

DIE POËSIE VAN E A S LESORO:
'N STUDIE OOR DIGSOORTE EN -TRADISIES

deur

WILLEM JACOBUS PRETORIUS

voorgelê luidens die vereistes vir

die graad

MAGISTER ARTIUM

in die vak

SUID-SOTHO

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

STUDIELEIER : PROF DR C F SWANEPOEL

MEDESTUDIELEIER : PROF DR J M LENAKE

November 1984



01429142

OPSOMMING

In die verhandeling word die interaksie tussen tradisie en vernuwing in die poësie van die Suid-Sothodigter, EAS Lesoro, ondersoek. Aanvanklik word 'n teoretiese aanloop tot die begrippe tradisie en vernuwing aangebied, waarna enkele ontwikkelingstendense in die moderne Suid-Sothopoësie aangetoon word. Lesoro se poësie word in die raamwerk van die breë ontwikkelingsgang van die Suid-Sothopoësie geplaas. Die impak wat die tradisionele *poetic canon* op dié moderne digter het, is 'n belangrike aspek wat ter sprake kom. Die wyse waarop Lesoro tradisionele poëtiese boumiddele in sy moderne poësie ontgin, word ondersoek. Opvallende kenmerke van die tradisionele *dithoko* word aangestip en in sy poësie geïdentifiseer. Hul funksies in die moderne gedigte word bepaal. Lesoro se eksperimentering met 'n verskeidenheid tradisionele Europese digvorme en digsoorte, en sy integrering van Europese poëtiese tegnieke vorm 'n integrale deel van die studie.

SUMMARY

In this dissertation the interaction between tradition and innovation in the poetry of the Southern Sotho poet, EAS Lesoro, is examined. Beginning with a theoretical approach to the concepts tradition and innovation, the dissertation proceeds to indicate some tendencies in the course of development of modern Southern Sotho poetry. Lesoro's poetry is placed within the structure of the wider process of development of Southern Sotho poetry. The impact of the traditional *poetic canon* on this modern poet, is an important aspect evolving from the study. Lesoro's way of exploiting traditional poetic devices in his modern poetry is examined. Obvious characteristics of the traditional *dithoko* are noted and identified in his poetry. Their functions in the modern poems are determined. Lesoro's experimenting with a variety of traditional European poetic forms and categories, and his interpretation of European poetic devices are an integral part of the dissertation.

DANKBETUIGINGS

Aan *prof CF Swanepoel*, my studieleier, vir sy bekwame leiding, hulp en persoonlike betrokkenheid.

Aan *prof JM Lenake*, my medestudieleier, vir sy aandeel. Sonder sy gespesialiseerde kennis van Suid-Sotho en ook sy besondere vaardigheid in Afrikaans, sou 'n studie van dié aard nie moontlik kon wees nie.

Aan wyle *prof ES Moloto* vir gewaardeerde wenke en belangstelling.

Aan *mnr EAS Lesoro* vir besondere bystand ten opsigte van die interpretasie van sy werk.

Aan my ouers en skoonouers vir hulle onderskraging.

Aan Estelle vir die redigering, taalversorging en tik van die verhandeling.

Aan die Skepper - *In die begin was die Woord, en die Woord was by God, en die Woord was God*

I N H O U D

	Bladsy
HOOFSTUK 1 : INLEIDING	
1.1 DOELSTELLING EN WERKMETODE	1
1.2 BEKENDSTELLING VAN DIE DIGTER EN SY WERK	3
1.3 DIE PLEK VAN LESORO SE POËSIE IN DIE RAAMWERK VAN DIE MODERNE SUID-SOTHOPOËSIE	6
1.3.1 Inleiding	6
1.3.2 Ontwikkelingstendense in die Suid-Sothopoësie	7
1.3.3 Die moderne Suid-Sothopoësie	9
1.4 LESORO SE MODERNE POËSIE EN KULTUREEL-POËTIESE GEGEWES: ENKELE BEGRIPPE	15
1.4.1 Kultuur en tradisie	15
1.4.2 Taal en kultuur	15
1.4.3 Poëtiese gegewe	16
1.4.4 Poësie as kultuurfaset	16
1.4.5 Volkskuns	16
1.4.6 Volksdigter	16
1.5 POËSIE EN VERNUWING	17
1.6 GRONDTREKKE VAN LESORO SE MODERNE POËSIE	24
HOOFSTUK 2 : AANSLUITING BY <i>DITHOKO TSA MARENA</i>	26
2.1 INLEIDING	26
2.2 LESORO SE <i>DITHOKO TSA BAHLALEFI</i>	27
2.2.1 Onderwerp en tema	31
2.2.2 Vertellersgesigspunt	32
2.2.3 Strofesbou	35
2.2.4 Sinsbou	39
2.2.5 Tegnieke	40
(a) Formulematigheid	40
(b) Tradisionele simbole	52
(c) Parallelisme	55
(d) Klankgebruik	59

2.3	VRYER VERSE	62
2.3.1	Onderwerp en tema	66
2.3.2	Vertellersgesigspunt	66
2.3.3	Strofebou	67
2.3.4	Tegnieke	68
	(a) Formulematigheid	68
	(b) Tradisionele simbole	70
	(c) Parallelisme	71
	(d) Klankgebruik	71
2.4	GEVOLGTREKKING	75
HOOFSTUK 3 : AANSLUITING BY DIE DITHOKO TSA DIPHOFOLO LE DINONYANA		76
3.1	INLEIDING	76
3.1.1	Onderwerp	77
3.1.2	Tema	78
3.1.3	Vertellersgesigspunt	78
3.1.4	Strofes	78
3.1.5	Beeldgebruik	78
3.1.6	Sintaktiese kenmerke	79
3.1.7	Woordaanwending	79
3.1.8	Parallelisme	80
3.1.9	Klankgebruik	80
3.2	LESORO SE DITHOKO TSA DIPHOFOLO LE DINONYANA	81
3.2.1	Die onderwerp	84
3.2.2	Tema	86
3.2.3	Vertellersgesigspunt	89
3.2.4	Strofebou	90
3.2.5	Tegnieke	93
	(a) Sinsgebruik	93
	(i) Bondige aanvangsreëls	93
	(ii) Afwisselende sintipes	94
	(iii) Ordening van die naam of prysnaam	95
	(b) Woordaanwending en beeldgebruik	97
	(c) Samestellings	100

(d) Formulematigheid	101
(e) Parallelisme	104
(f) Rym	105
(g) Klankaanwending	108
3.2.6 Gevolgtrekking	111
HOOFSTUK 4 : AANSLUITING BY TRADISIONELE EUROPESE DIGSCOORTE	113
4.1 INLEIDING	113
4.2 AANSLUITING BY DIE TRADISIONELE EUROPESE LIRIESE POËSIE	114
4.2.1 Mymeringsliriek : die sonnet	121
4.2.2 Die elegie	128
4.2.3 Die himne	145
4.3 AANSLUITING BY DIE EPIESE POËSIE	149
4.4 AANSLUITING BY DIE EUROPESE DIDAKTIESE POËSIE	164
4.5 GEVOLGTREKKING	174
HOOFSTUK 5 : SAMEVATTING	175
BIBLIOGRAFIE	183

HOOFSTUK I

INLEIDING

1.1 DOELSTELLING EN WERKMETODE

Met die verskyning van E A S Lesoro se poësie in die begin van die sestigerjare het daar vir die eerste keer 'n Suid-Sothodigter op die toneel verskyn wat hom ernstig op die skryf van rympoësie toegespits het. Hiermee het die digter dan oënskynlik die verste van die tradisie wegbeweeg. Aangesien die moontlikheid, of selfs die wenslikheid van rym in die Afrikatale in daardie stadium reeds 'n strydpunt was, het daar meningsverskil ontstaan oor die waarde van sy bydrae tot die moderne Suid-Sothopoësie.

Rym as poëtiese boumiddel was dikwels die enigste maatstaf waarvolgens sy poësie geoordeel, of selfs waardeur dit as modern gekenskets is. Een van sy gedigte, *Ngwetsi ya Mmasebele*, word deur Moleleki (1975:29) hoofsaaklik op grond van rym as *ultra modern (modern poetry proper)* geklassifiseer.

Die studie het egter 'n ander wetenskaplikheid na vore gebring: dat die poësie van Lesoro nie so by uitstek "modern" is as wat vermoed word en vermoed is nie. Lesoro het 'n beduidende aantal gedigte geskryf wat op die lees van tradisionele genres soos *dithoko tsa marena* (prysgedigte oor kapteins) en *dithoko tsa diphoofolo le dinonyana* (lofgedigte aan diere en voëls), geskoei is. Die invloed van die tradisie blyk aansienlik te wees. Dit het 'n impak wat hom laat geld het in 'n tradisionele kultuurgegewe. Tradisionele poëtiese tegnieke en uitingsvorme kenmerk hierdie poësie. Hier word onder andere verwys na prysnaamformules, beeldgebruik (veral tradisionele simbole), parallelisme en 'n besondere woordgebruik.

In sommige gedigte is rym 'n belangrike poëtiese boumiddel, maar in Lesoro se poësie gaan dit om veel meer as blote rym. Eksperimentering met 'n verskeidenheid Europese digsoorte en digvorme is aan die orde van die dag.

Digsoorte en digvorme soos die volksballade, sonnet, rondeel, Latyns-Christelike himne, en die elegie word geesdriftig deur die digter beoefen.

Die aanvanklike aanslag en benaderingswyse het in die loop van die vormingsperiode van die studie verskeie aanpassings ondergaan. Wat aanvanklik beoog is as 'n breë studie oor die algemene kenmerke van die poësie van E A S Lesoro, (soos dié van J M Lenake oor die poësie van K E Ntsane of D B Ntuli oor die poësie van B W Vilakazi), het 'n spesifieke studie geword van digsoorte en -tradisies.

Die aansluiting by bekende Europese digsoorte en digvorme (hoofstuk 4) kon reeds vroeg aangedui word, aangesien hierdie digsoorte en digvorme sonder twyfel in die digter se werk herken kon word. Tog was dit moeiliker om die funksie van tradisionele poëtiese elemente wat 'n eiesoortigheid aan die gedigte verleen, te bepaal.

Die aansluiting by die tradisionele poësie (hoofstukke 2 en 3) is ook maklik herkenbaar. Maar as die herkenning of identifikasie daarvan redelik maklik was, was die beskrywing daarvan sonder meer problematies en moeiliker; moeiliker in elk geval as die vergelyking met tradisionele Europese digsoorte. Die belangrikste rede daarvoor is dat die tradisionele poëtiese genres, hoewel bekend, nog geensins voldoende, of bevredigend beskryf is nie. Verskeie kenmerke is redelik bekend, maar is nog in geen publikasie of verhandeling só uitgestippel dat dit vir onmiddellike gebruik beskikbaar of gereed was nie. Die bymekaarbring van die opvallendste kenmerke en hulle vergelyking met Lesoro se werk, het gesorg vir 'n belangrike deel van die problematiek van die verhandeling.

Die verdere grondvraag wat nie onondersoek gelaat kon word nie, was die wyse waarop 'n tradisionele poëtiese vorm (*canon*) oorgedra en aangepas word in 'n

moderne aanslag. Na sodanige ondersoek was dit dan moontlik om Lesoro se poësie in die raamwerk van die moderne Sothopoësie te plaas (hoofstuk 1). Ook kon sy moderne gedigte na aanleiding van Lenake (1984:120) se indeling geklassifiseer word.

Dat verskeie ander vrae wat algemeen oor die poësie gestel word aan die beurt kom, is vanselfsprekend. Maar dan is dit indirek van aard. Primêr spreek hierdie studie slegs die probleme aan waarna hier spesifiek verwys is. Dit maak derhalwe ook geen aanspraak op volledigheid nie. Evaluasie staan gewoonlik ook nie voorop nie. Die studie sluit af met 'n bondige samevatting wat essensies van Lesoro se poësie uitlig.

1.2 BEKENDSTELLING VAN DIE DIGTER EN SY WERK

Ephraim Alfred Shadrack Lesoro is op 18 Februarie 1929 op die plaas Platkopje gebore. Dié Vrystaatse plaas is in die distrik Ficksburg geleë. Die idilliese leefwêreld van sy kinderjare het mooi herinneringe in die ge=moed van die digter nagelaat.

Hy gesels geesdriftig oor sy lewe op Ha Ramafutsana (By die plek van die vader van die armes) - die Sothonaam vir Platkopje. Hierdie Sothonaam het sy ontstaan te danke aan die oorspronklike eienaar van die plaas wat aller=weë bekend was vir sy simpatieke houding teenoor sy woonarbeiders. Die digter onthou nog hoedat hy soms as kind vir Ramafutsana mielies, pampoen of aartappels gaan vra het. Die eienaar het dan op kenmerkende wyse ge=skerts en gesê :

Jy moet steel, Masopha-bulletjie, maar wee
jou as jy gevang word!

Die blywende herinneringe aan sy kinderjare het seker nêrens so spontaan tot uiting gekom as in sy poësie nie. Deur die natuurliriek *Hwetla* (Herfs)

word 'n kinderlike ervaring van oestyd opgehelder :

- 1 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
- 2 Re ja ditholwana, meroho, mahapu;
- 3 Tlhaho ka moka e ntjhafetse.
- 4 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
- 5 Ntshwe le poone se di butswitse,
- 6 Dinepe di tswetse, re nwa mahepu.
- 7 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
- 8 Re ja ditholwana, meroho, mahapu.

(Herfs is hier, ons juig!
 Ons eet vrugte, groente, waatlemoene;
 Die hele natuur het verjonk.
 Herfs is hier, ons juig!
 Soetriet en mielies is reeds ryp,
 Koeie het gekalf, ons drink biesmelk.
 Herfs is hier, ons juig!
 Ons eet vrugte, groente, waatlemoene.)

E A S Lesoro het sy skoolloopbaan op Ficksburg begin. Nadat hy in 1943 st. 6 geslaag het, is hy na die hoërskool te Kroonstad waar hy st. 8 voltooi. Hierna is hy na Adams Kollege naby Amanzimtoti om sy matrieksertifikaat te verwerf. Volgens hom is sy skool- en universiteitsjare gekenmerk deur teleurstellings, volharding en uiteindelijke sukses. Net voordat hy sy matriekeksamen sou aflê, het hy sy skoolloopbaan onderbreek. Later, in 1972, behaal hy hierdie belangrike sertifikaat deur middel van deeltydse studie. In 1979 behaal hy die BA-graad aan die Universiteit van Suid-Afrika.

Aanvanklik was Lesoro se loopbaan onderwysgerig. In 1950 beklee hy 'n rukkie lank die pos as skoolhoof van die plaasskool Groot Constantia en gee daarna onderrig by die plaasskool Waterfall naby Ficksburg. Dit is hier waar die vonk van skrywerskap ontvlam en groter begin brand het. Volgens hom het ook sy skrywersloopbaan tot dusver teleurstellings, maar ook sukses, opgelewer. Sy eerste manuskrip (gedigte), getiteld Madimabe (hartseer/ongeluk), is nie deur die uitgewers goedgekeur vir publikasie nie. Dit was vir hom 'n groot teleurstelling en het hom onwillekeurig laat wonder of die titel van die manuskrip nie dalk iets met die ongelukkige toedrag van sake te make gehad het

nie! Die oumense het immers tog altyd gesê: *Bitsa-lebe ke seromo* - wat letterlik beteken dat 'n slegte of lelike naam 'n teken van ongeluk is.

Ook sy tweede manuskrip, *Leleme le fihla moo ho rokwang Ntsintsi Letata*, was nie suksesvol nie en dit het die skrywer letterlik op die ashoop laat beland - hy het albei manuskripte verbrand! Ten spyte van sy eerste ongeslaagde pogings, is die skrywersvlam nie in die hart van die digter geblus nie. Die begeerte en ideaal om digter te word, het voortgeleef.

Gedurende 1950 word E A S Lesoro se eerste kinderversdigbundeltjie gepubliseer, naamlik *Reneketso tsa bana*. Dit is hoofsaaklik ritmiese rymversies wat vir kinders in hul eerste skooljare geskryf is. In 1962 volg 'n soortgelyke bundeltjie - *Makodilo a bana*. In 1961 sien Lesoro se eerste bundel ernstiger poësie die lig, naamlik *Dithothokiso tsa sejawalejwale*. In 1962 verskyn die bundel *Mmitsa* waarvoor hy die gesogte S E K Mqhayi-prys van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns ontvang. 'n Volgende bundel, *Mathe-Malodi* verskyn in 1966.

Lesoro publiseer ook 'n versdrama in 1963, getiteld *Tau ya ha Zulu*. Verder is hy die skrywer van twee Suid-Sothonovelles, naamlik *Leshala le tswala molora* (1963) en *Pere Ntsho Blackmore*. Met laasgenoemde novelle verower hy die prys *Tlhodisanong ya Bongodi* wat gedurende 1966 deur die Departement Onderwys en Opleiding uitgelooft is. *Pere Ntsho Blackmore* word drie jaar later - in 1969 - gepubliseer. Met gedigte getiteld *Dithothokiso tsa Mpoelle* wen Lesoro ook die Radio Bantu-prys vir letterkunde wat gedurende 1968 deur die SAUK toegeken is.

Die skrywer-digter het sy onderwysloopbaan in 1968 beëindig toe hy 'n taalassistentpos by die SAUK aangebied is. Op 1 Februarie 1973 word hy aangestel as dosent vir Suid-Sotho by die Universiteit Rhodes te Grahamstad -

waar hy tans nog werksaam is. Volgens die digter werk hy teenswoordig aan 'n manuskrip wat hy beoog om binne afsienbare toekoms te voltooi.

1.3 DIE PLEK VAN LESORO SE POËSIE IN DIE RAAMWERK VAN DIE MODERNE SUID-SOTHOPOËSIE

1.3.1 Inleiding

'n Periode in letterkunde word deur Shipley (1970:235) gedefinieer as

... a section of its development in which one system of literary norms is dominant.

Hy wys daarop dat die grondoorwegings vir die periodeverdeling van letterkunde, soos byvoorbeeld die Engelse letterkunde, op verskeie kultuurfasette gebaseer is. Shipley (a.w.:235) sou egter wou sien dat literêre norme as die primêre grondoorweging vir 'n periodeverdeling van 'n letterkunde moet dien :

If we assume that literature has its own development, coordinate with and not a passive reflection of the political, social, intellectual, or linguistic evolution of mankind, we must conclude that literary periods should be determined by purely literary criteria. Only after we have ascertained a series of literary periods should the further question arise, how far these periods coincide with those determined by other criteria.

Ander literatore soos Thomas Warton, Henry Morley, Leslie Stephen (Warren en Wellek, 1963:252), leun sterk op sosiale faktore as grondoorwegings vir hulle periodeverdeling van die Engelse letterkunde. Praver (1973:125) is die mening toegedaan dat literatuurstudie nie geïsoleer kan word van ander kultuurfasette wat op die lewe van 'n skrywer inwerk nie. Ook kan daar nie altyd waterdigte grondoorwegings vir die vasstelling van 'n bepaalde periode neergelê word nie. Hy haal die skrywer Ulrich Weisstein aan, wat skryf :

... every period, like every work of art, asks to be interpreted in ever new ways from ever changing points of view; every generation demands its own Goethe and its own Baroque.

Gérard (1971:385) wys op die navorsing wat nog gedoen moet word om die literatuur in Suid-Sotho in ontwikkelingsfases te plaas. Hy skryf verder :

The network of literary influences did not operate intra muros only. Extraneous factors have been contributed to the shaping of the new art.

1.3.2 Ontwikkelingstendense in die Suid-Sothopoësie

Wat die Suid-Sothopoësie betref het verskeie literatore al in 'n mindere of meerdere mate gepoog om ontwikkelingstendense in die poësie aan te stip. Hieronder word daar slegs na enkeles verwys.

B M Khaketla (1954:1-25) behandel bepaalde inhoudelike en stilistiese kenmerke van die eerste letterkundige werke tot en met die vroeëre vyftigerjare en Lenake (1966:59-60) gee 'n beknopte oorsig oor die Suid-Sotholetterkunde en in dieselfde tydskrif (1967) gee hy 'n oorsig oor tema-ontwikkeling in die Suid-Sotholetterkunde. Moleleki (1975:28-29) se indeling van die Suid-Sothopoësie baseer hy op literêre norme. Hy doen die volgende indeling aan die hand :

- 1 Traditional poetry (tša bohlohoholo)
- 2 Marginal poetry (tša mahareng)
- 3 Modern poetry proper (tša sejwalejwale).

Die eerste kategorie (tradisionele poësie) onderskei hy (p. 28) op grond van die feit dat heldeverering die sentrale tema van hierdie gedigte vorm. Groepe twee en drie word onderskei op grond van die tematiese verskeidenheid, asook op grond van die aktualisering óf negering van tradisioneel-poëtiese boumiddele soos parallelisme, inleidende formules, ritme en 'n bepaalde beeldgebruik.

Die gedigte wat tradisioneel-poëtiese elemente (sowel as Europese poëtiese elemente) bevat, noem hy rand- of middelpoësie (marginal poetry). Gedigte waarin sodanige tradisionele elemente ontbreek en suiwer 'n navolging van Europese poësie is, noem hy moderne poësie (modern poetry proper).

Ter illustrasie van laasgenoemde haal Moleleki (1975:28-29) die gedigte *Sebe ntlohele* en *Ngwetsi ya Mmasebele* van K E Ntsane en Lesoro onderskeidelik aan. Ntsane se gedig word as randpoësie geklassifiseer en dié van Lesoro as modern.

Lesoro se gedig is 'n baie geïsoleerde geval wat as voorbeeld geneem word. Daarbenewens vertoon dit wel elemente van die tradisionele poësie. Parallelisme op die morfologiese taalvlak kom voor as gevolg van die herhaling van die onderwerpsmorfeem. Ook die herhaling van werkwoorde aan die begin van die onderskeie versreëls werk parallelisme in die hand, byvoorbeeld :

E matla ena ya Mmasebele ngwetsi,
 E tsoha ka matjeke, e kga metsi
 E ngwatha poone, e tshhetsa lelwala,
 E bapala ka lefielo hodima lebala.

(Sy is vlytig hierdie Mmasebelebruid,
 Sy staan douvoordag op en skep water
 Sy neem 'n porsie mielies vir die maalklip,
 Sy speel met die besem oor die werf.)

Hierdie tegniek van Lesoro word deur Moleleki (p. 28) beskryf as *ineffective parallelism* - 'n stelling wat hy nie motiveer nie. Ook sy ongemotiveerde stelling dat *lelwala* en *lebala* in reëls drie en vier nie rym nie, is aanvegbaar, omdat die rymelement oor die laaste twee lettergrepe van hierdie woorde versprei is. Aangesien die meeste van Lesoro se gedigte Europese poëtiese elemente bevat, maar ook deurspek is met tradisionele poëtiese elemente, val sy gedigte hoofsaaklik in die tweede kategorie wat Moleleki onderskei.

C F Swanepoel (1981:65-84) betree die braakland van 'n literêr-historiese beskrywing van die Suid-Sotholetterkunde. In sy besinning oor moontlike grondoorwegings vir 'n periode-indeling van die Suid-Sotholiteratuur, neem hy 'n verskeidenheid fasette, soos literêre, sosiale en politieke faktore in ag. Hy verwys (p. 71) pertinent na Lesoro se eksperimentele rympoësie as 'n moontlike faktor wat medebepalend mag wees vir 'n derde periode in die ontwikkelingsgang van die Suid-Sotholetterkunde. Lenake (1984:120) onderskei protovorme (proto forms) en oorgangsvorme (transitional forms) in die poësie van K E Ntsane. Hierdie konsepte kom in hoofstukke 2 en 3 van hierdie studie ter sprake.

1.3.3 Die moderne Suid-Sothopoësie

D C T Bereng se bundel *Dithothokiso tsa Moshweshwe le tse ding* word allerweë beskou as die eerste bundel wat beslag aan die moderne Suid-Sothopoësie gegee het. Oor dié gedigte van Bereng skryf Khaketla (a.w.:4):

Ka ho ngola buka ena Bereng o ile a thoma mokgwa o motjha wa reneketso ya Sesotho, hobane pele ho mona, reneketso e ne e tadingwa e le ntho e ka etsetswang morena, mohale, kgomo, pere kapa lekwane feela ... Bereng ha a bue ka ntwala feela, empa o qapile dithothokiso tse ding tse buang ka dihlo dilweng, tse buang ka ditaba tse amang pelo ya motho feela, tseo re ka di neang lebitso la makodilo.

(Met hierdie bundel het Bereng Sothopoësie op 'n nuwe wyse geskryf, want voorheen is daar slegs oor sake soos kapteins, helde, beeste, perde of geïnisieerdes gedig ... Bereng dig nie net oor oorlog nie, maar skryf gedigte oor ander skeppinge, sake van die mens se hart, wat ons liriek kan noem.)

Bereng se moderne poësie het in 'n groot mate nog *vormlike* ooreenkomste met die tradisionele *dithoko* getoon, maar *tematies* het sy poësie 'n nuwe geluid in die Sothopoësie laat hoor. Gérard (1971:143-150) skryf in hierdie verband :

But whereas traditional poetry in Lesotho as in other Bantu nations, was mainly devoted to the praises of chiefs, Bereng had shown that its *forms* could also be successfully employed for the treatment of other *themes*.

(My emfase)

Net soos Bereng se poësie (Khaketla, a.w.:7) doen die poësie van Lerotholi in die bundel *Dithoko tsa Morena e Moholo Seeiso Griffith* wat in 1939 gepubliseer is, vernuwend aan. Soos in die geval van Bereng, leun hy ten opsigte van vorm nog swaar by die tradisionele *dithoko* aan. Dit is dan ook opvallend hoe daar strukturele ooreenkomste tussen die poësie van Lerotholi en Bereng waargeneem kan word, soos die illustrasie hieronder aantoon : albei die gedigte verhaal die dood van 'n Sothokoning :

Bereng : Topo sa Morena se a etsuwa jwang?
 Topo sa Ntate se a patwa kae?
 Topo sa Mohlompehi se a patwa qhobosheaneng.
 Topo se a patwa mahlabatheng,
 Se a patwa thabeng e diqubu, tlhorong.

(Hoe moet daar gemaak word met die kaptein se liggaam?
 Waar word die heer se liggaam begrawe?
 Die liggaam van die geëerde word in die vesting begrawe.
 Die liggaam word in die sand begrawe,
 Die liggaam word op die bergtop in die sandhoop begrawe.)

Lerotholi : Topo sa tloha Maseru toropong,
 Topo ho tloha sa Tau ya Matlama,
 Topo ho tloha sa mora Lerotholi,
 Topo sa tloha, sa tlišwa Matsieng.

(Die liggaam vertrek vanaf die dorp Maseru,
 Die liggaam van Moshweshwe vertrek,
 Die seun van Lerotholi se liggaam vertrek,
 Die liggaam vertrek en word na Matsieng gebring.)

Ook in Lesoro se poësie word tradisionele poëtiese elemente soos parallelisme, prysnaamgewing, tradisionele simbole aangetref en kan daar soms strukturele ooreenkomste met byvoorbeeld Bereng se poësie waargeneem word. Let byvoorbeeld op die ooreenstemmende aanvangsreëls van die gedigte *Dithothokiso tsa lefu la morena Moshoeshe* (Bereng, 1931:22) en *Lefu la tau ya Matlama* (Lesoro, 1966:47) :

Thaba-Bosiu, ha Theko, mokgorong wa kgotla
(By Thaba-Bosiu, by Theko se plek, by die hut van die raad.)

en Thaba-Bosiu, mokgorong wa kgotla
(By Thaba-Bosiu, by die hut van die raad.)

Alhoewel Bereng se poësie hoofsaaklik 'n tematiese vernuwing in die poësie aankondig, is daar ook spore van 'n vormvernuwing waar te neem waarvan neerslae in die poësie van 'n latere digter soos Lesoro gevind word. In die gedig *Naha ya Mashoeshoe* (Bereng, 1931:33,35) word die volgende gevalle teengekome waar Bereng 'n tradisioneel-poëtiese tegniek soos die herhaling van dieselfde naamwoordstam in dieselfde of opeenvolgende reëls só aanwend dat eindrym verkry word :

La phula tsa didiba,
Tsa dikokwanyana ka bothalabodidiba
(Van die vore van fonteine,
Van die kewerinsekte)

en Mantswe a puo ya lona manyenyane,
Jwale ka lona ha le le lenyenyane;
Empa mantswe a lona modumo,
A bitseha, a bueha bodumo,
(Die woorde van sy taal is min,
Soos hy self klein is;
Maar sy woorde het trefkrag,
Hulle is uitspreekbaar, hulle is hoorbaar,)

Net soos Bereng maak Lesoro ook van hierdie metode gebruik om rym te bewerkstellig. Die laksman in *Tshemedi* (Lesoro, 1961:19) word byvoorbeeld só beskryf :

Ka manele a hao a matsho,
Borikgwe bo botle, bō botsho,
(Met jou pikswart manel,
Jou mooi swart broek,)

en Ba re o ka moruti,
O apere sona seruti!
(Hulle sê jy kan 'n predikant wees,
Jy is soos 'n predikant geklee!)

Die volgende aanhaling uit die gedig *Bitleng la Moshoeshoe* (Bereng 1931:

27) skyn 'n poging tot binne- en eindrym te wees :

Ke reng mohopolo?
Ke bineng menahano?
Ke batleng kelello?
Ke boleleng bokgeleke?

(Wat sal ek aan jou sê, gedagte?
Wat sal ek teenoor jou bely, denke?
Wat sal ek soek, wysheid?
Wat sal ek sê, welsprekendheid?)

Op 'n byna soortgelyke wyse poog Lesoro om binne- en eindrym in die gedig

Ntate wa rena bohle (Lesoro 1961:14) te bewerkstellig :

Ya tsebang molao,
Ya nyatsang polao,

(Wat die wet ken,
Wat moord afkeur,)

Uit die gedig *Matse wa heso* (Bereng 1931:39) word 'n verdere voorbeeld van eindrym aangehaal - 'n poëtiese tegniek wat prominent in Lesoro se poësie fungeer :

Palesa di a thunya,
Di ebesela masihla.
Ditlamatlama di a kganya,
Noha e kgaba ka dihlahla.

(Die blomme die bloei,
Hulle dra swaar trosse.
Die gewasse blink,
Die slang verfraai met struike.)

Die rymtegniek is ook deur ander digters voor Lesoro beoefen. Hier kan daar byvoorbeeld verwys word na die gedig *Lekgwaba le phokojwe* deur 'n anonieme digter wat deur Hoeane (1961:46) opgeneem is. Ook digters soos K E Ntsane in *Mmusapelo* (1946), D Sentso in *Matlakala* (1948) en B M Khaketla in *Dipjhamathe* (1954) het wel rym as poëtiese boumiddel gebruik.

'n Baie belangrike aspek wat Lesoro se poësie gemeen het met die poësie van twee prominente digters van die tweede periode (Swanepoel 1981:68), naamlik K E Ntsane en B M Khaketla, is die didaktiese strekking van verskeie gedigte. Dit is ook kenmerkend van die tradisionele *dikoma* (Guma 1967:118-119). Hierdie aspek word later in die studie bespreek. Opvallend is ook die oorevleueling van onderwerpe wat byvoorbeeld in die poësie van B M Khaketla en Lesoro waar te neem is. Enkele voorbeelde word hier aangestip :

<u>B M Khaketla</u>	<u>E A S Lesoro</u>
<i>Mariha a kene</i> (1954:74)	<i>Mariha</i> (1961:25)
<i>Sa Mmokotsane</i> (1954:54)	<i>Kodi ya Malla</i> (1962:11)
<i>Lefu la Motlotlehi Morena George VI</i> (1954:59)	<i>Lefu la tau ya Matlama</i> (1966:47)
<i>Dinako tsa ngwaha</i> (1954:61)	<i>Hwetla</i> (1966:30); <i>Selemo</i> (1966:37)
<i>Lesotho</i> (1954:68)	<i>Freistata</i> (1966:50)
<i>Ha le dikela</i> (1954:76)	<i>Le a tjhaba</i> (1966:32)
<i>Lerato</i> (1954:84)	<i>Lerato</i> (1966:36)

Wanneer tradisionele *dithoko* wat opgeteken is, buite rekening gelaat word, is daar weinig moderne digters voor Lesoro wat die terrein van epiese poësie betree het. In hierdie opsig sluit Lesoro aan by Khaketla en veral by Ntsane met sy epiese poësie wat 'n didaktiese strekking het. In dié verband dien *Matshediso* (Ntsane 1946:22) en *Lerato ha le na Morena, ha le mo tsebe* (Lesoro 1966:39), as voorbeelde.

Die jaar 1960 word deur Swanepoel (1981:70) as die oënskynlike aanvang van 'n derde periode in die Suid-Sotholetterkunde genoem. Met die verskyning van Lesoro se bundels *Dithothokiso tsa sejawalejwale* (1961), *Mmitsa* (1962) en *Mathe-Malodi* (1966), word 'n era van eksperimentele poësie ingelei, waar rym as poëtiese boumiddel prominent fungeer. Lesoro word die eerste moderne

digter wat met 'n *verskeidenheid* digvorme en digsoorte eksperimenteer. Hier word daar verwys na digvorme soos die sonnet, rondeel, kwatryn, elegie, Latyns-Christelike himne (wat hoofsaaklik liries van aard is) en die volksballade wat epies aandoen. Oor eksperiment en tradisie skryf Rodenko (1955: 634) :

Experiment en tradisie zijn eigenlijk even oud als de poëzie zelf. Zolang er poëzie bestaat, bestaat er een poëtische traditie, maar ook : een individueel experimenteren met nieuwe vormen, nieuwe uitdrukkingsmiddelen; deze polariteit is nu eenmaal een algemeen kenmerk van de menselijke geest, die voortdurend *op weg* is en voortdurend nieuwe cultuurvormen, nieuwe levensvormen voor oude in de plaats stelt.

In dieselfde jaar as wat Lesoro se *Dithothokiso tsa sejwalejwale* gepubliseer word, verskyn *Manya-a-pelo* (1961) deur P M Mopheme, 'n bundel liriese poësie waarin daar ook met verskeie Europese digvorme - waarin rym dominant is - geëksperimenteer word. Hier word daar onder andere verwys na Italiaanse sonnette soos *Nako* (p 20), *Lerothodi la thabo* (p 21); moderne ballades soos *Le a bitswa* (p 43); elegieë soos *O ile Ramathe* (p 46). Mopheme kon nie daarin slaag om rym so suksesvol soos Lesoro aan te wend nie. Die rym-element is in die meeste gevalle slegs oor die eindsillabes van die laaste woorde van versreëls versprei.

Ook ander digters het gedurende hierdie tydperk met rym-poësie geëksperimenteer. Enkeles wat genoem kan word is C L J Mopheme met die bundel *Dithothokiso tsa Sesotho* (1964); (vgl. die kwatryn *Koduwa ya Coalbrook*, p 31) en J J Moiloa met *Mohahlaua dithota* (1965). Laasgenoemde se aanwending van rym, sy moderne natuurlirieke en epiese gedigte, sluit sterk by Lesoro aan. In dié verband dien die gedigte *Phokojwe*, *Tshepe* en *Mohla Letsatsi la Tswalo ya Kotsoane* as voorbeelde.

In weerwil van die feit dat Lesoro met sy eksperimentele poësie 'n nuwe klank in die Sothopoësie laat hoor het, kan daar in sy poësie gemeenskaplike kenmerke met die poësie van digters voor hom geïdentifiseer word. Die opmerking van Sicking (1982:48), is hier heel gepas :

Fasen of perioden bezitten echter tegelijkertijd een diachronisch karakter en lopen op een min of meer vloeiende wijze in elkaar over, doordat ze tezamen als tijd-vakken deel uitmaken van het historisch proces als geheel, dat als een voortdurend *worden* gekenmerkt is.

1.4 LESORO SE MODERNE POËSIE EN KULTUREEL-POËTIESE GEGEWES: ENKELE BEGRIPPE

1.4.1 Kultuur en tradisie

Kultuur word deur Grobbelaar (1974:6) gedefinieer as

... Al die stoflike en geestelike dinge wat mens skep deurdat hy, onder dwang van sy gees, op die natuur inwerk, waarby die bonatuur ook altyd 'n rol speel.

Tradisie word deur Nel (1979:6) beskryf as 'n kulturele determinant, aangesien

... 'n volk sy opgroeiende lede vorm deur enkulturasie en hierdie lede se skeppingswerkzaamheid beïnvloed word deur hul geestelike enkulturatiewe vorming.

'n *Kulturele determinant* is 'n algemene bepalende faktor wat verantwoordelik is vir die besondere vorm en peil van 'n kultuur en wat 'n primêre vormende rol speel, veral by die gevoelige gemoedslewe van die digter.

1.4.2 Taal en kultuur

Taal en taalgebruik kan nie van die kulturele konteks geïsoleer word nie. Mokgokong (1975:101) skryf :

Each language is a product of a particular culture, and it reflects the culture of the people ...

1.4.3 Poëtiese gegewe

Met poëtiese gegewe word bedoel alle elemente - konkreet of abstrak - wat in die poësie van Lesoro aangetref word en hul oorsprong in die tradisionele mondelinge Suid-Sothopoësie het en dus as 'n kultuurgegewe in sy poësie manifesteer.

1.4.4 Poësie as kultuurfaset

Kultuur is 'n sisteem wat opgebou is uit verskeie komponente of kultuurfasette. Hierdie kultuurfasette sluit politiek, ekonomie, godsdiens, kuns (waartoe poësie behoort), ensovoorts in. Rosenblatt (Davidson et al. 1978:85) skryf hieroor :

Literature is itself an integral part of a culture and has its own complex relationship to the rest of the cultural setting. A literary work often reflects only some or one segment of the society, to which it may be addressed.

1.4.5 Volkskuns

Shipley (1970:122) wys op die wyduiteenlopende konnotasies wat daar aan die begrip volkskuns gegee word. Die volgende definisie wat hy weer=gee, is vir hierdie studie ter sake :

The term, in English, is normally confined to spoken or written traditions of people, to traditional aesthetic expressions.

In hierdie studie word daar na sekere gedigte van Lesoro verwys as moderne volkskuns, bedoelende gedigte wat na inhoud en vorm op die lees van die tradisionele poësie geskoei is, maar waar vormvernuwing en soms ook 'n tematische verskuiwing duidelik blootgelê word.

1.4.6 Volksdigter

Met volksdigter word bedoel 'n digter wat dig oor bepaalde sake wat

slegs weerklank by 'n spesifieke volk of gemeenskap vind. Sodatige digter gee nie uiting aan sy eie persoonlike sielservaringe nie, maar hy volstaan met objektiewe waarneming of beskrywings. Sy digkuns is dus nie univereel nie, maar beperk tot bepaalde sentimente van 'n spesifieke volk (vgl. Moloto 1970:2 in dié verband).

1.5 POËSIE EN VERNUWING

Die moderne poësie in Suid-Sotho het hoofsaaklik ontstaan na aanleiding van die invloed van Europese poësie op die Suid-Sothodigters. Die Suid-Sothovolk het egter 'n eie (mondelling) poësie gehad wat deur sendelinge soos Dieterlen en Kohler (Kunene 1971:1) nie baie hoog aangeslaan is nie, omdat dit volgens hulle *neither rhythm, metre nor rhyme* bevat het. Tog het die eerste geskrewe Sothopoësie juis verskyn in die tydskrif *Leselinyana la Lesotho* wat deur sendelinge van die *Societe de Missions Evangelique de Paris* uitgegee is.

