevat word in die stelling dat Roland Holst dieselfde metodes gebruik om nuwe resultate te behaal.

Soms plaas hy ’n nuwe gebeurtenis in ’n ou kader, soos gebeur in „Volgens Afspraak uit Omtrent de Grens, en verkry daardoor ’n soort dubbele waarde in die eenvoudigste gedig. In die eerste paragraaf van „Volgens Afspraak” ontmoet ons ’n ou man wat Roland Holst of ’n Roland Holst-masker kan wees. Die ou man besit nie meer ’n mite nie, maar is in ’n sekere mate self ’n mitiese figuur. Hy het die geweldige sterkte en wysheid van die ou manne van die Keltiese mites. Dié „hij”-figuur van

hierdie paragraaf is miskien die komplement van 'n „ik“-figuur, volgens die patroon wat in In Gevaar ontwikkel het, maar hy is veral die figuur wat ons lank reeds ken as

„vijand van al de vijanden  
waarmee ontrow vriendschap sloot.“

Roland Holst laat 'n mens hier dink dat jy iemand ontmoet het, maar hy het eintlik net 'n masker voorgestel. Dit is 'n middel wat in die later poësie ewe tipies is as die spieëlbeeld in die vroeëre. Miskien beskrywe die digter hier die ontmoeting tussen gees en siel (hart en vlees word voorlopig uitgelaat, alhoewel die mens uit alvier bestaan – uit lug, vuur, water en aarde).

In die vraag waarmee die tweede paragraaf begin, is daar 'n sekere angs:

„Komt een ander dan de dood  
zo laat nog? De wilgeblaren  
suzelen tot bang bedaren.“

Hier word die natuur beeld en bevestiging van die menslike angs. In Roland Holst se vroegste poësie was dit sy ontdekkingsvreugde wat die natuur geskep het; in die mitiese fase het hy oopgestaan vir die invlaging van die mite deur lug en see; nou is dit presies andersom – hy vlaag in op die natuur. Hierdie koppeling van dit wat vroeër die stem van die mite was, aan die menslike houding is belangrik, want dit verander grotendeels die waarde van die verskyning van die mitiese doodsengel op die rand van die „kleine waterplek!“.

As ons na die vroeër gedig kyk in verband met hierdie verse, kom ons heelwat te wete oor Omtrent die Grens as geheel. Die klein, stil, helder plekkie speel teenoor die dag en die lewe presies dieselfde rol as die kristal teenoor die geskiedenis. Die water is 'n samesmelting van spieël en kristal: die tydlose elemente van die lewe met die wese van die ewigheid. En juis dit is die wese van die groot dood wat Roland Holst later ontdek as die mite vir hom nie meer absolute geldigheid kan hê nie omdat hy dit sien as 'n skepping van sy eie siel, 'n god volgens sy eie beeld geskep. Tog kan sy eie skepping hom beskuldig, want daar kan beweer word dat dit die beste in die mens verteenwoordig. Die mens is gedurig in homself verdeel en sy siel stel steeds eise aan hom.

Amper ironies is dit dat Roland Holst se Christelike hart altyd voor die hoëpriester van die mite in verhoor staan en dat dit sigself nooit eintlik verdedig nie. Sou dit impliseer dat die hart tog sterker is dan die idealistiese siel,

soos Christus sterker was dan Kájafas? Sulke subtiliteite, dig deur nie-verdig, kom herhaaldelik in die laaste gedigte voor. In werklikheid is hierdie suggestie van 'n ander „mite" net deel van die uitdrukkingsmiddel wat ons reeds in In Gevaar teëgekomp het. Dit is deel van Roland Holst se nuwe perspektief op die lewe, dat die komplement van enigiets daarmee gesien en verdig moet word.

„In Verhoor" is 'n interessante gedig om aan „Volgens Afspraak" te koppel omdat dit enigsins 'n uitbeelding is van die een oogopslag wat die digter by die dood verbybring - die een oomblik van insig wat die hele vraag van skuld en onskuld onder die aandag bring. Maar die insiggewende van die gedig is sy vorm, veral as dit in verband met „Volgens Afspraak" beskou word. Dit is in 'n algeheel onbepaalde verlede tyd geskryf en kan dus 'n beskrywing wees van verlede of hede (soos duidelik die geval is in „Volgens Afspraak" - weens die gebruik van verlede en teenwoordige tyd), of interessanter nog: dit kan toekomstig wees, 'n soort profetiese verlede tyd. Natuurlik is die effek wat Roland Holst bereik, dié van tydeloosheid. Hierdie situasie van gekonfronteer wees met jouself bestaan altyd en het altyd bestaan: dit is die groot „Ek is".

Op 'n heeltemal ander wyse verkry Roland Holst 'n dergelike effek in die bundel as geheel. Vroeër was sy poësie beheers deur sy „obsessiewe simboliek". Nou is dit verby, maar tog bly daar 'n sterk verband met sy vroeër werk, want die beelde hét betekenis gekry en die betekenis duur voort. Daar kom 'n element van suiwer onsinnebeeldige taal by, waar die woord sy kompleksiteit te danke het, nie aan die feit dat dit 'n normale én 'n sinnebeeldige betekenis het nie, maar dat dit in verskillende spanningstoestande voorkom. Dit is 'n groter poëtiese waagstuk as die beelde van vroeër. Bloot deur woorde langs mekaar te plaas in posisies van harmonie en kontras, skep hy komplekse betekenis. Telkens herhaal hy hele sinne - eintlik prosasinne - waarvan hy die hele betekenis en waarde verander net deur hulle op verskillende wyses in poëtiese verse te rangskik. 'n Interessante voorbeeld is die volgende reëls:

„Een leven her

stond een mens daar"

en:

„Ontboden stond

een mens daar, tot zijn nooit vervlogen

voorbestaan weergebracht".

In die twee aanhalings praat Roland Holst oor presies die teenoorgestelde aspekte

van die mens, en net die konteks bepaal dat dieselfde woorde 'n ander betekenis het. Sou hy beter die eenheid van die mens kon impliseer? Die woordgebruik self is 'n pleidooi teen die siening wat hy gewoonlik op die voorgrond stel. Die styl verteenwoordig in die verhoor die mens wat steeds weier om weer dienaar te word van die pragtige „mite" van die magtige skoonheid en die hoë roeping van die kunstenaar in 'n ondergaande wêreld.

Die grensgebied tussen sy ou mite en die werklikheid is net een van die veles wat die gedigte van Omtrent de Grens betree. Die digter wat altyd op die grense van die maatskappy gestaan het, dig nou oor die subtiele, skaars tekenbare grense tussen so baie dinge, en die gedigte self word grensgebiede: tussen verlede en hede, tyd en ewigheid, mite en realiteit, „mite" en Christendom, see en land, nag en dag, lewe en dood, siel en gees, vlees en hart. Die gedigte beweeg ook in 'n sekere sin langs die grens tussen prosa en poësie. Soms kry hulle selfs onderskeibaar 'n formele en 'n logiese sin, moet hulle, ook tegnies, op minstens twee maniere gelees word.

„Ars Poetica" is een van die beste gedigte in die bundel en 'n besondere beeld van sy eie titel, want dit is 'n samevatting van die hele Roland Holst-styl. Feitlik al die motiewe van hierdie tyd kom daarin voor en word langs en teenoor mekaar gestel, sodat dit heel duidelik word dat daar nie maklik onderskeid tussen dinge te make is nie, dat daar geen maklike antwoorde te vinde is nie. In die tumult van die gedig, die lewe, kom die roeping van die digter om te dig as die een groot betekenis te staan. Met sy beheer oor die taal kan die digter sy hart

„als een druiventros uitpers  
tot in de spieren van het vers."

Die krag van hierdie reëls is tweërlei: die beeld is verrassend ook omdat beeldspraak nou seldsaam is in Roland Holst se poësie, en dit kom aan die einde van die tweede lang sin in die gedig, wat 'n geskiedenis is van sy lewe en 'n beskrywing van die wêreld waarin hy woon, 'n kommentaar op mens en mite.

Die nou reeds karakteristieke gebruik van gemeensame uitdrukkings is in „Ars Poetica" buitengewoon mooi. Die verband gee aan „huid en haar", „bed en beker" 'n nuwe betekenis. Die hele betekenis hang soms af van die posisie van die woord in 'n vers - die perspektief verander met die wysiging van 'n enkele woord - die ironie word geïmpliseer deur die kleinste sintaktiese verskuiwing. Daar is ook ironie in sy kontrasterende gebruik van skynbare sinonieme.