Met die op skrif stel van mondelling poësie, is daar waarskynlik gepoog om die geskrewe vorm nader te bring aan die vorm van Westerse poësie, deur onder meer 'n strofeverdeling wat op grond van asemhalingsprosesse en eenheid van idees onderskei is. In die optekeningproses het die suprasegmentele kenmerke daarvan vanselfsprekend verlore gegaan. Daarbenewens het baie Suid-Sothodigters met hul moderne (geskrewe) poësie aansluiting by Europese digvorme en digsoorte probeer vind.

Tog moet die invloed van ander literature op die Suid-Sothodigkuns, nie as die enigste faktor beskou word wat die grondslag van die moderne Suid-Sothopoësie gelê het nie. 'n Natuurlike evolusieproses is kenmerkend van 'n letterkunde wanneer daar 'n sosiale verandering by die draers daarvan intree.

Nyiro (1979:54) haal die Russiese formalis, Shklovsky, aan wat skryf :

Every new literary school is a revolution
reminiscent of the rise of a new class of
society.

Groenewald (1968:112) skryf ook dat, alhoewel die groeiproses in die Bantoe-letterkunde van buite gestimuleer word, 'n normale ontwikkelingsproses ook 'n faktor is waarmee rekening gehou moet word. Die Russiese formalis, Zhirmunsky (Nyiro 1979:55), wys op die sinkretiese evolusie van kuns. Hy verduidelik die evolusie van letterkunde soos volg :

Changes in the style of a period are determined
by the spirit of the period which describes and
regulates the tasks of art. Accordingly, the course
of literary development is the following : the
change of the spirit of the period gives rise to a
new taste, a new style ...

Dit is ten opsigte van die nuwe ontwikkelingskoers van die moderne Suid-Sothopoësie waar die tradisionele poëtiese erfenis, naamlik die mondelinge poësie as kultuurgegewe, 'n rol speel. Die feit dat die tradisionele poësie slegs mondelinge poësie was en eers later deur navorsers op skrif gestel is, beteken nie noodwendig dat die invloed daarvan op moderne geskrewe poësie gering is nie. Zhirmunsky (Nyiro 1979:29) skryf dat die geskrewe poësie juis sy beslag in mondelinge kuns gekry het :

... the history of poetry is the history of
verbal art.

Poëtiese boumiddele soos prysnaamformules, tradisionele simbole, ritme, parallelisme wat in die moderne poësie aangetref word, het hul oorsprong in die tradisionele poësie. Kenners van die Afrikapoësie is dan ook die mening toegedaan dat die moderne poësie, ten spyte van 'n nuwe vorm en inhoud, nogtans moet voortbou op die grondslag van die tradisionele poësie, alvorens dit as geslaagde poësie beskou kan word.

Janheinz Jahn (1961:202) (Diederichs:1966) onderskei Afrikaletterkunde volgens 'n skema *kulturele waardes* wat hy *Werkkategorien* noem. Letterkundige werke wat nie harmonieer met sy konsep van kulturele waardes nie, word uitgesluit. Hierdie *kulturele waardes* bepaal Jahn hoofsaaklik volgens die struktuur van die Bantoetale, asook volgens Alexis Kagame se Bantu philosophy. Jahn (1961:207) skryf verder :

Every mature artist achieves his best work when
he attaches himself to his own artistic tradition.

Solomon O Iyasere (1975:107) skryf soos volg oor die invloed van die literêre tradisie op die skrywer in Afrika :

The modern African writer is to his indigenous
oral tradition as a snail is to its shell. Even
in a foreign habitat, a snail never leaves its
shell behind.

Iyasere (1975:109) haal verder die Ghanese digter, Awoonor Williams, aan :

I shall take my unique poetic sensibility ...
from the tradition that feeds my language ...
because in my language there is a lot of poetry,
a lot of music, and a lot of old literary art -
even though not written.

C R Hopgood (1948:114) pleit dat die spreekwoord as tradisionele erfenis nie verlore moet raak nie en dat dit in moderne literêre werke geaktualiseer moet word. Hy motiveer dit soos volg :

The best original literary efforts that may be
produced from time to time by Bantu writers,
should constitute a literature with a cultural
value by no means negligible.

(p 118)

Ook J C Roux (1970:45) meen dat die tradisie 'n belangrike rol te speel het in die totstandkoming van die moderne poësie, as hy skryf dat 'n bepaalde literêre tradisie geskep word waarop daar voortgebou en vernuwe word :

... Die moderne kry spesifiek sy beslag in die
tradisie ...

Ten opsigte van die Afrikaanse letterkunde wat deur enkele literatore al as Afrikaletterkunde geklassifiseer is, wys Van Wyk Louw (1958:37) op die belangrike rol wat tradisie in die literêre uitinge van 'n volk speel. Hy skryf dat hy daarvan bewus is dat 'n volk se literatuur maar net een van die verskeie fasette van sy tradisie is, maar hy erken dat hy soms glo dat dit maar net 'n weerspieëling van die tradisie is.

In 'n artikel verwys A P Grové (Nel 1980:117) na die onderskeiding wat N P van Wyk Louw gemaak het - waar hy die lewe *uit* 'n tradisie positief stel teenoor die negatiewe lewe *van* 'n tradisie :

Die volk of skrywer wat lewe van 'n tradisie teer op sy kapitaal en bankrotskap is sy voorland, terwyl die leef uit 'n tradisie 'n voortgesette denke en kreatiwiteit impliseer. Dit is die lewe uit 'n tradisie wat verlede en hede sinvol kan verbind en wat 'n kunstenaar in staat stel om aan oorgelewerde figure en patrone nuwe geloofwaardigheid en aktualiteit te gee, aan tradisionele vorme trefkrag en bestaansreg. Vandaar dat tradisie en vernuwing so dikwels naas mekaar verskyn, sodra ontwikkeling in die kunste ter sprake is.

Veranderde lewensomstandighede of kulturele ontwikkeling het ook 'n invloed op die aktualisering van tradisionele poëtiese elemente in die poësie van 'n volk. Grové (op. cit.:121) skryf dat dit duidelik is by watter tradisie Opperman met sy gedig *Kersliedjie* aansluit, en dat dit ook duidelik is dat hy met moderne Europese digters 'n gesamentlike erfenis deel :

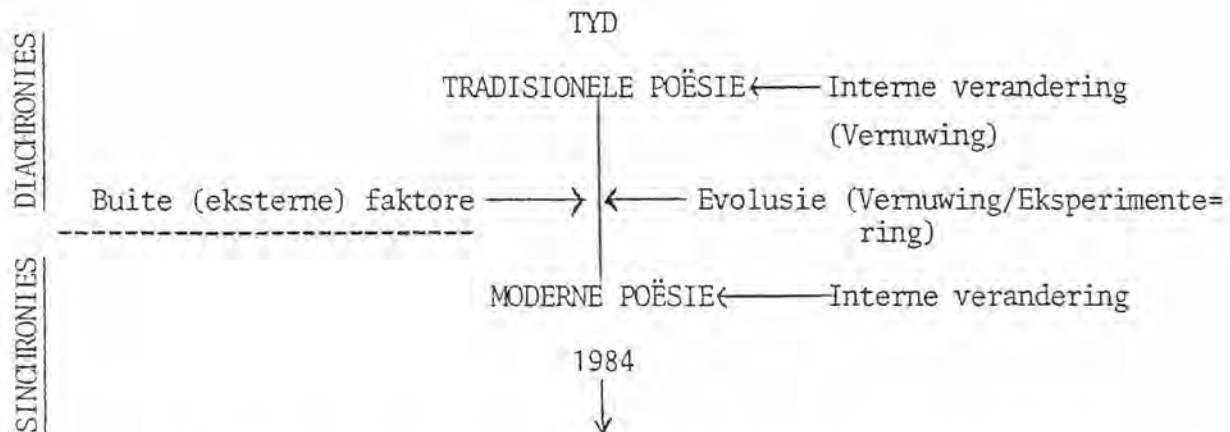
... maar dis ook duidelik dat hierdie eeue-oue tradisie onder ons suiderson 'n besondere gestalte aangeneem het ...

Erlich (1955:226) wys ook op die interaksie van tradisionele elemente en vernuwing in die evolusie van letterkunde :

Every literary trend represents a complex interaction between elements of tradition and innovation.

Dit is dan juis die interaksie tussen tradisionele poëtiese elemente en ver-

nuwing wat die poësie van moderne Suid-Sothodigters soos Ntsane, Khaketla en Lesoro kenmerk. Skematies kan 'n vernuwingsproses ten opsigte van die Suid-Sothopoësie soos volg voorgestel word :



Volgens die Russiese formaliste word literêre tradisies nie voortgesit deur die voortdurende oordrag van pa na seun nie, maar eerder deur 'n oordragsproses van grootvader na kleinseun. Daar ontstaan dus 'n onderbreking rakende die heraanwending van spesifieke literêre vorme en middele. 'n Geleidelike proses het al ontstaan waar literêre middele en vorme heraanwend is en wat op hulle beurt die konsepte *styl* en *tradisie* in die geskiedenis van die letterkunde bepaal het. Dit beteken egter nie dat alle literêre middele en vorme van vorige tradisies in een spesifieke periode waarneembaar is nie. Shklovsky (Nyiro 1979:55) skryf :

I imagine the literary tradition not as some sort of general store of literary norms which, like an inventor's estate, comprises the totality of the technical facilities of his age.

In die evolusieproses van die moderne Suid-Sotholetterkunde speel die literêre tradisie as kultuurgegewe, 'n dominante rol. Die eerste moderne gedigte toon 'n noue aansluiting by die tradisionele poësie, alhoewel sommige wel 'n tematiese vernuwing getoon het. Oor D C T Bereng se bundel, *Dithothokiso tsa Moshweshwe le tse ding*, skryf Gérard (1971:143-150) :

This was the first collection of original poems to appear in Southern Sotho and most of them are composed in the manner of traditional praise poetry. But they are not slavish imitations.

Sommige kritici van die moderne Suid-Sothopoësie het sterk standpunt ingeneem oor die feit dat die moderne poësie 'n eie, natuurlike karakter moet ontwikkel, en dat elemente van die tradisionele poësie, as kulturele erfenis, in die moderne poësie geaktualiseer moet word. Moleleki (1975:29) sou wou sien dat tradisionele poëtiese elemente in die moderne poësie geaktualiseer word, omdat die sleutel vir geslaagde moderne poësie hierin opgesluit lê :

If one were to point out the direction for our modern poetry, one would not hesitate to encourage Basotho poets to keep as many of the stylistic features, characteristic of traditional poetry, as possible, for in them lies the future as well as the potential for the development of our modern poetry.

Ntsukunyane (1980:12) het dit oor die interaksie wat bestaan tussen tradisionele en moderne konvensies in die moderne Suid-Sotholetterkunde en hy verwys daarna as *a mixture of the traditional and the Western*. Hy verwys vervolgens (a.w.:13) na die kulturele inslag van die Suid-Sotholetterkunde en dat 'n kennis van die Sothokultuur 'n voorvereiste is om die letterkunde te interpreteer, want -

Since each work of art is, in a sense, a cultural creation, an understanding of the workings of the culture from which such a work originates is essential for its interpretation. The literature of the Basotho, like the literature of all other peoples is culture-conditioned.

Volgens Ntsukunyane lê die probleem van Westerse kritici om Suid-Sotholetterkunde te interpreteer, juis daarin dat hulle nie die tradisionele letterkunde as kultuurgegewe in diepte ken nie. Om sy argument te staaf, haal hy E Emenyanu aan uit sy werk *African literature*, wat skryf (a.w.:13) :

What many Western critics issue on African literature is a reflection of a profound lack of knowledge about African cultural traditions, coupled with the ignorance of the existence, nature and depth of the heritage of African oral literature.

Moloi (1968:9-21) meen dat *vreemde* poëtiese tegnieke (daarmee bedoel hy onder andere rym), nie geforseer moet word nie, omdat dit volgens hom nie by die struktuur van Suid-Sotho aanpas nie. Ook 'n aspek soos beeldgebruik moet nie *kunsmatig* aangewend word nie. Die moderne poësie moet volgens hom nie na vorm en inhoud 'n blindelinge navolging van byvoorbeeld Europese poësie wees nie, maar daar moet voortgebou word op die grondslag wat gelê is deur die tradisionele poësie wat *natuurlik* in die Suid-Sothotaal aandoen. Hy wys daarop dat sommige moderne digters hul tradisionele poëtiese erfenis in 'n vreemde vorm giet :

Our present day Southern Sotho poets try to bring their spiritual heritage in line with the patterns they have learnt in foreign languages without realising that any arbitrary arrangement of thought is foreign to Southern Sotho idiom.

Hy meen ook dat herhalingstegnieke, wat kenmerkend van tradisionele poësie was, in die moderne poësie geaktualiseer behoort te word, omdat dié tegniek volgens hom ooreenkom met die taalstruktuur van Suid-Sotho.

Kunene se werk, *Heroic poetry of the Basotho* (1971), is onder meer 'n strukturele analise en literêre evaluering van die tradisionele prysgedig in Suid-Sotho. Tot dusver is dit die stewigste bydrae tot die tradisionele Suid-Sothopoësie as kultuurpoëtiese gegewe. Hy weerlê onder meer 'n vroeëre opvatting dat die tradisionele Suid-Sothopoësie onpoëties aandoen. Hy slaag daarin om, wat by die Russiese formaliste bekend gestaan het as 'n *traditional esthetic canon*, uit te werk. Die *traditional esthetic canon* is die vasgestelde vorme waarin die struktuur van 'n voorafgaande poëtiese skool deur outomatisering opgelos is. Met outomatisering word weer geïmpliseer daardie

poëtiese tegnieke wat alreeds soveel geaktualiseer is, dat dit reeds deel geword het van 'n digter of digters se poëtiese skeppinge.

Dit is duidelik dat bepaalde grondbeginsels van die tradisionele mondelinge poësie (*traditional esthetic poetic canon*) groot impak op Lesoro het, in weerwil van die feit dat sy literêre skoling Europees gefundeer is. In sy poësie is 'n konstante samevloeiing van die *traditional esthetic poetic canon* van die Suid-Sothopoësie en Europese digvorme, digsoorte en poëtiese tegnieke, wat 'n "nuwe" eiesoortige poësie tot gevolg gehad het. (Vergelyk byvoorbeeld sy rondede, sonnette, volksballades; sy aanwending van die rymtegniek, asook sy voorliefde vir die Engelse digter, Wordsworth.)

Weststeijn (1980:81) verduidelik sodanige proses soos volg :

Conform de opvattingen van de Russische formalisten zegt Smirnov dat in het nieuwe literaire systeem de oude teken/referent-relaties worden *gedeautomatiseerd* en het teken op een nieuwe manier wordt opgevat.

In die digkuns van Lesoro word tradisionele poëtiese elemente as kultuur-gegewe herwaardeer en herontgin (gedeoutomatiseer) en binne die raamwerk van Europese poëtiese norme geaktualiseer.

1.6 GRONDTREKKE VAN LESORO SE MODERNE POËSIE

Lesoro se digkuns kry gestalte tydens 'n evolusieproses in die Suid-Sothopoësie. Hy staan aan die begin van 'n digtradisie waar die Sothovolk op alle gebiede (ook op die gebied van die poësie) gekonfronteer word met Westerse norme en lewensbeskouinge. Gedurende hierdie tydperk onderskei Lesoro hom onder andere as 'n eksperimentele digter wat met sy poësie op soek is na 'n eie identiteit. Sy poësie kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik :

- (a) Die voortbouing op, of voortsetting van die tradisionele Sothovolks=
kuns; en
- (b) die aansluiting by Westerse poëtiese digsoorte en digvorme.

In die eerste kategorie val die gedigte wat hy op die lees van die tradisionele poësie (*dithoko tsa marena* en *dithoko tsa diphoofole*) geskoei het. By Lesoro is daar ook 'n sterk neiging van 'n gebondenheid aan die idilliese leefwêreld van die Sothovolk te bespeur.

In die tweede kategorie val die sogenaamde eksperimentele gedigte. Hulle is meer individualisties as die volksgedigte en toon 'n strenger vormbeheer, geskoei op die tradisionele Europese digsoorte en digvorme, dog soms met 'n besondere Sotho-inslag. Deur veranderde lewensomstandighede voel Lesoro hom ook aangetrokke tot die Europese poësie en staan hy veral ontvanklik teenoor die liriese poësie, odes, natuurbeskrywings en sonnette.

Die bespreking verloop soos volg :

HOOFSTUK 2 : Aansluiting by *dithoko tsa marena*

HOOFSTUK 3 : Aansluiting by die *dithoko tsa diphoofole le dinonyana*

HOOFSTUK 4 : Aansluiting by tradisionele Europese digsoorte

HOOFSTUK 5 : Samevatting.

HOOFSTUK 2

AANSLUITING BY DITHOKO TSA MARENA

2.1 INLEIDING

Een van die bekendste tradisionele digsoorte in die Sothopoësie waarop Lesoro voortgebou het, is die *dithoko*. *Dithoko*, die oudste vorm van mondelinge poësie in Suid-Sotho, word in Afrikaans met onder meer die term *pryslied* vertaal. Hierdie benaming het waarskynlik na aanleiding van die Europese ode ontstaan - die woord *ode* is afkomstig van die Griekse woord *odē* wat lied of gesang beteken. In hierdie hoofstuk word daar onder meer gekyk hoe Lesoro se moderne volkskuns aansluit by *dithoko tsa marena* - lofgedigte aan kapteins.

Vir die doeleindes van hierdie bespreking is dit ook nodig om die konsepte protovorme (*proto forms*) en oorgangsvorme (*transitional forms*) wat Lenake (1984:120) onderskei, in gedagte te hou. In hierdie bespreking sal volstaan word met sy beskrywing van protovorme as :

poems which resemble both in form and structure
the traditional Sesotho praise poems.

Ten opsigte van oorgangsvorme word volstaan met Lenake (1984:120) se basiese onderskeid van vrye verse (*free verse*) wat hy onder andere beskryf as :

a form which has "liberated" itself from the
formal features of the prototypes.

In die analise van Lesoro se moderne volkskuns sal daar ook nagegaan word in hoe 'n mate hy gehou het by, of afgewyk het van die tradisionele poësie-vorme.

2.2 LESORO SE DITHOKO TSA BAHLALEFI

Soos dit die geval met baie Sothodigters was, het Lesoro in verskeie gedigte met die prysliedvorm geëksperimenteer. Met *eksperimenteer* word bedoel dat bepaalde vorme en formules wat eie aan die tradisionele *dithoko tsa marena* was, as't ware herontgin en aangewend is as poëtiese boustof in die moderne poësie. Oor die eksperimentering met die pryslied in die moderne Noord-Sothopoësie skryf Groenewald (1974:1) :

Van die literêre genres in Noord-Sotho is die pryslied stellig die populêrste en in die veranderde omstandighede ook die aanpasbaarste. Byna elke digter waag hom aan die skrywe van hierdie digsoort.

In die bundel *Mathe-Malodi* dra Lesoro 'n aantal prysgedigte op aan leidende figure in die moderne samelewing. In dié gedigte word hulle akademiese prestasies byvoorbeeld in parallel gebring met heldedade van krygsmanne wat in die tradisionele prysliedere besing is. Die gedigte is omvangryk, beskrywend, plek-plek verhalend en word gekenmerk deur die fungering van 'n verskeidenheid volkskundige taalverskynsels, konkrete beelding, tradisionele simbole en tradisionele poëtiese tegnieke. Gerieflikheidshalwe sal daar na hierdie gedigte verwys word as *dithoko tsa bahlalefi* (prysliedere aan geleerdes).

Skynbaar as gevolg van die eiesoortigheid van hierdie gedigte word hulle in deel I van die bogenoemde bundel opgeneem. Afgesien van die gedig *Matshedisso* (p 19) toon hierdie gedigte groot tematiëse en strukturele ooreenkomste. As voorbeeld kan daar verwys word na die gedigte *Dithoko tsa profesa W.M. Kgware* (p 16), *Dithoko tsa mohl. Ernest Pelaelo Lekhela* (p 8), *Dithoko tsa profesa ngaka M.O.M. Seboni* (p 3), wat opgedra is aan professore aan universiteite en gekenmerk word deur die besinging van akademiese prestasies, strofes met gelyke aantal versreëls, die fungering van

ooreenstemmende prysnaam- en ander formules en tradisionele simbole. Die gedig *Dithoko tsa profesa W.M. Kgware* in Mathe-Malodi (p 16) word vir besprekingsdoeleindes vervolgens aangehaal :

DITHOKO TSA PROFESA W.M. KGWARE

- 1 Ka botsa tjetjela tsa ha Mohato,
 2 Mohla ho no hlahile thokwa-lekakuba,
 3 Ho hlahile mohale wa marumo, kgamapa,
 4 Molwantwa wa bana ba Seletshoge, Moshobane,
 5 Monotlolli wa ntlo ya diphiri le makunutu,
 6 Moo ho patilweng tlotlo la lona, bahlalefi;
 7 "Helehelele, bana ba Thesele, mmamediseng!
 8 Kirietsane ena e tswana le yang?
 9 Ekare ya tau, ekare ya tauhadi,
 10 Ekare ya sebata se le morung,
 11 Mosikong wa thaba, mafolokohlong!"
- 12 Batho ba sa tsebeng ho swetsa ke bao,
 13 Ka fetolwa ka tlhompho ke benghadi:
 14 "Tau di a ata ka mose ho Mohokare,
 15 Naheng ya Foreisetata ya seantsha-phofu,
 16 Moo nepe tsa teng di sisang haholo;
 17 Ba re ka letsatsi di tlatsa merifi,
 18 Thotolo ya teng ha se le ho ikgantsha,
 19 Ha e tsamaya e llisa ditotolwana -
 20 Tau kajeno ho kgonya ya Majwemasweu,
 21 Ho kgonya mohale wa bana ba Kgware, Moshobane,
 22 O kgonya a fihla a tswa badimong!
- 23 Makwanye o holola a llela marumo le thebe,
 24 Madi a bela a hae, ebile a tsapola,
 25 Hobane badimo ba tla ba mo rwesitse,
 26 Ba tla ba mmeile tlhaka phatleng.
 27 Bakubung ba Masigwana a masa pele,
 28 Ba se potlakela ka dihlo mo Segoja seo;
 29 Mora Letebele le Mononinyane a lwana ntwana,
 30 A hlabana e mahlo-mafubedu!
 31 Bahlankana ba wa mofela, moqhobololo,
 32 Hara ditopo ra tseba bahale,
 33 Ra tseba M.Ed., ra tseba M.A.!
- 34 O lebelo, o sekgwahla, ramokgolwane,
 35 Ramokgolwane wa letsholo, Moshobane!
 36 Ke eo o siile banna e le peiso,
 37 Lebelo boholo ho mathwa la thuto.
 38 Tebe o bile a ema a rakalla,
 39 A haha mokganya ka letsoho phatleng;
 40 A re yena o kgwehla mangole,
 41 Moshogo le oona ha o a ipea,
 42 O mo sitisa ho tswela pele
 43 Sa katola e pannwe ka bokosepane!
 44 A rialo a itshidilaka ditlhafu.

- 45 Mmopi o a fana, Rasefabatho,
 46 O file mora Kgware bookamelabatho.
 47 Mehlang ya kgale e ne le mpodi,
 48 E le mmampodi ya kodu-thamaha,
 49 A okametse metjodi ho alositswe,
 50 Ho katlilwe dinare ka Phiritona,
 51 Di ntshwa mohobo, di aloha lephola,
 52 Ho mokonyetswa nonyana ke metjodi-meholo!
 53 Esita le Ramosweu o kila mo tlatsa,
 54 A mo nea letsoho ho okamela
 55 Rantsho wabo, Fapheng la Thuto.
- 56 Noka tse ding ha se bokgeleke!
 57 Ekare mmote, ekare tshemedi,
 58 Ekare motintinyane, di tseba ho bina:
 59 Ngwahola Jordane ya Bohlokong
 60 E ne ikentse seqapi e se mora Monese,
 61 E hwasana, e hosha, e bina dipina,
 62 E bina ka mora Kgware kgafetsa.
 63 Lehlaso la ntata ke le Lekgalong,
 64 Ke le ha Mmantshi, Leanakwena;
 65 Ka opa diatla, ka qoqopela,
 66 Ka mpa ka swetswa ke ditlhabela ho opa!
- 67 Namane ya Bakubung ba ga Masigwana,
 68 Bakubung ba ga Masigwana a masa pele,
 69 Ha se tsie ya lota, ke moetapele;
 70 Nthong tse ngata o kwana sehloohong,
 71 O kwana pele, motlolo wa Seletshoge,
 72 Mora Letebele le Mononinyane!
 73 Lemo di phethile menwana ya tsoho la motho
 74 A okametse Mokgatlo wa Mesuwe Foreisetata!
 75 Le thutong e tsejwang ka bitso la Thuto,
 76 O dutse sa maratswana mose ho noka ya Lekwa,
 77 Ke profesa ya Thuto, Segoja seo.
- 78 Ngwahola, mahareng a kgwedi ya Mphalane,
 79 Monghadi le Mofumahadi ba ne ba palame,
 80 Ba ile Amerika ka eto la thuto.
 81 Monongwaha ba kgutlile, re thabile;
 82 Ba re tletse le pabi tse mathe-malodi,
 83 Ke bile ka kgaketsa ka diatla, Mokwena,
 84 Ka re: "Ako ntshelleng mona, ke utlwe!"
 85 Ba ntlatsetsa diatla, ka koma,
 86 Ka tsobunya melomo, ka batola leleme,
 87 Ka ba ka qetella ke itomme,
 88 Ka qetella ke itjele leleme ntlheng!
- 89 Matsatsing ana e tshwere tlhobolo, kgamapa,
 90 Monwana o hanella mokgwephetsaneng,
 91 O lakatsa ho kgwephetsa a thunya;
 92 Tekele eka ke Bongaka ba Thuto,
 93 Molomo wa sethunya o supile hantle,
 94 Etswe ke lenepa, mora Mononinyane -
 95 Ka moso e tla be le ngaka ya kgekgedima,
 96 Thebere a epa tsa haufi le hole,
 97 A kutlakutla, a etsa metswako,
 98 Rantsho weso a alafuwa pomponyane,
 99 Fu lena la masea le mo tlohelle ruri!

Vertaling : LOFBETUIGING AAN PROFESSOR W.M. KGWARE

- 1 Aan die regiment van Mohato het ek gevra,
 2 Die dag toe die leeu gebore is,
 3 Toe gebore is 'n oorlogsheld, 'n krygsman,
 4 Oorlogsvegter van die kinders van Seletshoge, Moshobane,
 5 Ontsluiter van die huis van misteries en geheimenisse,
 6 Waarin jul skatte verberg lê, julle wyses;
 7 Wees gegroet, kinders van Thesele, luister saam met my!
 8 Soos wat klink hierdie dondergeluid?
 9 Dit klink na dié van 'n leeu, na dié van 'n leeuwyfie,
 10 Na dié van 'n roofdier in die woud,
 11 Aan die kant van die berg, tussen klowe!
- 12 Daar is die mense wat jou nooit opsetlik sal teleurstel nie,
 13 Ek is eervol deur die here geantwoord :
 14 "Leeus vermeerder oorkant die Caledonrivier,
 15 In die land van die Vrystaat, met goeie weivelde,
 16 Waar melkkoeie oorvloedig melk gee;
 17 Hul sê daagliks word groot kleipotte gevul,
 18 Die bokkapater aldaar is besonder hoogmoedig,
 19 Wanneer hy loop laat kletter hy kleinkloutjies -
 20 Vandag brul die leeu van Brandfort,
 21 Die held van die kinders van Kgware, Moshobane, brul,
 22 Met sy aankoms vanaf die voorvaders brul hy!"
- 23 Die krygsman roep smagtend om assegaaië en skild,
 24 Sy bloed kokend en bruisend,
 25 Want hy is deur die voorvaders met kragtige medisyne behandel,
 26 'n Ingesnede teken is reeds op sy voorkop gemaak.
 27 Die Kubungstam van die Masigwana van die eerste sonstrale,
 28 Het hom spoedig bewapen, daardie Segoja;
 29 Die seun van Letebele en Mononinyane het 'n stryd gevoer,
 30 'n Vreeslike stryd het hy gevoer!
 31 Groot getalle sodate het gesneuwel,
 32 Helde het ons tussen die lyke herken,
 33 Het ons toe M.Ed. en M.A. leer ken!
- 34 Vinnig, rats, grote onder die grotes,
 35 Grote van die jaggeselskap, Moshobane!
 36 Daar hardloop hy manne in die wedren verby,
 37 Die groot vaart is die akademiese wedloop.
 38 Iemand het ewe bedaard gestaan,
 39 En met sy hand op sy voorkop, gestaar;
 40 En gesê dat hy moedeloos is,
 41 'n Kramp kon hy ook nie vryspring nie,
 42 Dit verhinder hom om voort te gaan,
 43 Soos 'n perd met saamgespande voorpote!
 44 So het hy gesê wyl hy sy kuite vryf.
- 45 Die Skepper skenk, Gewer van mense,
 46 Aan Kgware se seun het Hy leierskap gegee,
 47 In vervloë dae was hy 'n hoofwagter,
 48 'n Gerespekteerde hoofwagter,
 49 Bo die veewagters verhef,
 50 Toe buffels by Heilbron opgepas is,
 51 Vroeg weiveld toe geneem en laat teruggebring is,
 52 En groot wagters 'n deuntjie op hul mondinstrumente gespeel het!

- 53 Selfs 'n Blanke het hom gesteun,
 54 Aan hom die geleentheid gebied om te lei,
 55 Sy volksgenote in die Onderwysdepartement.
- 56 Hoe welluidend sing sommige riviere!
 57 Soos 'n leeurik of 'n laksman klink dit,
 58 Dit klink soos 'n loerie, kan verruklik sing:
 59 Verlede jaar het die Jordaanrivier van Bethlehem,
 60 Synde nie die seun van Monese nie, as komponis opgetree,
 61 Het hy deuntjies gesing,
 62 Herhaaldelik oor die seun van Kgware gesing.
 63 By die poort het die weerklank my bereik,
 64 Wyl ek by Modderpoort was, lid van die Kwenastam;
 65 Ek het hande geklap en gedans,
 66 Ek is net deur seer barsies op my hakskene belemmer!
- 67 Die bulkalf van die Kubungstam van die Masigwana,
 68 Die Kubungstam van die Masigwana van die eerste sonstrale,
 69 Hy is geen agterryer nie, maar 'n leier;
 70 Dikwels is hy aan die voerpunt,
 71 Daar voor is hy, kleinkind van Seletshoge,
 72 Seun van Letebele en Mononinyane!
 73 Vyf jaar het reeds verloop
 74 Sedert hy die president van die Onderwysorganisasies te OVS is!
 75 Ook op die vakgebied bekend as Opvoedkunde,
 76 Beklee hy 'n besondere status oorkant die Vaalrivier,
 77 Hy is 'n professor in die Opvoedkunde, daardie Segoja.
- 78 Teen middel Oktober verlede jaar,
 79 Het die heer en dame gereis,
 80 'n Opvoedkundige toer na Amerika onderneem.
 81 Vanjaar is hulle terug, en ons is verheug;
 82 Hulle het vir ons geurige padkos saamgebring,
 83 Ek't my hande bymekaar gehou, lid van die Kwenastam,
 84 En gesê: "Skep vir my asseblief hierin, dat ek proe!"
 85 Hul het my hande gevul, en ek het my mond gevul,
 86 Ek't my mond beweeg, gesuigklap met die tong,
 87 Op die ou end het ek myself raakgebyt,
 88 Eindelik die punt van my tong gebyt!
- 89 Deesdae dra die krygsman 'n geweer,
 90 Kort-kort is sy vinger op die sneller,
 91 Hy's gretig om af te trek en te skiet;
 92 Blykbaar is die graad D.Ed. die mikpunt,
 93 Die loop van die geweer is sekuur gerig,
 94 'n Skerp-skutter boonop, seun van Mononinyane -
 95 In die nabye toekoms sal hy 'n ware dokter wees,
 96 Die ware dokter grawe kruie digby en ver,
 97 Hy maal dit en maak mengsels daarvan,
 98 Ons volksgenoot is van sy kinderoogsiekte genees,
 99 Mag hy van hierdie kindersiekte vir ewig ontslae wees!

2.2.1 Onderwerp en tema

Net soos dit die geval ten opsigte van die tradisionele *dithoko* is, is die aangeprysde die onderwerp van Lesoro se gedig. Ook die sentrale tema

van die gedig, naamlik heldeverering, stem ooreen met die temas van tradisionele *dithoko tsa marena* (*ho roka* - om te prys). Daar is egter 'n verskil ten opsigte van die motief, wat Shipley (1970:205) beskryf as *an inciting cause or purpose of an action* tussen die gedigte, in dié sin dat die tradisionele *dithoko tsa marena* hoofsaaklik deur oorlog geïnspireer was (Dama-ne en Sanders 1974:22), en akademiese prestasies as die belangrikste motief in Lesoro se gedigte (soos die een hierbo) te onderskei is. 'n Verskil in motief is duidelik 'n belangrike afwyking van die tradisionele *dithoko*.

Die tradisionele *dithoko tsa marena* vind in die meeste gevalle sy ontstaan in 'n fisiese stryd om oorlewing, terwyl die stryd in Lesoro se gedigte in 'n veranderde milieu op 'n geestelike vlak gevoer word. Die grondliggende gedagte in die gedig is die prestasie op akademiese gebied van 'n vooruitstrewende Sothopersoon. Die aangeprysde se akademiese prestasies word telkens op die voorgrond gebring : met die lees van hierdie moderne prysgedig word die leser bewus van die feit dat die digter nie net volstaan met lofbetuigings aan die aangeprysde nie, maar dat die gedig 'n groter nasionale reikwydheid het. Dit reflekteer naamlik die bewustelike verkenning van die akademiese wêreld deur die Sotho wat as 'n volk 'n veranderde milieu betree het. Ook hier is daar dus 'n belangrike afwyking van die tradisionele *dithoko tsa marena* te bespeur. Die aangeprysde word verder voorgehou as 'n persoon wat die draer is van bepaalde leierseienskappe en wat 'n besondere vlytigheid aan die dag lê. Tog word die aangeprysde deurgaans op 'n afstand van die leser gehou, en dit bly 'n derdepersoonservaring wat reeds 'n afstand van die leser/digter meebring.

2.2.2 Vertellersgesigspunt

Die gedig word gekenmerk deur die besondere wyse waarop die verteller

figureer. Damane en Sanders (a.w.:19-21) onderskei verskillende vertellersgesigspunte in die tradisionele Sothopoësie. Daar kan na die aangeprysde verwys word in die eerstepersoon enkelvoud, tweedepersoon enkelvoud en derdepersoon enkelvoud. Hulle wys voorts op heelwat variasies ten opsigte van hierdie verskillende gesigspunte. Kenmerkend van hierdie gedig, trouens van al Lesoro se moderne *dithoko tsa bahlalefi*, is die feit dat die aangeprysde hom nie *self* vanuit 'n eerstepersoonsgesigspunt aanbied soos dit soms die geval in die tradisionele prysgedig is nie.

Die volgende aanhaling (Guma 1967:152) dien as voorbeeld van sodanige verksynsel in die tradisionele poësie :

Ke nna Moshweshwe Moshwashwaila wa ha Kadi,
 Lebeola le beotseng Ramonaheng ditedu;
 Le ho hola ha di eso hole,
 Di ya sala di hola maisao.

(I am Moshweshwe, the barber of Kadi's house,
 The barber who shaved Ramonaheng's beard;
 It has not even grown yet,
 It will remain growing in years to come.)

Vergelyk Groenewald (1974:2) in hierdie verband.

Lesoro maak soms wel van die eerstepersoon se onderwerpskakel gebruik om betrokke te raak by die beskrewe omstandighede, soos in die gedig hierbo. In strofe drie (reëls 32 en 33) vereenselwig die digter hom en sy mense met die strydende en die gedig word op só 'n wyse 'n volksgedig :

Hara ditopo ra tseba bahale,
Ra tseba M.Ed., ra tseba M.A.!

(Helde het ons tussen die lyke herken,
 Het ons toe M.Ed. en M.A. leer ken!)

Ook in die laaste versreël word daar na die aangeprysde verwys as *Rantsho weso* (ons volksgenoot).

Verdere voorbeelde van sodanige betrokkenheid by die beskrewende omstandighede word in strofe ses en agt aangetref. In strofe 1 (reëls 7-11) spreek die verteller 'n veronderstelde gehoor direk aan en word 'n dramatiese effek in die gedig verkry, byvoorbeeld :

7 Helehelele, bana ba Thesele, mmamediseng!
 8 Kirietsane ena e tshwana le yang?
 9 Ekare ya tau, ekare ya tauhadi,
 10 Ekare ya sebata se le morung,
 11 Mosikong wa thaba, mafolokohlong!

(Wees gegroet, kinders van Thesele, luister saam met my!
 Soos wat klink hierdie dondergeluid?
 Dit klink na dié van 'n leeu, na dié van 'n leeuwyfie,
 Na dié van 'n roofdier in die woud,
 Aan die kant van die berg, tussen klowe!)

Die fungering van die interjektief *hele* in reël 7 dui op die emosionele betrokkenheid van die verteller by die beskrewende situasie. Finnegan (1983: 132) skryf soos volg oor hierdie verskynsel in die tradisionele poësie :

The use of ideophones and interjections in praise poetry is another way in which its poetic quality can be enhanced. In Southern Sotho, for instance, the interjections *hele* (expressing surprise) *he* (of a wish), are frequently used to convey emotion.

Die dramatiese wyse waarop die verteller hom hier tot die leser wend, kan direk herlei word na die tradisionele poësie waar die pryser hom tot 'n bepaalde gehoor wend. Kunene (1971:55) beskryf hierdie gehoor as :

Audience is used here in the widest sense possible and includes not only those present when the poem is recited, but all those who depend, for their well-being and protection, on the hero's heroism, whether they are present on this occasion or not.

Soortgelyke gevalle waar die verteller hom direk tot die leser rig, kom ook in Lesoro se ander moderne *dithoko* voor, soos in die aanvangsreëls van die gedig *Sehopotso sa lefu la ngaka S. Machabe Mofokeng* (Mathe-Malodi: 11) :

Matsebatsebane, ke bua ka mang?
 Ke bua ka namane ya Phokeng, Machabe!
 (Wie is die kenner waarvan ek praat?
 Ek praat van die kalf van Phokeng, Machabe!).

2.2.5 Strofebou

Die Kgware-gedig bestaan uit 'n voorafbepaalde aantal versreëls, naamlik elf per strofe. Ten spyte hiervan is dit moontlik om in die meeste strofes formuleagtighede wat in die tradisionele poësie fungeer, bloot te lê.

'n Belangrike kenmerk is die "sentrale idee" per strofe wat Kunene (1971:55) ten opsigte van paragrawe in die tradisionele poësie onderskei. Die eerste drie strofes kan byvoorbeeld deur die volgende drie kerngedagtes van mekaar onderskei word, naamlik strofe 1 : die identifisering en voorstelling van die aangeprysde; strofe 2 : die ruimtelike plasing van die aangeprysde en strofe 3 : die strydvernuif van die aangeprysde. Die strofiese aard van hierdie gedigte van Lesoro verskil van die tradisionele *dithoko*. In laasgenoemde is die versparagrawe se lengtes nie presies beplan nie.