Die houding van die digter teenoor die „mite“ is hier heel boeiend. Hy neem as vanselfsprekend aan dat die leser die hele betekenis daarvan ken, maar hy herskep dit tog alles in die gedig. Ook sy houding staan in baie nou verband met die taalgebruik, die manier waarop hy skielik 'n kontras skep, 'n frase omkeer of 'n woord herhaal. Hierdie meesterlike fasiliteit in die gedig laat die digter as wese objektief staan teenoor sy skepping, laat 'n mens verstaan hóe hy sig God

„schiep naar zijn beeld.“

Dit verklaar ook waarom God jaloes is en die mens „onder de frons van God“ leef, nie alleen leef nie, maar „oud sterk“ word. 'n Mens verwag „en“ tussen dié twee woorde. Die weglating daarvan maak die „oud“, en dus die mens tydloos. En met die tydloosheid word 'n nuwe persoonlike krag gebore, sodat:

„mij raakt het, mij maakt het verzet“

teen al die twyfel van „waar of niet waar“ geld. Die sterkte van hierdie ou man is „de spieren van het vers“ waarvan ons in „Ars Poetica“ so 'n pragtige beeld kry.

Dit is hierdie nuwe sterkte wat „Twist in de Mist“ so anders maak as „De Nederlaag“. Die later gedig begin met die woorde van die mitiese wese - onverwags staan hulle tussen aanhalingstekens, want hierdie wese het nou van die mens vervreem -. Die situasie en die atmosfeer word slegs terloops vermeld; nie soos in „De Nederlaag“ nie, waar hulle op die voorgrond staan. Dáár is die reën, die wind en die see intrinsieke dele van die verhaal, hier is dit suiwer die menslike toestand wat van belang is. Ook die mitiese wese se voorkoms word in „Twist in de Mist“ net weergegee vir sover dit die digter direk raak. Die wese is in sigself nie meer belangrik nie.

Die alter ego is ook nie meer die meerdere nie en kan die digter nie meer verras nie. Hy ken hom:

„ik kon zien dat hij mijn hart kon hooren“,

„[niets van mij ontging hem ooit]“

Omdat hy dié wese ken, smeeek hy nie meer nie soos in:

„maar waarom liet gij mij dan vrij?

riep ik uit ...“

maar

„Altijd nog tekeer gaande?

voegde ik hem schamper toe.“

In dié verband kan die „mite" self as slavernij beskou word, terwyl die idee vroeër was:

„Gij zijt van mij naar slavernij gevlucht."

Hieragter skuil 'n hele nuwe besef van vryheid en deug, van self mite wees. In die „mite" self is daar 'n klemverskuiwing. Dit beweeg van die Keltiese na die Griekse. Die Griekse is 'n mensliker mitologie, waarin die gode omgang het met mense en selfs op hulle verlief raak. By die Kelte word „de hoogmoedigen van den grooten droom" deur die godheid bevoë. Dit is veel makliker om die meer letterlike, Griekse idee af te wys as

„Grootspraak en wartaal ... klinklaar  
onsin."

Teen die einde van „Twist in de Mist" het ons 'n siening van die mens, die skepper van alle gode. Daarom kan die digter moeg word vir die „wartalig aandringen". Daarop volg die „mitiese" wese se belangrike woorde:

„Het sneeuwt," zei hij,  
waarom ook niet? de woestheid is voorbij,  
alleen de moeheid bleef."

Vir die eerste keer in Roland Holst se oeuvre is die twee teenpole van die mens versoen in 'n sekere stilte en berusting. Al wat op die einde van die alter ego oorbly, is 'n leë glas - 'n ironiese kontras met die „glas" op die einde van „De Nederlaag". En tussen die versvorm van dié twee gedigte is daar ook 'n geweldige verskil. In die „vrye" vers van „Twist in de Mist", beeld van die nuwe vryheid van die digter, vind ons van Roland Holst se mees gebonde poësie: verantwoordelikheid bly daar altyd. Rym en sintaksis word uiters belangrik, soos blyk uit die volgende reëls, die begin van die einde van die gedig:

„ - en bijna schuw  
dronk hij zijn glas leeg - „waren wij  
maar niet hier gekomen," „Waren wij  
er dan uit wijs geworden?" vroeg ik, maar  
hij gat er nu of ik er niet meer zat."

As uitgangspunt vir 'n bespreking van Onder Koude Wolken kies ek die gedig „Ouderdom" omdat dit soveel van die essensie van hierdie bundel inhou,

„Speel voor het laatst hoog spel  
nu rond Lijf' s citadel  
de voortijd beleg slaat“.

Die poësie speel „voor het laatst hoog spel in dié sin dat die ou beeldspraak gro-  
tendeels terugkeer. Vir die digter is die laaste speel van die ou hoë spel wat  
hy doen in „Koud Water“. Daar is hy weer die mitiese wese, die gees van vlees,  
h willekeur teen die wêreld in sy eie element. Soos Cuchulain is hy die held in  
die element van sy voortyd, maar hy kom verfris daar uit omdat hy nie met die see  
veg nie. (Vgl. Yeats se „Cuchulain's fight with the sea“.) Dit is amper of die  
digter h Fetus is in die skoot van die see waaruit hy as eersteling gebore word.

In die ouderdom word die mens teruggedryf na die essensie van sy bestaan. As  
hy „pud sterk“ word, word hy self mities en sluit die kringloop van die lewe. Vir  
die jongeling, soos Erik, is daar geen noodsaak vir miteskepping nie; die mens  
is mities, is onbewustelik volkome homself. Later word hy self-bewus en begin  
twyfel aan sy eie waarde, en sy siel skep die ideaal-beeld van die mite. Wanneer  
die mens deur die lewe beweeg het, word die mens weer mities, want hy sien homself  
in die wysheid van die ouderdom weer as h integrale wese tensy hy ophou om kreatief  
te wees:

„Dood's aantocht splijt wat rest  
- mits wat rest niet berust -  
tot vuur en ijs.“

En:

„Als bij een dageraad  
wordt ziel weer bloed, geest vlees -  
geen vreugde kent meer vrees.“

Die ou mens leef by alle tragiese moontlikhede verby, is suiwer en ken homself  
en die waarde en waarheid van die lewe.

„Die roes maakt zich niets wijs“

Dit is nie meer nodig om homself h mitiese waarheid wys te maak nie. Hy het  
die sin van die bestaan in die bestaan ontdek. Dit is die ontdekking van h ou man  
en h ou beskawing. Die enigste eis wat nou gestel word, is dat die mens nooit  
berus nie en dat hy die nie-berusting uitspreek, nooit toegee dat hy h ou man,  
„die niet meer spreken kan“, is nie. Deurdat die digter nie berusting soek nie,  
doen hy h verdere ontdekking, dié van die rede wat h werklike versoening tussen

die teenstrydighede van siel en brein teweeg kan bring:

„zij brengt eiland na eiland,  
Naar dat hoog zingen luisterend, in kaart."

Behalwe in die rede het die ou man 'n troos in sy wilde, eensame kind met wie hy gemeenskap kan hê omdat hulle albei dieselfde integriteit het. Hiermee keer Roland Holst terug na 'n motief wat al lank reeds telkens weer in sy poësie opgeduik het. Die kind word ook 'n soort beeld van sy poësie, wat weer heroïes en primêr - amper primitief - word. Sy is die begin van die kring wat hy nou voltooi en omdat hy van sy poësie onafskeidbaar is, word sy dit ook, soos gebeur in „Ballade".

Met sy nadruk op die „Kindergeheim" van die sot sluit „De Dorpszot" aan by „Ballade". Dit sluit ook heel interessant aan by Yeats se Crazy Jane-gedigte, veral wat betref die verbinding van die sot en God en die belang van die kinderlikheid. Ook formeel is daar belangrike ooreenkomste tussen „De Dorpszot" en gedigte uit Words for Music Perhaps

Maar interessanter nog is die ooreenkoms wat die agreëlike strofevorm van „De Dorpszot" vertoon met die kristalgedigte van Een Winter Aan Zee. Die metrum is dieselfde en ook die onegalige ritme stem grotendeels daarmee ooreen. Die rym-skema van die kristalgedigte is a b a c b d c d, en dié van „De Dorpszot", a b a c b d d c. Die groot ooreenkoms en die klein verskil is albei belangrik; hulle is 'n beeld van die ontwikkeling wat Roland Holst se poësie gedurende 'n dertigtal jaar ondergaan het.