Soos tiperend van die tradisionele poësie, vind ons in die strofes van die onderhawige gedig 'n wisselwerking tussen die verhalende elemente en die beskrywende elemente. Die konsekatiewe modus is gewoonlik die merker van die verhalende en prysnaamformules - onder andere 'n merker van die beskrywende. In strofe een fungeer die verhalende in reël 1, wat dan gevolg word deur prysnaamformules vanaf reël 2 tot aan die einde van die strofe. In feitlik alle strofes van hierdie gedig kan 'n wisselwerking tussen die verhalende en die beskrywende blootgelê word. Die verhalende word ondergeskik aan die beskrywende, en dit wat C F Swanepoel (1983:17) ten opsigte van die epiese in die tradisionele gedig oor Griffith bevind het, geld ook vir dié gedig - trouens vir al Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* :

Narrative is taken up and dropped according to the poet's need.

Hoe die konsekatief as modale formule as merker vir die verhalende dien,

blyk uit reël 1 waar *ka botsa* as inset fungeer :

Ka botsa tjojela tsa ha Mohato,
(Aan die regiment van Mohato het ek gevra,)

maar eers weer in die volgende strofe (reël 13) hervat word :

Ka fetolwa ka tlhompho ke bengahadi:
(Ek is eervol deur die here geantwoord:)

Alhoewel daar nie in alle gevalle vaste reëls vir die vorm van strofes in *dithoko* te onderskei is nie, noem Damane en Sanders (a.w.:43-52) die volgende komposisionele patroon wat veral in die aanvangstrofes van die meeste tradisionele *dithoko tsa marena* voorkom en ook in hierdie gedig onderskei kan word, naamlik :

1. Stelling (*statement*)
2. Ontwikkeling (*development*) en
3. Gevolgtrekking (*conclusion*).

Die stellingsfase bestaan gewoonlik uit die identifisering van die aangeprysde deur middel van 'n prysnaam of prysname. Die ontwikkelingsfase word gekenmerk deur 'n verdere toeligting ten opsigte van die aangeprysde en die gevolgtrekkingsfase sluit die strofe met 'n konklusie van die gegewe in die vorige fase af. In sy studie oor tradisionele Zuluprysliedere onderskei Von Staden (1975:168) paragrawe wat uit die volgende vier gedeeltes bestaan, naamlik :

1. Stelling
2. Uitbreiding
3. Ontwikkeling
4. Slot.

In strofe een van die Kgware-gedig dien reëls 1 en 2 as stellingsfase waar die aangeprysde aanvanklik deur 'n prysnaam geïdentifiseer word en die verhalende element ingelei word. Reëls 3 tot 6 kan as die uitbreiding bloot-gelê word waar die aangeprysde as uitbreiding op reël 2 deur verdere prysnaamformules geïdentifiseer word. Hierdie fase word semanties deur die fungering van prysnaamformules aanmekaar gehou en struktureel deur die fungering van possessiewe konstruksies, byvoorbeeld reël 3 : *wa marumo*; reël 4 : *wa bana*; reël 5 : *wa ntlo, ya diphiri*; reël 6 : *la lona*. Reëls 7 en 8 kan as die ontwikkeling geïdentifiseer word waar die digter as't ware ingryp om verdere momentum aan die gedig te verleen. Die fase word deur 'n dramatiese element gekenmerk. Reëls 9-11 is duidelik die slot waar 'n wending intree en 'n oplossing bied vir die vraag in die vorige fase. Dié fase word struktureel en semanties aanmekaar gehou deur die fungering van identiese woorde (*ekare*, wat drie maal voorkom) en konstruksies possessiewe en lokatiewe).

In die gedig *Sehopotso sa lefu la ngaka S. Machabe Mofokeng* is dit nie moontlik om 'n duidelike formulematigheid in die eerste strofe bloot te lê nie, alhoewel 'n formuleagtigheid wel onderskeibaar is :

- 1 Matsebatsebane, ke bua ka mang?
- 2 Ke bua ka namane ya Phokeng, Machabe!
- 3 Phoka ya lehlabula la Mashaeng, Machabe,
- 4 Phoka ya lala hodima difate,
- 5 Ya lala le Phofong, kahodima sehlaba;
- 6 Hosasa ha Kgosi Letsatsi a tsoha,
- 7 A potapotilwe ke diphika, morena,
- 8 Phoka ya etsa meeka-mehlolo,
- 9 Ya homa naha ka mabenyane, matseketseke,
- 10 Ra ba ra hloma: re bona mahakwe!

(Wie is die kenner waarvan ek praat?
 Ek praat van die kalf van Phokeng, Machabe!
 Dou van die Fouriesburgsomer, Machabe,
 Dou het oor die bome geval,
 Gesprei oor die berg Phofong, op die plato;
 Toe koning Son die volgende dag ontwaak,
 Deur sy raadsmanne omring, koning,
 Het die dou wonders en wonderwerke verrig,

Het die landskap met skittering borduur,
 Ons het onself verbeel: sien ons kristalle!)

Reël 1 en 2 kan as die stelling of inleiding blootgelê word waar die aangeprysde in reël 2 deur 'n prysnaam geïdentifiseer word. Reël 1 en 2 is grammaties afhanklik van mekaar, waar reël 2 dien as antwoord op reël 1. Reël 3 kan as die uitbreiding onderskei word en reël 4 kan as ontwikkeling blootgelê word, terwyl reël 5 baie duidelik as konklusie onderskeibaar is. Dié reël moes dan, met inagneming van die patroonmatigheid van die tradisionele *canon*, die einde van die strofe/paragraaf gewees het. Reël 6 lei 'n nuwe gedagte in wat in reël 10 weer tot 'n konklusie lei. Die digter se vooraf bepaalde strofelengtes laat hom dus hier afwyk van patroonmatighede wat in die tradisionele *dithoko* voorkom.

In die tradisionele *dithoko* is die aangeprysde nie altyd die onderwerp van 'n paragraaf nie (Damane en Sanders a.w.:51). In die gedig hierbo oor Kgware word die eenheid oënskynlik verbreek en skakeling tussen strofes verswak as gevolg van onderwerpsverandering van een strofe na 'n ander. In strofe twee byvoorbeeld is die Vrystaatse landskap die eintlike onderwerp en in strofe ses die natuur. Oor die skakeling tussen strofes van die tradisionele prysgedig skryf Finnegan (1983:129) :

The different stanzas are often linked not by specific meaning but by their general application to the hero of the poem.

Ten spyte van die afwesigheid van 'n deurlopende verhalende lyn, vind daar wel aansluiting tussen die verskillende strofes plaas. 'n Belangrike bindingsfaktor tussen hierdie gedig se strofes is 'n verskeidenheid formules wat 'n bepaalde motief of gedagte van een strofe na 'n ander oordra.

2.2.4 Sinsbou

Bepaalde sinstrukture wat in die Kgware-gedig onderskei word, dra die onmiskenbare stempel van die tradisie. Soortgelyke sinskonstruksies waarna Finnegan (1983:162) verwys, kan in Lesoro se gedig blootgelê word :

Similar conventions can be observed in the structure of sentences. Of the varying patterns, the most common is a construction with a front placed nominal, that is, sentences opening with a name or name cluster.

Sinne word dikwels geïnisieer met 'n naam of prysnaam vir die aangeprysde, byvoorbeeld :

- 4 Molwantwa wa bana ba Seletshoge, Moshobane,
 5 Monotlolloi wa ntlo ya diphiri le makumutu,
 23 Makwanye o holola a llela marumo le thebe,
 35 Ramokgolwane wa letsholo, Moshobane!
 55 Rantsho wabo, Fapheng la Thuto.
 67 Namane ya Bakubung ba ga Masigwana,
 96 Thebere a epa tsa haufi le hole,
 98 Rantsho weso a alafuwa pomponyane,

Ook word versreëls dikwels met twee opeenvolgende naamwoorde afgesluit. So danige naamwoorde word gewoonlik deur 'n sesuur van mekaar geskei, wat tot 'n bepaalde ritmiese patroon lei. Die ordening van die eie- en prysname speel ook 'n belangrike rol in hierdie opsig. Vergelyk reëls 3 en 4 :

- 3 Ho hlahile mohale wa maru:mo,/ kgama:pa, //
 4 Molwantwa wa bona ba Seletsho:ge,/ Moshoba:ne, //

Vergelyk ook die volgende reëls :

- 21 Ho kgonya mohale wa bana ba Kgware, Moshobane,
 34 O lebelo, o sekgwahla, ramokgolwane,
 35 Ramokgolwane wa letsholo, Moshobane!

- 64 Ke le ha Mmantshi, Leanakwena;
 83 Ke bile ka kgaketsa ka diatla, Mokwena,
 89 Matsatsing ana e tshwere tlhobolo, kgamapa,

2.2.5 Tegnieke

(a) Formulematigheid

Soos wat dit die geval ten opsigte van die tradisionele *dithoko* is, word die aangeprysde in die aanvangsreëls van die gedig met 'n prysnaam of -name geïdentifiseer. Lesoro maak dikwels van prysnaamformules gebruik. Die digter wend die tegniek aan om 'n verband tussen die naam en 'n bepaalde situasie of gebeurtenis te skep, aangesien naamgewing in die tradisionele Sotholewe verband hou met 'n bepaalde situasie :

In naming a child the Basotho did not as a rule, choose a name simply because the parents liked it, but for its relevance to a given situation... There was, besides, the belief that when it grew up, a child might act according to its name.

(Kunene 1971:13)

Die prysnaam is volgens Nkabinde (1976:7) :

... a record of a person's achievements, exploits, shortcomings, failures and his fellowmen's evaluation of him.

In hoofstukke drie en vier van sy werk, klassifiseer Kunene (1971) die prysnaam in die tradisionele Suid-Sothopoësie hoofsaaklik op semantiese, maar ook op morfologiese en sintaktiese gronde. Hy maak die volgende indeling :

A

1. Deverbatiewe prysname
2. Metaforiese prysname
3. Regimentele prysname
4. Beskrywende prysname
5. Sibbeprysname

B

Prysname van assosierende verwysende aard :

1. Assosiasie met familie
2. Assosiasie met ouderdomsgroep (gelykes)
3. Assosiasie deur middel van verwysing na geslagsboom.

In Lesoro se Kgware-gedig, asook in sy ander *dithoko tsa bahlalefi*, funksioneer 'n verskeidenheid van bogenoemde prysname as poëtiese boumiddele.

Enkele voorbeelde in die gedig hierbo word aangehaal :

1. Deverbatiewe prysname
 - Molwantwa (reël 4)
 - Monotlolli (reël 5)
2. Metaforiese prysname
 - Thokwa-lekakuba (reël 2)
 - Tau (reël 14)
 - Namane (ya Bakubung) (reël 62)
3. Sibbeprysname
 - (Namane) ya Bakubung (reël 67)
 - Mokwena (reël 83)
 - Sehoja (reël 28 en 77)
4. Beskrywende prysname
 - Mohale (reël 3)
 - Ramokgolwane (reël 35)
5. Assosiasie met familie
 - Mora Kgware (reël 62)
 - Mora Letebele le Mononinyane (reël 72)

In C F Swanepoel se studie oor *dithoko tsa marena* (1983) bespreek hy, na aanleiding van 'n analise van die tradisionele gedig *Griffith, mohale wa*

Lerotholi, onder andere die voorkoms van bepaalde prysnaamformules. Die studie is gebaseer op 'n teorie van die Amerikaners Milman Parry en Albert Lord, na aanleiding van hul navorsing wat gedoen is oor mondelinge poësie in Joego-Slawië. Parry (vgl. Swanepoel 1983:4) definieer die konsep *formulae* as :

A group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.

C F Swanepoel (a.w.:5) pas Parry se definisie vir die doeleindes van Suid-Sotho soos volg aan :

... a dynamic compositional device consisting of either a word or a group of words fairly regularly employed in performance to express an essential idea, and consequently creating recurring rhythmic conditions.

Ook Stefanizyn (1973:31) neem in sy studie oor tradisionele liriese poësie bepaalde formules waar wat hy "vervlegde" (*interwoven*) woorde noem, bedoelende 'n spesifieke woord wat in die reëls van strofes telkens herhaal word :

Some type of repetition comes up when a word is interwoven into some lines of a stanza *developing the thought as a leading and linking element*. The function of such repetitions appears to be double, acoustic and mental. First they contrive to maintain the rhythm, and secondly, they *lay stress* on the leading word or phrase.

(Kursivering van my)

Soortgelyke formules wat Swanepoel (1983) in die tradisionele gedig oor Griffith onderskei, kan in Lesoro se gedig oor Kgware geïdentifiseer word. Die motief om te prys is dominant in die gedig en deur prysnaamformules word hierdie motief ondersteun. Die aangeprysde word voorgehou as 'n held en 'n leier en hy word reeds in reël 2 met die metaforiese prysnaam *thokwa-lekakuba* ('n poëtiese naam vir 'n leeu) geïdentifiseer. Hierdie prysnaamformule kom algemeen in die tradisionele Suid-Sothopoësie voor. Oor die ge=

bruik van dié prysname in die tradisionele gedig, skryf C F Swanepoel (1983:

10) soos volg :

Use of metaphor of this kind - the hero is identified with a crocodile - is part and parcel of the culture and represents a prominent category of praise formulas consisting of eulogues derived from ferocious animals. It is as if the battlefield is viewed as a playground of the giants of the savannas; the animals are the actors. *Tau* (lion), *sebata* (wild beast/lion), *poho* (bull), *tshukudu* (rhino), *kgokong* (hartebeest), *nare* (buffalo), and their notorious follower *tlake* (vulture), are often called in to enunciate the dauntlessness of the chieftain. In this capacity the hero's actions are typically those of these animals. The result is cognate verbal imagery such as *sebata sa nora meroro se tshabeha* (the wild beast roars a fearful roar, 218), *poho e hlaba tse ding monateng* (the bull gored others in the right spot, 270), *tlake o fubetse matsoho, Letlama / Madi a tletse ka hara lenala* (the vulture's hands became red, the Binder / His claws are covered with blood, 385-6); and also ... *kwena e botha nokeng* (the Crocodile lies at the river, 249).

Die formule *thokwa-lekakuba* ondersteun die prysmotief in die gedig en fungeer soms in gevarieerde vorme in die volgende versreëls :

- 9 : *tau* (leeu), *tauhati* (leeuwyfie)
 10 : *sebata* (roofdier/leeu)
 14 : *tau* (leeu)
 20 : *tau* (leeu).

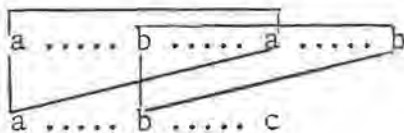
Hierdie formule word ook deur Swanepoel (a.w.:12-13) in die tradisionele gedig oor Griffith onderskei. Ook in Lesoro se ander *dithoko tsa bahlalefi* is hierdie formule produktief en word dit telkens aangewend om die betrokke aangeprysde se superioriteit uit te beeld. Die feit dat identiese formules in Lesoro se verskillende *dithoko tsa bahlalefi* fungeer, toon ten opsigte van dié aspek 'n verdere navolging van die tradisionele poetic canon. C F Swanepoel (a.w.:5) skryf :

Formulas are not restricted to an individual poem, but may occur in other poems of the same seroki as well. They live in poems of other poets, and even in those of an entire tradition.

Die fungering van die formule hierbo, veral in reëls 9 en 10, bewerkstellig parallelisme deur vertikale, horisontale, sowel as kruisherhaling en werk 'n bepaalde ritme in die hand, byvoorbeeld :

- 9 $\begin{array}{cccc} a & b & a & b \\ \text{Ekare } \underline{\text{ya tau}}, & \underline{\text{ekare ya tauhadi}}, \end{array}$
- 10 $\begin{array}{ccc} a & b & c \\ \text{Ekare } \underline{\text{ya sebata}}, & \underline{\text{se le morung}}, \end{array}$

Skematiese voorstelling :



Sodanige herhaling het 'n invloed op die verspreiding van ritmekerne in die betrokke versreëls. 'n Komplementêre verbale formule van bogenoemde formule rondom die werkwoordstam *-kgonya* (brul) kom in reëls 20, 21 en 22 voor wat 'n bepaalde aksie in die gedig suggereer en ook parallelisme en 'n bepaalde ritme in die hand werk :

- 20 Tau kajeno ho kgonya ya Majwemasweu,
21 Ho kgonya mohale wa bana ba Kgware Moshobane,
22 O kgonya a fihla a tswa badimong!

(Vandag brul die leeu van Brandfort,
Die held van die kinders van Kgware, Moshobane,
Met sy aankoms vanaf die voorvaders brul hy!)

Die verbale formule rondom *kgonya* hierbo fungeer dikwels tesame met sy ekwivalent *-puruma* (brul) as komplementêre verbale formule van soortgelyke formules soos *tau* in Lesoro se ander *dithoko tsa bahlalefi*, soos byvoorbeeld in reëls 3 en 7 van die gedig *Ho moruti J.P. Ramseyer (Dithothokiso tsa sejwalejwale: 15)* :

- 3 Ka mona ka Natala e a puruma;
 * * * * *
7 Tau-tshehla e a kgonya, e a binela -

(Hy brul daar in Natal;
 * * * * *
 Die geel leeu brul, hy onderrig -)

'n Belangrike prysnaamformule in die gedig, naamlik *mohale* (held/oorlogsheld) wat alreeds in reël 3 voorkom, ondersteun deurgaans die strydmotief wat ook reeds in die aanvangsreël deur die woord *tjotjela* (regiment) ingelei word. Hierdie formule is produktief en fungeer in gevarieerde vorm in die volgende versreëls :

- 3, 21 en 31 : *mohale* (oorlogsheld)
 3 en 89 : *kgamapa* (soldaat/kryger)
 4 : *molwantwa* (oorlogsvegter/soldaat)
 23 : *makwanye* (soldaat/kryger)

'n Komplementêre verbale formule van bogenoemde formule wat bepaalde aksies op die slagveld suggereer en die strydgedagte verlewendig, fungeer in verskeie versreëls, byvoorbeeld :

- 29 : *a lwana* (hy het 'n stryd gevoer)
 30 : *à hlabana* (hy het 'n stryd gevoer)
 91 : *a thunya* (hy het die sneller getrek).

Aansluitend by bogenoemde formules is die formule *Moshobane* (reëls 4 en 21) wat enersyds as eienaam en andersyds as metaforiese prysnaam funksioneer. *Moshobane* beteken *bittereinder* wat, aansluitend by die formules rondom *mohale*, ook die strydgedagte op die voorgrond bring.

Op akademiese gebied het die aangeprysde prysenswaardig presteer. Deur die aanwending van die prysnaamformule *mohale* (oorlogsheld) en ander formules rondom *mohale* word hierdie prestasie in 'n moderne samelewing in parallel gebring met die prestasie van 'n kryger van ouds op die slagveld en die gedig verkry 'n konkreetheid wat met die tradisie ooreenstem. In die derde strofe word die beeld van 'n slagveld ontplooi deur die aanwending van 'n modale formule, naamlik die konsekutief wat 'n brokkie uit die "geveg" verhaal:

- 32 Hara ditopo ra tseba bahale,
 33 Ra tseba M.Ed., ra tseba M.A.!

Oor bogenoemde verskynsel in die tradisionele poësie skryf Finnegan (1983: 135) :

... there are also vivid descriptions of the action itself in a way which fits the partly narrative aspect of praise poetry. Thus there are many examples of battle scenes in Southern Sotho praise poems.

Pryснаамformules rondom *mohale* (held/oorlogsheld) gee aanleiding tot ander formules en woorde wat die strydgedagte in die gedig ondersteun. In reël 3 verskyn die formule *marumo* (assegaaie) wat weer soortgelyke formules inisieer, byvoorbeeld :

- 3 mohale wa *marumo* (held van *assegaaie*)
 23 a llela *marumo* le *thebe* (hy roep smagtend na *assegaaie*
 en *skild*)
 28 Ba se potlakela ka *dihlomo* (hom spoedig *bewapen*)
 89 Matsatsing ana e tshwere *tlhobolo*, *kgamapa* (deesdae dra
 die soldaat 'n *geweer*)
 93 Molomo wa *sethunya* o supile hantle (die loop van die *geweer*
 is sekuur gerig).

Marumo word op só 'n wyse georden dat 'n verrassende ontwikkelingsgang en perspektiefverskuiwing in die gedig teweeggebring word. Tradisionele wapentoerusting soos *marumo* (*assegaaie*), *thebe* (*skild*), simboliseer die stryd van die soldaat in die tradisionele leefwêreld. In 'n veranderde leefwêreld het ook die wapentoerusting verander - die *assegaaie* (reël 3) het *geweer* (*sethunya*) in reël 89 geword. Net so ook het die *soldaat* (*kgamapa*) (reël 3) *professor* (*profesa*) in reël 77 geword :

- 77 Ke profesa ya Thuto, Segoja seo.

Bogenoemde formule is produktief in Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* waar

wapens die strydvernuf van geleerdes verbeeld. Die volgende aanhaling uit strofes sewe en agt van die gedig oor Senyatsi (Mathe-Malodi:21), staaf hierdie bewering :

- 35 Makwanye o tshwara *rumo* le ntjhotjho,
 36 O tshwara *kwebe*, *rumo* le sehloho;
 (Die soldaat vat 'n skerp *assegaaï*,
 Hy vat die wrede *kwebe-assegaaï*;) en
 43 A hlaba ka *lerumo*, mora Senyatsi,
 (Hy steek toe met die *assegaaï*, die seun van Senyatsi,)

Ook in die gedig oor Seboni (Mathe-Malodi:3) fungeer hierdie formule, byvoorbeeld :

- 77 Seboni, o tshwere *mekhotho*, e seng *makwaga*,
 (Seboni het *lang assegaaïe*, nie kortes nie,).

In aansluiting by die formules rondom *mohale* en *marumo* word die idee van *gesneuweldes* met formuleagtige taalgebruik op die voorgrond gebring. Hierdie formulematigheid verskyn in gevarieerde vorme en ondersteun ook die strydgedagte :

- 31 (ba wa) *mofela* (groot aantal *gesneuweldes*)
 (ba wa) *moqhobololo* (groot aantal *gesneuweldes*)
 32 *ditopo* (*lyke*).

Die formulematighede hierbo behandel, impliseer dat die aangeprysde 'n bepaalde oorlog gevoer het, hoewel die werklike betekenis op 'n figuurlike vlak lê, naamlik 'n stryd wat gestry is om akademiese kwalifikasies te behaal. Deur die aanwending van die deverbatiewe prysnaam *Monotlolli* (reël 5), wat *Ontsluiter* beteken, word die onderliggende betekenis agter die konkrete gewens in die gedig aangedui. In reëls 5 en 6 word die deverbatiewe prysnaam verder toegelig :

- 5 Monotlolloi wa ntlo ya diphiri le makumutu,
6 Moo ho patilweng tlotlo la lona, bahlalefi;

Die prysnaam Mo-no-tlo-1-li is afgelei van die werkwoordstam *-notlella* (om oop te sluit). Die aangeprysde word geprys as sou hy die sleutel tot die huis van geheimenisse hê. Ook in sy ander *dithoko tsa bahlalefi* maak Lesoro effektief gebruik van deverbatiëwe prysnaamformules om die aangeprysde op grond van 'n bepaalde aksie te identifiseer - 'n tegniek wat dikwels deur die *baroki* gebruik is om 'n held op grond van 'n bepaalde aksie op die slagveld te identifiseer. Kunene skryf :

The verb so used refers to an action someone has performed; while a few of these are actions performed by persons other than the hero, as where a passive verb is used to indicate an action performed upon the hero, by far the majority of these names are based on verbs predicating about the actions performed by the hero himself, many of which are of a combatant nature.

(Kunene 1971:35)

'n Formule wat die deverbatiëwe prysnaam *Monotlolloi* (Ontsluiter) ondersteun, is *thuto* (akademie/geleerdheid). Ook hierdie formule dui op die werklike betekenisvlak van die gedig, naamlik die stryd om geleerdheid in die veranderde wêreld van die aangeprysde te verwerf, net soos die ander formules wat die strydgedagte in die gedig ondersteun. Dit fungeer in die gedig met verskeie betekenisonderskeidings om 'n breë front van die skolastiese wêreld van die aangeprysde bloot te lê, byvoorbeeld :

- 37 Lebelo boholo ho mathwa la thuto.
55 Rantsho wabo, Fapheng la Thuto.
75 Le thutong e tsejwang ka bitso la Thuto,
77 Ke profesa ya Thuto, Segoja seo.
80 Ba ile Amerika ka eto la thuto.
92 Tekele eka ke Bongaka ba Thuto,

Benewens prysnaamformules wat die strydgedagte ondersteun, fungeer ook prysnaamformules wat meer persoonlike detail oor die aangeprysde vrystel en 'n bepaalde ontwikkelingsgang in die gedig in die hand werk. Die aangeprysde word in reël 2 aanvanklik deur die "onpersoonlike" prysnaamformule *thokwa-
lekakuba* (leeu) geïdentifiseer, maar namate die gedig vorder, word die held onder andere deur die formule *mora* (eie seun) op grond van sy geslagsboom breedvoeriger geïdentifiseer. Hierdie formule kombineer met ander formules wat verdere inligting oor die aangeprysde vrystel, byvoorbeeld :

Reëls 29, 54, 72 : *mora Letebele le Mononinyane*
(Die seun van Letebele en Mononinyane)

46 en 62 : *mora Kgware*
(Die seun van Kgware)

Aansluitend hierby fungeer die volgende formule :

Reël 4 : *wa bana ba Seletshoge*
(van die kinders van Seletshoge)

71 : *motlolo wa Seletshoge*
(kleinkind van Seletshoge).

Verdere inligting oor die aangeprysde word ook vrygestel deur hom te identifiseer met formules na aanleiding van sy stam en totemverband, byvoorbeeld:

Reël 67 : *Namane ya Bakubung ba ga Masigwana,*
68 : *Bakubung ba ga Masigwana a masa pele,*

Ook

64 : *Leanakwena* (lid van die Kwenastam)
83 : *Mokwena* (lid van die Kwenastam).

Naas bogenoemde formules wat meer persoonlike besonderhede oor die aangeprysde vrystel, maak die digter ook ruim van plekname en verwysings gebruik wat die geleidelike verruiming van die held se milieu aandui, byvoorbeeld :

- Reël 1 : *ha Mohato* (by die plek van Mohato)
 14 : *mose ho Mohokare* (oorkant die Caledonrivier)
 15 en 74 : *naheng ya Foreistata* (in die Vrystaat)
 20 : *ga Majwemasweu* (van Brandfort)
 50 : *Phiritona* (by Heilbron)
 59 : *Jordane* (Jordaanrivier)
 67 en 68 : *ga Masigwana* (by Masigwana)
 76 : *mose ho noka ya Lekwa* (oorkant die Vaalrivier)
 80 : *Ba ile Amerika* (het na Amerika vertrek)

Die ervaringswêreld word verbrei tot oorkant die Vaalrivier (reël 76) en Amerika (reël 80). Hierdie ontwikkelingslyn word op 'n treffende wyse in die twee slotreëls van die gedig voltooi, naamlik :

- 98 Rantsho weso a alafuwa pomponyane,
 99 Fu lena la masea le mo tlohelle ruri!

Die oogsiektes versper die sig van die sieke. Sy ervaringswêreld is beperk. Die aangeprysde is hiervan genees. Sy visie het vergroot; sy ervaringswêreld het verwyd van die plek van Mohato (reël 1), oor die Vaalrivier (reël 76) tot in Amerika (reël 80).

Net soos in die tradisionele poësie waar die liggaam as 't ware as poëtiese boumiddel funksioneer - enersyds deur illustrasies gedurende die voordrag en andersyds as gegewe objek waaruit beelde gehaal word - so word liggaamlikheid in hierdie gedig deur formules rondom liggaamsdele op die voorgrond gebring. Op die wyse verkry die gedig 'n bepaalde konkreetheid wat eg Sotho aandoen. Enkele voorbeelde word hier aangestip :

- 39, 73 : *letsoho* (arm)
 65, 83, 85 : *diatla* (hande)
 73, 90 : *menwana* (vingers)
 40 : *mangole* (knieë)

- 44 : *ditlhafu* (kuite)
 86, 88 : *leleme* (tong)
 86, 93 : *molomo* (mond)
 30 : *mahlo* (oë)

Die formules *molomo* (mond) en *leleme* (tong) (reëls 86-88) in kombinasie met komplementêre verbale formules, bewerkstellig grammatiese kongruensie tussen opeenvolgende versreëls wat 'n besondere klankeffek in die hand werk in die sin dat die suiggeluid van die mond op 'n besondere wyse nageboots word :

- 86 Ka tsobunya molomo, ka batola leleme,
 87 Ka ba ka qetella ke itomme,
 88 Ka qetella ke itjele leleme ntlheng!

Afgesien van die feit dat grammatiese kongruensie deur die konsekutief in die hand gewerk word, word kongruensie ook veroorsaak deur die fungering van ooreenstemmende werkwoorde soos *itomme* (self byt) en *itjele* (self byt), wat beide in die perfektum en in kombinasie met die refleksiewe morfeem *i-* fungeer. In Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* is dit veral die modale formule (die konsekutief) soos hierbo aangetoon is, wat sodanige kongruensie bewerkstellig. Hierdie formule funksioneer hoofsaaklik as merker van die verhalende en suggereer bepaalde aksies in die gedig.

Ander formules in die gedig wat ook in die tradisionele poësie en in Lesoro se ander moderne *dithoko* voorkom, maar nie prominent in hierdie gedig funksioneer nie, is die prysnaamformules met die prefiks *na-* (vader) wat, net soos die formule *thokwa-lekakuba* (leeu), die aangeprysde beskryf en soms dui op sy onderskeidende vermoëns, byvoorbeeld :

- 55,99 : *Rantsho* (Swartman)
 53 : *Ramosweu* (Blanke)
 35 : *Ramokgolwane* (Grote onder grotes).

Die formule *Rantsho* (Swartman) (reëls 55,99), beklemtoon die gedagte van die Swartman wat homself op 'n nuwe terrein bevind - die terrein van die Blanke (*Ramosweu*) (reël 53) betree en na die "stryd" erkenning ontvang van beide die Blanke en Swart gemeenskappe. Hierdie gedagte word ondersteun deur die kombinasie van hierdie formule met besitlike voornaamwoorde, byvoorbeeld :

- 55 *Rantsho wabo* (Hulle Swartman)
 89 *Rantsho weso* (Ons Swartman/volksgenoot).

(b) Tradisionele simbole

Die prysmotief in die gedig word verder ondersteun deur die fungering van tradisionele simbole uit die Sothokultuur wat Kunene (1971:102-103) in die tradisionele *dithoko tsa marena* identifiseer en bespreek. Net soos in die tradisionele poësie fungeer hierdie simbole as poëtiese uitdrukkingsmiddele wat deur die digter aangewend word om die aangeprysde se uitnemendheid te verbeeld. Die idilliese leefwêreld van die Sotho word telkens deur sodanige simbole opgeroep. Oor tradisionele simbole skryf Heese en Lawton (1968:62) :

... that is symbols which are traditional and long established by this process of general consent. Such symbols are often meaningful in a very wide context.

Hulle vervolg :

Other symbols again may have a somewhat more limited field of reference, but still be well known to a particular group of people.

Alhoewel 'n simbool 'n universele betekenis mag hê, kan dit in 'n bepaalde konteks vir 'n spesifieke groep mense 'n unieke betekenis hê. Kunene (a.w.: 102) skryf :

All the figures of speech discussed here are universal in their basic underlying concepts. When, however, they are localized as to time and place, they reveal cultural traits which may be unique to the people who provide them with a context, and specific culture-oriented attitudes to given phenomena begin to emerge.

Net soos wat prysname as formules in hierdie gedig, asook in Lesoro se ander moderne *dithoko* funksioneer, so funksioneer tradisionele simbole ook soms as formules wat telkens 'n bepaalde gedagte in die gedig voortdra. Op hul beurt werk hul parallelisme in die hand en oefen invloed uit op die verspreiding van ritmekerne in opeenvolgende versreëls.

Vee was 'n integrale deel van die Basotho se bestaan. Jong seuns wat die vee opgepas het, het 'n besondere status gehad, omdat hulle 'n belangrike beskermingsfunksie vervul het. Hulle moes die vee teen ongediertes en veerowers beskerm. Daarom is daar soms ook simbolies na veewagters verwys as behoeders en beskermers van die volk. In die aanhaling in die gedig hierbo word daar ook na die aangeprysde verwys as *mmampodi* (hoofwagter). Hierdie hoofwagter was in die tradisionele Sothowêreld 'n besondere jongman wat sy meesterskap op vele terreine alreeds tydens die inisiasieproses bewys het. Die aanwending van hierdie tradisionele simbool as formule in die gedig is funksioneel, omdat die aangeprysde se besondere leierseienskappe op die voorgrond gebring en die prysmotief ondersteun word. Hierdie formule sluit aan by *mohale* (held) en fungeer in strofe vyf, reëls 47-52 :

47 Mehlang ya kgale e ne le mpodi
 48 E le mmampodi ya kodu-thamaha,
 49 A okametse metjodi ho alositswe,
 52 Ho mokonyetsa nonyana ke metjodi-meholo!

Die simbool van die tradisionele dokter wat 'n besondere status in die tradisionele Sotholewe beklee het, word in die laaste strofe aangewend om die dokterstatus wat die aangeprysde homself ten doel gestel het, te verbeeld. Ook

hierdie tradisionele simbool funksioneer as formule wat die prysmotief ondersteun. Dié formule fungeer deur konkordiale verplasing van die woord in opeenvolgende versreëls :

- 95 Ka moso e tla be le ngaka ya kgekgedima,
 96 Thebere a epa tsa haufi le hole,

 97 A kutlakutla, a etsa metswako,

Reël 96 sluit op 'n treffende wyse die ontwikkelingslyn in die gedig wat hierbo aangestip is, af. Die ervaringswêreld van die aangeprysde het verwyd vanaf die plek van Mohato (reël 1), oorkant die Vaalrivier (reël 76) tot in Amerika (reël 80). Die goeie tradisionele dokter in die Sothokultuur was bekend daarvoor dat hy sy kruie nie alleen *naby* (*haufi*) nie, maar ook *ver* (*hole*) gaan uitgrawe.

'n Verdere tradisionele simbool wat in die gedig fungeer om die besondere status van die aangeprysde te verbeeld, is *setulo sa maratswana* (riempiestoel) (76), wat op 'n hoë status dui, aangesien slegs hooggeplaaste persone in die tradisionele Sotholewe daarop mag sit. Die professorstoel wat die aangeprysde bekleed, word gesimboliseer deur 'n riempiestoel wat op 'n uitsonderlike status dui. Terwyl die gewone mense op klippe moes sit, het geëerde persone op dié stoele gesit. Hierdie simbool wat aansluit by formules wat die prysmotief ondersteun, fungeer in hierdie gedig nie as formule nie. In strofe twee word die bees as 'n simbool van rykdom en vrugbaarheid voorgehou:

- 15 Naheng ya Freistata, ya seantsha-phofu,
 16 Moo nepe tsa teng di sisang haholo;

Die funksie van hierdie simbool in dié gedig is beperk en dit volstaan met 'n beskrywing van die Vrystaatse landskap.

(c) Parallelisme

Deur die oorfloedige aanwending van formules wat parallelisme in die hand werk, toon die gedig groot strukturele ooreenkomste met die tradisionele *dithoko tsa marena*. Jakobson (Fox a.w.:60) definieer parallelisme as

... an extension of the binary principle of opposition to the phonemic, syntactic and semantic levels of expression.

Lesoro bewerkstellig parallelisme op soortgelyke wyses as wat Kunene (1971) in hoofstuk ses van sy studie ten opsigte van die tradisionele poësie identifiseer. In bogenoemde hoofstuk bespreek Kunene parallelisme onder die volgende hoofkomponente :

- (1) Parallelism of thought through the repetition of words and phrases.
- (2) Parallelism of thought through the restatement of ideas by synonyms and indirect references.
- (3) Parallelism of grammatical structure through the repetition of syntactical slots.

In die gedig maak Lesoro dikwels gebruik van die herhaling van onderwerpsmorfeme om enersyds 'n bepaalde gedagte of onderwerp van een versreël na 'n ander te verplaas, en andersyds om 'n bepaalde aksie in die gedig te suggereer. Deur sodanige herhaling word parallelismes op die morfologiese taalvlak in die hand gewerk, soos in die volgende reëls waar vertikale herhalingspatrone (Kunene 1971:79) blootgelê kan word :

	a	b	c	d	
39	A	haha	mokganya	ka	letsoho
	a	e	f	g	
40	A	re	yena	o	kgwehla
					mangole,

Skematiese voorstelling :

a	b	c	d	→
a	e	f	g	→

In reëls 67 en 68 van die gedig word parallelisme bewerkstellig wat Kunene (1971:70) *oblique-line repetition pattern with right to left slant* noem. Die aangeprysde word hier na aanleiding van sy sibbeverwantskap geïdentifiseer. Na die besondere herhaling word meer inligting oor die aangeprysde op 'n poëtiese wyse, wat Kunene (a.w.:70) die uitbreiding (*incrementing phrase*) noem, vrygestel :

67 a b c
 Namane ya Bakubung ba ga Masigwana,

68 b c d
Bakubung ba ga Masigwana a masa pele,

Skematiese voorstelling :

a b c →
 b c d →

In bogenoemde aanhaling word daar na die herhaling van die fragmente *b* en *c*, in *d* meer inligting oor die aangeprysde vrygestel en ontwikkeling word in die gedig meegebring.

Deur herhaling bereik Lesoro soms 'n besondere klankeffek. In onderstaande aanhaling fungeer homonieme (as *a* aangedui) in opeenvolgende versreëls en parallelisme word bewerkstellig, wat Kunene (a.w.:74) *oblique-line repetition patterns with right to left slant* noem :

65 a b c
Ka opa diatla, ka qoqopela,

66 d e a
 Ka mpa ka swetsa ke ditlhabela ho opa!

Skematiese voorstelling :

a b c →
 d e a →

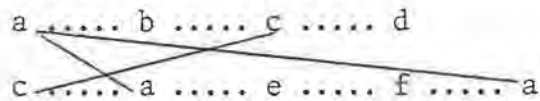
Met behulp van bepaalde prysnaamformules en 'n komplementêre verbale formule in die volgende reëls word parallelisme teweeggebring - wat Kunene (a.w.:75)

in die tradisionele poësie identifiseer as *crossed-line repetition patterns*.