Reeds met „vergeten kindergeheim" het ons 'n aanduiding van ooreenkoms en verskil, want die „geheim" van Een Winter aan Zee kan nouliks as „kindergeheim" beskou word. Hierin staan „De Dorpszot" veel nader aan 'n godig soos „Wedergeboorte", ook daarin dat die godheid nie die skoonheidsgodin van die „mite" is nie. Ook die vrae, wat aanvanklik die eerste strofe sterk laat herinner aan die gedigte van Een Winter aan Zee, teken eintlik nog die kontras daarmee aan. Hulle is by uitnemendheid die soort vrae wat gestel was oor Christus, en dan juis deur die ongelowiges en diegene wat objektief teenoor hom gestaan het. Die vrae van die vroeër bundel was vrae gestel deur 'n verwarde gelowige. Nou staan die digter objektief teenoor alle mites, ook teenoor sy eie.

'n Verdere verskil tussen dié vrae en die vrae van Een Winter aan Zee is dat die tweede strofe 'n poging doen om hulle te beantwoord. Die moontlikheid van so 'n poging word voorberei deur die ietwat veranderde struktuur van die eerste strofe wat

nie so absoluut in sigself geslote is nie as dié van die bundel van 1947. Die rym-skema, sonder die afsluitende herhaling van die patroon van die eerste drie reëls, is simptomaties hiervan. Een faset van die kristal is nie heelteman glad geslyp nie sodat dit by 'n ander kan inpas, daarby aangelas kan word. Die tweede strofe is in 'n sekere sin ook 'n objektiewe beskouing van die mite self, wat nou gesien word as „bezeter! verzinsels" wat die siel afweer.

Die tweede strofe word egter nie geheel en al aan die digter gewy nie, want dit is belangrik dat daar 'n sterk aanleiding is tot die gevolgtrekking van die volgende strofe. Die funksie van die reëls:

„Al zag hij mij, hij zou mij  
niet zien, nog hoe zijn trouw mij  
doet omzien op mijn reis."

is velerlei. Dit is eerstens 'n regverdigende verklaring vir die stelling wat in die eerste vyf reëls van die strofe gemaak word en is dus 'n bevestiging van die antwoord op die vraag van strofe een. Verder, hierdie reëls is 'n karakterisering van die sot, 'n tekening van die geabsorbeertheid in homself, wat hom tot 'n sot maak maar terselfdertyd die digter fassineer omdat dié instelling soveel moontlikhede inhou vir die ontdekking van 'n onbekende of ontkende waarheid. Hierin sluit „De Dorpszot" aan by al die Yeats-gedigte wat die simboliese moontlikhede van die „fool" ondersoek. Hierdie laaste drie reëls van strofe twee tref ook 'n belangrike doel deurdat hulle, bloot deur die naasmekaarplasing van die woorde, die sot en die digter in baie nou verband met mekaar bring. Daarin veral is hulle 'n voortuitverwysing na die gedig se klimaks, vervul hulle dus 'n dramatiese funksie binne die liriese gedig. (Die sterk dramatiese karakter van hul liriek is 'n merkwaardige ooreenkoms tussen Yeats en Roland Holst.)

In die eerste drie reëls van die laaste strofe abstraheer die digter ietwat:

„De hoogmoed ziet wel de ootmoed  
die hem niet ziet, blind zijnde  
voor wat haar eenvoud nood doet".

Daardeur teken hy die verskil tussen homself en die sot baie duidelik af en verwys hy weer, met woorde soos „hoogmoed", „blind zijnde" en „nood doet", na sy mite, na sy eie gees, dus. Die reëls bou dus op tweërlei wyse na die klimaks op: hulle skep 'n dramatiese spanning deur die twee karakters te kontrasteer en hulle verklaar waarom die digter kan sê:

„En, kijkend naar den zot,  
 kijk ik mijsself ten einde,  
 en zie mij, moegekeken,  
 mijn lot met hem breken  
 als ons brood van zijn God. - "

Die gebruik van Christelike simboliek hier onderstreep die moontlikhede van 'n beskouing van die sot as 'n soort Christus-figuur, wat die eerste strofe aangedui het. Dit rond dus die gedig pragtig af, maar dit bereik ook veel meer. Dit vergestalt die eensame digter, wat met alle moontlike middele sy eie siel probeer peil het, as nog steeds „outsider“ buite alle gemeenskap, maar tog met sekere kontakpunte met allerlei groepe. Hierdie een pragtige beeld laat ons Roland Holst se hele poëtiese oeuvre sien vir wat dit is: 'n tragies-heroiëse poging om die menslike siel te begryp en te vergestalt. Dit is „the utterance of the whole soul of man, and, as such, inexhaustible to meditation.“<sup>1</sup>

Vir Roland Holst sowel as vir Yeats is die middel tot hierdie uiting die poësie, en daarom moet die kuns die hoogste waarde hê in hul sisteem. Daarom ook dat die toon van die begin van Yeats se „Lapis Lazuli“ so min simpatie betoon met die klaende vrouens.

„I have heard that hysterical women say  
 They are sick of the palette and fiddle-bow,  
 Of poets that are always gay,  
 For everybody knows or else should know  
 That if nothing drastic is done  
 Aeroplane and Zeppelin will come out,  
 Pitch like King Billy bomb-balls in  
 Until the town lie beaten flat.“

Die digter se onverskillige houding laat sig reeds met „hysterical“ geld en word versterk deur die gemeensaamheid van die uitdrukkings „everybody knows“ en „if nothing drastic is done“. In hierdie gebruik van gemeensame uitdrukkings wyk Yeats met groot effek af van sy manier om aan 'n gewone segswyse 'n nuwe betekenis te heg. Die digter staan egter nie alleen teenoor die histeriese vrouens se houding onverskillig nie, hy is aper honend. Hy maak van hul vrees iets komiekliks deur Keiser

1. I.A. Richards: op. cit.

Willem „King Billy" te noem sodat die uitdrukking „like billy-o" as ondertoon kan fungeer, en deur bomme te verklein tot „bomb-balls". Die honende komiek word verhoog deur die opeenvolging van „out" en „in" aan die einde van twee langs mekaar staande reëls.

Die res van die gedig is 'n regverdiging van die digter se instelling en aldus 'n verklaring van die rede waarom die histerie van die massa veragtelik is. Om so 'n regverdiging en 'n verklaring te kan wees, moet die gedig 'n analise wees van die tragiese en van die meer-as-tragiese. Die „gaiety" waarvan hy praat, is dan ook geensins 'n gesellige soort pret nie, maar die diepe heroïese vrolikheid van dié wat by alle tragiese moontlikhede verby is. In sy koppeling van die aktualiteit met 'n analise van die tragiese en 'n loftuiting op die kuns het „Lapis Lazuli" heelwat gemeen met Roland Holst se „Helena's Inkeer". Tog is die verskille tussen die twee gedigte meer opvallend as die ooreenkomste, want die klem in „Lapis Lazuli" val op dit wat by die tragiese verby is, terwyl „Helena's Inkeer" net daarna vooruitwys. Die kern van die instelling in Yeats se gedig is die reëls:

„All things fall and are built again,  
And those that build them again are gay".

Dit is 'n voortsetting van die instelling van „The Gyres" en lê die klem op die ondergeskikte betekenismoontlikheid van die volgende woorde uit die sonnet „Meru":

„day brings round the night".

En „gay" in die reëls wat ek so pas aangehaal het, rym ook met „day".

„Lapis Lazuli" se rymskema verdien ons aandag, want dit is deurgaans 'n gekruis-te kwatryn-rym, a b a b, maar die gedig laat hom geensins in kwatryne verdeel nie. So kry ons 'n ingeboude effek van opbou en verval van patrone binne 'n voortdurende geheel: „all things fall and are built again". Wanneer die vrolikheid van die herbouer met die beskrywing van die ou Chinese werklik die oorhand begin kry, verbind die rym selfs twee paragrawe. Die implikasie is natuurlik dat die moontlikhede van wedergeboorte altyd sterker en belangriker is as die sterwe. Finale ondergang kan daar nie wees nie, en absolute tragedie ook nie, want dit kan alles tot 'n sinvolle eenheid herskep word deur die kuns. So het alles in die gebeeldhoude lazursteen sin:

„Every discoloration of the stone,  
Every accidental crack or dent,

Seems a water-course or an avalanche,  
Or lofty slope where it still snows!"

Die herhaling van „every" wys op 'n sin wat die sinsloosheid, gesuggereer deur „accidental", nie by magte is om te verstoor nie. Dit is die sin van die kuns, die sin wat die kuns uit enige gegewe kan maak! Wat die leser toelaat om te beweer dat Yeats dit hier het oor die mag van die kuns, is die woord „seems". Dit begin die beweging weg van die eenvoudige beskrywing van die voorafgaande paragraaf, na die behandeling van dit wat die digter in sy verbeelding sien. „Doubtless" in die reël wat op hierdie aanhaling volg, sit dié beweging voort, totdat ons in die laaste sewental reëls glad nie meer met die „werklikheid" te make het nie.