Die name (aangedui as a) slaan op dieselfde persoon :

- 20 a b c d
 Tau kajeno ho kgonya ya Majwemasweu,
 c a e f a
 21 Ho kgonya mohale wa bana ba Kgware Moshobane,

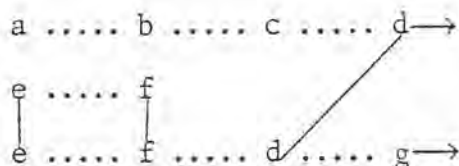
Skematiese voorstelling :



Deur die herhaling van ooreenstemmende grammatiese konstruksies in die volgende reëls, word 'n besondere klankeffek bereik deur die herhaling van *l*-, *k*-, *q*- en *e*-klanke. Veral die herhaling van die suigklank *q* boots die klapklank van die tong effektief na. 'n Besondere ritme word ook bewerkstellig op 'n wyse wat Kunene (a.w.:80) *discontinuous repetitions* noem :

- 86 a b c d
 Ka tsobunya molomo, ka batola leleme,
 e f
 87 Ka ba ka qetella ke itomme,
 e f d
 88 Ka qetella ke itjele leleme ntlheng!
 g

Skematiese voorstelling :



Die volgende formule wat parallelisme op 'n horisontale vlak bewerkstellig, laat dié frase van die gedig - stillisties beskou - Bybels aandoen. Soos dikwels in die tradisionele poësie, fungeer sinonieme in dieselfde of op= eenvolgende versreëls wat parallelisme op semantiese vlak bewerkstellig. Kunene (a.w.:80) verwys na herhaling soos die volgende in die tradisionele poësie as *horizontal-line repetition pattern* :

45 ^a ^b ^a
Mnopi o a fana Rasefabatho,

Skematiese voorstelling :

a b a

Die strukturele ooreenkomste tussen Lesoro se moderne *dithoko tsa bahlalefi* word bevestig deur die volgende aanhaling uit die gedig *Dithoko tsa profesa ngaka M.O.M. Seboni* (*Mathe-Malodi*: 3) waar parallelisme op 'n soortgelyke wyse bewerkstellig word :

5 ^a ^b ^c
 Ba ha Seboni ba leboha Morena,
 ^b ^c ^c
 6 Ba leboha Mnopi, Rasefabatho!
 ^c ^d ^c
 7 Modimo wa bontate Tlatlamatjholo,

(Die mense van Seboni dank die Here,
 Hul dank die Skepper, Gewer van mense!
 God van ons vaders, Tlatlamatjholo,)

Skematiese voorstelling :

a b c
 b c c
 c d c

Die imperatiewe modus, die interrogatiewe *eng* en die lokatiewe suffiks *-ng*, veral aan die einde van versreëls 7-11, bewerkstellig 'n rymeffek wat uiteraard vreemd is aan die tradisionele *dithoko tsa marena*. Parallelisme word hier egter op 'n fonetiese vlak bewerkstellig :

7 Helehelele, bana ba Thesele, mmamediseng!
 8 Kirietsane ena e tshwana le yang?
 9 Ekare ya tau, ekare ya tauhadi,
 10 Ekare ya sebata se le morung,
 11 Mosikong wa thaba, mafokolohlong!

'n Belangrike funksie van parallelisme in al Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* is, soos dit ook in die tradisionele poësie die geval is, om 'n bepaalde ritme in die hand te werk, om 'n idee te beklemtoon en om klankrykheid teweeg te bring.

(d) Klankgebruik

Soos in die geval van die tradisionele *dithoko tsa marena*, word Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* gekenmerk deur die afwesigheid van rym. Die gedig hierbo, soos al Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi*, bevat klankrykheid wat hoofsaaklik verkry word deur alliterasie. Grové (1976:4) beskryf alliterasie as :

Die ooreenkoms van medeklinkers, gewoonlik aan die begin van woorde in uitdrukkings of versreëls ... Word soms bloot as uiterlike sinledige versiering aangewend, soms funksioneel, byvoorbeeld om psigologiese verwante woorde met mekaar te verbind.

Damane en Sanders (1974:54) beweer dat alliterasie in die tradisionele *dithoko* nie algemeen voorkom nie, maar dat dit tog soms met goeie effek aangewend is. Die alliterasie wat hulle onderskei is grotendeels toe te skryf aan konkordiale kongruensie, byvoorbeeld :

Leihlo le letona la Lerotholi
(Die regterooi van Lerotholi).

Stefanizyn (1973:32) praat van *strukturele alliterasie*. Hiermee bedoel hy onder andere konkordiale kongruensie. Hy skryf verder :

Moreover, if some forms are used in a parallel way, they make for alliteration, as in the following Moba song -

<i>Mwabutuka.</i>	You've run with all haste.
<i>Mwalobelela,</i>	You've vanished,
<i>Mwaya ku Nkole.</i>	You've gone to Nkole.

Alliterasie, soos dit hierbo in die voorbeeld van Stefanizyn onderskei is, kom algemeen in die tradisionele *dithoko tsa marena* in Mangoaela (1965) se bundel voor. Die klanklaag in dié gedigte word bepaal deur die ordening van formules in dieselfde of opeenvolgende versreëls, asook deur die groepering van eendersklinkende woorde en/of woorddele rondom sodanige formules. As

voorbeeld dien die aanvangsreëls van die prysgedig oor Moshweshwe wat Mangoaela (1965:5) opgeneem het en wat deur Damane en Sanders (1974:66) vertaal is :

Ngoan'a Mamokhachane, Thesele,
Thesele, pharu e telele-telele,

(The child of Mamokhachane, Thesele,
Thesele, the enormous cleft,)

Deur die fungering van die formule *Thesele* (eienaam van Moshweshwe) in opeenvolgende versreëls, word 'n bepaalde klankeffek bereik wat deur die adjektief *e telele-telele* ondersteun word. In hierdie voorbeeld kan alliterasie deur die herhaling van die eendersklinkende *t-* en *th-*klanke en die herhaling van die *l-*klank in dieselfde of opeenvolgende reëls blootgelê word. Ook assonansie kom voor as gevolg van die herhaling van die *e-*klank in dieselfde en opeenvolgende reëls. Die verdubbelde adjektiefstam *-telele-telele* speel hier 'n belangrike rol om sodanige klankeffek te bereik.

In Lesoro se moderne *dithoko* bewerkstellig hy op soortgelyke wyse alliterasie as in die tradisionele poësie. In die gedig hierbo word daar veral in die eerste strofe 'n besondere klankeffek bewerkstellig wat die digter se meesterskap op hierdie terrein beklemtoon. Die geboorteplek Mohato (1) en die eienaam Moshobane (4) is poëtiese feitelike gegewens oor die aangeprysde (vergelyk *Thesele* in die tradisionele gedig hierbo). Rondom hierdie poëtiese gegewe word formules en eendersklinkende woorde georden wat 'n besondere klankeffek in die hand werk.

Die ordening van die volgende formules wat hierbo bespreek is rondom Mohato en Moshobane, lei tot die herhaling van die *m-*klank in dieselfde en opeenvolgende versreëls, naamlik :

mohale, marumo, kgamapa (3)
Molwantwa (4)
Monotlolli (5)

Woorde wat hierdie klankeffek ondersteun en saam met die formule fungeer, is:

Mohla (2)
 makunutu (5)
 Moo (6)

Die ordening en groepering van formules en woorde lei dan tot die volgende spreiding van die *m*-klank in reëls 1-6 van die gedig :

Mohato (1)
 Mohla (2)
 mohale, maruno, kgamapa (3)
 Molwantwa, Moshobane (4)
 Monotlolli, makunutu (5)
 Moo (6)

Let ook op na die herhaling van die klasprefikse *mo-* en *ma-* en die fungeering van woorde met sillabes wat sodanige klankvorme ondersteun, byvoorbeeld *kgamapa*, *marumo*. Die besondere wyse waarop adjektiefkonstruksies gevorm word, bring ook 'n bepaalde klankeffek na vore. In die volgende voorbeelde word adjektiefkonstruksies gevorm sonder die demonstratiewe element as skakel :

mahlo-mafubedu (28)
 metjodi-meholo (52)

In reël 7 fungeer die eienaam *Thesele* waaromheen formules en woorde georden word om die *e*-klank, wat prominent in die woord fungeer (assonansie) na vore te bring, gepaardgaande met die *ng*-klank wat deur die aanwending van die imperatief, vraagwoord *eng* en die lokatief *-ng* teweeggebring word:

7 Helehelele, bana ba Thesele, mmamediseng!
 8 Kirietsane ena e tswana le yang?
 9 Ekare ya tau, ekare ya tauhadi,
 10 Ekare ya sebata, se le morung,
 11 Mosikong wa thaba, mafolokohlong!

Nog 'n treffende voorbeeld wat die vernuftige klankaanwending van die digter beklemtoon, word in die aanvangstrofe van die gedig *Mofokeng* (*Mathe-Malodi*: 11) aangetref. As poëtiese gegewe dien die woorde *Phokeng* ('n plek naby Ficksburg waar die aangeprysde gebore is), en *Machabe* (die eienaam van die aangeprysde). Deur die ordening van woorde en formules word die *ph*-klank

wat in *Phokeng*, en die *m*-klank wat in *Machabe* fungeer, telkens in verskilende versreëls herhaal, byvoorbeeld :

- 1 Matsebatsebane, ke bua ka mang?
- 2 Ke bua ka namane ya Phokeng, Machabe!
- 3 Phoka ya lehlabula la Mashaeng, Machabe,
- 4 Phoka ya lala hodima difate,
- 5 Ya lala le Phofong, kahodima sehlaba;
- 6 Hosasa ha Kgosi Letsatsi a tsoha
- 7 A potapotilwe ke diphika, morena,
- 8 Phoka ya etsa meeka-mehlolo,
- 9 Ya homa naha ka mabenyane, matseketseke,
- 10 Ra ba ra hloma: re bona mahakwe!

Deur bogenoemde ordening word daar benewens alliterasie, ook assonansie teweeggebring. In reëls 4-7 word die *i*-klank byvoorbeeld herhaal :

- 4 hodima, difate
- 5 hodima
- 6 Kgosi Letsatsi
- 7 potapotilwe, diphika.

Let daarop dat die prefiks *ma-* wat in die naam *Machabe* voorkom op 'n kenmerkende wyse herhaal word en ook klanklik ondersteun word deur woorde met eendersklinkende sillabes, byvoorbeeld :

- 9 Ya homa naha ka mabenyane, matseketseke,
- 10 Ra ba ra hloma: re bona mahakwe!

Soms word klankgebruik ook funksioneel aangebied, soos byvoorbeeld in die Kgware-gedig, waar die herhaling van die suigklank *q* (87,88) die suggestie wek van die klapgeluid van die tong:

- 87 Ka ba ka getella ke itomme,
- 88 Ka getella ke itjele leleme ntlheng!

2.3 VRYER VERSE

In die Kgware-gedig byvoorbeeld is enkele formulematighede en patroonmatighede wat verband hou met die tradisionele *dithoko tsa marena* blootgelê. Lesoro het egter ook moderne *dithoko* geskryf wat grootliks wegbreek van die tradisionele *dithoko*. Tog kan daar soms ook formulematighede in dié gedigte onderskei word. Die gedig *George Mphatle Lesoro (Mathe-Malodi:22)* byvoorbeeld, is 'n gedig wat opgedra is aan die ontslape broer van die digter. Inhoudelik is die gedig in werklikheid 'n elegie, maar word soos *dithoko*

tsa bahlalefi ook gekenmerk deur 'n prysmotief. Omdat die persoon aan wie die gedig opgedra is, nie 'n geleerde persoon in die moderne samelewing was nie, maar 'n persoon wat op jeugdige leeftyd gesterf het, behoort die gedig ten opsigte hiervan nie tot *dithoko tsa bahlalefi* nie. Struktureel sluit die gedig egter grootliks by laasgenoemde gedigte aan. Hierdie tweeledigheid in die gedig noodsaak 'n groter mate van vryheid.

Tematies verskil hierdie gedig van die *dithoko tsa bahlalefi* wat in deel I van die bundel Mathe-Malodi opgeneem is, in dié sin dat dit nie in hierdie gedig gaan oor die besinging van skolastiese prestasies nie, maar dat die aangeprysde besing word op grond van die persoonlike betekenis wat hy vir die digter het. Die gedig wat vervolgens aangehaal word, doen sterk liries aan as gevolg van die digter se persoonlike sielsuitinge :

GEORGE MPHATLE LESORO

*Ah! lost brother! Ah! sweet
Still hands and feet!
May those feet haste to reach,
Those hands to greet
Us where love needs no speech.*

LIONEL JOHNSON

- 1 Lekgarietse la pelo, mora Makati,
- 2 Kgau e ntle ya Kweneng, Mokwena!
- 3 Mohla a hlahang, madi eso,
- 4 A hlahela ka Fiki, Mahalaopeng,
- 5 E le e mosehla, semomotela.
- 6 Lebitso o reilwe la mang, Mokwena?
- 7 O reilwe la Mphatle, ngwanabo Diobe,
- 8 Yare a tloha a rewa la King,
- 9 A rewa la wa Engelane morena,
- 10 A rewa la Tjotji, Tau ya lewatle!
- 11 Mohla a hlahileng, moenaka,
- 12 Motho ka thaba, ka utlwa monate.
- 13 Ka re ke thotse weso, motlatsi.
- 14 A nna eiwa, ya manaka-kgopo!
- 15 Ke bone moeti, mofeta-ka-tsela,
- 16 A fapohetse heso lapeng,
- 17 A kopa metsi ho tima lelese,
- 18 A kopa le dijo ho thiba lephafu,
- 19 Motho wa lona ka thetseha,

20 Ka phahama, ka ya le kgongwana hodimo,
 21 Ka hloma ke re o tletse ruri,
 22 O tlilo dulela modulela-ruri!

23 Utlwang, kajeno ke bina pina,
 24 Ke bina e bohloko, selokolophuhla;
 25 Kgapha tsa maswabi di ntjhesa marama
 26 Sa bese le tjhesa nepe ya mmofu,
 27 Mmadihlofana wa setlatsa-merula!
 28 Ruri Jehova wa Makgotla o a kgwetsa,
 29 O nkile sekgetho, o a inola;
 30 Dibeng ba bophelo, malekelekeng,
 31 O inotse kgwethe e moena me.
 32 O filwe poya ho wa lehodimo,
 33 Moholwane, kwano ke setse ke lela,
 34 Ke setse ke pheile ka lemina, Mokwena!

35 O orohile Mphatle wabo Matshediso!
 36 O re siile a fihla, Mokwena,
 37 Dilemo kapele di sa namile;
 38 A re ja tsome, a re tsometsa,
 39 A re thobela re sa lebella.
 40 O entse kajeno lekaka le mangeloi,
 41 Tshimo ba hlaola ya kwana hodimo;
 42 Tshimo hase mokgaeya eo,
 43 Mokgaba wa yona ke semetlemetle;
 44 Mobu le oona ke wa selokwe,
 45 Lokwe se setshwana sa ho tlatsa disiu!

46 "Mphatle weso, le lona mangeloi,
 47 Le hlaole sentle, motho ke a rapela.
 48 Mohlang le rona re bitsetswang koo,
 49 Re fumane tjhai ya tonanahadi,
 50 Re tsebe ho itlhatsisa bomankentjwane,
 51 Dijo tsa lefatshe, maotla-mmele;
 52 Re je ditofotofo, manontsha-moya!"
 53 Difela di monate, di mathe-malodi,
 54 Boholo ha di binwa ke mangeloi:
 55 Motsheare wa mantsiboya, ha le rapama,
 56 Le leketlela, bahlaodi e le tjhaile,
 57 Tsa kgelekenya kgeleke tsa lehodimo!
 58 Lehlaso la ntata ke iketlile,
 59 Ke bala Shakespeare, Leanakwena;
 60 Ka lahla buka, ka mamela difela,
 61 Ka utlwa ke lakatsa ho oroha, Mokwena,
 62 Ke lakatsa ho ya kena pineng.

63 Mphatle a bua le nna, ngwana eo,
 64 A bua a le bonolo, mora Makati:
 65 "Moholle, se lahle Basotho kgerehlwa!
 66 Ngola dibuka, o ba qoqele;
 67 Neo ya Jehova o se e pate,
 68 Esere wa ya le yona badimong -
 69 Hase kgomo ya bofihla, o e pepese;
 70 Ekare ha o e fihla, o tla ahlolwa,
 71 O tla otlwa kgomo ke Rasefabatho!"
 72 Robala ka kgotso, moenaka!

Vertaling : GEORGE MPHATLE LESORO

*Ah! lost brother! Ah! sweet
Still hands and feet!
May those feet haste to reach,
Those hands to greet
Us where love needs no speech.*

LIONEL JOHNSON

- 1 Mees geliefde, naaste aan my hart, seun van Makati!
2 Koninklike kroon van die Krokodilstam, Mokwena!
3 Die dag toe my bloedverwant gebore is,
4 Is hy te Ficksburg by kaal vlaktes gebore,
5 Met 'n pragtige ligte gesig.
6 Na wie is jy vernoem, Mokwena?
7 Jy is vernoem na Mphatle, die broer van Diobe,
8 Hy is verder vernoem na 'n koning,
9 Na die koning van Engeland is hy vernoem,
10 Hy is George genoem, leeu van oorsee!
- 11 Die dag toe my jonger broer gebore is,
12 Was ek verheug en het geluk gesmaak,
13 Hy is vir my 'n aanvulling.
14 En gesê arme ek met krom horings!
15 In die pad het ek 'n reisiger verby sien gaan,
16 Wat opeens afgedraai het na ons huis,
17 Om water te vra om sy dors te les,
18 En voedsel gevra om sy honger te stil,
19 Arme ek, ek is bedrieg,
20 Het my misgis,
21 En gedag dat hy vir ewig gekom het,
22 Dat hy gekom het om vir ewig te bly!
- 23 Luister julle, vandag sing ek 'n lied,
24 'n Melankoliese en treurige lied;
25 Trane van wroeging brand my wange
26 Soos melk die uier van 'n Frieskoei brand,
27 Die melkverskaffende koei wat vate vul!
28 Voorwaar, Jehova van die leërskaer,
29 Hy het sy keuse gemaak en ontruk;
30 Diep onder uit die lewensput,
31 Het hy die kampioen ontruk, my jonger broer.
32 In die koninkryk van die hemele is hy gekroon,
33 Ouer broer bly ween,
34 Trane met slym gemeng, Mokwena!
- 35 Hy het heengegaan, Mphatle, die broer van Matshediso!
36 Pas na sy aankoms het hy ons verlaat, Mokwena,
37 Die jare voor hom was nog veel meer;
38 Hy het ontydig vertrek en ons onverhoeds betrap,
39 En onverwags verdwyn.
40 Vandag sit hy in die vergaderings met engele,
41 Hulle skoffel die hemelse tuin;
42 Glo my, dis 'n enorme tuin,
43 Die omvang daarvan is uiters groot;
44 Dit is turfgrond,
45 Turf wat genoeg produseer om skure te vul!

46 "Mphatle, my broer, en julle, engele,
 47 Ek smeeek julle om deeglik te skoffel,
 48 Wanneer ons die dag daarheen geroep word,
 49 Moet ons groot oeste vind,
 50 Sodat ons kan vergeet dat ons van paddas moes leef,
 51 Aardse voedsel wat net na die liggaam voed;
 52 Ons moet geurige voedsel geniet wat die gees voed!"
 53 Lofgesange is harmonies en strelend,
 54 Veral soos deur engele gesing:
 55 In die namiddag as die son sak,
 56 Vir die werkers om die dagtaak te beëindig,
 57 Die hemelse sangers sing alte mooi!
 58 Al rustende het ek die refrein gehoor,
 59 Besig om Shakespeare te lees, ek die Mokwena;
 60 Ek het die boek opsy gesit en na die lofgesange geluister,
 61 Ek het gehunker om daarheen te gaan, Mokwena,
 62 Verlangend om by die sangers aan te sluit.

63 Daardie kind, Mphatle, het my aangespreek,
 64 Hy het bedaard gespreek, seun van Makati:
 65 "My broer, moenie die Basotho versaak nie!
 66 Skryf boeke en vertel vir hulle;
 67 Moenie die gawe van Jehova verberg nie,
 68 Dalk gaan jy daarmee na die voorvadergeeste -
 69 Dit is geen geheim nie en moet blootgelê word;
 70 Sou jy dit verberg, sal jy veroordeel staan,
 71 As boete sal jy 'n bees aan die Allerhoogste moet betaal!"
 72 *Rus in vrede, my jonger broer!*

2.3.1 Onderwerp en tema

Die gedig handel oor die dood van die digter se jonger broer, George Lesoro. Die aangeprysde word op 'n liriese wyse besing en die persoonlike leed van die digter kom telkens na vore. Die sentrale tema is die persoonlike verlies van die digter en 'n belangrike motief is die besinning oor die aardse teenoor die hemelse. Alhoewel 'n prysmotief in die gedig onderskei word, is heldeverering nie die sentrale tema van die gedig, soos in die *dithoko tsa bahlalefi* nie.

2.3.2 Vertellersgesigspunt

Soos wat dit die geval met Lesoro se *dithoko* is, bied die aangeprysde hom nie self vanuit 'n eerste persoonsgesigspunt aan nie, maar word hy geobjektiveer en beskryf. Soos gewoonlik die geval is, raak die digter ook

in hierdie gedig betrokke by die gegewe omstandighede (vergelyk p 33). Hierdie betrokkenheid word veral deur die aanwending van die eerstepersoon=onderwerpskakeel (byvoorbeeld *ka* in reël 12) en besitlike voornaamwoorde (byvoorbeeld *madi eso*, reël 3 en *moenaka*, reël 11) teweeggebring.

Ook in hierdie gedig wend die verteller hom direk tot 'n veronderstelde gehoor deur die aanwending van die imperatiewe modus in reël 23 :

Utlwang, kajeno ke bina pina,

Die oorledene word by meer as een geleentheid op 'n dramatiese wyse direk aangespreek :

6 Lebitso o reilwe la mang, Mokwena?

In die gedig oor Kgware en ander *dithoko tsa bahlalefi* van Lesoro, ontstaan daar 'n bepaalde verhouding tussen verteller, aangeprysde en volk. Dié gedig toon egter nie dieselfde nasionale reikwydheid as genoemde gedigte nie, omdat dit hier slegs gaan om die persoonlike verhouding tussen die digter en die aangeprysde. In die laaste strofe word daar tog 'n element van volksgerigtheid aangetref, in dié sin dat die aangeprysde sy agtergeblewe broer (die digter) vermaan om "die volk" met sy skryftalent te dien (reëls 63-71).

2.3.3 Strofebou

Anders as in die geval van die Kgware-gedig, word die eerste strofe van hierdie gedig voorafgegaan deur 'n motto (uit 'n Engelse gedig) wat uit die staanspoor die sentrale tema inlei. Hierdie gebruik laat die gedig beslissig verder weggleum van Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi*. Die gedig verskil ook van die Kgware-gedig in die opsig dat die strofes wisselende lengtes vertoon.

Die gedig se strofes kan van mekaar onderskei word op grond van 'n sentrale idee (vergelyk p 35). Verder word daar ook 'n duidelike formuleagtigheid onderskei, byvoorbeeld in die aanvangstrofe, wat tiperend van die tradisionele *dithoko tsa morena* is en waarna daar verwys is in die bespreking van die gedig oor Kgware (vergelyk p 36). In dié gedig dien reëls 1 en 2 as inleiding in die vorm van 'n vokatief :

Lekgarietse la pelo, mora Mokati,
Kgau e ntle ya Kweneng, Mokwena!

Reëls 3-6 is duidelik bloot te lê as die ontwikkeling met 'n terugkeer na die vokatief in reël 6 :

3 Mohla a hlahang, madi eso,
4 A hlahela ka Fiki, Mahalaopeng,
5 E le e mosehla, semomotela.
6 Lebitso o reilwe la mang, Mokwena?

terwyl reëls 7-10 die gevolgtrekking is :

7 O reilwe la Mphatle, ngwanabo Diobe,
8 Yare a tloha a rewa la King,
9 A rewa la wa Engelane morena,
10 A rewa la Tjotji, Tau ya lewatle!

Ook in hierdie gedig is die aangeprysde nie altyd die onderwerp van al die strofes nie (vergelyk p 38). In strofe ses byvoorbeeld word die verteller self die onderwerp.

2.3.4 Tegnieke

(a) Formulematigheid

Soortgelyke formulematighede as dié wat in die Kgware-gedig geïdentifiseer is, en ook in die tradisionele poësie voorkom, word in hierdie gedig aangetref. Die aangeprysde word byvoorbeeld ook geïdentifiseer en bekendgestel met behulp van prysnaamformules na aanleiding van sy stamverband en geslagsboom, byvoorbeeld :

Mokwena, Leanakwena (lid van die Kwenastam : reëls 2, 6,
34, 36, 59, 61)

mora Makati (seun van Makati : reëls 1 en 64).

Die onderskeidende aard van die gedig word egter juis teweeggebring deur formules wat glad nie in Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* fungeer nie, of nie-produktief fungeer. Sodanige nuwe formules verskaf 'n fris, nuwe klank aan die gedig. Die persoonlike verhouding van die digter en die aangepryse word deurgaans deur sodanige formules op die voorgrond gebring. Hierdie formules wek emosies op wat telkens die tema, naamlik persoonlike verlies, ondersteun. Veral besitlike voornaamwoorde fungeer prominent in dié formules, byvoorbeeld :

- 3 Mohla a hlahang, madi eso,
- 11 Mohla a hlahileng, moenaka,
- 13 Ka re ke thotse weso, motlatsi.
- 31 O inotse kgwethe e moena me.
- 33 Moholwane, kwano ke setse ke lela,
- 46 'Mphatle weso, le lona mangeloi,"
- 65 'Moholle se lahle Basotho kgerehlwa!"
- 72 Robala ka kgotso, moenaka!

Persoonlike verlies is veroorsaak deur die vroeë afsterwe van die aangepryse. Die doodsgedagte word deur 'n simbool soos *pina* (lied) voortgedra. Die woord sinspeel op die tradisionele *kodiyamalla* (treurlied). Vergelyk :

pina (lied : reëls 23 en 62)

solokolophuhla (treurige lied) en *e bohloko* (melankoliese
lied : reël 24)

difela (lofgesange : reëls 53 en 60).

Die doodsgedagte word deur die komplementêre verbale formule *bina* (sing) verder ondersteun, byvoorbeeld :

-*bina* (sing : reëls 23 en 24)

-*kgelekenya* (sing: reël 57).

Soos reeds gemeld, word die aardse lewe teenoor die hemelse gestel. Weer eens maak die digter van terugkerende verwysings gebruik om hierdie gedagte voort te dra. Die hemelse lewe word byvoorbeeld verbeeld deur die volgende :

Jehova / Rasefabatho (die Skepper : reëls 28, 67, 71)

lehodimo / hodimo (hemel : reëls 32 en 41)

mangeloi (engele : reëls 46 en 54)

badimo (voorvadergeeste : reël 68).

Alhoewel die "aardse lewe" nie so opvallend deur verwysings gedra word soos dit die geval is ten opsigte van die "hemelse lewe" nie, is daar tog enkele woorde wat sodanige suggestie dra, byvoorbeeld :

lelese (dors : reël 17)

lephafu (honger : reël 18)

dijo (kos : reël 18)

dijo (tsa lefatshe) (aardse voedsel : reël 51).

(b) Tradisionele simbole

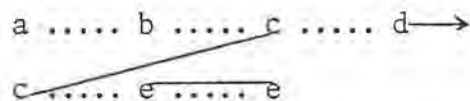
'n Verdere kenmerk van die gedig wat hom van Lesoro se ander moderne *dithoko* onderskei, is die afwesigheid van tradisionele simbole (vergelyk p 52). So toon die woord *nepe* in reël 26 geen simboliese waarde nie.

(c) Parallelisme

Die gedig toon wel strukturele ooreenkomste met die *dithoko tsa bahlalefi* (vergelyk p 55), in die sin dat parallelisme as poëtiese tegniek onderskei kan word, byvoorbeeld :

- 23 a b c d
Utlwang, kajeno ke bina pina
- 24 c e e
Ke bina e bohloko, selokolophuhla;

Skematiese voorstelling :

(d) Klankgebruik

Soos die Kgware-gedig toon hierdie gedig ook 'n besondere klankrykheid (vergelyk p 59). In reëls 53-62 word 'n uitsonderlike klankeffek bereik deur 'n bepaalde ordening van formules in dieselfde of opeenvolgende versreëls, asook deur die groepering van eendersklinkende woorde/woorddele daaromheen. In hierdie versreëls word veral die *l*-klank en die *e*-klank op 'n vindingryke wyse herhaal :

- 53 Difela di monate, di mathe-malodi,
54 Boho \bar{l} o ha di binwa ke mangelo \bar{i} :
55 Motsheare wa mantsiboya, h \bar{a} le rapama,
56 Le leket \bar{l} eka, bahlaodi e le t \bar{j} haile,
57 Tsa kgelekenya kgeleke tsa lehodimo!
58 Lehlaso la ntata ke iketlile,
59 Ke bala Shakespeare, Leanakwena;
60 Ka lahla buka, ka mamela difela,
61 Ka utlwa ke lakatsa h \bar{o} oro \bar{h} a, Mokwena,
62 Ke lakatsa h \bar{o} ya kena pineng.

Nog 'n gedig wat tot Lesoro se vryer verse in die genre behoort, is *Ho Moruti J.P. Ramseyer* wat in die bundel *Dithothokiso tsa sejawalejwale* (p 15) opgeneem is. Die gedig staan tematies los van Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi*.

In teenstelling met die ander *dithoko tsa bahlalefi* wat omvangryk is, bestaan hierdie gedig slegs uit vier strofes met 'n konstante aantal versreëls elk. Die gedig, wat literêr geoordeel, nie op dieselfde peil is as Lesoro se ander *dithoko tsa bahlalefi* nie, word vervolgens aangehaal, waarna daar 'n bondige ontleding volg :

HO MORUTI J.P. RAMSEYER

- 1 Kgomo e tshehla, namane ya selo,
 2 Tshehla yabo mmamothebele, thokwa-lekakuba,
 3 Ka mona ka Natala e a puruma;
 4 Selaong madinyane e a a nyeka,
 5 E a ruta botsomi, e a a phatsa.
 6 Selao ke sekolo, sediba sa thuto,
 7 Tau-tshehla e a kgonya, e a binela -
 8 Ramotsheare, dumela, ke a dumedisa!
- 9 Ramotsheare hase ngakana-ka-hetla,
 10 Ngakana-baleha-tse-kgolo-ke-tseo!
 11 Ke tidima e manaka, e mehlabele.
 12 Marife o tshwere dipharaphara,
 13 A paka tsebo, a paka bothibiri;
 14 A re ke selaodi, hase ngaka-tjhitja,
 15 O laola ka buka, o phekola bothoto -
 16 Ramotsheare, dumela, ke a dumedisa!
- 17 Ramotsheare ke mojadi wa popota, sehwai:
 18 Ke kgale a kgatha dikwiti Lesotho,
 19 Mobung wa selokwe, mo-tlatsa-disiu
 20 Lentswe o kil'a le hasa, la mela;
 21 La tebisa mehlohlwane ho qoba letsatsi,
 22 Tsatsi la leteterre e-ya-e-yanela!
 23 Yare ho utlwa monate la tlokoma -
 24 Ramotsheare, dumela, ke a dumedisa!
- 25 Ramotsheare, qoboko le monyo,
 26 Tau-tshehla ke naledi ya meso,
 27 Ke naledi ya meso, se-qhala-matshwejana.
 28 Matshwejana ke phoso tsa bongodi;
 29 Ramotsheare o kil'a ntshwarela molepo,
 30 A ntsha diposo mengolong ya ka,
 31 Mantswe ke hloka a ho mo leboha -
 32 Ramotsheare, dankie, ke a leboha!

Vertaling : VIR EERWAARDE J.P. RAMSEYER

- 1 Geel bees, kalf van 'n groot dier,
 2 Die geel een van mmamothebele-hulle,
 3 Hy brul daar in Natal;
 4 By die lêplek lek hy die welpies,

- 5 Hy leer hul die jagterskuns, lê dit in hulle vas.
 6 Die lêplek is 'n skool, 'n fontein van kennis,
 7 Die geel leeu brul, hy onderrig -
 8 Ramotsheare, ek groet u!
- 9 'n Kwaksalwertjie is Ramotsheare nie,
 10 'n Doktertjie wat wegvlug as die grotes aankom!
 11 Hy is 'n hoogs bevoegde dokter met kragtige medisyne.
 12 Hy besit belangrike sertifikate,
 13 Hulle is 'n toonbeeld van kennis en geneeskundigheid;
 14 Hulle toon dat hy 'n uitsonderlike dolosgooier is en nie 'n
 waarsêer nie,
- 15 Sy dolosse is boeke, hy genees onnoselheid -
 16 Ramotsheare, ek groet u!
- 17 Ramotsheare is 'n moedige saaiër, 'n hardwerkende landbouer:
 18 Lank reeds braak hy die velde in Lesotho,
 19 In turfgronde, vuller van graansuiers
 20 Het hy die Woord gesaai, dit het gegroei,
 21 Sy wortels verdiep om die son te vermy,
 22 Brandende son, a ja a!
 23 Gevolglik het dit weelderig gegroei,
 24 Ramotsheare, ek groet u!
- 25 Ramotsheare, 'n gerespekteerde persoon,
 26 Die geel maanhaar is 'n oggendster,
 27 Die môrester, oplossing van probleme.
 28 Probleme van die skryfkuns;
 29 Ramotsheare het my touwys gemaak,
 30 Foute in my skryfkuns uitgeskakel,
 31 Woorde het ek nie om hom te bedank nie -
 32 Ramotsheare, ek dank u!

Net soos in die ander moderne *dithoko tsa bahlalefi* is heldeverering die sentrale tema. Wat die gedig van die ander onderskei, is die feit dat die belangrikste motief dié van dankbetuiging teenoor die aangeprysde is. Dit het tot gevolg dat die gedig grotendeels handel oor 'n persoonlike verhouding tussen die digter en die aangeprysde - net soos wat dit die geval is met die gedig *George Mphatle Lesoro*.

Bogenoemde motief word in die gedig oorgedra deur die formule waarmee elke strofe by wyse van 'n refrein afgesluit word :

Reëls 8, 16, 24: Ramotsheare, dumela, ka a dumedisa!

32: Ramotsheare, dankie, ke a leboha!

In reël 32 word die refrein effens gewysig om 'n bepaalde slotstemming te skep. Hierdie doelbewuste refreinmatigheid aan die einde van elke strofe is 'n duidelike oorgang na 'n ander digsoort.

In 'n mate toon die gedig ooreenkomste met die *dithoko tsa bahlalefi* waarvan enkele aspekte kortliks genoem word : gelyke aantal versreëls per strofe, sentrale gedagte per strofe, vertellersgesigspunt (vergelyk byvoorbeeld die direkte aanspreek van die aangeprysde in reëls 8, 16, 24 en 32), 'n wisselwerking van die verhalende en die beskrywende, ooreenstemmende terugkerende formules (vergelyk byvoorbeeld die prysnaamformule *tau* in reëls 1, 2, 7 en 26 met die komplementêre verbale formule *kgonya* wat ook in die gedig hierbo oor Kgware onderskei is), tradisionele simbole wat as formules funksioneer (vergelyk *ngaka* in reëls 9, 10, 11, 14 wat ook in die Kgware-gedig onderskei is), parallelisme wat 'n bepaalde ritme in die hand werk (vergelyk reëls 26 en 27) en 'n ryk klanklaag (vergelyk byvoorbeeld alliterasie in reël 6) :

Selao ke sekolo, sediba sa thuto,

Die grootste mate van ooreenkoms wat die gedig met *dithoko tsa bahlalefi* toon, word bewerkstellig deur die funksionering van formuleagtige metafore. In reëls 1, 2, 7 en 26 word die prysmotief op effektiewe wyse deur formules rondom *tau*, 'n prysnaamformule wat ook in die Kgware-gedig onderskei is, voortgedra. Die metafore lei ook tot die fungering van 'n treffende vergelyking in reëls 26 en 27 : *Tau-tshehla ke naledi ya meso*. Sodanige beeldgebruik het ook 'n invloed op die strofiese aard van die gedig, in die sin dat daar, ten spyte van 'n voorafbepaalde aantal reëls per strofe en 'n refreinmatigheid, nogtans 'n bepaalde patroonmatigheid wat die tradisie kenmerk, blootgelê kan word. Vergelyk byvoorbeeld die laaste strofe :

25	Ramotsheare, qoboko le monyo,	(stelling)
26	Tau-tshehla ke naledi ya meso,	(uitbreiding)
27	Ke naledi ya meso, se-qhala-matshwejana	(ontwikkeling)
28	Matshwejana ke phoso tsa bongodi;	(slot).

Met die uitsondering van die gedigte *George Mphatle Lesoro* en *Ho Moruti J.P. Ramseyer*, toon Lesoro se moderne *dithoko tsa bahlalefi* aansienlike ooreenkomste - maar ook verskille - met die tradisionele *dithoko tsa marena*.

2.4 GEVOLGTREKKING

Na aanleiding van bevindings hierbo blyk dit dat Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* op enkele uitsonderings na, grootliks afgelei is van proto= vorme (vergelyk Lenake se beskrywing hierbo, p 26). As gevolg van verskille wat hierbo aangetoon is, het 'n genre-verskuiwing plaasgevind. Om dié rede word die gedigte in die moderne poësie onderskei met die term *dithoko tsa bahlalefi*.

HOOFSTUK 3

AANSLUITING BY DIE DITHOKO TSA DIPHOOFOLO LE DINONYANA3.1 INLEIDING

In die besinging van die natuur was diere (*diphoofole*) en voëls (*dinonyana*) dikwels onderwerpe van die tradisionele *baroki*. Die natuurlewe dien as 'n belangrike motief in die gedigte. Die Sothodigter het na aan die natuur geleef. Sy verhewe gedagtes het in die uiterlike natuurlewe uitdrukking gevind. Die dier, voël of natuurverskynsel het spontane uiting van sintuiglike belewing ontlok. Dié soort gedigte, waarvan etlike in Mapetla (1924) se bundel *Liphoofole, linonyana, litaola le lithoko tsa tsona* opgeneem is, is egter nie naastenby so omvangryk opgeteken soos byvoorbeeld die tradisionele *dithoko tsa marena* wat in Mangoaela (1965) se bundel opgeteken is nie. Ook is die kenmerke van hierdie genre tot op hede nog nie bevredigend nagevors nie.

In sy inleiding tot bogenoemde bundel wys Mapetla op die besondere plek wat diere in die tradisionele leefwêreld van die Sothovolk ingeneem het :

Joale Basotho ha ba ntse ba phela har'a linyama-tsane tsena, ba khahloa ke mekhwa ea tsona, ea ho matha, ea ho tlola, le ea ho lla.

(Nou, terwyl die Basotho so tussen hierdie diere geleef het, is hul geamuseer deur hul gewoontes, hul manier van hardloop en spring, asook deur die geluid wat hul voortbring het.)

Dit is dan ook so dat die beskrywing van uiterlike waarneembare eienskappe van die besondere dier wat besing word, die essensie van hierdie gedigte is.

Gedigte wat Mapetla (1924, 1969) in sy bundel opgeneem het, vertoon groot strukturele ooreenkomste. Interessant is ook die wyse waarop gedigte in sy bundel na vorm en inhoud ooreenkomste toon met Noord-Sothogedigte wat S K Lekgothoane (1938) opgeteken het. Só byvoorbeeld funksioneer die prysnaam

thamahane/thamagana op 'n soortgelyke wyse as metafoor in beide die eendersgetitelde gedigte *Phiri* (Mapetla, p 14 en Lekgothoane, p 194).

Soos in die voorafgaande hoofstuk gaan ondersoek ingestel word na die wyse waarop Lesoro gehou het by of afgewyk het van die tradisie. Daar gaan gepoog word om enkele opvallende kenmerke van hierdie tradisionele digsoort te identifiseer en sodanige kenmerke met dié van Lesoro se moderne gedigte te vergelyk. Indien dit blyk dat Lesoro se gedigte vernuwing toon, sal sodanige vernuwing teen die agtergrond van die tradisie aangetoon word.