„and I  
Delight to imagine them seated there;  
There, on the mountain and the sky,  
On all the tragic scene they stare."

In dié visie het alles tragies geword sodat dit nie meer sinvol kan wees om oor enige gebeurtenis of historiese moontlikheid onsteld te wees nie.

„One asks for mournful melodies;  
Accomplished fingers begin to play.  
Their eyes mid many wrinkles, their eyes,  
Their ancient, glittering eyes, are gay."

In die ryming van „play" en „gay" kry ons vir die eerste keer in die gedig 'n suggestie dat 'n ooreenstemming tussen vrolikheid en pret moontlik mag wees. Nou is dit egter toelaatbaar, want alles is reeds gewysig deur die tragiese visie, deur die diepte van die insig in die lewe. Die vrolikheid is juis moontlik omdat die ou manne hulself en alle dinge „ten einde" gelyk het. Dit is glad nie toevallig nie dat „eyes" drie keer in die laaste twee reëls herhaal word nie. Die drie manne op die lazuursteen, wie se „Weltanschauung" die digter verbeel en uitbeeld, word 'n beeld, 'n masker van die digter self. „Lapis Lazuli" is dus 'n verklaring waarom daar in Yeats se laaste poësie altyd „gaiety transfiguring all that dread" is.

Hierdie super-tragiese vrolikheid is ook omtrent al wat „The Wild old Wicked Man" met „Lapis Lazuli" gemeen het. Die twee gedigte vorm min of meer die teenoorgestelde pole van die wêreld van Yeats se Last Poems. In „The Wild old Wicked Man" bou Yeats voort op die amper mistiese aardsheid van die Crazy Jane-gedigte. Ons

vind dieselfde motiewe, dieselfde soort gebruik van die refrein en die amper middel-eeuse atmosfeer terug. Die gedig het ook iets van die retrospektiewe vitalisme van Roland Holst se „Voorjaar in de Lucht”.<sup>2</sup> Roland Holst se gedig is meer intens, ’n absolute Dionisiese fees. Die vaart van die eerste paragraaf, waarin die digter hom laat opgaan in die Dionisiese, is fantasties. Dit beweeg soos ’n vinnige, primitiewe dans en word ’n pragtige beeld van die gees wat herskep word. Die stil ritme van die roes, vorm ’n skerp kontras. Eintlik word die vaart van die eerste deel sodanig ’n werklikheid juis omdat die nugterheid daarop volg. Ons kry hier ’n beeld van die roes én ’n nugtere besef daarvan.

Dit is presies na die vermoë om so te kan praat dat Yeats se ou man verwys wanneer hy aan die vrou met wie hy soebaat, sê:

„I have what no young man can have  
Because he loves too much.  
Words I have that can pierce the heart,  
But what can he do but touch?”

Sy geliefde wil egter niks met die ou man te doen hê nie, want:

„Love to give or to withhold  
Is not at my command.  
I gave it all to an older man;  
That old man in the skies.  
Hands that are busy with His beads  
Can never close those eyes.”

Haar instelling is dié van die „lovely lady” in „The Three Bushes”, wat ook ’n absolute skeiding maak tussen siel en vlees. Yeats staan in sy laaste gedigte werk krities teenoor enige instelling wat die mens verdeel, wat sy wesenlike eenheid ontken. Sy gebruik van sy kuns, wat hy as dié geestelike medium van die mens beskou, om aan die fisiese mens gestalte te gee, is eenvoudig ’n pleidooi vir die eenheid van die mens. Dit is ’n nuwe poging om die mens in al sy kompleksiteit te begryp en te vergestalt. Siel en vlees, lig en donker, goed en kwaad is almal „deel” van ’n ondeelbare eenheid, en die waarheid is alleen te vinde waar elke ding saam met sy komplement gesien word, waar geen kunsmatige skeidings gemaak word nie. Daarom kies

---

2. Maatstaf: Juni 1964

die ou man die geselskap van „girls down on the seashore" wat gesprekke voer, nie met die vissers nie, maar vir hulle en wat dans vir die jong mans. Hierdie is veel nader aan egte Christelike naasteliefde as die tegniese Christelikheid van die ander vrou.

In Yeats se ironiese behandeling van die Christendom hier en in ander van sy Last Poems word daar geen kritiek gerig teen die basiese Christelike ideaal van naasteliefde nie, maar wel teen alle verwronge opvattinge daarvan wat 'n ontkenning van die mens meebring. In teenstelling met wat gebeur in sommige van sy vroeër gedigte, verwerp Yeats nie die Christendom nie. Trouens, hy verwerp feitlik geen enkele instelling of opvatting meer nie, maar dring sterk daarop aan dat komplementêre, selfs skynbaar teenstrydige dinge met mekaar versoen en vereenselwig moet word. Daarom staan hy ook krities teenoor sy eie „mite" en probeer hy dit opneem in 'n groter allesomvattende geheel, 'n idee wat netjies in die gedig „Those Images" uitgespreek word.

„Long-legged Fly" doen veel meer as net die gedagte uitspreek: dit verwesenlik die hele ideaal. Daarin en in die geweldige kompleksiteit wat die eenvoudige taal dra, is die gedig ook beeld van die kern van Yeats se laaste poësie. Sintakties en logies is die drie strofes op presies dieselfde patroon gebou: om 'n bepaalde doel te tref, handel op 'n spesifieke manier, want ... En die fisies-mistiese refrein rond dit af.

In die eerste strofe is die doelstelling self nie verrassend nie. Ons is almal uit die staanspoor bereid om te handel

„That civilisation may not sink,  
Its great battle lost".

„Civilisation" is vir almal uiters belangrik. Ons het hier te make met 'n gewigtige saak, 'n feit wat benadruk word deur die swaarheid van die lang woord „civilisation" tussen al die monosillabiese woorde daaromheen. Ook „great" het in dié opsig 'n belangrike funksie. Die sinsnede „great battle" is ook ons eerste aanduiding van die kompleksiteit van die gedig, want dit verwys metafories na die stryd van die beskawing teen die verderflike elemente binne en buite wat dit bedreig, maar die woorde wys ook met 'n triomfantlike letterlikheid op die stryd wat Caesar beplan. Hierdie betekenismoontlikheid word egter, soos soveel ander in die gedig, alleen met 'n tweede lesing van die gedig duidelik. Die gedig se eerste verrassing kom met die ontdekking van hoe min gedoen moet word om so 'n groot doel te bereik;

„Quiet the dog, tether the pony  
to a distant post“.

Dit wys op die belangrikheid van details in die lewe, maar ook in die poësie. Maar belangriker, dié reëls onderstreep die belang van stilte, selfs by die hewigste handeling, die belang van kleinighede in groot sake. Yeats is alweer besig om seker te maak dat die komplement van elke ding nie ontken word nie. Die fluistertoon van hierdie woorde word onmiddellik verklaar wanneer die lakei sê:

„Our master Caesar is in the tent  
Where the maps are spread,  
His eyes fixed upon nothing,  
A hand under his head.“

Daar is groot trots in die woorde „our master Caesar“ en die interessante is dat „our“ ook ons, die lesers, in die situasie betrek. Iets wat reeds gebeur het met die imperatiefvorm in die voorafgaande reëls, want die gedig bied niemand behalwe die leser as ontvanger van die opdrag aan nie. Hierdeur word ons ook op 'n afstand van Caesar gehou, want ons het lakeie geword, saam met die spreker. Die afstand tussen ons en Caesar word ook veroorsaak deur die feit dat hy in dié houding 'n afstand tussen hom en die wêreld geplaas het. Hy, die handelende man, het hom 'n oomblik in sy eie kring van stilte afgesluit; want alleen waar die mens volkome met homself verenig is, kan hy 'n siener wees: dan alleen word hy 'n deel van die ewigheid.

Hierdie vermoë om hul eie tydelike wese met die ewigheid te vereenselwig, is die kenmerk wat die drie figure in die gedig met mekaar gemeen het. Dit is wat hulle van sulke sentrale belang maak vir die mensdom. Na hierdie mistiese vermoë verwys die refrein:

„Like a long-legged fly upon the stream  
His mind moves upon silence“.

Die „long-legged“ is miskien die beste te verklaar deur die volgende reëls uit „Lapis Lazuli“:

„Over them flies a long-legged bird,  
A symbol of longevity“.

Wat langdurig is, is die uitwerkings van Caesar se gedagtes. In die beeld van die

refrein word die gedagte konkreet, 'n bevestiging van die bewering dat dit die eenheid van siel en vlees is wat belang het.

Die begin van die tweede strofe is uiters verrassend, want 'n mens sou nouliks verwag dat die verwoesting van Troje wenslik kon wees. Tog aanvaar ons dit nie alleen nie: ons dink nie eers daaraan om die doel in twyfel te trek nie. Die rede is dat die herhaling van die sintaktiese patroon van die eerste strofe 'n meeslepende krag het. Ons begryp voor ons verbaas is. Dit dan is die belang van die herhaalde struktuur van die drie strofes. In 'n sekere sin egter is die doelstelling aan die begin van strofe twee nie so verbasend nie, want Helena en die verwoeste Troje is van Yeats se belangrikste en bekendste mite-beelde. In dié opsig sou strofes een en drie die verrasendes wees buite die kader van die laaste poësie. Wat Yeats hier verwesenlik, is die doel van al sy laaste gedigte: om sy eie „mite" deel te maak van 'n algemeen-menslike waarheid, om alle konflikte tot harmonie te herlei.

In die laaste strofe versoen hy ook die menslike, manlike Renaissance-Adam met die ontmandheid van die selibatêre Paap. Hierdie versoening geskied deur die persoon van Michaelangelo, maar veral deur sy kuns wat die menslikheid - die eerste Adam - binne die gebied van die Christendom - die koninkryk van die tweede Adam - bring. Omdat Yeats in „Long-legged Fly" 'n nuwe vrede en vryheid skep, is die ritme en rym ook heel vry, alhoewel daar op ander gebiede 'n baie sterk en betekenisvolle patroon is.

„The Circus Animals' Desertion" ten slotte is Yeats se pragtig verdigte geskiedenis van sy eie ontwikkeling. Kommentaar daarop sou nie veel nuuts meer tot die onderhawige bespreking kon bydra nie, maar 'n volledige aanhaling daarvan kan die hoofsaak van hierdie skripsie afrondend in beeld bring. Die besonderhede van die gedig geld natuurlik alleen vir Yeats, maar die algemene ontwikkelingslyn is dieselfde by Roland Holst.

HOOFSTUK 5.NITE - POËSIE

	Bladsy
Kort oorsig van die digterlike ontwikkeling	122
Die vergestaltung van 'n wêreld	123
Skepping van inhoud deur vorm	124

Die vae epiese gedigte van die vroegste periode van Yeats en Roland Holst se ontwikkeling het nouliks 'n verband met die groot meerderheid van hul gedigte omdat die mitiese in die epiek beperk is tot die onderwerp. Van hul kenmerkende simbool-gebruik is daar niks te bespeur nie. Soos ek in die bespreking van die verband en afwesigheid van verband tussen hul vroegste en hul latere poësie opgemerk het, word die poësie kenmerkend mities na mate die woord daarin simbool word. Een van die wesenskenmerke van die simbool is dat dit beide vorm- en inhoudselement is. Die poësie word dus mite na mate inhoud en vorm steeds meer onskiedbaar word, na mate die simbole toereikend word om die digter se hele visie in sy poësie uit te beeld. Die aard van die simboliese verwysing maak van die simbool 'n liriese kunstgreep met 'n epiese funksie. Yeats en Roland Holst se simbool-sisteem maak dit moontlik om die hele wêreld van die siel in beeld te bring, om dit 'n vatbare werklikheid te maak. Die poësie word mite, want dit skep 'n hele nuwe wêreld waarin die gewone kategorieë (vgl. Gilbert Ryle se bespreking van filosofiese mites) nie bestaan nie en waar die ideaal werklikheid en die droom konkreet is. Roland Holst se Een Winter aan Zee is die voorbeeld by uitstek van sulke poësie.

Die wêreld wat geskep word, het 'n eie geskiedenis wat in die gedigte implisiet is en waarna hulle verwys. 'n Sekere epiese karakter bly dus in die liriek behoue, sodat 'n mens wonder of daar tóg nie 'n verband tussen die vroegste epiese gedigte en die latere werk sou kon bestaan nie. Nogtans, daar is meer verskille as ooreenkomste want die verhaal bestaan in die latere gedigte eintlik glad nie, alhoewel wat ek die „mite" genoem het die illusie van 'n verhaal skep. Van der Leeuw verklaar eintlik die paradoks wanneer hy sê: „myth not only evokes or recalls some powerful event, but it also endows it with form."<sup>1</sup> Die „endowment with form" ontbreek in Yeats en Roland Holst se vroegste gedigte en word in hul lateres oorheersend. Edward Engelberg merk op: „Yeats's imagination - if not his talent - was primarily neither lyric nor dramatic, but epic."<sup>2</sup> Sy bewering is dat die wesenlike karakter van Yeats se poësie juis uit die konflik tussen sy epiese verbeelding en sy liriese en dramatiese talent gebore word. Aangesien beide Yeats en Roland Holst met epiese gedigte of pogings tot epiese gedigte hul debuut maak, en later die epiek heeltemal laat vaar, lyk Engelberg se bewering heeltemal aanvaarbaar en op albei toepaslik. In sy bespreking van Yeats se strewe om sy persoonlike styl te vind, sê Engelberg:

---

1. Religion in Essence and Manifestation bl. 414

2. The Vast Design, bl. 3

„Yeats quickly recognised that grandeur in art could no longer be achieved quantitatively, by crowding a work with large casts of characters, many plots, a multitude of ideas and emotions ( op epiese wyse, dus); allusion and suggestion, symbol and emblem, therefore soon became central to his aesthetic as techniques of gaining capaciousness and echo, the reverberation of vast worlds rather than the vast worlds themselves. If one might retain the effects of Hugo while wringing the neck of his rhetoric and eloquence, then the lyric of the future could promise a fulfilment of suggested vastness never before achieved.“<sup>3</sup>

Dit is presies dié gebruik van suggestie en simbool om „the reverberation of vast worlds in die poësie vatbaar te maak, wat die poësie van Yeats misties laat word, wat vorm gee aan 'n verbeelde „powerful event“. Hierin vind ons ook die verklaring van die kritieke belang van die vorm in die poësie; alleen daardeur kry 'n nie bestaande inhoud 'n bestaan. Die aard en die inhoud van die poësie word geskep deur die magiese wyse waarop woorde gebruik word.

Twee van Martinus Nijhoff se opmerkings na aanleiding van Roland Holst se werk illustreer die aard van die mite-poësie, poësie wat deur sy vorm sy eie inhoud skep en is. In sy artikel „Hart en Oog“ sê Nijhoff dat „de poëzie van het oog“ misties is en priesterlik van aard. „Zij ziet een ander wereld en maakt deze zichtbaar voor de stervelingen door haar met de onze te vergelijken. Haar functie .... is het om vanuit het standpunt der eeuwigheid de wereld te overzien en de mensheid - in de dubbele betekenis van het woord - te richten. Sprekende voorbeelden van deze poëzie van het scheppende oog zijn Dante en Shakespeare. Zij brachten werelden in beeld als normen voor de mens in zijn aards bestaan ... zij maakten die voor de zintuigen waarneembaar, en meer kan een kunstenaar niet doen. Zulk een dichter van het oog is A. Roland Holst.“<sup>4</sup> Nijhoff gaan voort met 'n weergawe van die gesuggereerde verhaal, die „mite“ in Roland Holst se poësie. In „A. Roland Holst - Ex tenebris mundi“ gee Nijhoff 'n pragtige opsomming van die wyse waarop Roland Holst sy „wereld“ vergestalt en sy geweldige effekte bereik. „Onopgesmukter, eerlijker, ongewapender gevoel is haast niet denkbaar, zoals het zich in deze gedichten uitsprekt, neerslachtig tot in de wortel, vertwijfeld, „geschroeid van droomen en van licht beroofd“, zonder intellectueel houvast, zonder vaste voet in het leven, zonder de esthetische troost die zoveel dichters doet zingen bij het

3. The Vast Design. bl. 6

4. Verzameld Werk II, Tweede deel bl. 977

bekijken van bloemen, ogen en landschappen. Hij is met zijn hart alleen, zoals Keats dat was, en die eenzaamheid is zijn thema. Maar zodra dit thema bij hem taal wordt, zodra hij woorden er voor vindt die aanvankelijk niets anders doen dan dit eenvoudig uitspreken, - op hetzelfde ogenblik wordt er een instrument in hem aangeslagen, waarvan de trillingen zo sterk en verheven zijn, dat de verzen dikwijls niet anders zijn dan een doorgevoerd en meesterlijk wetmatig uitruisen. Beelden nemen het gevoel op en stellen het in beweging, het leven wordt een oud verhaal waarvan het einde reeds honderdmaal voorbij is en weer aangevangen. En de woorden, die in hun eenvoud van die aanvang iets heel mismoedigs uitspreken, zijn eensklaps in hun onverbiddelijke verband, in het ontzaglijke ritme waarmee ze elkaar vasthouden, doorbreken, vervolgen, terugroepen, - zijn eensklaps de taal geworden van een heldendicht waarin we persoonlijk aandeel nemen en dat aan alle gevoelszwakte voorgoed een einde maakt.