Soos reeds genoem, is hierdie besondere genre nog nie bevredigend nagevors nie; gevolglik was dit in baie opsigte problematies om kenmerke van hierdie digsoort bloot te lê. In die besprekings wat volg sal meer besonderhede oor die aard van hierdie gedigte uitgelig word. Voorlopig word die opvallende kenmerke van die gedigte vervolgens aangestip :

3.1.1 Onderwerp

'n Dier of voël is die onderwerp en dit word beskryf, soos Guma (1967:145) dit stel, na aanleiding van sy

observed habits and characteristics

of soos Van Zyl (1949:9) skryf :

... to observe the hard facts about the object.

Van Warmelo (1938:189) en Finnegan (1983:123) wys op die dubbelsinnigheid wat daar soms tussen mens en dier bestaan :

Indeed there is often an intentional ambiguity in the poems between animal and person, and some poems can be interpreted as sustained metaphors.
(Finnegan 1983:123)

3.1.2 Tema

Die gedigte word gekenmerk deur 'n prysmotief. Breed (1956:45-46) voer aan dat dié gedigte impressionisties is, dat die digter sy onderwerp as losstaande van homself besing en dat hy selde sy eie opvattinge of gevoelens weergee. Die gedigte word dus gekenmerk deur 'n afwesigheid van 'n dieper besinning oor die lewe self. Breed (a.w.:45) en Finnegan (1983:123) wys ook daarop dat baie van die gedigte gekenmerk word deur 'n gemoedelike of lighartige stemming.

3.1.3 Vertellersgesigspunt

Kenmerkend van hierdie tradisionele gedigte is dat die dier of voël homself soms vanuit 'n eerstepersoonsgesigspunt aanbied. As merker van sodanige beskrywing dien gewoonlik die eerstepersoonsonderwerpskakele *ke/ka*. Soms word die dier of voël direk aangespreek.

3.1.4 Strofes

Gedigte wat in Mapetla (1924) se bundel opgeneem is, asook die meeste wat Lekgothoane (1938) opgeteken het, is nie tipografies in strofes verdeel nie. 'n Moontlike rede hiervoor is die feit dat die omvang van die gedigte beperk is en sommige byvoorbeeld slegs uit twee reëls bestaan. In die langer gedigte word gedagte-eenhede op 'n besondere wyse georden. Sodanige ordening sal in die gedigte wat bespreek word, toegelig word.

3.1.5 Beeldgebruik

Die gedigte is besonder beeldryk :

It is interesting to observe how much sustained and consistent metaphor and how much ingenious conciseness can all be packed into the narrow limits of a few lines.

(Van Warmelo 1958:189)

'n Belangrike vorm van beeldgebruik wat onderskei word, is personifikasie.

Hieroor skryf Stefanizyn (1973:24) :

As one listens to the talk of the Ambo when they speak of animals, one may easily conclude that they ascribe to animals human behaviour, both intellectual and emotional.

3.1.6 Sintaktiese kenmerke

Gedigte in Mapetla se bundel vertoon 'n opvallende afwisseling van sintipes, soos byvoorbeeld stelsinne, vraagsinne, ontkenningsinne ens. Moloto (1970:29), wat ook hierdie besondere afwisseling van sintipes in tradisionele Tswanagedigte uitwys, skryf hieroor :

... therein lies the excellence of the non-prose diction.

Sinne in hierdie gedigte word gewoonlik geïnisieer deur 'n naamwoord. Finnegan (1985:162) onderskei ook hierdie kenmerk in tradisionele elegieë. Veral die aanvangsreëls van hierdie gedigte is, soos Lestrade (1946:6) bevind het, bondig of kernagtig. Die gedigte word ook verder gekenskets deur die besondere wyse waarop die naam of prysnaam vir die aangeprese onderwerp in die versreëls georden word.

3.1.7 Woordaanwending

Guma (1967:147) beweer dat argaïese woorde hierdie gedigte kenmerk. Moloto (1970:26) wys op 'n verskeidenheid ideofone en afleidings in gedigte van hierdie aard. Ook samestellings funksioneer prominent - veral samestellings met *se-* en *ma-*prefikse word dikwels aangetref :

In Southern Sotho praises, prefixes and concord appear in characteristic ways, with certain rare omissions of prefixes, and with contractions. There are special prefixes suitable for praising, for example *se-*, which indicates the habitual doing of something and is common in praises to suggest the hero's habit or

character, and *ma-*, which appears in names with the idea of doing something extensively or repeatedly.

(Finnegan 1983:131)

Van Warmelo (1938:191) wys ook op die voorkoms van 'n verskeidenheid woorde met 'n terugkerende *bo-*prefiks.

3.1.8 Parallelisme

Soos in die geval van die *dithoko tsa marena* funksioneer ook parallelisme as 'n belangrike poëtiese boumiddel. Parallelisme werk soms 'n bepaalde ritme in die hand en het ook 'n invloed op die klanklaag in die gedig.

3.1.9 Klankgebruik

Alliterasie fungeer prominent en die herhaling van woorde met ooreenstemmende klaprefikse dra ook by om 'n bepaalde klankeffek te skep.

Sommige moderne Suid-Sothodigters het voortgebou op hierdie genre en tipiese diere wat in die tradisionele gedigte besing word, is ook onderwerpe wat deur hulle besing word. Ook is moderne gedigte nie altyd vry van die invloed van die tradisie nie, soos duidelik blyk uit die gedig *Tau* van E S Khabele wat deur Hoeane (1961:26) opgeneem is. Dié gedig, waarvan die aanvangsreëls hieronder aangehaal word, toon ten spyte van 'n tipografiese verdeling van strofes, sterk inhoudelike sowel as strukturele ooreenkomste met gedigte wat byvoorbeeld in Mapetla (1924) se bundel opgeneem is :

- 1 Ke namane e tshehla ya mahlabatheng,
- 2 Sebata se puruma hodima noka,
- 3 Sa puruma pela Mohokare banna ba sitwa ho tshela.

(Dit is die geel kalf van die vlaktes,
Die roofdier brul bokant die rivier,
Toe brul hy voor die Caledonrivier, wat manne nie kan
oorsteek nie.)

Op 'n tradisionele wyse word die dier in die aanvangsreël met 'n metaforiese

prysnaam geïdentifiseer. 'n Formule - *sebata sa puruma* - wat dikwels in die tradisionele gedigte voorkom, word ook in die aanvangsreëls onderskei. Let ook op die parallelisme in reëls 2 en 3 deur die herhaling van die werkwoord *se puruma*.

3.2 LESORO SE DITHOKO TSA DIPHOOFOLO LE DINONYANA

Lesoro se gedigte wat aan diere en voëls gewy word, verskyn in sy bundels *Mmitsa* en *Dithothokiso tsa sejawalejwale*. Die bespreking wat volg, verloop volgens die kenmerke wat hierbo aangestip is. Alhoewel daar deurgaans na verskeie gedigte in die Mapetla- en Lesorobundels verwys word, word drie gedigte aanvanklik vir bespreking uitgesonder. Eers word Lesoro se *Katse* en *Leholosiane* vergelyk met Mapetla se *Phiri*, 'n gedig wat sy ontstaan na alle waarskynlikheid aan die mondelinge skeppingsproses te danke het. Later word daar ook gekyk na Lesoro se *Sephooko*. Eersgenoemde drie gedigte word vervolgens aangehaal en vertaal :

PHIRI*

- 1 Phiri, sephaka-thamaha,
- 2 Rangoan'a tau le letlonkana.
- 3 Ha ua khopjoa, ua batla ho robeha,
- 4 Ua tšehoa ke banana ba Litšoeneng,
- 5 Ba re: "Thamahane e rota e le monna!"
- 6 Ha ke rote feela, ke phonyohetsoe,
- 7 Ke ile ka lora baroetsana.
- 8 Thamahane oa heno, tau le letlonkana,
- 9 Motho ea neng a bone khoeli e le ka metsing,
- 10 A re ke lefura;
- 11 A ba a kena ka litelu, thamahane,
- 12 Telu tsa hae tsa sikara seretse.
- 13 Ke ngoan'a merara e matsoelintsoeke.
- 14 Thamahane, ngoan'a ma-lika-tšolo-la-ka-phirima;
- 15 Na motšehare o tšaba'ng ho le lika?
- 16 Ke tšaba melato nthong tsa batho.

(Mapetla 1924:14)

* Die 1906-ortografie van Lesotho word onveranderd gelaat.

DIE HIËNA

- 1 Bruin hiëna, wolf met bruingevlekte voorarm,
 2 Oom van die leeu en die gespikkelde hiëna.
 3 Het jy nie gestruikel en is byna beseer nie,
 4 Die dogters van Litsoeneng het jou uitgelag,
 5 En gesê: "Die gespikkelde man maak sy bed nog nat!"
 6 Ek benat die bed nie sommer nie, maar per abuis,
 7 Ek het oor mooi nooiens gedroom.
 8 Jul bruin hiëna, leeu en gespikkelde hiëna,
 9 Die een wat die maan in die water gesien het,
 10 En gedag dat dit 'n homp vet was;
 11 En toe met baard en al ingeduik, die hiëna,
 12 Sy baard met modder laat besmeer.
 13 Hy is 'n kind met kruis en dwars strepe.
 14 Hiëna, kind van die nagtelike jagtogte;
 15 Waarom is jy bang om die jagtog bedags op te stel?
 16 Ek vrees vervolging oor mense se goed.

KATSE

- 1 Kgaitsemi'a Nkwe, Mosiya-Motubatsi,
 2 Mahlwanyana: kgakgatsi-kgatsi!
 3 E rwetse maro nyamatsane;
 4 Di-hela-matlakala ke tse tshesane,
 5 Di leoditswe, ha se le bohale!
 6 Di ntjhotjho ho feta mokhotho wa mohale.
- 7 "Ha e hate ka boya, Mo-hlwa-thupa,
 8 Hobane ka dinala e ka re ngwapa.
 9 Sehloho ke sang ho ba ha Tweba?
 10 A ko ba lese, e be setjhaba!
 11 Ha o le siyo teng ba a nyakalla,
 12 Ha o le teng ba a bokolla."
- 13 Batho ba mona ba jang katse,
 14 Nna ba ye ba mnakatse!
 15 Ba e ja ba ntse ba e swabela,
 16 E seng ba e babatsa, ba e thabela;
 17 Ba thetsa bana ba bona, ba re:
 18 "Ha se katse, empa e le thahalere!"
- 19 Katse ke efe, ha eo e le thahalere?
 20 E mong mohlalefi o kile a re:
 21 "Ke eng se teng ho lona lebitso?"
 22 Katse, thahalere, bobedi ke mabitso;
 23 Ha e le nama e nngwe ya tsona.
 24 Mofó ka lebitso e ka ba morena!

(Mmitsa:4)

DIE KAT

- 1 Die suster van die luiperd, Mosiya-Motubatsi,
 2 Die ogies al skitterend!
 3 Sagte pootjies, die dier;
 4 Naels is baie dun,
 5 Is vlymskerp en penreguit!
 6 Skerper as die assegaai van 'n oorlogsheld.

- 7 "Stadig oor die klippe, Takspringer,
 8 Want met sy naels kan hy ons krap.
 9 Waarom so koelbloedig teenoor die muisfamilie?
 10 Laat hul tog ook toe om 'n volk te wees!
 11 In u afwesigheid heers daar blydschap,
 12 In u teenwoordigheid ween hulle."
- 13 Mense wat katvleis nuttig,
 14 Verbaas my nog altyd!
 15 Hul eet dit skamerig,
 16 Sonder om dit te prys of te verwelkom;
 17 Hul flous hul kinders deur te sê:
 18 "Dis nie 'n huiskat nie, maar 'n wildekat!"
- 19 Watter een is dan 'n kat as daardie 'n wildekat is?
 20 'n Wyse het op 'n keer gesê:
 21 "Wat is 'n naam tog per slot van sake?"
 22 Kat en wildekat is beide blote name;
 23 Die vleis is een en dieselfde.
 24 'n Onderdaan in naam kan ook 'n koning wees!

LEHOLOSIANE

- 1 Ngaka-tjhitja ke seithati,
 2 Kobo e tshweu sa 'hlwa la maloti.
 3 Leholosiane, ngaka-matsetsele,
 4 Ha se ho tseba ditlhare mpakalophele!
 5 E kgaba ka ho nwesa le ho kubetsa tidima
 6 Ya nwesa moferangope, ya nwesa boduma,
 7 Ya nwesa pohotshehla, ho wena leshokgwa;
 8 Ya ba ya qetella e nwesitse kgwakgwa!
 9 Eitse ha e fihla ka mokubetsong,
 10 Ya lesa dithupa bo-mo-omang,
 11 Ya re re ka tloha ra omanaka.
 12 Halahala e kubeditse ka sa matlaka!
 13 Hwa fola nku, hwa fola konyana,
 14 Hwa thaba pere, hwa thaba petsana;
 15 Kgomo le namane ya ba mokwallo,
 16 Tsa etsa menyakwe ya thamallo!
 17 "Maqatjhane a lona, badisa ting,
 18 A tloswe naheng le ka masimong,
 19 Esere la tshwasa ena kgekgedima,
 20 Leholosiane, ngaka ya pepeduma.
 21 Batho re ka sala re le kae, banna,
 22 Ka ho kurutletswa ka tladimothwana?
 23 Ngakanyana tsena tsa difelapelwana
 24 Di fiela batho ka lehodiotswana.
 25 Moná jwale ke bua ke toboketsa,
 26 Kgopolo ke bua ka ya ho eletsa:
 27 Mmuso o phahamisitse diatla,
 28 O re e hate ka boya ho ngaka-tjhitja;
 29 Ngaka ke ya hae, e se kgathatswe,
 30 E beilwe ke yena, e se bolawe!"

(Dithoko tsa sejwalejwale:22)

BOSLUISSVOËL

1 Die kruiedokter is 'n deftige persoon,
 2 Sy kombers is so wit soos sneeu op die Maluti.
 3 Bosluisvoël, die ware dokter,
 4 Hy het uitmuntende kennis van kruie!
 5 Hy verlustig hom in toediening en wierook, die spesialis
 6 Hy laat *moferangope*- en *boduma*-mengsels drink,
 7 Hy laat *pohotshehla* drink, vir jou *leshokgwa*;
 8 Ten laaste het hy *kgwakgwa* laat drink!
 9 Toe hy die wieroking hanteer,
 10 Het hy die *bo-mo-omang*-kruie uitgelaat,
 11 En gevoel dat ons mekaar mag dreig.
 12 Hy het met *halahala* van die aasvoëls laat wierook!
 13 Die skaap en lam het gesond geword,
 14 Die perd en die vul het bly geword;
 15 Die koei en die kalf was die laaste gewees,
 16 Hulle het gehuppel in groot blydschap!
 17 "Julle strikke, julle veewagters,
 18 Moet uit die veld en lande verwyder word,
 19 Want dalk kan julle die groot dokter vang,
 20 Die bosluisvoël, die besondere dokter.
 21 Mense wat sal ons net nie oorkom,
 22 As ons deur weerlig gedreig word nie?
 23 Hierdie kortgebonde doktertjies
 24 Hulle verdelg mense met weerlig.
 25 Hier spreek ek nou met nadruk,
 26 My doel is om raad te gee:
 27 Die regering hou arms omhoog en sê:
 28 "Stadig oor die klippe met die kruiedokter;
 29 Dit is sy dokter en moet nie gesteur word nie,
 30 Hy het dit ingestel en moet nie uitgewis word nie!"

3.2.1 Die onderwerp

In die tradisionele gedig *Phiri* is die hiëna die aangeprese onderwerp en word dit beskryf soos Guma (1967:145) dit stel, na aanleiding van sy

observed habits and characteristics;

of soos Van Zyl (1949:9) :

to observe the hard facts about the object.

Die volgende kenmerke van die aangeprese onderwerp word gewoonlik waargeneem en beskryf, naamlik :

(a) die kleur;

(b) die fisiese kenmerke of vermoëns en

(c) die besondere gewoontes.

Dit is veral wanneer die aangeprese dier of voël se kleur beskryf word dat treffende poëtiese beelde aangetref word. Dikwels word daar deur die kleur= beskrywing menslike eienskappe aan die onderwerp toegedig. In *Phiri* word 'n opvallende kleurkenmerk van die hiëna reeds in die aanvangsreël deur die adjektiefstam *-thamaha* poëties vergestalt, naamlik *sephaka-thamaha* (bruin= gevlekte voorarm). In *Pulumo* (Mapetla 1924:8) word die blouwildebees na aanleiding van sy kleur beskryf as *se-hana-tšoana* - wat letterlik beteken "weieraar om swart te wees". Die blouwildebees wat só blou is dat dit soms byna lyk asof hy swart is, word op hierdie besondere poëtiese wyse verbeeld.

Lesoro se gedigte oor diere en voëls verrai 'n duidelike invloed van die tradisie wanneer hy die kleur van sy onderwerpe verbeeld. In *Leholosiane* hierbo word die bosluisvoël se kleur in reël 2 beskryf as :

Kobo e tshweu sa hlwa la maloti.

(Sy kombers is so wit soos sneeu op die Maluti.)

Treffend is ook die beskrywing van die Kaapse kwikstertjie (*motjodi*) as *phatshwa-setonwana* (swart en wit stert).

Met sy kleurutbeelding van objekte slaag die digter soms daarin om deur kleuradjektiewe 'n besondere klankeffek te bereik. So word die kleur van die laksman in *Tshemedi* (*Mmitsa*, p 20) deur die adjektiefstam *-tsho* op 'n klankryke wyse beskryf :

3 Ka manele a hao a matsho,
4 Borikgwe bo botle bo botsho,
5 Mnoho le hempe e tshowana;

(Met jou gitswart manel,
Jou deftige swart broek,
En jou wit hemp;)

Ook ander uiterlike eienskappe van die onderwerpe word soos in die tradisie beeldryk beskryf. Só word die leeu se nek in reël 9 van die gedig *Tau*

(*Mmitsa*, p 1) met dié van 'n bul vergelyk :

Molala wa hao ke wa poho ho qeta
(Jou nek is soos dié van 'n bul).

'n Verdere ooreenkoms tussen Lesoro se gedigte en die tradisionele gedigte is die feit dat onderwerpe in die aanvangsreëls met prysname geïdentifiseer word. *Katse* en *Phiri* word byvoorbeeld albei onderskeidelik met prysname na aanleiding van hul geslagsbome geïdentifiseer, naamlik :

- 1 Kgaitsemi a Nkwe
- en 2 Rangoan'a tau le letlonkana.

3.2.2 Tema

In al drie die gedigte is 'n prysmotief prominent. In die tradisionele gedig van Mapetla, naamlik *Phiri*, is die verering van die aangeprysde onderwerp die sentrale tema, maar by Lesoro se gedigte is dit egter nie meer die geval nie. Die gedigte loop oor in 'n besinning oor 'n universele saak wat die mens in sy daaglikse wandeling raak. In sodanige besinning lê 'n besondere boodskap opgesluit. In *Phiri* gaan dit uitsluitlik om die gewoontes en kenmerke van die hiëna as sodanig.

In reël 17 van *Leholosiane* tree daar 'n dramatiese wending in, omdat die digter hom nou direk tot die veewagters rig. Hy spreek hulle direk aan. Deur die aanwending van die eerstepersoon se onderwerpskakel gryp die digter in reël 25 as't ware nog verder in - hy neem standpunt in en dra sy boodskap direk aan die leser oor. Hy neem standpunt in teen die uitwissing van hierdie besondere soort voël. In sy boodskap lê 'n waarskuwing opgesluit, naamlik dat dié soort voël kroonwild is, omdat dit tans deur die owerheid beskerm word. Die beeldryke beskrywing van die onderwerp loop nou oor in 'n besinning ten opsigte van 'n universele saak, naamlik wildbeskerming. D'haen

(1962:225) sê :

Zo is de functie van een gedicht veelzijdig.
Wanneer men een lofdicht maakt, doet men méér
dan enkel een lofdicht maken. Ander noden zijn
daarmee gemoeid ...

Ook in die gedig *Katse* word 'n duidelike wending vanaf reël 13 waargeneem. Die beskrywing loop oor in 'n speelse, ironiese stemming. Die gebruik van mense om katvleis te eet, word te berde gebring. Die digter wys op die ironie dat daar tussen die vleis van die huiskat en dié van die wildekat onderskei word. Hierdie stemming word op 'n treffende wyse deur die idioom *Mofo ka lebitso e ka ba morena* ("n onderdaan in naam kan ook 'n koning wees") afgesluit.

Groenewald (1980:30) onderskei juis op grond van hierdie perspektiefverskuiwing - wat hy *onderwerpsverandering* noem - tussen die tradisionele en die moderne pryslied in Noord-Sotho. Oor die moderne prysgedig *Matsoba* (Blomme) van Ratlabala skryf hy :

In verse 10 en 11 kom daar ewenwel 'n nuwe stem by, naamlik dié van die "ek" wat hom van die "ons" losmaak om objektief, eenkant te staan, om 'n standpunt te formuleer. Meteens gaan die gedig nie meer oor blomme nie, en het die mens die onderwerp van die pryslied geword.

Sodanige perspektiefverskuiwing word in die meeste van hierdie soort gedigte van Lesoro onderskei. Perspektiefverskuiwing gaan gepaard met besinning, alhoewel die besinning nie noodwendig diepgaande is nie. In *Leholosiane* is daar gewys op die feit dat die beskrywing van dié besondere voëlsoort oorgaan in 'n besinning van 'n universele saak, naamlik wildbeskerming (vergelyk reëls 17-30).

Ook in *Katse* gaan die beskrywing van die onderwerp oor in 'n besinning oor 'n sosiale gebruik, naamlik die eet van katvleis (vergelyk reëls 13-24). Soos Groenewald dit hierbo stel, is dié besondere dier nou nie meer die onderwerp

nie, maar die *mens*. Hierdie perspektiefverskuiwing wat in sommige van Lesoro se gedigte voorkom, is 'n belangrike afwyking van die tradisie.

Gedigte wat byvoorbeeld in Mapetla se bundel opgeneem is, word - soos Breed (1956:45) en Finnegan (1983:123) waarneem - soms ook gekenmerk deur 'n gemoeidelike of lighartige stemming. 'n Speelse element gaan soms gepaard met 'n mate van obskureit, soos Lestrade (1946:7) bevind het. Dikwels word die speelse deur 'n besondere woordspeling teweeggebring. In reëls 5-7 van *Phiri* word 'n erotiese kenmerk van die hiëna op 'n besondere wyse verbeeld :

- 5 Ba re: "Thamahane e rota e le monna!"
 6 Ha ke rote, feela ke phonyohetsoe,
 7 Ke ile ka lora baroetsana.
 (En gesê: "Die gespikkelde man maak sy bed nog nat!"
 Ek benat die bed nie sommer nie, maar per abuis,
 Ek het oor mooi nooiens gedroom.)

Vergelyk ook die volgende reëls uit *None* (p 7) waar daar smalend na die blesbok se optrede verwys word :

- 3 Li re lia noa e sale e eme,
 4 E khantša ho noa moroto oa ling.
 (Ander drink wyl hy op wag staan,
 Hy is bereid om ander se urine te drink.)

Deur 'n fyn woordespel word 'n speelse stemming ook in *Puluma* geskep :

- 20 'Na nka bolaea none ka nona,
 21 Ka tla ka tšoana le molaea-tšephe.
 (As ek die blesbok doodmaak, sal ek vet wees,
 En wees soos die moordenaar van die springbok.)

'n Speelse element kom dikwels in hierdie gedigte van Lesoro voor en soos in die tradisie, word hierdie stemming gewoonlik gekenmerk deur 'n kundige woordespel. Reëls 3-6 van die gedig *Matjodi* word in hierdie verband aangehaal:

- 3 Maqhawe, a le ke le bone,
 4 Ngaka ya tse maoto ka bone,
 5 Tsamo bitsa mahlahana, thibiri,
 6 O re a lese ditjhentjheberi,

(Dapper manne, laat ek julle tog sien,
Dokter van vierpotiges,
Gaan roep die helpers, grote dokter,
Sê vir hulle om op te hou plesier soek,)

Let op die humoristiese stemming wat in strofe twee van die gedig *Lekau*

(*Mmitsa*, p 1) opgesluit lê :

Eta ke tsa difatla, dimphatjhana,
Mofutho wa tsona o tsejwa ke mang?
O tsejwa ke rona, bomauthwauthwana,
Ba ratang letsatsi, ba le aparang.
(Skoene is van beesvel, motorbandskoene,
Wie ken hulle warmte?
Ons ken dit, die onbelangrikes,
Ons wat van die son hou, trek dit aan.)

3.2.3 Vertellersgesigspunt

In *Phiri* word meer as een vertellersgesigspunt waargeneem. Soos wat Groenewald (1974:2) ten opsigte van tradisionele prysgedigte in Noord-Sotho bevind, kom die aangeprese onderwerp in *Phiri* self aan die woord. Vergelyk byvoorbeeld reëls 6, 7 en 16. In hierdie reëls reageer die onderwerp self, wanneer hy op dramatiese wyse direk deur die digter aangespreek word. Die onderwerp kom dan aan die woord en verontskuldig homself. Vergelyk byvoorbeeld reëls 3-7, 15 en 16. Ook in *Pulumo* (Mapetla 1924:8) kom die onderwerp in reëls 20 en 21 self aan die woord.

In hierdie verband skryf Van Zyl (1949:9) soos volg oor die gedig *Tšhwene* van Manny:

If an animal is praised the poet places himself in the place of that animal. In most cases he makes a personification. He is no longer a person but a baboon. The personified baboon speaks about himself; he praises himself, he has actually become a boaster.

Soos in die tradisie word die onderwerp in Lesoro se gedigte ook dikwels direk aangespreek. Deur die hortatief word daar byvoorbeeld 'n direkte versoek aan *Katse* (*Die kat*) gerig en hy word vermaan om nie so hartvotig teenoor die muisfamilie op te tree nie :

- 9 Sehloho ke sang ho ba ha Tweba?
 10 A ko ba lese, e be setjhaba!
 11 Ha o le siyo teng ba a nyakalla,
 12 Ha o le teng ba a bokolla.

(Waarom so koelbloedig teenoor die muisfamilie?
 Laat hul tog ook toe om 'n volk te wees!
 In u afwesigheid heers daar blydschap,
 In u teenwoordigheid ween hulle.)

Waar die onderwerp in tradisionele gedigte soos *Phiri* en *Pulumo* self aan die woord kom, kom die onderwerp in Lesoro se gedigte nie meer self aan die woord nie. Alhoewel die dier of voël dikwels direk aangespreek word, word hy deurgaans geobjektiveer.

3.2.4 Strofebou

Alhoewel die Mapetla-gedigte nie tipografies in strofes verdeel is nie, kan daar in die langer gedigte 'n duidelike ordening van gedagtes blootgelê word. Gedagte-eenhede word dikwels van mekaar geskei deur die aanwending of heraanwending van name of prysname in dieselfde gedig. Voordat 'n nuwe gedagte ingelei word, word die aangeprese onderwerp as't ware opnuut geïdentifiseer of verder bekend gestel.

In *Phiri* word die hiëna in reëls 1 en 2 met prysname geïdentifiseer en dan volg reëls 3 en 4 wat deur 'n spottende toonaard gekenmerk word :

- 1 Phiri, sephaka-thamaha,
 2 Rangoan'a tau le letlonkana.
 3 Ha ua khopjoa, ua batla ho robeha,
 4 Ua tšehoa ke banana ba Litšoeneng,

(Bruin hiëna, wolf met bruingevlekte voorarm,
 Oom van die leeu en die gespikkelde hiëna.
 Het jy nie gestruikël en is byna beseer nie,
 Die dogters van Litšoeneng het jou uitgelag,)

In reël 5 word die onderwerp met die prysnaam *Thamahane* opnuut geïdentifiseer, waarna 'n nuwe gedagte-eenheid, naamlik die seksuele drange van die

hiëna, ingelei word :

- 5 Ba re: "Thamahane e rota e le monna!"
- 6 Ha ke rote, feela ke phonyohetsoe,
- 7 Ke ile ka lora baroetsana.

(En gesê: "Die gespikkelde man maak sy bed nog nat!"
Ek benat die bed nie sommer nie, maar per abuis,
Ek het oor mooi nooiens gedroom.)

In reël 8 word die hiëna weer deur prysname geïdentifiseer. Daardeur word die einde van die vorige gedagte aangedui en 'n nuwe gedagte wat oor 'n sekerre sprokie handel, volg in reëls 9-12 :

- 8 Thamahane oa heno, tau le letlonkana,
- 9 Motho ea neng a bone khoeli e le ka metsing,
- 10 Are ke lefura;
- 11 A ba a kena ka litelu, thamahane,
- 12 Telu tsa hae tsa sikara seretse.

(Jul bruin hiëna, leeu en gespikkelde hiëna,
Die een wat die maan in die water gesien het,
En gedag dat dit 'n homp vet was;
En toe met baard en al ingeduik, die hiëna,
Sy baard met modder laat besmeer.)

In reëls 13 en 14 word die hiëna verder bekend gestel. Die slotgedagte oor die jaggewoontes van die hiëna volg in reëls 15 en 16 :

- 13 Ke ngoan'a merara e matsoelintsoeke.
- 14 Thamahane, ngoan'a ma-lika-tšolo-la-ka-phirima;
- 15 Na motšehare o tšaba'ng ho le lika?
- 16 Ke tšaba melato nthong tsa batho.

(Hy is 'n kind met kruis en dwars strepe.
Hiëna, kind van die nagtelike jagtogte;
Waarom is jy bang om die jagtog bedags op te stel?
Ek vrees vervolging oor mense se goed.)

Ook in *None* (Mapetla 1924:7) kan gedagte-eenhede op 'n soortgelyke wyse van mekaar onderskei word. Reëls 1 en 2 identifiseer aanvanklik die blesbok en reëls 3 en 4 handel oor bepaalde gewoontes van die bok :

- 1 Tšoinyana, koloti ea ramoliane,
- 2 Se-etella-pele;
- 3 Li re lia noa e sale e eme,
- 4 E khantša ho noa moroto oa ling.

(Bleskop, leier van die trop,
 'n Gebore leier;
 Ander drink water, wyl hy op wag staan,
 Hy is bereid om liever ander se urine te drink.)

In reël 5 word die blesbok deur die prysnaam *Ntlororo* geïdentifiseer. Hier=
 na volg 'n nuwe gedagte-eenheid wat handel oor die dier se gedrag :

5 Ntlororo (none) o llela maliboho,
 6 O re le mo tlohele a e'o tšela,
 7 A e'o tšela ka la Tšepe-tšooana.

(Ntlororo (blesbok) verlang na die driewe,
 Hy sê jul moet hom los sodat hy oorsteek,
 Dat hy die brug oorsteek.)

In reël 8 word die blesbok na aanleiding van sy geslag verder geïdentifiseer
 en in reëls 9-10 word hy met ander spesies vergelyk :

8 Ramokhongoana selemo,
 9 O ka motho, o ka moletsa
 10 Oa tala ea lehōkō.

(Ramokhongoana van die lente,
 Hy blyk 'n mens te wees, 'n waarskuwer
 Vir dié in die groen grassies van die brand.)

Wanneer die onderwerp weer eens in reël 11 geïdentifiseer word, word die ein=
 de van die vorige gedagte daardeur aangekondig en die slotgedagte ingelei :

11 Ma-khaba-a-bolaoa-moropotsane,
 12 Mafutsana eke re ka ikukela,
 13 Ra iketsetsa pelesana.

(Die blink spogter selfs in gevaar,
 En vir ons armes mog dit blyk asof ons jou in besit kan neem,
 En van jou 'n pakkier maak.)

Ook in die gedig *Khomo* (Mapetla 1924:4) vorm reëls 7, 9 en 15 duidelike
 skeidslyne tussen gedagte-eenhede.

Die gedig *Katse* hierbo en *Lekau* (*Mmitsa*, p 1) van Lesoro word deur 'n ti=
 pografiese verdeling van strofes met 'n gelyke aantal versreëls gekenmerk.
 Die strofes word verder gekenskets deur 'n bepaalde rympatroon wat dui op
 bewustelike vormvernuwing. 'n Gedig soos *Leholosiane* daarenteen is nie

tipografies in strofes verdeel nie. Gedagte-eenhede in dié gedig hang egter nou saam met 'n bepaalde rympatroon, naamlik paarrym.

Vergelyk strofe een (reëls 1-4) : die identifisering en beskrywing van die aangeprysde, (rympatroon aabb); strofe twee (reëls 5-8) : die aangeprysde se toediening van medisyne, (rympatroon ccdd); strofe drie (reëls 9-12) : voortsetting van "vertelling" met betrekking tot die toediening van medisyne, (rympatroon eeff); strofe vier (reëls 13-16) : invloed en gevolge van die medisyne, (rympatroon gghh); strofe vyf (reëls 17-24) : vermaning en waarskuwing aan veewagters, (rympatroon ijkkk); strofe ses (reëls 25-30) : slotboodskap, (rympatroon lmmnn).

Dit is dus duidelik dat Lesoro ten opsigte van strofepbou in gedigte van hierdie aard weggebreek het van die tradisie.

3.2.5 Tegnieke

(a) Sinsgebruik

Gedigte in Mapetla se bundel word deur bepaalde sinskonstruksies en sintipes gekenmerk. Die bondige of kernagtige aard van sinne wat Lestrade (1946:6) ten opsigte van tradisionele gedigte onderskei, geld ook grotendeels vir die Mapetla-gedigte. Die volgende tipiese kenmerke van sinne word kortliks aangestip :

(i) Bondige aanvangsreëls

Die meeste van die gedigte se aanvangsreëls bestaan slegs uit enkele woorde waar die afwesigheid van werkwoorde opvallend is. As voorbeeld dien die aanvangsreëls van *Phiri* :

- 1 Phiri, sephaka-thamaha,
- 2 Rangoan'a tau le letlonkana.

(Bruin hiëna, wolf met bruingevelekte voorarm,
Oom van die leeu en gespikkelde hiëna.)

Vergelyk ook die aanvangsreëls van die gedigte *Khama* en *Kolobe* (Mapetla 1924:5 en 11) wat vervolgens aangehaal word :

- 1 Khamahali, motlatlasia,
 - 2 Selitse-ntharetsa;
- (Hartbeeskoei, motlatlasia,
'n Haak-my-vas stertkwas;)

- 1 Kolobe mashele-shele,
- (Vark, drillerige vetsak,)

Ook die katalogustiese enumerasies val op.

(ii) Afwisselende sintipes

Soos Moloto (1970:29) ten opsigte van tradisionele gedigte in Tswana bevind het, vertoon die Mapetla-gedigte ook 'n kenmerkende afwisseling van sintipes, soos byvoorbeeld stelsinne, vraagsinne, ontkenningssinne ens. 'n Opvallende verskynsel is die interaksie wat soms tussen positiewe en ontkenningssinne in opeenvolgende versreëls plaasvind. Dit lei tot 'n bepaalde effek - vergelyk byvoorbeeld reëls 5 en 6 van *Phiri* :

- 5 Ba re: "Thamahane e rota e le monna!"
 - 6 Ha ke rote, feela ke phonyohetsoe,
- (En sê: "Die gespikkelde man maak sy bed nog nat!"
Ek benat die bed nie sommer nie, maar per abuis,)

Dikwels gaan 'n ontkenning 'n bepaalde stelling vooraf, byvoorbeeld :

- 2 Tšehla ekare u sa je ling-tsa-batho,
 - 3 U itjella li-robala-naheng!
- (Leeu, jy wat nie ander mense se goed eet nie,
Jy eet net wild!)

(*Tau*, p 13)

en

- 1 Thuube ha e na tsatsa;
 - 2 Tsatsa ke ea mesha le matoli,
- (Die veldmuis het nie 'n gat nie;
Die gat behoort aan eekhorinkies en meerkatte,)
- (*Mosha*, p 15)

asook

- 3 U re u etsisa masianoke!
4 Masianoke ha a etsisoe.

(Jy meen om die hamerkop na te maak!
Die hamerkop word nie nagmaak nie.)

(*Thaha e tala*, p 21)

Vergelyk in hierdie verband ook *Khomo* (p 4), reëls 4 en 5 en *Nare* (p 9), reëls 1 en 2. Deur die retoriese vraagtegniek word daar ook 'n afwisseling van sintipes teweeggebring. 'n Dramatiese effek word geskep deur sodanige vraagsinne. In reël 15 van *Phiri* word die hiëna nie alleen gekonfronteer nie, maar is daar ook 'n ligte spot in die vraag te bespeur :

- 15 Na motšehare o tšabang ho le dika?

(Waarom is jy bang om die jagtog bedags op te stel?)

Veral in *Pulumo* (p 8) vervul die retoriese vrae 'n besondere funksie, naamlik om 'n dramatiese effek te skep. Hierdie gedig word dan ook gekenmerk deur die besondere wyse waarop verskillende sintipes mekaar afwissel.

(iii) Ordering van die naam of prysnaam

Nie alleen word versreëls dikwels geïnisieer deur 'n naam of prysnaam nie, maar versreëls eindig soms ook op 'n kenmerkende wyse met 'n naam of prysnaam vir die aangeprese dier of voël. Die volgende reëls uit *Phiri* ondersteun hierdie stelling :

- 1 *Phiri*, sephaka-thamaha
8 *Thamahane* oa heno, tau le letlonkana,
11 A ba a kena ka litelu, *thamahane*,
14 *Thamahane*, ngoan'a malika-tšolo-la-ka-phirima;

Vergelyk ook die volgende versreëls in hierdie verband :

- 1 Sa kharuma, *sebata*,
 (Toe brul hy, die *roofdier*,)
 (*Nkwe*, p 13)

en

- 5 Ngoana mosifa oa lesapo, *phokojoe*.
 (Afstammeling van die sterkes, *jakkals*.)
 (*Phokojoe*, p 13)

(Kursivering van my)

Die fungering van sodanige naam of prysnaam, veral aan die einde van versreëls, dra daartoe by dat 'n bepaalde ritmepatroon volgehou word. Ook Lesoro se moderne *dithoko* oor diere en voëls word gekenmerk deur afwisselende sintipes. In *Katse* byvoorbeeld, is reël 7 'n stelsin, reël 8 nog 'n stelsin, reël 9 'n vraagsin en reël 10 'n sin wat 'n versoek bevat :

- 7 "Ha e hate ka boya, Mo-hlwa-thupa,
 8 Hobane ka dinala e ka re ngwapa.
 9 Sehloho ke sang ho ba ha Tweba?
 10 A ko ba lese, e be setjhaba!

("Stadig oor die klippe, Takspringer,
 Want met sy naels kan hy ons krap.
 Waarom so koelbloedig teenoor die muisfamilie?
 Laat hul tog ook toe om 'n volk te wees!")

Hierdie afwisseling het 'n dinamiese effek en 'n boeiende uitwerking op die leser. Die aanvangsreëls van Lesoro se gedigte is bondig en stem in hierdie opsig ooreen met die tradisie. Die aanvangsreëls van *Katse* en *Leholosiane* dien as voorbeeld :

- 1 Kgaitsemi'a Nkwe, Mosiya-Motubatsi,
 (Die suster van die luiperd, Mosiya-Motubatsi,)

en

- 1 Ngaka-tjhitja ke seithati,
 (Die kruiedokter is 'n deftige persoon,)

Deur die wyse waarop name of prysname veral aan die einde van versreëls georden word, kan die invloed van die tradisie duidelik waargeneem word.

Vergelyk byvoorbeeld reëls 1 en 7 van *Katse* :

- 1 Kgaitsemi'a Nkwe, *Mosiya-Motubatsi*,
(Die suster van die luiperd, 'Mosiya-Motubatsi,)
- 7 "Ha e hate ka boya, *Mo-hlwa-thupa*,"
(“Stadig oor die klippe, *Takspringer*,”)

en reël 3 van *Leholosiane* :

- 3 *Leholosiane*, *ngaka-matsetsele*,
(Bosluisvoël, *ware dokter*,)

Vergelyk ook verder :

- 5 Ba o tshabang mona, *Sebata*.
(Hulle wat jou hier vrees, *Leeu*.)
(*Tau* : *Mmitsa*, p 1)
- 6 Tsamo o bitsa mahlahana, *thibiri*,
(Gaan roep die helpers, *grote dokter*,)
(*Motjodi* : *Dithothokiso tsa sejwalejwale*, p 11)

(Kursivering van my)

(b) Woordaanwending en beeldgebruik

Phiri word gekenmerk deur "poëtiese" woorde wat nie vrylik in die alledaagse taalgebruik voorkom nie. As voorbeeld dien die poëtiese name *thamahane* en *letlonkana* vir *phiri* (hiëna), wat in verskeie reëls as metafore funksioneer. Guma (1967:147) praat van argaïese woorde wat hierdie gedigte kenmerk. Ook Moloto (1970:26) wys op die voorkoms van 'n verskeidenheid ideofone en afleidings in gedigte van hierdie aard.

Die gedigte van Lesoro word ook deur 'n besondere woordgebruik gekenskets. In *Leholosiane* byvoorbeeld, funksioneer volkswoorde soos *moferangope*, *boduma*, *pohotshehla*, *leshokgwa*, *kgwakgwa*, *halahala*, *bo-mo-omang* - wat op tradisionele

medisyne dui om die gedagte van genesing oor te dra. In *Katse* word die kat met die poëtiese naam *Mosiya-Motubatsi* geïdentifiseer. *Mosiya-Motubatsi* is 'n prysnaam vir die Basiyastam - die kat is hulle totemdier. Lesoro het ook die vermoë om volkswoorde wat uit ou tradisies voortspruit, in 'n "vreemde" konteks effektief as poëtiese boumiddel aan te wend. In die gedig *Lekau* (*Mmitsa*:1) byvoorbeeld, word die oë van die makou (reël 3) soos volg voorgestel :

3 Mahlo a mekgabiso, a diphaketsi

(Oë versier asof met ornamentele koper).

Die oë van die makou word vergelyk met *diphaketsi*, ornamente van geelkoper wat deur tradisionele Sothosoldate gedra is: 'n assosiasie dus tussen die winkvlies wat die makou se oë bedek en geelkoperornamente. Lesoro slaag daarin om deur middel van 'n tradisionele begrip 'n treffende beeld op te roep. Die woord *diphaketsi* fungeer dus anders as in alledaagse taalgebruik. In dié "vreemde" verband is die Russiese formaliste se beginsel van *ostraneniye* (*the device of making it strange*) ter sake. Nyiro (1979:33) skryf dan soos volg oor Skhlovsky se woordteorie :

... the word, whenever it gets into a new context, assumes a new form and a new meaning: the image makes strange the habitual by transferring it into an unexpected context. The transference is semantic shift. In a new linguistic environment, the word re-creates itself and receives a new meaning.

En verder : Semantic shift is a fundamental function of poetic language.

'n Werkswyse soos dié van Lesoro, is volgens Skhlovsky een van die belangrikste metodes om estetiese effek in die poësie te verkry. Op dié wyse versit die digter die bakens van die moderne woordeskat. Tradisiegebonde woorde word só toereikende poëtiese uitdrukkingsmiddele. Soortgelyke voorbeelde word ook in die gedig oor 'n valk (*Phakwe*: *Mmitsa*, p 7) aangetref :

Mmaditsuwana ha a bona tseo
 A lwa ka maoto, molomo mapheo
 A lwana yona ya ditlwebelele
 Mosadi wa thari ya nanabolele.

(Toe moeder hen hierdie dinge sien
 Veg sy met pote, snawel en vlerke
 Voer sy 'n geweldige stryd
 Edel vrou met 'n klein-ottervel.)

'n Abbavel (*thari*) wat gemaak is van die vel van 'n klein-otter (*nanabolele*) was 'n baie kosbare besitting in die tradisionele Sotholewe. *Nanabolele* (klein-otter) kom in die volksverhaal *Dinanabolele* voor. Dié verhaal handel oor 'n sekere seun, Masilo, wat inisiasie ondergaan het en die plek van inisiasie nie kon verlaat alvorens sy familie hom van 'n karos en skild van klein-ottervel voorsien het nie. Dit dui op die kosbaarheid van die dier, en veral van sy vel. In die aanhaling hierbo word die hen, wat haar kuisens op onverskrokke wyse teen die valk beskerm, deur die woorde *mosadi wa thari ya nanabolele* verbeeld - 'n besondere edel vrou; 'n vrou met 'n klein-otterabbavel.

Treffend is ook die volgende volksbeeld in die gedig *Tau (Leeu)* in *Mmitsa* (p 1) :

Ka dinala e ka ngwapa, e ka tabola.
 O le-apara-nkwe, ha re nyatse letho

(Met die naels kan hy krap en verskeur.
 Jy is 'n dapper held, ons misken niks nie)

Tradisioneel is slegs buitengewone dapper soldate geoorloof om die luiperdkaros te dra - vandaar die naam *le-apara-nkwe* vir 'n dapper soldaat. In voorgaande aanhaling word die leeu met 'n dapper soldaat vergelyk.

'n Belangrike vorm van beeldgebruik wat in die tradisionele gedigte aangetref word en ook in hierdie gedigte van Lesoro funksioneer, is personifikasie. In Mapetla se *Phiri* word daar dikwels - wanneer daar na die onderwerp verwys word - van konkordiale morfeme in klas 1 gebruik gemaak. Vergelyk byvoor-

beeld reëls 3, 4, 10, 11 en 15. Persoonlike voornaamwoorde word soms aangewend vir *Phiri*. In dié verband dien die besitlike voornaamwoord in reël 12 as voorbeeld, naamlik *Tedu tsa hae*. In reël 5 word *Phiri* direk met 'n manlike persoon vergelyk.

In *Leholosiane* word daar reeds in reël 1 met die metaforiese prysnaam *Ngakatjhitja*, by implikasie menslike eienskappe aan die onderwerp toegedig. In *Lekau* (*Mmitsa*, p 1) word die makou in reël 1 van strofe drie beskryf met :

Monghadi o bua ka ho hweshetsa

(Die heer praat met 'n hees stem).

'n Verdere vorm van beeldgebruik in die gedigte is tradisionele simbole wat hieronder ter sprake kom onder *Formulematigheid* (d).

(c) Samestellings

Soos kenmerkend van tradisionele Sothopoësie, funksioneer besondere samestellings ook in Mapetla se *Phiri* as poëtiese uitdrukkingsmiddele. Deur vernuftige samestellings word die poëtiese kwaliteit van die gedigte verhoog. In reël 1 van *Phiri* word daar byvoorbeeld na die hiëna verwys as *sephaka-thamaha*. Deur die naamwoord (*sephaka*) + adjektiefstam (*thama=ha*) word bepaalde eienskappe van die hiëna in die samestelling vasgelê.

Samestellings met *se-* en *ma-*prefikse word dikwels in hierdie gedigte aangeref. In die gedig *None* (Mapetla 1969:7) word daar in reël 2 na die blesbok verwys as *se-etella-pele* (voorloper). Die blouwildebees in *Pulumo* (p 8) word beskryf as *se-hana-tsoana* (weieraar om swart te wees). Die leeu (*Tau*, p 12) word beskryf as *Se-ja-Ramokeretla-tsoapong-la-thaba* (gulsige eter van wild op die hang van die berg).

Ook in Lesoro se moderne gedigte funksioneer soortgelyke samestellings wat 'n bepaalde onderwerp na aanleiding van een of ander kenmerk beskryf. In *Leholosiane* word daar byvoorbeeld in reël 1 na die bosluisvoël verwys as *seithati*. Die "deftigheid" van hierdie voëlsoort word op dié besondere wyse beskryf. Die woord is afgelei van die werkwoordstam *-rata* (liefhê). Deur die aanwending van die refleksmorfeem *i-* (*ithata*: self liefhê) en die klasprefiks *se-*, word die woord *seithati* verkry. In die gedig *Motjodi* (*Dithothokiso tsa sejawalejwale*:11), word daar byvoorbeeld na spesifieke miere verwys as *se-jala-mahloko* (planter van peste) (reël 10).

Samestellings met die prefiks *ma-* word in Mapetla se *Phiri* in reël 14 aangetref, naamlik *ma-lika-tšolo-la-ka-phirima*. Vergelyk ook die naam *Mahlehla-thokoana* (skuins drawwer) vir die eland, in die gedig *Phofo* (Mapetla, p 6). Springbok (*tshephe*) word beskryf as *ma-khaba-li-bolaoa-moro-potsane* (blink spogter selfs in groot gevaar) (p 7). Ook Lesoro beskryf die laksman *Tshemedi* (*Dithothokiso tsa sejawalejwale*:19) in reël 1 as *Rama-totomela-thupeng* (planter in stokke). Die laksman (*tshemedi*) hang sy prooi aan stokke op. Deur die werkwoordstam *-totomela* (inplant) en die naamwoord *thupa* (stok), word daar met behulp van die prefiks *ma-* 'n naam vir die laksman gegee, naamlik *matotomela-thupeng* (planter in stokke). Ook ander samestellings, byvoorbeeld met die prefiks *bo-*, kom in die tradisionele *dithoko*, sowel as in Lesoro se moderne *dithoko* voor.

(d) Formulematigheid

Formulematigheid in hierdie digsoort is beperk. Die meeste van die gedigte wat in Mapetla se bundel opgeneem is, bestaan slegs uit enkele reëls. In sy *Phiri* fungeer die poëtiese prysnaam vir die hiëna, naamlik *thamahane* met sy variant *letlonkana*, in verskeie versreëls. Sodanige prysnaam funksio-

neer as formule waarmee die prysmotief in die gedig oorgedra word. Vergelyk byvoorbeeld :

Reël 2 : *letlonkana*

Reëls 5, 8, 11 en 14 : *thamahane*.

Terugkerende beelde en begrippe word soms ook in die Mapetla-gedigte aangetref. So word die beeld *Ma-khaba-a-bolaoa-moropotsane* in beide die gedigte *Tshephe* en *None* (p 7) aangetref. Ook in *Lefiritsoane* word die onderwerp, soos in *Phiri*, geïdentifiseer met

- 1 Phiri, sephaka-thamaha,
- 2 Rangoan'a tau le letlonkana.

(Bruin hiëna, wolf met bruingevlekte voorarm,
Oom van die leeu en die gespikkelde hiëna.)

Soos in sy moderne *dithoko tsa bahlalefi*, funksioneer simbole ook in Lesoro se *Leholosiane*. Enkeles kom só dikwels voor, dat hulle formules word. Die bosluisvoël is 'n bestryder van siektedraende bosluise. Deur die gebruik van die simbool *ngaka* (dokter), wat deur Kunene (1971:102) as 'n simbool van status en wysheid geïdentifiseer word, word die gedagte van genesing reeds al in reël 1 van die gedig ingelei. Metafories word die aangeprese onderwerp direk met 'n uitnemende tradisionele dokter vergelyk. Die genesingsgedagte word in verskeie versreëls deur bogenoemde formule voortgedra, byvoorbeeld :

Reël 1 en 28 : *ngaka-tjhitja* (kruiedokter)

3 : *ngaka-matsetsele* (eersterangse kruiedokter)

4 : *mpakalophele* (eersterangse kruiedokter)

5 : *tidima* (eersterangse kruiedokter)

19 : *kgekgedima* (eersterangse kruiedokter)

20 : *ngaka ya pepeduma* (eersterangse kruiedokter)

21 : *Ngakanyana* (doktertjie)

29 : *ngaka* (dokter)

Die genesingsgedagte word ook ondersteun deur komplementêre verbale formules van bogenoemde formules, byvoorbeeld :

Reëls 5, 6, 7, 8 : *-nwesa* (medisyne laat drink).

Die werkwoordstam *-foła* (genees) (reël 13) ondersteun ook hierdie gedagte. Verder word die genesingsgedagte ook deur 'n formule wat op baie spesiale tradisionele medisyne dui, in die gedig voortgedra, byvoorbeeld :

Reël 6 : *moferangope, boduma*
 7 : *pohotshehla, leshokgwa*
 8 : *kgwakgwa*
 10 : *bo-mo-omang*
 12 : *halahala*

Die Kaapse kwikstertjie word in *Motjodi* (*Dithothokiso tsa sefwalejwale*:11) deur die simbool *ngaka* (dokter) (reël 4) geïdentifiseer. Die leeu in *Tau* (*Mmitsa*:1) word deur prysnaamformules, soortgelyk aan dié in *dithoko tsa bahlalefi* geïdentifiseer. Vergelyk *thokwa-lekakuba* (leeu) en *Sebata* (leeu/roofdier).

Ook in hierdie gedigte van Lesoro word terugkerende beelde en begrippe soms aangetref. Let op die ooreenkoms tussen die volgende beelde en begrippe (onderskeidelik aangehaal uit *Katse* en *Tau*) :

7 "Ha e hate ka boya, Mo-hlwa-thupa,
 8 Hobane ka dinala e ka re ngwapa."

 24 Mofo ka lebitso e ka ba morena!
 ("Stadig oor die klippe, Takspringer,
 Want met sy naels kan hy ons krap."

 'n Onderdaan in naam kan ook 'n koning wees!)

- en 13 Ha e hate ka maro, re a rapela,
 14 Ka dinala e ka ngwapa, e ka tabola,

 16 Empa morena ke morena ka batho!
- (Stadig oor die klippe, smEEK ons,
 Met kloue kan hy krap en verskeur,

 'n Heerser is slegs 'n heerser deur mense!)

In Lesoro se moderne gedigte oor diere en voëls is die funksies van die formules ook baie meer beperk as wat dit die geval by sy moderne *dithoko tsa bahlalefi* is. Sommige gedigte soos *Lekau* (Mmitsa:1), *Tau* (Mmitsa:1) en *Motjodi* (Dithothokiso tsa sejwalejwale:11) is arm aan formules. Rym blyk 'n meer prominente poëtiese boumiddel te wees.

(e) Parallelisme

Soos in die tradisionele *dithoko tsa marena* is parallelisme ook 'n belangrike boumiddel in die tradisionele gedigte oor diere en voëls. Voorbeelde van parallelisme kan byvoorbeeld in reëls 5 en 6 en in reëls 15 en 16 van Mapetla se *Phiri* waargeneem word :

- 5 a b c d
 Ba re: "Thamahane e rota e le monna!
- 6 c e f
 Ha ke rote feela, ke phonyohetsoe,

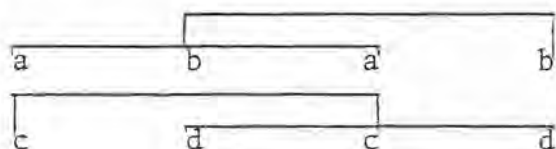
Skematiese voorstelling :



Net soos in die tradisionele poësie is parallelisme 'n belangrike boumiddel in Lesoro se *Leholosiane*. Sodanige parallelisme beïnvloed ook die spreiding van ritme-eenhede in dieselfde of opeenvolgende versreëls. In reëls 13 en 14 byvoorbeeld, word 'n besondere ritme in die hand gewerk :

- 13 $\begin{array}{c} a & b \\ \text{Hwa fola} & \text{n.ku,} \\ c & d \end{array} / \begin{array}{c} a & b \\ \text{hwa fola} & \text{konya:na} \\ c & d \end{array} //$
- 14 $\begin{array}{c} \text{Hwa thaba} & \text{pe.re,} \\ c & d \end{array} / \begin{array}{c} \text{hwa thaba} & \text{petsa:na} \\ c & d \end{array} //$

Skematiese voorstelling :



Ook lei parallelisme in die voorbeeld hierbo daartoe dat besondere klem op die genesingskrag van *Leholosiane* (bosluisvoël) gelê word.

(f) Rym

In die gedig *Phiri* - soos trouens in al die gedigte in Mapetla se bundel - is rym afwesig. Rym kom egter in al Lesoro se gedigte oor diere en voëls voor. In hierdie opsig breek sy gedigte geheel en al weg van die tradisionele. Rym word onder andere deur Shipley (1970:274) beskryf as :

... repetition of identical or closely similar sounds arranged at regular intervals.

Die moontlikhede van rym in die Afrikatale het reeds aanleiding tot heelwat meningsverskil gegee. In twee resente studies gee C B Swanepoel (1980:20-30) en Lenake (1982:184-201) 'n oorsig oor verskillende standpunte ten opsigte van hierdie saak. Albei skrywers kom tot die gevolgtrekking dat moontlikhede vir suksesvolle rym in Noord-Sotho en Suid-Sotho wel bestaan, alhoewel hoë eise aan die digter gestel word. C B Swanepoel (1980:30) skryf :

Baie van die digters in die Bantoetale slaag op 'n besondere manier daarin om te bewys dat rym wel effektief in die onderskeie tale aangewend word.

Lenake (1984:151) reken dat :

The sensitive poet may find his way, no matter
how great the obstacles are.

C B Swanepoel (1980:30) stel dan die volgende vereistes vir suksesvolle
rym :

Om die rymelement suksesvol aan te wend, moet dit
verleng word na ten minste die laaste twee sillabes
van die laaste woord in die versreël of die segment
soos deur Groenewald aangetoon. Dit bring mee dat
eindrym en middelrym in Noord-Sotho geïdentifiseer
kan word. Om die rymelement doeltreffend aan te
wend, moet sowel die konsonantfoneme en vokaalfone-
me in aanmerking geneem word vir skematiserings=
doeleindes.

In die gedig *Leholosiane*, asook in sy ander gedigte oor diere en voëls,
behaal Lesoro wisselende sukses met die toepassing van die rymtegniek. Soos
in hierdie gedig, het die digter 'n besondere voorliefde vir paarrym (aa,bb,
ens.). Hy streef dikwels daarna om 'n eendersluidendheid in soveel sillabes
as moontlik van die bepaalde rymwoorde te bewerkstellig. As voorbeeld dien
die rymwoorde aan die einde van reëls 19 en 20 :

		1	2	3	4	
19	...	kge	-kge-	di-	ma	.
		1	2	3	4	
20	...	pe-pe-	du-	ma		

Bogenoemde rymwoorde toon 'n gelyke aantal sillabes, naamlik vier, waarvan
vokaalfoneme in die eerste twee sillabes, konsonantfoneme in die derde silla-
bes en beide konsonant- en vokaalfoneme in die vierde sillabes korrespon-
deer. Ten spyte van hierdie groot klankooreenkoms tussen sillabes van die
rymwoorde, reageer Sothosprekers wat genader is, negatief oor die geslaagd-
heid van hierdie rymgoring. Die rede lê in die feit dat die vokale in die
voorlaaste lettergrepe verskil. Sodanige lengtedraende vokale het 'n belang-
rike geluiddraende effek in die woord. Alhoewel beide vokale hierbo voorvo-
kale is, word hul klankverskil beklemtoon in die besondere sillabes. Die
slotsillabes wat in dié geval klankgewys identies is, speel 'n geringe rol
om 'n rymeffek te bewerkstellig, omdat hierdie sillabes grotendeels gefluister

word. Oor eindsillaberym in reëls 1 en 2, 23 en 24 van Ntsane se gedig *Lemo sa 1939*, skryf Lenake (1984:157) :

... they are unconvincing since the last syllable
tends to be weak, with its vowel often only a
whisper ...

Ook in reëls 9 en 10, waar daar wel klankgewyse ooreenkomste tussen verskeie sillabes bestaan, en waar die eindsillabe ook klankgewyse ooreenstem, is die rym nie geslaagd nie, omdat sowel die konsonant- as vokaalfoneme van die voorlaaste lettergrepe verskil :

		1	2	3	4	5
9	...	mo	ku	be	tso	ng,
		1	2	3	4	5
10	...	bo	mo	o	ma	ng

Reëls 23 en 24, waar die eindsillabes van die rymwoorde ooreenstem en waar slegs die konsonantfoneme in die voorlaaste lettergrepe verskil, maar die lengtedraende vokale wel ooreenstem, het positiewe reaksie van Sothosprekers ontlok :

		1	2	3	4	5	6
23	...	di	fe	la	pe	lwa	na
		1	2	3	4	5	6
24	...	le	ho	di	o	tswa	na

Lenake verwys na bogenoemde rym as $1\frac{1}{2}$ -sillaberym. Hierdie rym kan in die meeste van die gedigte oor diere en voëls van Lesoro blootgelê word en gewoonlik behaal hy sukses daarmee.

Die feit dat Lesoro se rymwoorde uit gelyke aantal sillabes bestaan, soos in die voorbeelde hierbo aangetoon is, dui op 'n bepaalde interaksie tussen rym en ritme in sy gedigte. In reëls 13 en 14, waar parallelisme met rym gepaard gaan, word 'n besondere klankeffek in die gedig bereik :

13	Hwa fola nku, hwa fola konyana;
14	Hwa thaba pere, hwa thaba petsana,

(g) Klankaanwending

Alhoewel rym in tradisionele *dithoko* oor diere en voëls afwesig is, word daar soms 'n besondere klankeffek in die gedigte waargeneem. Alliterasie speel hier 'n belangrike rol. Soos in *Phiri* hierbo, lei die herhaling van die *ts-* en *s-*klanke in reël 12 daartoe dat 'n estetiese effek bereik word :

12 Telu tsa hae tsa sikara seretse.

Soos in die *dithoko tsa bahlalefi* aangetoon is, dien die naam of prysnaam van die aangeprese onderwerp soms as spil waaromheen woorde met eendersluitende klanke georden word. Vergelyk byvoorbeeld die aanvangsreël van *Phiri* waar die *ph-*klank wat in *phiri* voorkom, in die daaropvolgende woord herhaal word :

1 Phiri sephaka-thamaha.

Let ook op hoe die *ts-*klank wat in die Lesoro-gedig *Katse* voorkom, byvoorbeeld in reëls 1 en 2 herhaal word :

1 Kgaitsedi'a Nkwe, Mosiya-Motubatsi,
2 Mahlwanyana: kgakgatsi-kgatsi!

Lesoro se gedigte oor diere en voëls word gekenmerk deur besondere klankrykheid. Klankgebruik het nie altyd 'n spesifieke funksie nie en dien soms bloot as uiterlike versiering.

Die gedig *Sephooko* (*Dithothokiso tsa sejwalejwale*: 7) wat vervolgens aangehaal word, word deur 'n besondere klankaanwending gekenmerk :

SEPHOOKO

1 Seilatsatsi wa Ranonyana, Sephooko,
2 Mahlo a thena ke dikomoko,
3 Patolo tsa mmakgonthe tsa ho batola:
4 Lelwala ha le rella ke ho nepola,
5 Re ka kadima dipatolo, re le batola,
6 Mme le kgaitsemi ba tsebe ho sila -

7 Poone ya lehakwana ha se le bothata,
 8 E kgantsha ho opisa mosidi diphaka!
 9 "Nyafa o be boi, moloihadi!
 10 O tswe ka ngwedi, o tshepe naledi;
 11 Rona baloi re a ba tshaba,
 12 Ke mohlodi wa lefu hara setjhaba:
 13 Ba konotela ho epa methokgo,
 14 Dikgwaba tse tjhefo ho feta sekgo;
 15 Ba nonotsa dijo, ba fafatsa ditsela -
 16 Ka re batho ba mekgwa e ditshila!
 17 Ba tlatsa motse lefu le mokgohlane.
 18 Bosoro ba bona ke ba sekgolopane,
 19 Kgolopane se sehloho, mma-mafiela,
 20 Se fietse Barwa kobo-anela;
 21 Mahlatsip'a sala e le methwaela,
 22 A sala eka tshilwana e batotswe,
 23 Fahleho di le mpe, di kobosetswe!"

DIE NAGUIL

1 Sonvermyder van die voëlgeslag, naguil!
 2 Die kêrel besit uitpeuloë,
 3 Ware slypstene om mee te slyp:
 4 Die maalklip as hy gly deur te maal,
 5 Kan ons die slypstene leen en dit daarmee slyp,
 6 Sodat moeder en suster met gerief kan maal -
 7 Ronde mielies is vir jou kliphard,
 8 En is geneig om die arms van die maler te pynig!
 9 "Dis goed dat jy lafhartig is, ou towenaar!
 10 Dat jy met die maanskyn verskyn, en op die sterre vertrou;
 11 Ons is steeds te bang vir towenaars,
 12 Hul is die bron van die dood onder die volk:
 13 Hul dring aan om plantmedisyne te grawe,
 14 Giftige toormedisyne, giftiger as spinnekopgif;
 15 Hul bestrooi die kos, besprinkel die paaie -
 16 Ai, slegte gewoontes het die mense darem!
 17 Hul teister die stat met dood en siektes.
 18 Hul wreedheid is dié van pokke,
 19 Wrede pokke, algehele vernietiger,
 20 Hy het die Boesmanvolk uitgewis;
 21 Slegs enkele slagoffers het oorlewe,
 22 Met gesigte soos dié van geslypte maalklippe,
 23 Vol gaatjies gepik!"

In reël 1 van die gedig word die aangeprese onderwerp met drie name geïden-
 tifiseer, naamlik *Seilatsatsi*, *Ranonyana* en *Sephooko*. Die naam *Seilatsatsi*
 (sonvermyder) kom uit 'n volksverhaal en is die naam van 'n beeldskone vrou
 wat die sonstrale vermy het as gevolg van die verblindende skynsel daarvan
 op haar liggaam. Die assosiërende prysnaam *Ranonyana*, soos in die tradi-
 sionele poësie, identifiseer die naguil deur die assosiasie wat getref word
 ten opsigte van die geslagsboom van die uil.

Rondom die klanke [ɪ], [i] en [ɔ] wat in bogenoemde gedigte voorkom, speel die digter as't ware 'n klankspel en fungeer die klanke as gevolg van bepaalde woordkeuses en -ordening prominent. Die *l*-klank fungeer prominent en is slegs in drie versreëls afwesig. In die volgende versreëls word die klank op 'n besondere wyse op die voorgrond gebring :

3 Patolo tsa mmakgonthe tsa ho batola:
 4 Lelwala ha le rella ke ho nepola,
 5 Re ka kadima dipatolo, re le batola,
 6 Mne le kgaitsemi ba tsebe ho sila -
 7 Poone ya lehakwana hase le bothata,

Die klanke [ɔ], [o] en [u] wat prominent fungeer, kan beskou word as 'n nabootsing van die geluid van die naguil. Ook die [i]-klank fungeer deurgaans in die gedig, byvoorbeeld :

8 E kgantsha ho opisa mosidi diphaka!
 9 "Nyafa o be boi, moloihadi!
 10 O tse ka ngwedi, o tshepe naledi;
 11 Rona baloi re a ba tshaba,
 12 Ke mohlodi wa lefu hara setjhaba:

Deur die herhaling van die [kxh]-klank in reëls 13, 14, 17 en 18 word parallelisme deur eindskakeling bewerkstellig :

13 Ba konotela ho epa methokgo,
 14 Dikgwaba tse tjhefo ho feta sekgo;
 ...
 17 Ba tlatsa motse lefu le mokgohlane.
 18 Bosoro ba bona ke ba sekgolopane,

In reëls 6 en 8 word dieselfde [kxh]-klank aangewend om deur aanvangskakeling parallelisme te bewerkstellig :

6 Mne le kgaitsemi ba tseba ho sila -
 ...
 8 E kgantsha ho opisa mosidi diphaka!

Eindrym sowel as binnerym kan in die gedig onderskei word, byvoorbeeld :

10 O tse ka ngwedi, o tshepe naledi;

Die gedig word gekenmerk deur paarrym, en soos in *Leholosiane* (vergelyk reëls 9-12), slaag die rym nie altyd nie :

9 "Nyafa o be boi, moloihadi!
10 O tswe ka ngwedi, o tshepe naledi;

In hierdie geval was die digter klaarblyklik meer begaan oor geslaagde bin-nerym in reël 10, met die gevolg dat die laaste woord van dié reël nie bevredigend met die laaste woord van reël 9 rym nie, omdat slegs eindsillabe-rym hier bereik kon word.

In weerwil van die besondere klankaanwending en beeldgebruik in *Sephooko*, kon die digter nie daarin slaag om 'n bevredigende eenheid in die gedig te bereik nie. Hy het hom hoofsaaklik toegelê op 'n bepaalde klankspel en gevolglik vertoon die gedig 'n losse bou wat vanaf reël 3 van een onderwerp na 'n ander oorgaan. Die oë van die uil word byvoorbeeld in reël 3 deur 'n slypsteen verbeeld en vanaf reël 4 tot 8 beskryf die digter die slypsteen en die maalproses wat daarmee verband hou. Vanaf reël 9 tot 17 handel die verse oor towenaars. Vanaf reël 17 tot aan die einde van die gedig, beskryf die digter 'n bepaalde siekte. Geen besinning, soos in die ander gedigte, word in hierdie gedig aangetref nie en geen eenheid word bereik nie.

Die gedig *Phakwe* (*Mmitsa*:7) word van die ander gedigte oor diere en voëls onderskei op grond van die feit dat dit 'n verhalende gedig is en die aange-prese onderwerp nie beskryf word na aanleiding van sy uiterlike kenmerke of handeling nie. Hierdie gedig is nog verder verwyder van die tradisionele *dithoko tsa diphoofole le dinonyana*.

3.2.6 Gevolgtrekking

Die gedigte kan op grond van ooreenkomstige en verskille met die tradisionele *dithoko tsa diphoofole le dinonyana* as oorgangspoësie beskou word,

wat deur Lenake (1984:121) beskryf word as :

The term *transitional form* relates to the written poetry which followed after the great *dithoko* tradition which was oral. The Mosotho poet in the post-*dithoko* era explored various themes and techniques. In the process he did not only make use of *dithoko* devices, but also experimented with forms and devices found in Western poetry such as free verse and rhyme.

Alhoewel daar bewyse van 'n tematiese verskuiwing in die gedigte is, dra hulle nie 'n innerlik-persoonlike aksent van die digter self nie. Die gevolg is dat die afwending van die volkse grootliks bepaal word deur 'n bewuste strewe na vormvernuwing. Rym as poëtiese boumiddel speel in dié verband 'n belangrike rol. Ten spyte van sodanige vormvernuwing word tradisionele poëtiese elemente nog steeds in die gedigte aangetref.

HOOFSTUK 4

AANSLUITING BY TRADISIONELE EUROPESE DIGSOORTE

4.1 INLEIDING

Reeds aan die begin van hierdie eeu het literatoure soos Appeldoorn e.a. (1908:20) geskryf dat dit moeilik is om skerp grense tussen verskillende genres in die poësie te trek -

omdat de literarische producten meestal een gemengd karakter dragen.

'n Liriese gedig bevat soms baie epiese gedeeltes en elemente van die liriese en dramatiese kan ook daarin voorkom. Kannemeyer (1977:76) skryf dat die tradisionele indeling in liriek, epiek, dramatiek en didaktiek volgens jonger beskuings reeds heelwat van sy geldigheid moes inboet -

omdat 'n gedig in 'n sekere sin ook 'n drama kan wees en dat elke gedig só opgebou is dat die rangskikking 'n dramatiese eenheid vorm.

A P Grové (1958:117-120) bevraagteken ook die strenge verdeling van epiek-liriek en hy skryf :

... dat die terme liriek en epiek uitgedien is, sou ek nie met te veel stelligheid wil beweer nie, miskien kan die onderverdeling hier en daar tog nuttig gebruik word.

Die doel van hierdie hoofstuk is nie om 'n literêre indeling van Lesoro se poësie te maak nie, maar om slegs aan te toon hoedat hy met sekere van sy gedigte aansluiting vind by tradisionele Europese digsoorte en digvorme, en om ondersoek in te stel na sy implimentering van sodanige vorme in Suid-Sotho.

Dit is juis ten opsigte van die toepassing van beproefde Europese poëtiese vorme (wat op daardie stadium vreemd in Suid-Sotho aangedoen het en grootliks afgewyk het van tradisionele Suid-Sothopoësievorme) waaraan Lesoro se

vernuwende bydrae tot die Suid-Sothopoësie gemeet moet word, 'en wat hom onmiskenbaar deel van 'n bepaalde ontwikkelingsfase in die Suid-Sothopoësie maak. Na aanleiding van Lesoro se beoefening van 'n verskeidenheid Europese poëtiese vorme, word daar in die ongepubliseerde aantekeninge van die Universiteit van Suid-Afrika se Suid-Sotho Gids II, geskryf :

Sommige digters (vgl. Lesoro) het suksesvol die Europese poëtiese vorme in hul digkuns gebruik ...

Soos wat Afrikaanse digters gedurende die bloeityd van die Afrikaanse letterkunde deur Europese letterkundige werke beïnvloed is, is ook Suid-Sotho digters soos Lesoro daardeur beïnvloed. In hierdie verband skryf Nienaber (1974:5) :

Deur opvoeding en onderwys in die buitelandse letterkunde het die jongeres 'n nuwe uitkyk gekry; hulle drink van alle waters en word so bevrugterend beïnvloed deur die wêreldliteratuur.

Oor vernuwing in die poësie skryf Opperman (1953:41) :

Vernuwing is nie bloot tot nuwe invloede herleibaar nie, die primêre is en bly die skeppende persoonlikheid van die digter.

4.2 AANSLUITING BY DIE TRADISIONELE EUROPESE LIRIESE POËSIE

Kreuzer (1955:217) wys daarop dat die woord *liriek* op soveel verskillende maniere en in soveel verskillende kontekste deur die eeue heen gebruik is, dat daar uiteenlopende konnotasies aan die begrip geheg word. Musikaliteit is nie meer die onderskeidende kenmerk van die liriek nie, maar wel subjektiwiteit. Onder *subjektiwiteit* verstaan Kreuzer (a.w.:217) :

... either the poet's own reactions - real or imagined - or those of a character he has created in a narrative or dramatic work.

Musikaliteit is egter nog 'n belangrike kenmerk van Lesoro se lirieke.

Nienaber en Luitingh (1971:145) beklemtoon ook die subjektiewe karakter van die liriek en beskryf die lied as -

die gedig waarin die ek sy stemming in regstreekse woorde uitspreek.

Kreuzer gee dan voorts die volgende definisie van die liriek :

... it is a poem expressing the poet's deeply felt response (either within himself or within a character of his creation) to anything literally anything.

In die Europese digkuns is die liriek tradisioneel soos volg ingedeel :

- (a) die lied (natuurliedere, krygsliedere, kerkliedere ens.)
- (b) die ode
- (c) die himne
- (d) ditirambe
- (e) elegie
- (f) satire
- (g) parodie
- (h) epigram.

Een van die gewildste vorme van die liriek wat deur die eeue heen deur Europese digters beoefen is, is die natuurliriek. In hierdie gedigte dien 'n natuurverskynsel of die natuur self as poëtiese onderwerp.

Gedurende 1916 het Pluim (p 54) die natuurliriek soos volg beskryf :

Hierin geeft de dichter de indrukken weer, die de natuur op zijn ontvankelijk gemoed maakt; in enkele trekken beeldt hij een brokje natuurschoon uit.

Die natuur kan ook dien as vormmiddel van 'n sielservaring of besinning. Hieroor skryf Nienaber en Lategan (1952:1) soos volg :

Die liriek as direkte verbeelding van die persoonlike sielservaring besit geen vrugbaarder tema, motief en vormmiddel as die natuur nie.

Vir besprekingsdoeleindes word die natuurliriek *Le a tjhaba* uit Lesoro se bundel *Mathe-Malodi*, p 32, aangehaal :

LE A TJHABA

- 1 Ka Botjhabela tsatsi le a tjhaba,
- 2 Motjodi o kgabola ka nong-kgolo;
- 3 Thabo le tlokotsi di tlela setjhaba.
- 4 Ka Botjhabela tsatsi le a tjhaba,
- 5 Metjhaedi e hlaha tlhorong ya thaba,
- 6 E thabelwa ke ngwana le yena moholo.
- 7 Ka Botjhabela tsatsi le a tjhaba,
- 8 Motjodi o kgabola ka nong-kgolo.

Vertaling: DAGBREEK

- 1 In die ooste breek die dag,
- 2 Die wagter speel 'n veerinstrument;
- 3 Blydschap en ellende is vir ons volk bestem.
- 4 In die ooste breek die dag,
- 5 Die sonstrale skyn oor die berg se top,
- 6 Dit vervul jonk en oud met vreugde.
- 7 In die ooste breek die dag,
- 8 Die wagter speel 'n veerinstrument.

Lesoro, 'n hartstogtelike sanger oor die landelike natuur, gee 'n eenvoudige skildering van die eerste sonstrale wat oor 'n tradisionele Sothostat val. Die gediggie word gekenmerk deur 'n spontane uiting van 'n ongekunstelde sin-tuiglike natuurbelewing. Vormlik sluit die gedig aan by die tradisionele Europese reilied of rondeel, wat volgens Aerts e.a. (1963:372) reeds aan die begin van die dertiende eeu in Frankryk ontstaan het, waar dit *rondelet* of *rondeau* genoem is. Oorspronklik was die rondeel 'n "rondedans" waar daar wisselsang plaasgevind het tussen die voorsanger en die koor. Die koor het gewoonlik die reëls wat herhaal word, gesing.

By die lees van wat Guma (1967:105) oor die tradisionele Suid-Sothodanslied, *Mohobelo* skryf, naamlik -

In the *mohobelo*, the leader starts off in a fairly high pitched voice and rattles off a few lines before the others join in with the refrain. The latter is short, usually two words only, which are repeated over and over again ...

wil dit voorkom asof die reiliedvorm nie te vreemd in die Suid-Sothomilieu aandoen nie. In Engeland het die rondeel bekend gestaan as *rondeau* of *roundel* en dit is veral deur volksdigters uit die sestiende en sewentiende eeu beoefen. In Duitsland het verskeie barokkunstenaars *Ringel-gedichte*, *Ringelreime* of *Rundreime* geskryf.

Die reilied het gewoonlik die volgende vasstaande vormkenmerke, naamlik:

- (i) Slegs twee rymklanke kom in die reilied voor. Die oudste *rondelet* of *rondeau* het uit sewe of agt reëls bestaan, met die rymskema aba/aab/ab.
- (ii) Een of meer beginreëls word in die middel en aan die einde van die gedig herhaal. In Lesoro se gedig word die beginreëls (reëls een en twee) in die middel en aan die einde van die gedig herhaal.