Zoals ik zei, zulke verzen doen misschien het diepste wat een ding kan doen in het menselijk hart: ze veranderen de eenzaamheid.<sup>5</sup>

Hierdie poësie word dan deur die wyse waarop dit te werk gaan een van Cassirer se „symbolic forms“, „not imitations, but organs of reality, since it is solely by their agency that anything real becomes an object for intellectual apprehension, and as such is made visible to us“.<sup>6</sup> Wat dit spesifiek mities maak, is dat die „werklikheid“ wat in dié poësie waar word nie werklik is nie. Dit maak dit wesenlik anders, soos Nijhoff ook aandui as poësie oor reeds-bestaande dinge soos „bloemen, ogen en landschapper“. Die poësie van Yeats en Roland Holst skep sy eie inhoud uit die niet, - of uit die surplus van alle suplusse - skep 'n beeld daarvoor en kreër sy eie bestaan en bestaansreg. Daarom is dié poësie mities, is dit mite. Daarom ook is dit alleen sinvol om te praat van mite-poësie, nie van 'n poëtiese mite of mitiese poësie nie. Mite en poësie is so onskiedbaar as vorm en inhoud waar vorm inhoud skep en inhoud aan vorm sin gee, waar dit feitlik sinloos is om selfs die vorm-inhoud onderskeid te maak.

---oOo---

5. Verzameld Werk II Eerste Deel bls. 501-2

6. Language and Myth, bl. 8

BIBLIOGRAFIE

## I

A DIE WERKE VAN W.B. YEATS

Collected Poems. Londen. 1950

The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats,

Allt en Allspach (Reds). New York. 1957

Collected Plays. Londen. 1952

Mythologies. Londen. 1959

Essays and Introductions. Londen. 1961

Autobiographies. Londen. 1962

Explorations Londen 1962

A Vision. Londen 1925 en '37

On the Boiler. Dublin. 1938

Verskeie vertalings en verwerkings

B DIE WERKE VAN A. ROLAND HOLST

Verzameld Werk, vier dele. Bussum 1948

In Gevaar. Den Haag. 1958

Omtrent de Grens. Den Haag. 1960

Onder Koude Wolken. Den Haag. 1962

Ongebundelde gedigte verskyn in Maatstaf

Desember 1954, Engelse vertalings

Maart 1956, „Februari 1956“

„Vorst“

Desember 1956, „Een Ongeloovige“

Januarie 1962, „Verf- en Filmheld“

Maart 1962. „Epiloog“

Mei 1962 „Een Gesprek“

Februarie 1963, „Winteropruiming“

„Strengte Vorst“

November 1963, „Avondwolken“

Junie 1964, „Voorjaar in de Lucht“

„Laatste Troost“

Maart, 1965, „Man en Vrouw“

Julie 1966, „De Godin“  
 „In Herinnering aan de Hond Ramses“  
 „Ommegang der gedoemden“  
 „De Kuil en het Kind“  
 „Terugkomst“

In De Gids verskyn in

Desember 1965 „Het Geld en zijn Adel“

Ongebundelde prosa verskyn in Maatstaf

April 1953, „In Memoriam Nijhoff“

Mei 1953, „Omwegen“

Junie 1953, „Omwegen,“ II

Julie 1953, „Herinnering aan Van Deyssel en Boutens“

Augustus 1953, „Omwegen,“ III

November 1953, „Omwegen,“ IV

Junie 1954, „Bij een gedicht van Yeats“

Desember 1954, „Crossing the Channel“

April 1955, „Na jaren opgediept“

Junie-Julie 1955, „Gerrit Achterberg, 50 jaar“

Maart 1956, „Nog een tijdschrift?“

Mei 1956, „Tekst voor de Nationale Monument“

Augustus 1956, „Uit 'de oude doos'“

Toespraak by die ontvangs van die P.C. Hooft-prys.

April 1958, „Zwaar Weer op Til“

Mei-Junie 1958, „Een belangrijke Gebeurtenis“

„Rekenshap voor Een Winter aan Zee“

Desember 1958, „Het Eksperiment“

September 1959, „Waarmee ik dan maar zeggen wil“, I

Oktober 1959 „Waarmee ik dan maar zeggen wil“, II

November 1959, „Waarmee ik dan maar zeggen wil“, III

Desember 1959, „Waarmee ik dan maar zeggen wil“, IV

Augustus/September 1960, „Verstoorde Stilte“

Mei 1963, „Een Geheim Klooster“

November 1963, „Vreugde en Geluk“

Maart 1964, „In- en uitvallen“

Augustus 1964, „In- en uitvallen“ II

Verskeie vertalings, o.a. die volgende Yeats-gedigte:

"The Lover tells of the Rose in his Heart"

"A Prayer for my Daughter"

"No Second Troy"

"A Deep-sworn Vow"

"He hears the cry of the Sedge"

"The Fiddler of Donney"

"Fallen Majesty"

"The People"

"The Scholars"

"These are the Clouds"

"Leda and the Swan"

"The Leaders of the Crowd"

"Reconciliation"

"The Old Age of Queen Maeve"

en die drama: The Countess Cathleen

Almal in: William Butler Yeats. Den Haag. 1958

## II

### A BOEKE EN ARTIKELS OOR W.B. YEATS

Adams, H.: Blake and Yeats, The Contrary Vision. Cornell. 1955

Allspach, R.K.: Yeats and Innisfree. Dublin. 1965

Bjersby, B.: The Cuchulain Legend in the Works of W.B. Yeats. Dublin, 1951

Blackmur, R.P.: The Lion and the Honeycombe. Londen. 1956

Bowra, C.I.: The Heritage of Symbolism. Londen. 1947

Brooks, C.: Modern Poetry and the Tradition. Chapel Hill. 1939

The Hidden God. New Haven. 1963

Bushrui, S.B.: Yeats's Verse Plays. Londen. 1965

Clark, D.R.: W.B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality. Dublin 1965

Half the Characters had Eagles' Faces. Amherst. 1965

Cross, K.G.W. en Jeffares, A.N. (Reds): In Excited Reverie. Londen. 1965

Davis, E.: Yeats's Early Contacts with French Poetry. Pretoria. 1961

Donohue, D.: The Third Voice. Londen. 1959

(Red): The Integrity of Yeats. Cork. 1964

- Dunseath, T.K.: „Yeats and the Genesis of Supernatural Song,”  
in English Literary History, 1961
- Eliot, T.S.: On Poetry and Poets. Londen. 1957
- Ellmann, R.: Yeats, The Man and the Mask. Londen. 1948  
The Identity of Yeats. Londen. 1954  
„W.B. Yeats, Magician” in Western Review, Somer 1948
- Engelberg, E.: The Vast Design. Toronto. 1964
- Faulkner, P.: William Morris and W.B. Yeats. Dublin. 1962  
Yeats and the Irish 18th Century. Dublin. 1965
- Fraser, G.S.: W.B. Yeats. Londen. 1954
- Gibbon, M.: The Masterpiece and the Man. Londen. 1959
- Gurd, P.: The Early Poetry of W.B. Yeats. Lancaster. 1916
- Gwynn, L.S. (Red): Scattering Branches. Dublin. 1940
- Hall, J. en Steinmann, M. (Reds): The Permanence of Yeats. New York. 1951
- Hanley, M.: Thoor Ballylee—Home of W.B. Yeats. Dublin. 1965
- Henn, T.R.: The Lonely Tower. Londen. 1950
- Hoare, D.M.: The Works of Morris and Yeats in Relation to Early Saga Literature.  
Cambridge. 1937
- Hone, J.M.: William Butler Yeats, The Poet in Contemporary Ireland.  
Dublin en Londen. 1916
- Howarth, H.: The Irish Writers, 1880–1940. Londen. 1958
- Jackson, G.E.: Mysticism in A.E. and W.B. Yeats in relation to Oriental and  
American Thought. Ohio. 1932
- Jeffares, A.N.: W.B. Yeats, Man and Poet. Londen. 1949
- Kermode, F.: The Romantic Image. Londen. 1957
- Koch, V.: W.B. Yeats: The Tragic Phase. Londen. 1951
- Krans, H.S.: William Butler Yeats and the Irish Literary Revival. New York. 1904
- Lerner, L.: W.B. Yeats, Poet and Crank. Londen. 1965
- Lister, L.: Beulah to Byzantium. Dublin. 1965
- MacManus, F. (Red): The Yeats We Knew. Cork. 1965
- MacNeill, L.: The Poetry of W.B. Yeats. Oxford. 1941
- Marlin, E.: Yeats and the Easter Rising. Dublin. 1965