Wat die struktuur betref, het Lesoro met die gedig *Le a tjhaba* daarin geslaag om die rondeelvorm ongeforseerd en op 'n verrassende natuurlike wyse in Suid-Sotho te eksploiteer. Die streng rympatroon is nie hinderlik nie en tesame met die effek van 'n geslaagde aanwending van alliterasie (vgl. reëls 2 en 3: *kgabola ... kgolo* en *tlokotsi ... tlela*, en reëls 1 en 3: *tjhaba ... setjhaba*) en veral van assonansie, en 'n egalige ritme as gevolg van die herhaling van versreëls, verleen dit aan die gedig 'n sterk liriese karakter. Die effek van die herhaling van die *a*-klank (assonansie) wat oor die gedig as geheel versprei is, dra by tot 'n hegte strukturele eenheid in die gedig. Vergelyk *ka botjhabela tsatsi le a tjhaba*, ens. Ook 'n verspreiding van [u]- en [i]-klanke dra by tot 'n strukturele eenheid.

Die rym in die gedig is veral geslaag, omdat die rymelement versprei lê oor die laaste 1½ lettergrepe van elke laaste woord van die versreëls en omdat die lengtedraende vokaalfoneme oor die voorlaaste lettergrepe korrespondeer, byvoorbeeld :

.... thaba
.... t̄jhaba

en

.... moholo
.... nongkgolo

Die eweredige regulering van ritmekerne, wat die liriese aard van die gedig ondersteun, kan in die volgende uiteensetting duidelik waargeneem word :

Ka Botjhabela tsatsi le a tjha:ba, /
Motjodi o kgabola ka nong-kgo:lo; /
Thabo le tlokotsi di tlela setjha:ba. //
Ka Botjhabela tsatsi le a tjha:ba, /
Metjhaedi e hlaha tlhorong ya tha:ba, /
E thabelwa ke ngwana le yena moho:lo. //
Ka Botjhabela tsatsi le a tjha:ba, /
Motjodi o kgabola ka nong kgo:lo. //

Net soos rym is ritme ook 'n baie belangrike bouelement in hierdie gedig. Hoewel die reëls tussen die herhalingsreëls van die gedig met hul rymverbintenisse aan die herhalingsreëls bydra tot 'n speelse variasie op die tema, word die eenheid in die gedig beklemtoon en behou deur die volgehoue aanwending van aanverwante woorde, wat hoofsaaklik bewerkstellig word deur die gebruik van werkwoorde en dienooreenkomstige naamwoorde. Vergelyk *thabo* (reël 3) teenoor *thabelwa* (reël 6); *tjhaba* teenoor *botjhabela* en *setjhaba* byvoorbeeld in reëls 1, 3, 4 en 7. Verder het die herhaling van reëls 'n dreunende effek wat bepaalde parallelisme in die hand werk, gepaardgaande met beklemtoning.

Die vorm van die gedig is op 'n Europese poëtiese vorm geskoei, maar die digter toon 'n warm toegeneëndheid vir sy eie bodem en die inhoud van die

gedig vind volkome aansluiting by 'n Suid-Sothomilieu. Deur die aktualisering van woorde soos *motjodi*, *tlhorong ya thaba* en *nong* as poëtiese boustof, word 'n idilliese en eg Sotho-atmosfeer geskep.

In weerwil van sy eksperimentering met dié nuwe digvorm, is daar in die toonaard van die gedig nie 'n totale afwending van die volkse nie - wat kenmerkend van die tradisionele Suid-Sothopoësie is. Alhoewel 'n subjektiewe beskrywing van die sonsopkoms aangetref word, dra die gediggie geen persoonlike aksent van die digter self nie.

'n Ryk klankaanwending kom in die gedig voor, maar die natuur dien nie as stemmingstolk van die digter se diepste innerlike gevoelens nie en die indruk word geskep dat dit by die digter eerder gaan om 'n klankbelade beelding as om 'n stemmingsgelade beelding. Die natuur word dus slegs waargeneem en nie ervaar nie en die digter verskans homself agter 'n fyn uitgewerkte vormlike gegewe. Hy volstaan dus met die skets van 'n vredige toneel deur middel van eenvoudige stylmiddele. Dit bring ons dan by 'n beswaar wat Moloi (1968:27) teen Lesoro se poësie opper :

Lesoro does not go deep into his themes. He is never lost in his subject matter ... in *Dithoko tsa sejawalejwale* one does come across lively descriptions ...

Opperman (1953:55) bewoord 'n soortgelyke kenmerk van die poësie van die Afrikaanse digter, Leipoldt, soos volg :

Leipoldt, die kind, kan nog net oor en met die natuur gesels, maar die grootmens haal net sy beelde daarvandaan.

Nieteenstaande bogenoemde besware, wend Lesoro in die gedig *Selemo* (*Mathemalodi*:37) - wat gekenmerk word deur 'n ryk beeldgebruik en lewendige beskrywings - in die laaste strofe 'n poging aan om verdieping in die gedig te be-

werkstellig :

"Mengwaha selemo ha se ho tsebeha
Tlhatlhamano ya yona ke pitsa moeta
Selemo, hlabula, hwetla, mariha
La Bofelo lona le tsejwa ke mang?"

("Hoe bekend is die seisoene
Hul opeenvolging onherstelbaar soos 'n stukkende kleipot
Lente, somer, herfs, winter
Wie sal die laaste dag voorspel?")

Nog 'n natuurliriek, *Hwetla* (Mathe Malodi:30), van Lesoro wat aansluiting vind by die tradisionele Europese reilied, word aangehaal :

1 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
2 Re ja ditholwana, meroho, mahapu;
3 Tlhaho ka moka e ntjhafetse.
4 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
5 Ntshwe le poone se di butswitse,
6 Dinepe di tswetse, re nwa mahepu.
7 Hwetla le thwasitse, re nyakaletse!
8 Re ja ditholwana, meroho, mahapu.

Vertaling: 1 Herfs is hier, ons juig!
2 Ons eet vrugte, groente, waatlemoene;
3 Die hele natuur het verjonk.
4 Herfs is hier, ons juig!
5 Soetriet en mielies is reeds ryp,
6 Koeie het gekalf, ons drink biesmelk.
7 Herfs is hier, ons juig!
8 Ons eet vrugte, groente, waatlemoene.

Alhoewel die gedig ook streng volgens die reiliedvorm geskryf is, en aansluit by die Suid-Sothomilieu, kon Lesoro nie dieselfde eenheid en hegtheid van struktuur bewerkstellig soos in *Le a tjhaba* nie. Die volgende rymwoordverbinding (reëls 4-5) is nie so geslaag soos wat dit met die gedig *Le a tjhaba* die geval is nie, hoofsaaklik omdat die vokaalfoneme in die voorlaaste lettergreep verskil :

... nyakaletse
... butswitse.

Ten spyte daarvan dat daar in die gedig 'n gevoeligheid vir natuurstemming aangetref word, vervloei die natuurbeeld en lewenstemming nie tot 'n suggestiewe werking nie. Ook in hierdie gedig is daar nie 'n totale afwending van

die "volkse" nie. Deur die aanwending van die eerste persoonsonderwerpska-
kel (*re*) wat in die refrein figureer, vereenselwig die digter hom met die
beskrewe omstandighede. Soortgelyke kenmerke en besware as wat in *Le a
tjhaba* onderskei is, geld ook ten opsigte van dié gediggie.

4.2.1 Mymeringsliriek : die sonnet

Die gedig van Lesoro, *Bophelo* (Mathe Malodi: 37), kan mymeringsli-
riek genoem word. Lesoro maak in hierdie gedig gebruik van die sonnetvorm
wat algemeen in die Europese liriese poësie gebruik is.

Bophelo sluit ten opsigte van vorm aan by die Italiaanse sonnet wat reeds
in die sewentiende eeu sy beslag in 'n land soos Nederland gekry het; in
Italië onder andere deur digters soos Dante en Petrarca beoefen is, en se-
dert die Renaissance die Europese digkuns verower het. Nienaber en Lui-
tingh (1965:135) wys daarop dat die sonnet met die uitbloeï van die Renais-
sance in onbruik geraak het, maar sedert die tweede helfte van die negen-
tiende eeu is dié vorm herontdek en druk beoefen.

Op grond van vorm word daar tussen die Italiaanse en die Shakespeareaanse
(Engelse) sonnet onderskei. Die Engelse sonnet, met die rymskema abab,
cdcd, efef en gg, se bou word soos volg deur Altenbernd en Lewis (1966:50)
opgesom :

Here the formal and logical divisions fall into
three successive images, or experiences, or ob-
servations which move by some rational towards
the resolution or conclusion of the couplet,
which ends the sonnet much as Shakespeare's
rhyming couplet marks the close of a blank-verse
scene in the plays.

Omdat Lesoro se gedig *Bophelo* na inhoud en vorm aansluiting by die Italiaanse
sonnet vind, word daar kortliks by die kenmerke van hierdie sonnetvorm stil-

gestaan. Strydom en Ohloff (1976:157) beskryf die Italiaanse sonnet as 'n veertienreëlige, liriese gedig met die "normale" rymskema abba/abba/cdc/cdc. Oor die tweeledigheid ten opsigte van die rympatroon in die sonnet, skryf Drop en Steenbeek (1971:3) :

De teenstelling tussen oktaaf en sextet is nie alleen zichtbaar, ze is ook hoorbaar. Beide hebben immers hun eigen rijmklanken.

Verder bestaan die Italiaanse sonnet uit twee kwatryne wat saam die oktaaf vorm en twee tersines wat saam die sextet vorm. Die strofes van die sonnet word los van mekaar of aanmekaar gedruk. Strydom en Ohloff (1976:158) skryf soos volg oor die tweeledige aard van die inhoud van die sonnet :

Soos daar 'n tweeledigheid in die rympatroon van die sonnet bestaan, so is daar ook 'n tweeledigheid in die inhoud en hierdie tweeledigheid is 'n fundamentele sonnetkenmerk. Gewoonlik word daar gepraat van 'n wending of volta wat intree.

In die sonnet word daar gewoonlik 'n beeld in die oktaaf opgeroep wat dan in die sextet toegelig, toegepas of verklaar word. Kannemeyer (1977:45) gebruik die terme *beeld* en *eksegese* - verwysende na die twee komponente in die gedig. Hy beklemtoon onder andere die feit dat die eksegese struktureel in die gedig verantwoord moet wees om die gevaar vry te spring dat die sextet 'n suiwer eksegese kan wees en so "wegswaai" sonder dat dit op enige wyse struktureel in die gedig verantwoord is. Grové (1973:125) skryf soos volg oor die aard van die wending in die sonnet :

Die wending kan verskillend van aard wees: soms kan die sextet 'n direkte toepassing wees op wat in die oktaaf gesê is, soms staan die sextet weer in skerp kontras met die oktaaf. Soms dui die wending 'n duidelike waarneembare emosionele keerpunt aan, ander kere word die direkte waarneming in die oktaaf opgevolg met 'n meditatiewe sextet. Hoe dit ookal sy, die wending moet 'n verdieping van die een of ander aard aankondig.

Vir die doel van die bespreking word die gedig *Bophelo* (Lewe) van Lesoro aangehaal:

BOPHELO

1 Ba lena lefatshe bophelo bo thata,
 2 Bo tletse dirame le tsona ditlala,
 3 Bo tletse le mafu a hlooho le mala;
 4 Bo tletse hape dintwa tse ngata,
 5 Mehlaeng ya tsona ho wele bongata:
 6 Dipekeule le yona metlola,
 7 Bana ba bona ba lla ho tlola,
 8 Metsi a tswai a tswa ka bongata.
 9 Ho la hodimo ho teng manna,
 10 Lelese le siyo, ha ho sekoboto;
 11 Mangeloi: bana, basadi, banna,
 12 Bohle ka lere ba ja setoto.
 13 Ha ho na mafu, dintwa le tsona,
 14 Ke nala kamehla, kgotso le lerato!

Vertaling : 1 Bitter is die lewe in hierdie wêreld,
 2 Geteister deur koue en hongersnood,
 3 Geteister deur hoof- en maagpyne;
 4 Geteister deur talryke oorloë,
 5 In hul voetspore het baie geval:
 6 Dapper manne en ook behaagsieke mense,
 7 Hul kinders het droewig geweën,
 8 Soutwatertrane in oorvloed gestort.
 9 Die lewe hierna is met manna gevul,
 10 Geen dors, geen hongersnood;
 11 Engele, kinders, vrouens, mans,
 12 Almal is rustig en ontspanne.
 13 Geen siektes of oorloë,
 14 Vir ewig oorvloed, liefde en vrede

(Mathe-Malodi:27)

Die tema van die gedig kan beskryf word as 'n besinning oor die menslike bestaan. Die Engelse digter Wordsworth - met sy wysgerige belydenisse en sy voorliefde vir die sonnetvorm oor die hier en die hiernamaals - het onmiskenbaar as 'n belangrike stimulus vir hierdie eerstelingsonnet van Lesoro gedien. Die impak van die Christendom se lewens- en wêreldbeskouing, veral 'n begrip soos die hiernamaals, het op die stadium wat die gedig geskryf is, nog rewolusionêr op die geesteslewe van die Suid-Sothovolk ingewerk. Om aan begrippe soos *hemelse* teenoor *aardse* 'n poëtiese gestalte te verleen, was nog 'n vars en onontginde terrein. In sy worsteling om 'n juiste artistieke vorm te vind om aan hierdie ervaring gestalte te gee, het Lesoro hom tot die sonnetvorm gewend. Ten opsigte van die Suid-Sothopoësie was daar

geen digterlike ervaring om op te bou nie en was die eerste treë tot skoonheidskepping op hierdie gebied nog vreemd en opwindend.

In *Bophelo* is die bewuste poging tot tegniese "korrektheid" van die sonnet opvallend. Die gedig bestaan uit veertien reëls wat die normale rympatroon van die Italiaanse sonnet volg, naamlik abba/abba/cde/cde. Die digter het in die oktaaf met suiwerder rym geslaag as in die sekstet. In een van die opwindendste studies oor rym, gee Westling (1980:4) die volgende definisie van rym :

... a repetition of identical or closely similar sounds, arranged at regular intervals.

Die probleem met die rym in die sekstet is die feit dat die vokale in die voorlaaste lettergrepe dikwels verskil; vergelyk byvoorbeeld reëls 12 en 14 :

12 ... setoto
13 ...
14 ... lerato.

Aangesien *a* en *o* in voorlaaste lettergrepe lengtedraend is en 'n belangrike klankeffek het, word hul fonetiese verskille beklemtoon. Soos in die vorige hoofstuk aangetoon is, is eindsillaberym nie geslaagd nie, omdat die laaste sillabes van woorde dikwels gefluister word.

In reëls 10 en 12 het die digter 'n verdere probleem ondervind om suiwer rym te verkry, aangesien daar ten opsigte van die vereiste rymelement in die woorde *sekobato* en *setoto* 'n fonetiese verskil bestaan en alhoewel dit op skrifbeeld blyk dat hulle ten volle rym, is hulle, om Westling se term te gebruik, slegs *closely similar*. (Vergelyk *sekōbātō* teenoor *setoto*, foneties [sekɔbɔtɔ] en [setutɔ].)

Deur gebruik te maak van naamwoordelike bepalers het die digter ook in 'n

mate daarin geslaag om binnerym te bewerkstellig. As voorbeeld dien reëls 5 tot 7 :

- 5 Mehlaleng ya tsona ho wele bongata:
 6 Dipekeule le yona metlola,
 7 Bana ba bona ba lla ho tlola,

In die woord *bophelo* fungeer die [ɔ]-klank prominent. Hierdie klank word deur besondere woordkeuse en ordening oor die gedig as geheel versprei. So= danige klankrykheid word op die volgende wyses verkry :

- (a) Konkordiale verplasing van die woord *bophelo* in opeenvolgende vers= reëls, byvoorbeeld :

- Reël 1 ... bophelo bo thata,
 2 Bo tletse ...
 3 Bo tletse ...
 4 Bo tletse ...

- (b) Die aanwending van bepalers, byvoorbeeld :

- Reël 2 : tsona
 5 : tsona
 6 : yona
 7 : bona
 12 : bohle
 13 : tsona

- (c) Herhaaldelike fungering van die prefiks *ho-*, byvoorbeeld :

- Reël 7 : ho tlola
 9 : Ho la hodimo ho teng manna
 10 : Ha ho sekoboto
 13 : Ha ho

- (d) 'n Besondere woordkeuse, byvoorbeeld :

Reëls 5 en 8 : *bongata* in plaas van byvoorbeeld *hangata*. Die klank word dan in verskeie versreëls op 'n formule-agtige wyse deur die volgende woorde of woorddele voortgedra :

- Reël 1 : bophelo, bo
 2 : bo, tsona
 3 : bo, hlooho
 4 : bo
 5 : tsona, ho, bongata
 6 : yona
 7 : bona, ho
 8 : bongata

- 9 : ho, hodimo, ho
 10 : siyo, ho sekoboto
 12 : bohle
 13 : ho, tsona
 14 : kgotso, lerato

In die eerste versreël het die digter vernuftig daarin geslaag om die ritmiese segmente van die reël te balanseer; vergelyk -

teenoor Ba lena lefatshe bophelo bo tha:ta, //
 Bophelo ba lefatshe lena bo tha:ta, //

In reël 4 word die bywoord *hape* as vulsel in die versreël opgeneem om sy vooropgestelde ritmepatroon te probeer volhou :

- 1 Ba lena lefatshe bophelo bo tha:ta, /
 2 Bo tletse dirame le tsona ditla:la, /
 3 Bo tletse le mafu a hlooho le ma:la; //
 4 Bo tletse hape dintwa tse nga:ta, //

Dit is egter vanaf die sesde versreël tot en met die sekstet dat die ritme nie altyd bevredigend is nie. Herhaling (vgl. reëls 2-4) het ook 'n invloed op die ritme in die gedig.

Afgesien van die rymverdeling ten opsigte van die oktaaf en die sekstet, ontstaan daar 'n duidelike skeiding tussen die oktaaf en sekstet wat deur kontrastering bewerkstellig word. Die kontras word geskep deur "die lewe op aarde" te stel teenoor "die lewe hierna"; 'n kontrasskepping wat veral gedurende die sewentiende eeu in 'n land soos Nederland in die sonnetvorm gewild was.

In werklikheid is daar in die sekstet geen toepassing (eksegese) van die beeld wat in die oktaaf opgeroep word nie, maar vind ons slegs 'n voortsetting van die beeld wat in die oktaaf teenwoordig is - maar op 'n ander vlak en ook meer abstrak. Só tree daar 'n mate van verdieping in die gedig in.

'n Eenheid word in die gedig bereik deur die korrespondering van elemente in beide die oktaaf en die sekstet. Begrippe soos *dintwa*, *dipekeule*, *metlola* en *ditlala* wat in die oktaaf voorkom, word herhaal of deur kontrastering weer in die sekstet gesuggereer. Vergelyk in hierdie verband begrippe soos *dintwa*, *kgotso*, *nala* en *sekoboto* wat in die sekstet figureer.

Opvallend is die feit dat Lesoro dit in die sonnet het oor sintuiglike ervarings soos koue, honger, dors en oor aspekte soos oorlog, hongersnood, siektes, vrede en oorvloed van kos - sake wat primêr bepalend was in die volkslewe van die Suid-Sotho. Dit gaan in hierdie sonnet meer om die fisiese (lyflike) as om die geestelike krisis op aarde. Ook ten opsigte van die "hemelse lewe" val die klem meer op die liggaamlike welsyn en fisiese verlossing uit ellende. Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband reël 10 :

Lelese le siyo, ha ho sekoboto;

Deur *sekoboto*, 'n woord wat gedurende die 1803-droogte in Lesotho ontstaan het, word 'n beeld opgeroep wat pas in die "wêreld" van die gedig. Daar word ook struktureel 'n Suid-Sothostempel op die sonnet afgedruk deur die gebruik van herhalingstegniek. In dié verband dien as voorbeelde die herhaling deur korrespondering van werkwoord en naamwoord (*metlola* en *-tlola*; reëls 6 en 7) en aanvangskakeling (reëls 2-4).

Lesoro het dus gepoog om hierdie vreemde vorm wat hy beoefen het, sy eie te maak. Ntuli (1978:41-42) haal onderskeidelik die skrywers White en Vilakazi oor hierdie aspek aan :

(A poet) must make the result his *very own*; he must so naturalize his borrowed flowers *that they appear to have grown in his own garden, not to have been transplanted from elsewhere.*

Vilakazi skryf :

If we imitate the form, the outward decoration which decks the charming poetry of our Western masters, that does not mean to say that we have incorporated into our poetry even their spirit ...

Alhoewel die lesers aangegryp word deur 'n sekere egtheid in die sonnet, het Lesoro se vormbewustheid daartoe aanleiding gegee dat die redenering beperk word tot die universele en algemene en kon die digter nie heeltemal 'n dieper waarheid ontlok nie. 'n Mens staan simpatiek teenoor die ernstige klank in die gedig, alhoewel die gedig nie volkome bevredig nie.

Lesoro se inisiatief op die gebied van die sonnet, waarmee hy 'n nuwe terrein in die moderne Suid-Sothopoësie betree het, kan ook literêr-histories nie geringskat word nie. Die feit dat die sonnet, ten spyte van sy "vreemde" vorm, na inhoud tog eg Suid-Sotho aandoen, maak van dié poging iets meer as net 'n blote eksperimentele oefenloopie.

4.2.2 Die elegie

'n Verdere aansluiting van Lesoro by die liriese poësie geskied deur 'n aantal elegieë wat deur hom geskryf is. Die naam elegie is vermoedelik afgelei van die Griekse woord *elegos* wat "lied met fluitbegeleiding" beteken.

Oorspronklik is die elegie deur die Grieke voorgedra of met fluitbegeleiding gesing - vandaar die naam klaagsang. Oorspronklik was dit 'n kenmerk van die elegie dat dit nie hartstogtelik was nie, maar stil weemoedig en berustend. Later het die inhoud van die elegie gevarieer en alhoewel dit nog liries was, het dit ook kenmerke soos verhalend, verstandelik-redenerend bygekry.

Aerts e.a. (1963:499) skryf dat die elegie sy oorsprong in Ionië (400 v.C.)

het. Die elegie se grootste ontwikkeling vind egter vóór, gedurende en ná die Middeleeue plaas. Die antieke elegie is vanaf die vroeë Christendom tot in die twaalfde eeu deur die digters van Latyns-Christelike elegieë voortgesit en nagevolg.

Oorspronklik was die elegie nie noodwendig juis 'n klaaglied nie, want dit het ook ander motiewe as onderwerp gehad. Die moderne elegie word deur sy inhoud bepaal - wat tans uitsluitlik weemoedig is. Aerts e.a. (a.w.:498) skryf dat die naam *elegie* tans gekoppel word aan 'n bespiegelende, weemoedige gedig: eerder 'n droefgeestige mymering as 'n hartstogtelike uitstorting van gevoel oor eie ongeluk en leed, verlore geluk of onvervulde verlange; die verganklikheid of onvolmaaktheid van die aardse bestaan; die dood van 'n beminde; die verlies van iets dierbaars; die afskeid van 'n geliefde of 'n land. Die elegie word soms ook "gedig ter herinnering aan 'n oorledene" genoem en het vroeër ook bekend gestaan as lyksang, lykklag of lykdig. Later het die benaming *In memoriam* gewild geword. Die benaming *elegie* is in die moderne tydperk minder gebruiklik.

In die elegie met 'n dodeklag word daar onderskei tussen die objektiewe elegie, waarin die digter die lewe van 'n afgestorwene herdenk, en die subjektiewe elegie waarin die digter sy persoonlike leed oor die verlies van 'n dierbare uitspreek. Kreuzer (1955:230) beskryf die elegie as -

... a poem of lamentation for the dead

en

Traditionally elegy begins with a statement of the reason for the grief.

Die feit dat die elegie eerder 'n droefgeestige mymering as 'n hartstogtelike uitstorting van gevoel is, word deur Appeldoorn e.a. (1908:23) as 'n belangrike vereiste aan die elegie gestel :

Eenvoudig en vol gevoel moet zij zijn; bij overdrijving echter ontardt het ongekunstelde gevoel in sentimentaliteit en dan maakt de dichter zich maar te vaak belachelijk. Ook moet de droefheid niet tot hevigen hartstocht overgaan...

In die tradisionele Suid-Sothopoësie onderskei Guma (1967:109) ook 'n "rou= lied" of "sterflied", genoem *kodiyamalla* en hy beskryf die aard daarvan soos volg :

The dirge or lament, was sung after the death of a loved one. It seems to have been sung by women only - a widow who had lost her husband, or a girl who had lost a brother.

Volgens Guma het die *kodiyamalla* die volgende struktuur vertoon :

- (i) Dit het uit verskillende strofes bestaan wat onderskei kon word en verdeel is op grond van die optrede van 'n leier en 'n koor.
- (ii) Die leier het aanvanklik die basiese idee ingelei - 'n gevoel van verlies of verlorenheid, gepaardgaande met 'n volgehoue herhaling van identiese woorde in opeenvolgende versreëls wat struktureel skakel en semanties verband hou met mekaar.
- (iii) Deur herhaling verskerp die koor die gevoel van verlies.
- (iv) Die hertoetrede van die leier vind plaas deur die gebruik van die leier se aanvangsreël, gevolg deur die openbaring van ongeloof rakende die dood van die geliefde.
- (v) 'n Samevatting van die verskillende fasette van die elegie deur die koor, verhoog die gevoel van waardering vir die oorledene.
- (vi) Daar word gebruik gemaak van argaïese woorde, soos *rare* vir *ntate* en *-hloma* vir *-nahana* ens.

Vervolgens word een van Lesoro se moderne elegieë, *Lefu la tau ya Matlana* (Mathe Malodi: 47), aangehaal :

LEFU LA TAU YA MATLAMA

- 1 Thaba-Bosiu, Mokgorong wa kgotla,
 2 Qhobosheaneng ya Tau ya Matlama,
 3 Letlama la Mokgatjhane, Thesele,
 4 Lapeng la Kgosi ra utlwa lerata,
 5 Ra utlwa basadi ba se ntsha hloohong,
 6 Ba lla se bohloko, sa mmokotsane.
 7 Ba se toulwa, ya dumela thaba,
 8 Bahale ba tswela ka ntle ho lekgotla
 9 Ba se ba lokile, ba tshwere dihomo,
 10 Ba hloma ba re e se ququtana!
 11 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
 12 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 13 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
 14 Masetla-dibete a hlahetseng
 15 Makgolela ana a Maseabane?
 16 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo,
 17 O tsoha kajeno a re thobetse;
 18 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
 19 O itshaletse o fula sekwai,
 20 O hloka motjodi, o hloka mokatli!
- 21 Ba apere kajeno mokgahla Basotho,
 22 Mokgahla wa tjepa, lebitso: Dillo;
 23 Ba hlobotse thupula ya tlalo la Thabo,
 24 Koloti e ntle ya naha Lesotho,
 25 Kgomo ya lehlobo ya ho qhoma Thesele,
 26 Kgomo ya ho hana e fihla ka sehlabeng
 27 Sa Thaba-Bosiu, e tswa Botha-Bothe,
 28 Ya tswala mmoella kgomo ya Basotho!
 29 Merula ya tlala, mafutsana ra futswela
 30 Mokgehle, ka motsipela le ka serema -
 31 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
 32 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 33 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
 34 Masetla-dibete a hlahetseng
 35 Makgolela ana a Maseabane?
 36 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo.
 37 O tsoha kajeno a re thobetse;
 38 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
 39 O itshaletse o fula sekwai,
 40 O hloka motjodi, o hloka mokatli!
- 41 Ho kgutsitse ka hohle ho la Mokgatjhane,
 42 Kgeleke tsa teng tsa ho roka mahosi
 43 Di lekile ho roka, tsa sotheha teme;
 44 Tsa holoketsaka, tsa tsefolakaka,
 45 Tsa bua hantle jwalo ka Rakgokgo,
 46 Sethotselahadi se seputswaputswa
 47 Sa ho tshosa Qhwai a le madisong,
 48 Kgomo a katlile tsabo tsa senona,
 49 Dikonotetsi tse fulang jwang
 50 Ba naha e ntle, ya seantsha-phofu!
 51 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
 52 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 53 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
 54 Masetla-dibete a hlahetseng
 55 Makgolela ana a Maseabane?

- 56 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo,
 57 O tsoha kajeno a re thobetse;
 58 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
 59 O itshaletse o fula sekwai,
 60 O hloka motjodi, o hloka mokatli!
- 61 Setjhaba ka moka se pelo-bohloko,
 62 Pelo di ntsho, di tletse mahlwele,
 63 Mahlwele a matsho, manyarosa-mmele,
 64 A kang a motho a harolakilwe
 65 Ke tau sebata se hlaha sa naha,
 66 Tshehla yabo Mmamothebele, thokwa-lekakuba.
 67 Bothaka-mphato ba Kgosi Lepoqo,
 68 Matlama, ntho tsa ditona, mahihi,
 69 Ba bina kodi-ya-malla-nonyana,
 70 Basadi ba qetha dikgapha kgafetsa.
 71 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
 72 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 73 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
 74 Masetla-dibete a hlahetseng
 75 Makgolela ana a Maseabane?
 76 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo,
 77 O tsoha kajeno a re thobetse;
 78 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
 79 O itshaletse o fula sekwai,
 80 O hloka motjodi, o hloka mokatli!
- 81 Dipekeula tsa motlolo wa Peete,
 82 Balwantwa ba Tau ya Matlama,
 83 Ba botsa dipotso, ba hloka karabo:
 84 "Ekaba ya kang Moshweshwe mohale,
 85 Qoboko le monyo le kang yena,
 86 Re sa tla le bona ho lefe lefatshe?"
 87 Morafo ke ofe, re mathe, re rafe,
 88 Wa tsopa le bopileng mora Mokgatjhane;
 89 Re tlo ipopela Lepoqo e motjha,
 90 Setjhaba se fetse dikgapha ho lla?
 91 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
 92 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 93 Ha o sa tsebe masetla-dibete.
 94 Masetla-dibete a hlahetseng
 95 Makgolela ana a Maseabane?
 96 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo,
 97 O tsoha kajeno a re thobetse;
 98 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
 99 O itshaletse o fula sekwai,
 100 O hloka motjodi, o hloka mokatli!

Vertaling : DIE DOOD VAN DIE LEEU VAN MATLAMA

- 1 By Thaba-Bosiu, by die hut van die raad,
 2 By die fort van die Leeu van Matlama,
 3 Letlama van Mokgatjhane, Thesele,
 4 By die koning se plek het ons 'n geraas gehoor,
 5 Het ons vrouens hoor huil,
 6 Bitterlik, hartverskeurend het hulle geweene.
 7 Hardop geweene dat die berge weergalm,

- 8 Krygshelde het buite die raad uitgekom
 9 Slaggereed hul wapens vasgehou,
 10 Hul verbeel die stryd is aan die gang!
 11 Waarom het so-iets gebeur?
 12 Waar kom jy vandaan, Vraer,
 13 Dat jy nog nie bewus van die droefenis is,
 14 Die droefenis wat ontstaan het
 15 By die Basotho nie?
 16 Die wagter van die land van Lesotho, Lepoqo (Moshweshwe),
 17 Het vandag geheimsinnig vertrek,
 18 Sy kudde, die Basotho, Letlama,
 19 Wei sonder sorg,
 20 Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!
- 21 Vandag is die Basotho in karos geklee,
 22 Die karos van rou,
 23 Uitgetrek is die saggelooide vel van vreugde,
 24 Die mooi leier van die land van Lesotho,
 25 Die stoetkoei wat Thesele verryk het,
 26 Die koei wat, pas nadat sy by die plato
 27 Van Thaba-Bosiu aangekom het vanaf Botha-Bothe,
 28 Gereeld gekalf het, die bees van die Basotho!
 29 Die emmers het vol geword, ons armes het gemeng
 30 Geweeekte brood in melk, dikmelk, baie dik- en suurmelk -
 31 Waarom het so-iets gebeur?
 32 Waar kom jy vandaan, Vraer,
 33 Dat jy nog nie bewus van die droefenis is,
 34 Die droefenis wat ontstaan het
 35 By die Basotho nie?
 36 Die wagter van die land van Lesotho, Lepoqo,
 37 Het vandag geheimsinnig vertrek,
 38 Sy kudde, die Basotho, Letlama,
 39 Wei sonder sorg,
 40 Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!
- 41 By Mokgatjhane se plek is dit orals doodstil,
 42 Goeie sprekers van die plek wat kapteins loof,
 43 Het probeer prys, maar hul tonge het vasgehaak,
 44 Gebabbel en gestotter het hulle,
 45 Net soos Rakgokgo het hulle gemaak,
 46 Die groot grys-blou spook,
 47 Wat vir Qhwai in die weiveld skrikgemaak het,
 48 Toe hy hulle vet beeste opgepas het,
 49 Die uitsoekdiere wat wei aan die gras
 50 Van die mooi vooruitstrewende land!
 51 Waarom het so-iets gebeur?
 52 Waar kom jy vandaan, Vraer,
 53 Dat jy nog nie bewus van die droefenis is,
 54 Die droefenis wat ontstaan het
 55 By die Basotho nie?
 56 Die wagter van die land van Lesotho, Lepoqo,
 57 Het vandag geheimsinnig vertrek,
 58 Sy kudde, die Basotho, Letlama,
 59 Wei sonder sorg,
 60 Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!

- 61 Die hele volk is in rou gedompel,
 62 Die harte is seer en stukkend gebloei,
 63 Swart bloedklonte wat die mens skok,
 64 Bloed soos wanneer iemand deur 'n roofdier,
 65 'n Leeu van die veld verskeur is.
 66 Die leeu Mmamothhebele, geel maanhaar,
 67 Tydgenoot van koning Lepoqo,
 68 Matlama, veteraanbul wat uitgestoot is,
 69 Hulle het 'n roulied aangehef,
 70 Vrouens het onophoudelik trane afgegee.
 71 Waarom het so-iets gebeur?
 72 Waar kom jy vandaan, Vraer,
 73 Dat jy nog nie bewus van die droefenis is,
 74 Die droefenis wat ontstaan het
 75 By die Basotho nie?
 76 Die wagter van die land van Lesotho, Lepoqo,
 77 Het vandag geheimsinnig vertrek,
 78 Sy kudde, die Basotho, Letlama,
 79 Wei sonder sorg,
 80 Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!
- 81 Soldate van Peete se regiment,
 82 Vegters van Tau ya Matlama,
 83 Vra vrae waarvoor daar nie antwoorde is nie:
 84 Sal julle ooit weer 'n held soos Moshweshwe,
 85 'n Uitverkorene soos hy,
 86 In hierdie wêreld vind?
 87 In watter myn kan ons gaan delf vir klei
 88 Waaruit die seun van Mokgatjhane gevorm is;
 89 Sodat ons vir onself 'n nuwe Lepoqo maak,
 90 Sodat die volk se trane mag opdroog?
 91 Waarom het so-iets gebeur?
 92 Waar kom jy vandaan, Vraer,
 93 Dat jy nog nie bewus van die droefenis is,
 94 Die droefenis wat ontstaan het
 95 By die Basotho nie?
 96 Die wagter van die land van Lesotho, Lepoqo,
 97 Het vandag geheimsinnig vetrek,
 98 Sy kudde, die Basotho, Letlama,
 99 Wei sonder sorg,
 100 Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!

Reeds deur die titel van die gedig word die leser ingelig dat dit hier om die dood van 'n persoon gaan - 'n elegie word dus onmiddellik geïmpliceer. Bekker (1968:5) verwys na sodanige titelgewing as "geleentheidsbenoeming". Dit is egter reeds ten opsigte van die titel waar Lesoro se gedig afwyk van die Europese elegie - in dié sin dat die titel, soos dit in die tradisionele Suid-Sothopoësie die gebruik was, nie die naam van die betrokke persoon bevat nie, maar 'n *prysnaam* wat na die oorledene verwys.

Die identifisering van die aangeprysde deur middel van prysname in die aanvangsreëls, plaas onmiddellik die fokus op die oorledene en lei terselfdertyd ook 'n prysmotief in. Alhoewel verlies die sentrale tema in die gedig is, word ook 'n prysmotief onderskei wat deur verskillende woorde in die gedig voortgedra word. So byvoorbeeld word die prysmotief ondersteun deur die beeld *motjodi wa naha Lesotho* wat telkens in die refrein terugkeer. Finnegan (1983:149) skryf :

At times there is no direct reference to the deceased. But often he is specifically addressed, and praise is one of the most frequent motifs.

Die prysnaam (*Tau ya Matlama*) waardeur die oorledene aanvanklik geïdentifiseer word, is 'n spesifieke prysnaam vir Moshweshwe, maar is soms ook gebruik om na 'n tydgenoot van dié beroemde koning te verwys. Hierdie prysnaam funksioneer as formule wat die prysmotief voortdra en fungeer in verskeie versreëls, byvoorbeeld reëls 2, 3, 18, 38, 58, 68, 82 en 98. Ook metaforiese prysname soos *tau* (reël 65), *sebata* (reël 65), *thokwa-lekakuba* (reël 66) wat as formules in Lesoro se *dithoko* onderskei is, kom in hierdie elegie voor en ondersteun ook die prysmotief.

Deur die teenwoordigheid van die konsekutiewe modus - reeds in strofe een, reëls 4 en 5: ... *ra utlwa* - word die eerste aanduiding van die sterk verhalende aard van die gedig gevind. Die gebeure rondom die dood van die kaptein word in ongekompliseerde taal verhaal. Die gedig toon 'n chronologiese verhaalverloop, vanaf die vroue wat die dood van die kaptein huilend aankondig, die aantrek van die roukleed, die verslaendheid van die volk by die aanhoor van die tyding, tot by die soldate wat oor 'n opvolger bespiegel. Dit is juis deur gebruik te maak van 'n uitgebreide verhaaltegniek dat Lesoro nuwe gestalte aan die moderne "roulied" gee.

Alhoewel die gedig gekenmerk word deur 'n sterk epiese element, vind daar, soos in die tradisionele *dithoko*, ook 'n wisselwerking tussen die verhalende en beskrywende plaas. As voorbeeld dien strofe twee waar reëls 24 tot 27 die verhalende onderbreek en beskrywend van aard is.

Soos in Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi*, raak die verteller hier ook betrokke by die beskrywende omstandighede waarmee hy hom vereenselwig. Dit verleen 'n volkse karakter aan die gedig. As merker van sodanige betrokkenheid dien die eerstepersoonsonderwerpskakeel (meervoud) *ra* en die voorwerpskakeel *re* wat byvoorbeeld in reëls 5 en 17 voorkom :

- 5 Ra utlwa basadi ba se ntsha hloohong,
17 O tsoha kajeno a re thobetse;

Struktureel is daar 'n duidelike ooreenkoms waar te neem ten opsigte van *Lefu la Tau ya Matlama* en die tradisionele *kodiyamalla* - in dié sin dat elke strofe 'n refreingedeelte bevat. *Lefu la Tau ya Matlama* bestaan uit vyf strofes van twintig reëls elk, waarvan die laaste tien reëls van elke strofe identies is. Die effek van *leier* en *koor*, soos in die geval van die tradisionele *kodiyamalla*, word verkry deur die inleiding van 'n bepaalde gedagte (leier) aan die begin van die strofe en daarna die terugkeer van identiese reëls en gedagtes wat volg aan die einde van elke strofe.

Die tegniek van leier en koor was ook in die ou Griekse teater gebruiklik - in die vroegste vorm van die *tragedie*. Van Rensburg (1969:45) wys op die leier- en koortegniek wat in die *dithurambe* gesing is - liedere ter ere van Dionysos, die god van groei, vrugte en die wynstok.