- Malone, A.E.: The Irish Drama. Londen. 1952
- Hasefield, J.: Some Memories of W.B. Yeats. Dublin. 1940
- Melchiori, G.: The Whole Mystery of Art. Londen. 1960
- Menon, V.K.: The Development of W.B. Yeats. Edinburgh. 1942
- Mercer, V.: The Irish Comic Tradition. Oxford. 1962
- Moore, V.: The Unicorn. New York. 1954
- Mulryno, J.R. (Red.): An Honoured Guest. Londen. 1965
- Nathan, L.E.: The Tragic Drama of W.B. Yeats. Londen. 1965
- O'Donnell, J.P.: Sailing to Byzantium. Cambridge, Mass. 1939
- Painter, J.A. en Parrish, S.H.: A Concordance to the Poems. Cornell. 1963
- Parkinson, T.: W.B. Yeats, Self-Critic. Berkeley. 1951  
W.B. Yeats, The Later Poetry. Berkeley. 1964
- Pollock, J.H.: William Butler Yeats. Dublin. 1935
- Reid, F.: W.B. Yeats, A Critical Study. Londen. 1915
- Rudd, M.: The Divided Image. Londen. 1953
- Salvadori, C.: Yeats and Castiglione. Dublin. 1965
- Saul, G.B.: Prolegomena to the Study of Yeats's Poems. Philadelphia. 1957  
Prolegomena to the Study of Yeats's Plays. Philadelphia. 1957
- Schneidau, H.N.: „Pound and Yeats: The Question of Symbolism“ in  
English Literary History, 1965
- Schrickx, W.: „William Butler Yeats, Symbolist en Visionair Dichter“ in  
De Vlaamse Gids, 6, 1965
- Seiden, M.I.: William Butler Yeats, The Poet as Mythmaker. Michigan. 1962
- Servotte, H.: „Van Innisfree naar Byzantium: W.B. Yeats 1865-1939“ in  
Dietsche Warande en Belfort, 1965
- Skelton, R. en Saddlemayer, A.(Reds.): The World of W.B. Yeats. Dublin. 1965
- Smith, A.J.M.: Poet Young and Old- W.B. Yeats. Toronto. 1939
- Stallworthy, J.: Between the Lines. Oxford. 1963
- Stauffer, D.: The Golden Nightingale. New York. 1949
- Stock, A.G.: W.B. Yeats, his Poetry and Thought. Cambridge. 1961
- Strong, L.A.G.: A Letter to W.B. Yeats. Londen. 1932
- Telfer, G.W.L.: Yeats's Idea of the Gael. Dublin. 1965

- Unterecker, J.: A Reader's Guide to W.B. Yeats. Londen. 1959
- Ure, P.: Towards a Mythology. Liverpool. 1946
- Yeats. Edinburgh. 1963
- Yeats the Playwright. Londen. 1963
- Ussher, A.: Three Great Irishmen, Londen. 1952
- Vendler, H.H.: W.B. Yeats: A Vision and the Later Plays: Harvard. 1962
- Wade, A.: A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats. Londen. 1951
- Wijngaards, N.: „The Shadowy Waters van W.B. Yeats en A. Roland Holst" in  
Spiegel der Letteren, 3, 1965
- Wilson, E.: Axel's Castle. Londen. 1950
- Wilson, F.A.C.: W.B. Yeats and the Tradition. Londen. 1958
- Yeats's Iconography. Londen. 1960
- Winters, Y.: The Poetry of W.B. Yeats. Denver. 1960
- Wrenn, C.L.: W.B. Yeats. A Literary Study. Londen. 1920
- Zabel, M.D. (Red): Literary Opinion in American. New York. 1957
- The Irish Book, XI, 3 & 4: Special Yeats Issue
- Southern Review, VII, 3: W.B. Yeats Memorial Issue

B BOEKE EN ARTIKELS OOR A. ROLAND HOLST

- Binnendijk, D.A.M.: Tekst en Uitleg. Amsterdam. 1946
- Randschrift. Amsterdam. C 1951
- Dichters van Dezen Tijd, Amsterdam. 1954
- „A. Roland Holst en B. Aafjes", in Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1946.
- Blijstra, R.: „Een Dichter Denkt", in Critisch Bulletin XIX
- Bossaert, H.: „De Griekse Wereld in het Werk van A. Roland Holst", in Nieuw Vlaams Tijdschrift, XII
- Ter Braak, N.: Verzameld Werk, VI en VII. Amsterdam. 1951
- Buckinx, P.G.: „Over A. Roland Holst," in Dietsche Warande en Belfort, 1954
- Calis, P.: „Het Gezicht als Verhoor", in De Gids, Aug. 1961
- „De Dubbele Werkelijkheid van A. Roland Holst", in Maatstaf,  
Aug./ Sept., 1962
- Van D-yssel, L.: Aanteekeningen bij Lectuur. Amsterdam. 1950

- Dinaux, C.J.E.: Gegist Bestek. Den Haag. 1958
- Donker, A.: „Erkende maar Onbegrepen Grootheid“, in Critisch Bulletin, XVII
- Draak, H.: Iersche Letterkunde als Toetssteen. Amsterdam. 1946
- Van Duinkerken, A.: Ascese der Schoonheid. Amsterdam. 1941  
 „A. Roland Holst en Keuls“, in De Gids, 2, 1948  
 „A. Roland Holst: Vision and Rhetoric“, in Delta, Somer, 1959
- Elemans, J.: A. Roland Holst, in die reeks Ontmoetingen?
- Van Eyck, P.N.: „A. Roland Holst“, in Maatstaf, Aug. 1959
- Gielen, J.J.: „Genologie“, in De Nieuwe Taalgids, XXXIV
- Greshoff, J.: Verzameld Werk, deel Legkaart, Amsterdam. 1948
- G.H.: „De Prins, de Dichter en de Koning“, in Neerlandia, 1959
- Hoornik, Ed.: Toetssteen. Den Haag. 1951
- Hoyack, L.: „A. Roland Holst als Denker“, in Maatstaf, Feb. 1957
- Jonckheere, K.: „P.C. Hooft-prijs voor Janie“, in De Vlaamse Gids, 1956
- Kloos, W.: Letterkundige Inzichten en Vergezichten, VI, VII, XIV, XVII. Den Haag. 1929
- Van Leeuwen, W.M.L.E.: Legende onder de Lamp. Enschede. 1947  
De Ivoren Toren. Bussum. 1950  
De Nederlandse Dichtkunst Sinds 1880. Groningen. 1929  
 in Appollo, 1948  
 „Elysisch, Profetisch en toornend Dichterschap“, in Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1956.
- Marsman, H.: Verzameld Werk, III. Amsterdam. 1938-47
- Mussche, A.: „Over Verzameld Werk, IV,“ in Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1950
- Nijhoff, M.: Verzameld Werk, II. Den Haag. 1954-61
- du Perron, E.: Voor Kleine Parochie. Brussel. 1931  
Cahiers van een Lezer. Brussel. 1933  
De Smalle Mens. Amsterdam. 1934.
- Petri, J.: Het Godsdienstig Verlangen in de Nieuwere Dichtkunst. Amsterdam. 1931.
- Rispens, J.A.: Richtingen en Figuren. Kampen. 1938  
De Geest over de Wateren. Kampen. 1950

- Rodenko, P.: De Sprong van Münchhausen. Den Haag. 1959
- Ruitenbergh-de Wit, A.: „Over het Werk van A. Roland Holst“, in Maatstaf,  
Augustus, 1957
- Rutten, M.: De Nederlandse Dichtkunst van Kloos tot Claus. Hasselt. 1957
- Sötteman, G.: A. Roland Holst en de Mythe van Ierland. Wageningen. 1950
- Stenfert Kroese, W.H.: De Mythe van A. Roland Holst. Amsterdam. 1951
- Stiveling, G.: Triptiek. Amsterdam. 1952  
in Het Boek van Nu, I en IV
- Verwey, A.: Proza, IV. Amsterdam. 1921-3
- Vestdijk, S.: De Poolse Ruiters. Bussum. 1946  
Muiterij tegen het Etmaal. Den Haag. 1947  
Zuiverende Kroniek, Amsterdam. 1956  
Voor en na de Explosie. Den Haag. 1960  
Gestalten tegenover mij. Den Haag. 1962
- Vestdijk, S. en Roland Holst, A.: Swordplay-Wordplay.  
's-Graveland. 1950
- Van Vriesland, V.E.: Onderzoek en Vertoog. Amsterdam. 1958
- Van de Woestijne, K.: Verzameld Werk, V. Brussel. 1947-50
- De Gids, Mei, 1958: A. Roland Holst-nummer.
- Maatstaf, Mei, 1958: A. Roland Holst-nummer.
- Maatstaf, Mei, 1963: A. Roland Holst-nummer.

## III

BOEKE EN ARTIKELS OOR MITES, DIE BEGRIP MITE, SIMBOOL, VERWANTE THEORETIESE  
BESKOUINGS, ENS.

- Arnold, M.: On the Study of Celtic Literature. Londen. 1919  
Irish Essays and Others. Londen. 1891
- Bayley, J.: The Romantic Survival. Londen. 1957
- Blavatsky, H.P.: Isis Unveiled. New York. 1877  
The Secret Doctrine. Londen. 1888
- Bossart, W.: „Form and Meaning in the Visual Arts“, in The British Journal of  
Aesthetics, Julie, 1966

- Brooks, C.: „Metaphor, Paradox and Stereotype“, in The British Journal of Aesthetics, Oktober 1965
- Bultmann, R.: Jesus Christ and Mythology. Londen. 1960
- Bush, D.: Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry. New York. 1957
- Cassirer, E.: The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven. 1953  
The Myth of the State. New Haven. 1946  
Language and Myth. New York. 1946
- Cazamian, L.: Symbolisme et Poésie. Parys. C 1947
- Dillon, H.: The Cycle of the Kings of Ireland. Londen. 1946
- Eglinton, J.: Anglo-Irish Essays. Londen. 1917  
Irish Literary Portraits. Londen. 1935
- Ellis-Fermor, U.(Red.): The Irish Dramatic Movement. Londen. 1957
- Empson, W.: „Rhythm and Imagery in English Poetry“, in The British Journal of Aesthetics, Jan. 1962
- Flower, R.: The Irish Tradition. Londen. 1947
- Fraser, J.G. The Golden Bough, 3rde uitgawe. Londen. 1935
- Gorce, M. (Red): Histoire Générale des Religions. Parys. 1948
- Graves, R.: The Greek Myths. Edinburgh. 1955  
The White Goddess. Londen. 1948
- Gregory, A.: Cuchulain of Muirthemne. Londen. 1902  
Gods and Fighting Men. Londen. 1904  
Ideals in Ireland. Londen. 1901  
Journals of 1916-1930. Londen. 1946
- Greshoff, J. en de Vries, J.: Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde.  
 Arnhem. 1925
- Hamburg, C.: Symbol and Reality. Den Haag. 1956
- Heath-Stubbs, J.: The Darkling Plain. Londen. 1950
- Heerinkhuizen, F.W.: In Het Kielzog van de Romantiek. Bussum. C 1948.
- Hirschon, N.: „Myth and Tragedy,“ in Contrast, Winter 1964
- Hough, G.: The Romantic Poets. Londen. 1953  
The Last Romantics. Londen. 1949  
Image and Experience. Londen. 1960
- Huisman, D.: L'Esthétique. Parys. 1954

- Hull, E.: The Cuchulain Saga in Irish Literature. Londen. 1898  
A Textbook of Irish Literature. Dublin. 1906
- Hutchings, P.AE.: „Organic Unity Revindicated?" in  
The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1965
- Inglis, B.: The Story of Ireland. Londen. 1956
- Johnston, T.J.: The Celtic Expansion. Dublin. 1965
- de Joubainville, H.D.: The Irish Mythological Cycle. Dublin. 1903
- Kelk, C.J.: De Nederlandsche Poëzie. Amsterdam. 1948
- Kendrick, T.D.: The Druids. Londen. 1927
- Kirby, S.: The Yeats Country. Dublin. 1962
- Knuvelder, G.: Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde, 's-Hertogenbosch. 1948
- Van Leeuwen, W.: Epiek en Lyriek. Groningen. 1932  
 (Red.): Dichterschap en Werkelijkheid. Utrecht. 1951
- Levi, A.W.: „Literary Truth", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism,  
 (Spring) 1966. ....
- Lucas, F.L.: The Decline and Fall of the Romantic Ideal. Cambridge. 1936
- MacBain, A.: Celtic Mythology and Religion. Stirling. 1893
- Malinowski, B.: Myth in Primitive Psychology. Londen. 1926
- Miles, J.: „Toward a Theory of Style and Change," in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1963
- Murphy, G.: The Ossianic and Romantic Tales of Medieval Ireland. Dublin. 1961  
Saga and Myth in Ancient Ireland. Dublin. 1961
- Neeson, E.: The First Book of Irish Myths and Legends. Cork. 1965
- Neumayer, H.: Byzantine Mosaics. Londen. 1964
- Nutt, A. en Meyer, K.: The Voyage of Bran, Son of Febal. Londen. 1895-7
- O'Grady, S.: History of Ireland. Dublin. 1881
- Onions, R.B.: Origins of European Thought. Cambridge. 1954
- Perry, J.: „The Temporal Analysis of Poetry," in The British Journal of Aesthetics, Julie 1965
- Raftery, J.: The Celts. Cork. 1964

INHOUDSTAFEL

	<u>Bladsy</u>
VOORWOORD	4
1. DIE MITE IN DIE POËSIE	5
Inleiding, die vergete epos	6
Beskouings van verskeie kritici	6
Inhoud- en wesensteorie van die mite	10
Die idees van Ernst Cassirer	12
Die toepassing van die term „mite“ op die poësie	16
Yeats en Roland Holst se mites	18
2. LIRIES-MITES POËSIE WAT TOT MITE-POËSIE ONTWIKKEL	20
Die woord as simbool	21
Uit <u>Crossways</u>	22
Uit <u>The Rose</u>	23
Verzen	25
Woordekstase selfs in <u>The Wind Among the Reeds</u>	27
Yeats on <u>De Belijdenis van de Stilte</u>	29
<u>In the Seven Woods</u>	33
„No Second Troy“ uit <u>The Green Helmet</u>	34
Styl in <u>Vorbij de Wegen</u>	37
Uit <u>Responsibilities</u>	39
„Een Winteravondval“ die noodlottig uitverkorene	43
3. DIE MITE IN VOLLE KRAG	47
„Obsessiewe simboliek“	48
„In Memory of Major Robert Gregory“	48
Mite-styl in „A Deep-sworn Vow“	51
Die somber bundel <u>Michael Robartes and the Dancer</u>	52
<u>The Tower</u> , nog somberder	56
Die ontwikkeling in <u>The Winding Stair</u>	62
Roland Holst: <u>De Wilde Kim</u>	66
„De Nederlaag“ en die stryd teen die wêreld	70
<u>Een Winter aan Zee</u> : Sielsepos	72
<u>Onderweg</u> , kommentaar op die epos	78
<u>Tegen de Wereld</u> , want getrou aan die waardes van die epos	82
„De Prins Weergekerd“	83
'n Ooreenkoms met die gees van Yeats	85
4. DIE MITE NÁ DIE „MITE“	89
Die mite-verhaal	90
„Helena's Inkeer“ en die oorgangsfase	91
Perspektiefwisseling in „In Ballingschap“	95
Iets dorgeliks in „A Woman Young and Old“	96
<u>Words for Music perhaps</u>	96
Styl en betekenis in <u>A Full Moon in March</u>	99
<u>In Gevaar</u>	100
„Oncenig, die ontwikkeling weg van die „mite“	102
<u>Omtrent de Grens</u>	105
„Volgens Afspraak“ en „De Kleine Waterplek“	106
„Ons Poetica“ en die nuwe mite-styl	108
<u>Onder Koude Wolken</u>	110
„The Utterance of the whole soul of man“	114
<u>Last Poems</u>	114
5. MITE-POËSIE	
Kort oorsig van die digterlike ontwikkeling	122
Die vergestaltung van 'n wêreld	123
Skopping van inhoud deur vorm	124
BIBLIOGRAFIE	125
INHOUDSTAFEL	