Die aanvangsreëls van die gedig hierbo, soos kenmerkend in die tradisionele *kodiyamalla* en soos dit deur Guma uiteengesit is, word hoofsaaklik gewy aan

die basiese idee, naamlik die dood van die kaptein wat deur die huilende vroue rugbaar gemaak word (vergelyk strofe een, reëls 4 en 5) :

Lapeng la Kgosi ra utlwa lerata,
Ra utlwa basadi ba se ntsha hloohong.

Vanaf reël 11 van strofe een word die retoriese vraagtegniek toegepas, wat die idee van ongeloof van die leier na vore bring. Dit word deur Guma (1967:109) as die leier se *unbelieving mind* beskryf - vergelyk reëls 11-15:

- 11 Lebaka ke lefe la taba tse jwalo?
- 12 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
- 13 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
- 14 Masetla-dibete a hlahetseng
- 15 Makgolela ana a Maseabane?

(Waarom het so-iets gebeur?
Waar kom jy vandaan, Vraer,
Dat jy nog nie bewus van die droefnis is,
Die droefnis wat ontstaan het
By die Basotho nie?)

Reëls 11-20 van strofe een word in die daaropvolgende strofes herhaal en dien dus later as die refrein in die gedig. Met dié telkense herhaling het dit ook die herhaling van retoriese vrae tot gevolg. Dit lei daartoe dat die aanvanklike doodsgedagte ook telkens in die gedig terugkeer en daardeur word die eenheid in die gedig verstewig. Verder lei die retoriese vrae in die refrein daartoe dat 'n dramatiese element in die gedig tot stand kom wat die gevoel van verlies en verslaendheid versterk. Ook bewerkstellig die herhaling van identiese versreëls egalige ritme en versterk die liriese aard van die gedig.

Lesoro se elegie verskil van die tradisionele *kodiyamalla* in die opsig dat sy gedig uit strofes met gelyke aantal versreëls bestaan. Sy gedig is ook omvangryker. Waar die tradisionele *kodiyamalla* se strofes slegs uit enkele reëls (die refrein ingesluit) bestaan het, onderskei ons in *Leŋu la Tau ya Matlama* vyf strofes van twintig reëls elk (refrein ingesluit). Ten opsigte

hiervan neig Lesoro se gedig meer na die tradisionele Europese elegie.

Buiten die herhaling van versreëls het ons ook die herhaling van identiese woorde in opeenvolgende reëls. (Vergelyk in hierdie verband die kenmerke van die tradisionele *kodiyamalla*, soos reeds bespreek.) Voorbeeld :

13 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
14 Masetla-dibete a hlahetseng

(Dat jy nog nie bewus van die droefnis is,
Die droefnis wat ontstaan het)

en die herhaling van woorde met 'n semantiese verwantskap :

20 O hloka motjodi, o hloka mokatli!
(Sonder 'n wagter, sonder 'n herder!)

Sodanige herhalings werk parallelisme in die hand.

Woorde en begrippe wat die tema in die gedig ondersteun, fungeer in verskeie reëls, wat ook skakeling tussen verskillende strofes meebring. Finnegan (1983:161) onderskei 'n soortgelyke kenmerk in ander tradisionele elegieë in Afrika :

The diction is marked by the great frequency
of key words throughout the poem

Die begrip *masetla-dibete* (droefheid) word nie alleen deur die refrein in alle strofes op die voorgrond gebring nie, maar ook deur herhaling binne die refrein self (vergeelyk reëls 13 en 14). Op dié wyse word daar besondere klem op die verlies gelê. Ook ander woorde ondersteun die gevoel van verlies. Enkele voorbeelde :

Reëls 70 en 90 : *dikgapha* (trane)

Reëls 21 en 22 : *mokgahla* (karos)

Reël 61 : *pelo-bohloko* (hartseer)

Reël 62 : *pelo-di-ntsho* (harte is seer).

Ook 'n ander kenmerk wat Finnegan (a.w.:161) onderskei, naamlik die konstante aanwending van eie- en plekname, kan in hierdie gedig blootgelê word. Name van die oorledene fungeer in verskeie versreëls. Baie prominent is die naam *Lepogo* wat in verskeie versreëls voorkom en ook telkens deur die refrein herhaal word. Vergelyk in hierdie verband reëls 16, 36, 56, 67, 76, 89 en 96. Ook *Moshweshwe* (reël 84) en *Thesele* (reëls 3 en 25) word in die gedig onderskei.

Plekname funksioneer ook in verskillende versreëls om die milieu van die oorledene uit te beeld. Vergelyk byvoorbeeld *naha Lesotho* wat telkens in die refrein herhaal word en wat ook in reëls 24 en 50 voorkom. *Thaba-Bosiu* (reël 1 en 27) en *Botha-Bothe* (reël 29) is verdere voorbeelde van plekname wat bogenoemde funksie vervul.

Die gedig is deurspek met beelde en begrippe van tradisionele kulturele aard, soos byvoorbeeld die gebruik van tradisionele prysname vir konings (*Tau ya Matlama, Sebata*) wat metafories aangewend word. In strofe twee volg die verwysing na tradisionele volksdrag - *mokgahla* en *thupula ya tlalo*; die verwysing na tradisionele rykdom - *kgomo ya lehlobo*; tradisionele geregte soos *mokgehle, motsipela* en *serema*; tradisionele ampsbekleërs - *Rakgokgo* en *Motjodi* en ook die verwysing na 'n begrip soos *kodi-ya-mallanonyana* (strofe vier).

Soortgelyke beelde en begrippe word ook in die poësie van Bereng in sy bundel *Dithothokiso tsa Moshweshwe* aangetref. Let op die aanvangsreël van Lesoro se gedig *Lefu la Tau ya Matlama*, naamlik :

Thaba-Bosiu, Mokgorong wa kgotla ...

en dié van Bereng se gedig *Dithothokiso tsa lefu la morena Moshweshwe* -

Thaba-Bosiu, ha Theko, mokgorong wa kgotla ...

In Bereng se gedig word die verwysing na tradisionele sake en begrippe soos die volgende (wat ook in Lesoro se gedig voorkom) aangetref, naamlik *kgomo ya tswetse* (strofe een); *Matlama* (strofe nege); *bahlabani* (strofe drie); *kodiyamalla* (strofe een-en-twintig), ensovoorts. By die oppervlakkige lees van die twee gedigte hierbo sou die leser maklik onder die indruk kon kom dat Lesoro homself hier skuldig gemaak het aan bewustelike oorskrywery, maar ook hier het hy homself laat lei deur 'n kenmerkende verskynsel van die tradisionele poësie.

In die geval van die tradisionele pryslied het ons die verskynsel dat daar in baie prysgedigte sterk ooreenkomste te bespeur is, omdat dit die benadering was dat, indien 'n begrip of idee in 'n spesifieke prysgedig bevredigend verwoord is, dit onveranderd in 'n volgende prysgedig oorgeneem mag word. Ntuli (1978:21) skryf soos volg oor die eenvormigheid/ooreenkoms van die tradisionele poësie in Zulu, wat ook in Suid-Sotho geld :

We find many similarities in the lines of the praise poems of different people. In *izibongo* such similarities may be due to the fact that a son may inherit the praises of his father or his forefathers. Similarity in the praises may also be due to the identity in personality, deeds and conditions which prevailed during the times of the people who share the particular praises. In some cases the later bard retains the exact wording of the praises taken from earlier works, probably because he feels no improvement can be effected to the lines from earlier works.

Buiten 'n treffende woordgebruik word hierdie moderne elegie ook gekenmerk deur besondere sinskonstruksies wat nie altyd vry is van die invloed van die tradisionele *poetic canon* nie. In Lesoro se gedig word versreëls dikwels geïnisieer deur 'n nomen wat dan deur 'n possessiewe konstruksie gevolg word. As voorbeeld kan daar slegs na die eerste vier reëls van die gedig verwys word :

- 1 Thaba-Bosiu, Mokgorong wa kgotla,
- 2 Qhobosheaneng ya Tau ya Matlama,
- 3 Letlama la Mokgatjhane, Thesele,
- 4 Lapeng la Kgosi ra utlwa lerata,

(By Thaba-Bosiu, by die hut van die raad,
By die fort van die Leeu van Matlama,
Letlama van Mokgatjhane, Thesele,
By die koning se plek het ons 'n geraas gehoor,)

'n Verdere kenmerk van besondere sinskonstruksies in die gedig is die afsluiting van versreëls met twee opeenvolgende nomina. Sodanige naamwoorde word gewoonlik deur 'n sesuur geskei. Hierdie tegniek bewerkstellig nie alleen 'n bepaalde ritmiese patroon nie, maar verleen ook besondere poëtiese kwaliteit aan die gedig. Die volgende versreëls dien as voorbeeld :

- 3 Letlama la Mokgatjhane, Thesele,
- 16 Motjodi wa naha Lesotho, Lepoqo,
- 18 Mohlape wa hae, Basotho, Letlama,
- 21 Ba apere kajeno mokgahla, Basotho,
- 22 Mokgahla wa tjepa, lebitso: Dillo;
- 66 Tshehla yabo Mnamothebele, thokwa-lekakuba.
- 67 Bothaka-mphato ba Kgosi Lepoqo,
- 68 Matlama, ntho tsa ditona, mahihi,

Parallelisme fungeer as 'n belangrike poëtiese boumiddel. Dit het 'n groot invloed op die ritme-ordering en vervul terselfdertyd die funksie om nuwe gegewens poëties te vergestalt. In die volgende versreëls blyk dit duidelik hoe parallelisme, gepaardgaande met 'n enjambement in die eerste strofe, ook in die refrein aangewend word om die verhaalgang van die gedig te ontwikkel :

- 13 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
- 14 Masetla-dibete a hlahetseng
- 15 Makgolela ana a Maseabane?

Die feit dat Lesoro nie van eindrym in hierdie gedig gebruik maak nie, beklemtoon weer eens die feit dat hy homself bewustelik laat lei het deur die inhoud en struktuur van die tradisionele *kodiyamalla* - wat hy as basis gebruik het by die skryf van 'n moderne elegie soos hierdie. Nogtans slaag die digter daarin om op verskillende wyses 'n besondere klankeffek te bereik.

Finnegan (1983:163) wys op die volgende metodes van herhaling wat die klanklaag van tradisionele elegieë bepaal :

Within linear units there is often repetition of single phonological terms (as, for instance the *s* in the line *soro se meresen asase*), of syllables and groups of syllables in words ... or of words or segments ...

Deur 'n bepaalde woordordening word die *s*-klank ook in reël 65 van Lesoro se elegie op 'n besondere wyse herhaal :

Ke tau sebata se hlaha sa naha,

Buiten die *s*-klank wat hierbo prominent fungeer, word daar deur 'n besondere woordkeuse ook binnerym verkry. Die werkwoordstam *-hlaha* en die naamwoord *naha* werk sodanige rym in die hand en word verder deur die metaforiese prysnaam *sebata* klanklik ondersteun. In die volgende aanhaling is dit die lokatiewe suffiks wat op so 'n wyse funksioneer, dat 'n besondere klankeffek bewerkstellig word :

- 1 Thaba-Bosiu, Mokgorong wa kgotla,
- 2 Qhobosheaneng ya tau ya Matlama,
- ...
- 4 Lapeng la Kgosi ra utlwa lerata,
- 5 Ra utlwa basadi ba se ntsha hloohong,

Opvallend is ook die wyse waarop ooreenstemmende naamwoordprefikse herhaal word om klankrykheid te bevorder :

- 32 O tswa ho lefe ekaba, Mabotsa,
 33 Ha o sa tsebe masetla-dibete,
 34 Masetla-dibete a hlahetseng
 35 Makgolela ana a Maseabane?

In die voorbeeld hierbo werk parallelisme ook mee om 'n klankeffek te bereik. Hierdie klankrykheid van die elegie versterk sy liriese aard.

Deur 'n strukturele gebondenheid gee Lesoro met sy gedig *Lefu la Tau ya Matlama* 'n nuwe gestalte aan die moderne elegie. Deur gebruik te maak van 'n moderne verhaaltegniek, wat soms in die elegieë van die Europese poësie aangetref is, en die verwerking van elemente uit byvoorbeeld die tradisionele Suid-Sothopoësie (*kodiyamalla*), het Lesoro met *Lefu la Tau ya Matlama* daarin geslaag om 'n eiesoortige moderne elegie te skryf. Die keurige tegniese versorging van die gedig lei ook daartoe dat die gedig na vorm en inhoud 'n groter eenheid vertoon as byvoorbeeld Bereng se gedig wat hierbo ter sprake was.

Die tegniese kwaliteit van Lesoro se gedig word verhoog deur die treffende beeldgebruik wat in die refrein opgesluit lê. Dit verhoog ook die waarde van Lesoro se elegie, byvoorbeeld die vergelyking van die volk van die kaptein met 'n trop vee (*mohlape*) en die metafore in reël 20 : *motjodi* en *mokatli*.

Die gedig *Kodi-ya-malla* wat in Lesoro se bundel *Mmitsa*, p 11, opgeneem is, is 'n verdere voorbeeld van 'n moderne elegie. Met hierdie gedig het Lesoro gepoog om 'n elegie te skryf wat na vorm en inhoud meer aansluiting by die Europese elegie vind. Die gedig handel oor die dood van 'n geleerde, professor D D T Jabavu, wat op 3 Julie 1959 op die ouderdom van 74 jaar die lewe gelaat het. Die verlies wat hierdie professor se dood tot gevolg gehad het, word in die gedig beskryf. *Kodi-ya-malla* vertoon 'n losser struktuur as *Lefu la Tau ya Matlama*, veral omdat oorbodige verwysings en reëls

in die gedig geforseer is met die uitsluitlike doel om 'n rymeffek te verkry. Dit versteur die eenheid van die gedig. As voorbeeld van sodanige "invoeging" van reëls wat 'n hinderlike rymverbinding toon, dien reëls 3 en 4 van strofe ses :

Ho wena Jabavu e bile profesa
Lebaka ke leo la ho o rorisa.

In die laaste twee strofes van die gedig word die eenheid totaal versteur omrede die persoon aan wie die elegie (roulied) opgedra is, heeltemal op die agtergrond geskuif word en die universiteit waar die oorledene gestudeer het, die fokuspunt word.

Ook in strofe vyf word die eenheid verder versteur deurdat daar net terloops na die professor verwys word wat op 'n stadium 'n leerstoel beklee het. In die refrein word die gevolge van die verlies wat die heengaan van die geleerde op die land en volk gehad het, telkens na vore gebring (vergelyk reël 5 van strofe een) :

Lesedi la naha ya heso le fifetse

terwyl dit in die inleidende reëls van elke strofe eintlik om die persoonlike verlies van die verteller gaan (vergelyk die aanvangsreëls van strofe drie) :

13 Tsatsi la boraro ho kgwedi ya Phato,
14 Nna ha ke le rate, bothaka-mphato;

(Die derde dag van die maand Julie,
Staan my nie aan nie, my tydgenote.)

Dit is bowendien moeilik om die verband tussen die hele volk en die gestorwene te bepaal, met die gevolg dat die effek van *verlies* feitlik verlore gaan.

Anders as wat dit die geval met *Lefu la Tau ya Matlama* was, kon Lesoro nie daarin slaag om met *Kodi-ya-malla* 'n bevredigende, moderne Suid-Sotho-elegie te skryf nie.

4.2.3 Die himne

Die Christelike boodskap wat onder andere deur die Franse sendelinge reeds in die vorige eeu aan die Suid-Sothovolk oorgedra is, sou uit die aard van die saak ook in die moderne Suid-Sotholetterkunde neerslag vind. Gérard (1971:141) skryf hieroor :

With all the intensity of a fundamentally religious people, they had embraced the ideals of Christianity.

In die romankuns het die werk van Thomas Mofolo, Moeti wa Botjhabela, wat gebaseer is op die werk van Bunyan, The pilgrim's progress, reeds die Christelike boodskap as hooftema bevat. Vir die eksperimentele Suid-Sotho digter soos E A S Lesoro, het die Europese liriese digsoort, naamlik die himne, 'n moontlikheid gebied om sy godsdienstige ervarings in poësievorm vas te lê.

Moloto (1970:210) voer aan dat die kerkliedere in Tswana, wat hul ontstaan veral te danke het aan kerkleiers, as 'n integrale deel van die Tswanapoësie beskou moet word :

... if spirit is such an important ingredient of poetry as we have found all the way to here, there should be every reason to include hymns in poetry ...

Volgens Aerts e.a. (1963:233) het die skrywer Wolfgang Kayser in sy werk, Das sprachliche Kunstwerk, 'n onderskeid tussen die ode en die himne getref, in dié sin dat dit in die himne gaan oor die aangesprokene wat goddelik is - die hoër magte - terwyl die aangesprokene in die ode nader is aan die spreker, konkreter is. In die ode is die spreekwyse meer rasioneel. Nienaber en Luitingh (1971:145) omskryf die himne só :

... wanneer 'n ode die lof en eer van God besing.

Volgens Aerts e.a. (a.w.:99) is daar ook in die literêre teorie van die Renaissance- en Barokperiode 'n onderskeid tussendie ode en die himne getref - die ode het 'n wêreldlike en die himne 'n godsdienstige inhoud gehad. Die himne is beskryf as 'n lied ter ere van die godheid. Aerts e.a. wys ook daarop dat die himne al gedurende die Bybelse tydperk in byvoorbeeld die *Psalms van Dawid* beslag gekry het. Verder onderskei Aerts e.a. (a.w.: 99) tussen verskillende soorte himnes, soos onder andere die Sumeriese, Latynse, Oud-Griekse en Christelike himnes. Die Christelike himne is in hoofsaak 'n loflied aan God of Sy heiliges. Die Latyns-Christelike himne is gekenmerk deur rymlose, omvangryke verse wat 'n wisselende ritme vertoon het.

Die gedig *Mohau wa hae* van Lesoro (Mathe-Malodi:44) word vervolgens aangehaal as voorbeeld van 'n himne :

MOHAU WA HAE

- 1 Mohau wa hae ke kweetsa
- 2 Modimo, Mnopi wa tsohle;
- 3 Paballo ya Hae ho nna
- 4 E kana ka lemo tsa ka -
- 5 Rasetolotolo, hula
- 6 Kgole, e lle qhr-r!

- 7 Ha a kgethe nku ka pere,
- 8 Ho yena leeme ha le yo;
- 9 Le wena ngwaneso, hopola
- 10 O phela paballong ya Hae -
- 11 Rasetolotolo, hula
- 12 Kgole, e lle qhr-r!

- 13 Lesea ka tsona ditshaba,
- 14 Le tlapurelaka noha
- 15 Sa mokana e le lerapo;
- 16 Ruri Modimo o mohau ...
- 17 Rasetolotolo, hula
- 18 Kgole, e lle qhr-r!

- 19 Poko le thoko di iswe
- 20 Ho Ya re hauhelang;
- 21 Tsa rona dithoko di tsejwe
- 22 Le pele re eya ho yena -
- 23 Rasetolotolo, hula
- 24 Kgole, e lle qhr-r!

Vertaling : SY GENADE

- 1 Sy genade is 'n diep kuil
 2 God, die Skepper van alles;
 3 Sy genade aan my duur so
 4 Lank soos my jare -
 5 Trompiespeler, pluk die snaar
 6 Dat dit tril!
- 7 Hy is nooit onregverdig nie,
 8 By Hom is geen vooroordeel te vind nie;
 9 En ook jy, my broer, onthou
 10 Jy lewe deur Sy genade -
 11 Trompiespeler, pluk die snaar
 12 Dat dit tril!
- 13 Die suigeling is nooit bang,
 14 Om 'n slang onverskillig te hanteer
 15 Soos 'n speelmaat, asof dit 'n riem is;
 16 Voorwaar, die Here is genadig ...
 17 Trompiespeler, pluk die snaar
 18 Dat dit tril!
- 19 Lof en sang moet aangehef word
 20 Tot Hom wat ons genadig is;
 21 Laat ons lofsange bekend word
 22 Alvorens ons na Hom toe gaan -
 23 Trompiespeler, pluk die snaar
 24 Dat dit tril!

Die besinging van God se almag en genade is die sentrale tema in die gedig. 'n Bybelse stemming word gesuggereer deur die aanwending van Bybelse beelde. Die digter tree nie in sy lofsang met God in gesprek nie, maar hy volstaan met algemene nie-persoonlike lofuitinge. Die vernuftige wyse waarop 'n woord soos *setolotolo* (tradisionele Sotho-instrument) as poëtiese boustof aangewend word, vergoed in 'n mate vir die vae gevoelsuiting wat die gedig kenmerk.

Die gedig toon 'n sterk liriese karakter. Die refreineffek wat verkry word deur die herhaling van die laaste twee versreëls van strofe een, versterk die liriese aard van die gedig.

Afgesien van sy inhoudelike aard, is daar ook ten opsigte van die vorm 'n

aansluiting by die Latyns-Christelike himne waar te neem - eerstens gebruik Lesoro nie die rymtegniek nie en tweedens vertoon die gedig 'n wisselende ritme wat bewerkstellig word deur die besondere aanwending van enjambemente en die regulering van sesure binne en aan die einde van versreëls. Vergelyk in dié verband reël 3-6:

- 3 Paballo ya Hae ho nna
- 4 E kana ka lemo tsa ka - //
- 5 Rasetolotolo, / hula
- 6 Kgole, / e lle qhr-r! //

Beelde in die gedig herinner aan beelde wat in die Bybel deur die psalmdigter in Psalm 33 gebruik is. In die Suid-Sotho Bybel word die opskrif van hierdie psalm aangegee as *Morena wa tsohle ke mosireletsisi wa setjhaba sa hae* en in die Afrikaanse Bybel as *Loflied op die almag en genade van God*. Vergelyk in hierdie verband die titel van die gedig *Mohau wa hae* (*Sy genade*) en die aanvangsreëls van strofe een :

- 1 Mohau wa hae ke kweetsa
- 2 Modimo, Mmopi wa tsohle;

(Sy genade is 'n diep kuil
God, die Skepper van alles;)

In strofe twee van Psalm 33 word die beeld van die snaarinstrument aange-tref wat in die refrein van Lesoro se gedig voorkom :

Rorisang Jehova ka harepe, le mminele ka
thomo ya dikgole tse leshome.

(Loof die Here met die siter, psalmsing
tot Sy eer met die tiensnarige harp.)

Die begrip van geregtigheid word in strofe vyf deur die Psalmdigter aange-raak :

O rata tokelo le ho loka.

(Hy het geregtigheid en reg lief).

Lesoro se vertolking doen meer poëties aan in strofe twee, reëls 7 en 8 :

7 Ha a kgethe nku ka pere,
8 Ho yena leeme ha le yo;

(Hy is nooit onregverdig nie,
By Hom is geen vooroordeel te vind nie;)

Uitdrukkings soos *Ha a kgethe nku ka pere* en *Rasetolotolo hula kgole e lle qhr-r* en reëls soos in strofe drie, naamlik -

14 Le tlapurelaka noha
15 Sa mokana e le lerapo;

(Om 'n slang onverskillig te hanteer
Soos 'n speelmaat, asof dit 'n riem is;)

verleen 'n Suid-Sothokarakter aan die gedig en verhoed dat dit verval in 'n oorskrywery van Bybelse uitdrukkings.

Alhoewel die Christelike godsdiens 'n sentrale tema in Lesoro se poësie is, (vergelyk byvoorbeeld *Ntate wa rona bohle* in *Dithothokiso tsa sejwale-jwale*, (p 14) en *Topollo ya bohle* in *Mathe-Malodi* (p 54)), is die gedig *Mohau wa hae* die enigste wat na vorm en inhoud tot die himne behoort. Alhoewel dit dus 'n eenmalige poging is en die gedig as gevolg van 'n vae gevoelsuiting gebreke toon, het Lesoro daarmee 'n nuwe veld betree wat 'n waardevolle bydrae tot die Suid-Sothopoësie is.

4.3 AANSLUITING BY DIE EPIESE POËSIE

In sy inleiding oor die epos in die Oud-Griekse letterkunde, wys Van Rensburg (1969:2) daarop dat die epiese poësie die oudste vorm van die digkuns is wat die ou Grieke - en dus ook Europa - geken het :

Tot ongeveer 700 v.C. was die poësie wat ons *epies* noem, die enigste poësie wat die Grieke geken het.

Die epiese poësie word onderskei op grond van die feit dat, alhoewel liriese elemente of dramatiese elemente in die gedig mag voorkom, die verhaal=

element prominent in die gedig figureer.

Die epiese poësie word deur baie letterkundiges beskou as een van die moeilikste genres om te beoefen. Oor die vereistes van 'n epiese gedig skryf Kreuzer (1955:232) :

The story must be a single story, structurally unified; there may be any number of digressive episodes, but these must be structurally related to the story whose main forward movement remains dominant in the poem.

Moloto (1970:199) skryf soos volg oor die vernuwing wat die Tswanadigter G C Motlhasedi met sy epiese poësie in die Tswanadigkuns gebring het :

We now find Motlhasedi attempting something different and new, the narrative poem. This is a difficult genre because of its sustained epic tenor, dramatic pulse, subtle plot and relevant detail.

Alhoewel Lesoro in sy liriese poësie soms van die verhaaltegniek gebruik maak, het hy ook met 'n digvorm soos die volksballade in Suid-Sotho geëksperimenteer - 'n digsoort wat oorwegend epies van aard is. Strydom en Ohloff (1976:76) onderskei drie soorte ballades, naamlik die Franse ballade wat oorwegend liries is en deur 'n vaste tradisionele vorm gekenmerk word; tweedens die volksballade (ook tradisionele of Engelse ballade genoem) wat oorwegend epies is en aan sy soort stof en tegnieke uitgeken kan word; en derdens die "sogenaamde" moderne ballade.

Met 'n gedig soos *Lerato ha le na Morena, ha le mo tsebe* (Mathe-Malodi: 39) sluit Lesoro aan by die volksballade. Die kenmerke van die volksballade, soos deur Strydom en Ohloff (a.w.:76-79) uiteengesit, word nou kortliks aangestip :

- (a) Die volksballade is 'n verhalende gedig waarin 'n roerende, dramatiese episode daargestel word.

- (b) Die verhaal draai dikwels om die liefde of liggaamlike moed en is gewoonlik tragies van aard.
- (c) Soms is die ballade gebaseer op 'n *folklore*-tradisie wat baie eeue terugstrek.
- (d) Dit het dikwels 'n onmiddellike aanvang, dit wil sê, daar is min of geen inleiding nie - die essensiële sake word dadelik gestel.
- (e) Min besonderhede word ten opsigte van omgewing, karakters en handeling gegee. Bykomstighede word weggelaat.
- (f) Die gedig word dikwels gekenmerk deur 'n ekonomiese woordgebruik.
- (g) Die verhaal spring van een hoofmoment na 'n ander, met plotselinge oorgange in die verhaal.
- (h) Tipies van die tradisionele ballade is die skokkende of droewige slot.
- (i) Dikwels word die gedig afgesluit deur een of ander opsommingstrofe.
- (j) Tragiese situasies word met eenvoud aangebied.
- (k) Die strofes is gewoonlik vierreëlig met die rympatroon abcb en die rym is baie keer nie suiwer nie en verder is die vorm soms "ru".
- (l) Die beeldgebruik is eenvoudig en direk.

Met die oog op verdere bespreking word die gedig *Lerato ha le na Morena, ha le mo tsebe* (Mathe-Malodi: 39) aangehaal :

LERATO HA LE NA MORENA, HA LE MO TSEBE

- 1 Reetsa pale ena ya mahlomola:
- 2 Mora wa mofo o kile a bonya
- 3 Le kgosatsana, a rata ho e nyala;
- 4 Ena taba morena a e nyonya.

- 5 "Sefora wa ka a ka nyalwa jwang
6 Ke mofohatsi ya kang Malefetsane?
7 Kgosana tse ntle di ngata sa jwang,
8 Di teng Leribe le ha Moletsane.
- 9 Esita le kwana hole Swatsing,
10 Ho ntse ho ena le dikgosana,
11 Dimomotela tse mo tshwanetseng;
12 E seng Malefetsane wa mofutsana!"
- 13 Malefetsane le Sefora ba utlwa
14 Bohloko, ke mantswe a Kgosi Lefela,
15 Mme ka bobedi ba bona ba ikutlwa
16 Hore ba loketse ho thoba, ho shobela.
- 17 Ba tloha hae e le bosiu
18 Ka seroko, motse wohle o robetse,
19 E le ka kgwedi ya se ete bosiu,
20 Mmele e hatsetse, pelo di futhumetse!
- 21 Tjhobelong ya bona eka ba rerile
22 Ho leba mose wane ho Lekwa;
23 Mme ba bonahala ba thabile,
24 Le ha ba tloha mofao o sa nkwa.
- 25 Ba fihla lehaheng ba potlakile,
26 Ba kena ho lona ho itshireletsa,
27 Aparo di le metsi di kolobile,
28 Meno a otlana, ke re a ketletsa!
- 29 Hae kwana, Kgosi Lefela
30 Ha siu bo esa, a ba halefile
31 Hampe, ebile a thothomela,
32 Ha a lemoha hore Sefora o ile.
- 33 A bitsa kapele matona a hae,
34 Banna bao a ba kgotsheng moya;
35 A re ba batle moradi wa hae
36 Ho tloha Borwa, ho isa Leboya.
- 37 Matona ka moka a di qhaneha
38 Dipere, letsholo la tswa ho ya batla
39 Kgosatsana e ntle, e iphileng naha,
40 E susumetswa ke lerato le matla.
- 41 Ha ba fihla ka lehaheng
42 Lane, ba batla ba kgwehlile mangole,
43 Etswe le bokahare ba teng,
44 Bo ne bo tletse ditepo tsa kgale.
- 45 Joo! bao batho ba bona sehloho:
46 Sefora le Malefetsane, bobedi
47 Ba shwele fu la serame, le sehloho,
48 Ba hwamme moko, ba hwamme madi!

- 49 "Sefora le Malefetsane ba bolailwe
 50 Ke mohatsela o mobe, wa lehlwa."
 51 Ho bua thatsi, mora Keneilwe.
 52 "Mmele ya bona e letse leqhwa!"
- 53 Hoo ho ka be ho sa etsahala,
 54 Holane e se be ka bothoto ba hae
 55 Lefela, bothoto ba ho hanela
 56 Malefetsane ho nyala moradi wa hae.
- 57 Sefora ya nyetsweng ke mora
 58 Wa mofo, Malefetsane kapa mang,
 59 O molemo ho feta Sefora
 60 Ya shweleng ho le ho kaa kang!
- 61 "Jwale le a tseba he, marena,
 62 Hore ntho e bitswang lerato,
 63 Ha e kgetholle mofo ho morena;
 64 Ke sefofu feela se sethoto!"

Vertaling :

DIE LIEFDE HET NIE REDE NIE, DIT KEN DIT NIE

- 1 Luister na hierdie droewige verhaal :
 2 Die seun van 'n onderdaan het sy hart verloor
 3 By 'n kapteinsdogter, hy wou met haar trou;
 4 Tot verontwaardiging van die kaptein.
- 5 "Hoe kan my Sefora trou
 6 Met 'n arme skepsel soos Malefetsane?
 7 Menige mooi prinse is soos gras,
 8 Hulle is in Leribe en by Moletsane.
- 9 Selfs daar in Swaziland,
 10 Is prinse ook te vinde,
 11 Adelikes wat by haar pas:
 12 Geen armsaliges soos Malefetsane!"
- 13 Malefetsane en Sefora is verontrus
 14 Deur die woorde van koning Lefela,
 15 By beide het die gevoel ontvlam
 16 Dat hulle moet dros en saam wegloop.
- 17 Met donker het hul die huis verlaat
 18 Teen middernag terwyl almal slaap,
 19 Synde die koue Juniemaand,
 20 Die liggame bibberend, die harte warm!
- 21 Hul vlug het hul beplan
 22 Na oorkant die Vaalrivier;
 23 Met vreugde was hul vervul,
 24 Alhoewel padkos nie geneem is.
- 25 Gou het hul 'n grot bereik,
 26 Wat hul vir skuiling binnegaan,
 27 Hul klere was waternat,
 28 Hul tande het bibberend geklap!

- 29 Koning Lefela was tuis
 30 Teen dagbreek woedend kwaad,
 31 Boosaardig het hy gebewe,
 32 Toe hy besef dat Sefora weg is.
- 33 Haastig het hy sy raadsmanne ontbied,
 34 Dié wat hy die hoogste ag,
 35 Het hul beveel om sy dogter te soek
 36 Vanaf die Suide tot die Noorde.
- 37 Die raadsmanne het almal perde opgesaal,
 38 'n Soekgeselskap om te soek na
 39 Die mooi kapteinsdogter, voortvluggend,
 40 Deur brandende liefde aangevuur.
- 41 Toe hul in daardie grot kom
 42 Het hul moedverlore rondgesoek,
 43 Want daar binnekant
 44 Was dit met ou spinnerakke oortrek.
- 45 Ai, toe aanskou die mense die ramp:
 46 Sefora en Malefetsane beide
 47 Het 'n wrede, koue dood gesterf,
 48 Murg en bloed bevries!
- 49 "Sefora en Malefetsane het beswyk
 50 Aan die sneeu se snerpande koue." -
 51 Vertel 'n vertroueling, seun van Keneilwe.
 52 "Hul liggame het verys!"
- 53 Dit sou nie gebeur het,
 54 As dit nie vir die dwaasheid was
 55 Van Lefela om te weier dat
 56 Malefetsane met sy dogter trou.
- 57 Sefora getroud met die seun
 58 Van 'n onderdaan, Malefetsane of wie ookal,
 59 Is veel beter tog as Sefora
 60 Wat nie meer lewend is nie!
- 61 "Nou weet u, heersers,
 62 Dat die ding wat genoem word liefde,
 63 Nie onderskei tussen heerser en onderdaan:
 64 Dis slegs 'n gekke blinde!"

Die kenmerke van die volksballade wat hierbo bespreek is onder punt (a) en (b), is direk van toepassing op dié gedig. Ook het ons te make met 'n roerende, dramatiese episode oor twee jongmense, waarin liggaamlike en geestelike moed ter sprake is en die verhaal tragies eindig.

Ook ten opsigte van die kenmerke onder (c) genoem, vertoon die gedig 'n

duidelike aansluiting by die volksballade, maar met dié geringe verskil dat dit na tradisionele gebruike en opvattinge uit die kapteinstradisie verwys. Die volgende aspekte van die gedig ondersteun hierdie stelling:

- (1) die gebruik dat die koningsdogter verkieslik met 'n man uit 'n koninklike huis moet trou (vergelyk strofe twee); en
- (2) die aanwesigheid van woorde en begrippe uit die Sotho-kultuurlewe. In strofe vier (reël 4) verwys die naamwoord *ho shobela* na die vlug van 'n meisie met haar geliefde, soos dit soms in die tradisionele Sotholewe voorkom.

In strofe ses word 'n deverbatiewe afleiding van die werkwoordstam *-shobela*, verwysende na die vlugproses, gebruik - naamlik *tjshobelo*. In strofe tien word die woord *letsholo* gebruik wat dui op 'n tradisionele jaggroep, bestaande uit mans.

Die kenmerke van die volksballade onder (d) genoem, is ook van toepassing, en wel in dié sin dat geen "inleidende" strofes in die gedig onderskei word nie, aangesien die verhaal reeds in strofe een begin. Vergelyk byvoorbeeld reëls 2 en 3 van strofe een :

Mora wa mofo o kile a bonya
Le kgosatsana, a rata ho e nyala;

Die kenmerke van die volksballade onder (e) genoem, is ook duidelik, aangesien daar geen breedvoerige besonderhede van die omgewing en karakters in die gedig vrygestel word nie. Alhoewel karakters soos kaptein Lefela, Malefetsane en Sefora nie breedvoerig uitgebeeld word nie, word eienskappe soos Lefela se ongenaakbaarheid en Malefetsane se waaghalsigheid in die verloop van die gedig geopenbaar. Ook word daar nie breedvoerig beskryf hoe die twee geliefdes gesterf het nie; daar word net kortliks na die koue en sneeu verwys.

Die volksballade se kenmerke onder (g) genoem, is ook van toepassing. Die verhaal spring van een fase na 'n ander, met plotselinge oorgange in die verhaalverloop. In strofe vier word die eerste plotselinge sprong van een hoofmoment na 'n ander waargeneem, naamlik die vlugfase. In strofe nege word die volgende hoofmoment onderskei, naamlik die soektoegfase. Hierdie hoofmoment gaan dan ten slotte skielik oor in die laaste hoofmoment, naamlik die ontdekking van die lyke.

Verdere belangrike aansluitingspunte by die volksballade word kortliks saamgevat :

- (1) Die gedig het 'n skokkende, droewige einde.
- (2) Die slotstrofes (die laaste drie) dien as 'n "opsomming". In hierdie strofes gryp die verteller, in 'n reaksie op die verhaal, in en wys daarop dat die tragedie voorkom kon word. In die slotstrofe spreek hy heersers direk aan en vermaan hulle dat hulle nie in staat is om die gang van die liefde te bepaal nie. In die laaste drie strofes swaai die gedig weg van die verhalende wat in 'n didaktiese omskep word. Só word die gedig meer as net 'n vertelling.
- (3) Lesoro maak mildelik van klankherhalingstegnieke gebruik, soos byvoorbeeld alliterasie (vergelyk strofe vier, reël 3) :

Mne ka bobedi ba bona ba ...

- (4) Die gedig bestaan uit vierreëlige strofes, maar Lesoro wyk af van die rympatroon van die volksballade deur die rympatroon abab aan te wend in plaas van die rympatroon abcb. Tog word daar 'n "ru" of onnoukeurige rympatroon aangetref, soos in die geval van die volksballade : Lesoro wend soms dieselfde woord meer as een maal aan om 'n rymeffek te bewerkstellig. Vergelyk strofe twaalf, reëls 1 en 3 :

.... sehloho

 sehloho

en strofe veertien, reëls 54 en 56 :

.... hae

 hae

Ook korrespondeer die vokaal- en konsonantfoneme nie altyd in die ver-
 eiste lettergrepe om 'n suiwer rymeffek te verkry nie. Vergelyk stro-
 fe drie, reëls 1 en 3 :

.... Swatsing

 tshwanetseng

- (5) Die gedig word ook gekenmerk deur 'n "eenvoudige" taalaanwending. Die verhaalelement oorheers en ander elemente is daaraan ondergeskik. Die gedig vertoon 'n vloeiende verhaalverloop, wat hoofsaaklik te danke is aan 'n ekonomiese woordgebruik, en die mildelike aanwending van enjam- bemente, soos byvoorbeeld in die eerste twee versreëls van strofes twee, vier, vyf en ses. Die artistieke krag van die gedig lê onder andere in die fyn beplande en uitgewerkte stofgegewe. Elke strofe sluit by die voorafgaande en daaropvolgende aan en danksy die ekono- miese woordgebruik word die spanning algaande geïntensifiseer.

Met die beoefening van die volksballade het Lesoro daarin geslaag om op 'n verrassende wyse 'n nuwe poëtiese vorm in Suid-Sotho te ontgin. Met hier- die gedig het hy, ten spyte van die "vreemde" vorm, daarin geslaag om dit eg Suid-Sotho te maak. Die behendige wyse waarop hy die feite in die gedig geselekteer het, dra by tot die vloeiende verhaalverloop; tot die aangrypen- de klimaks in strofe twaalf. Geen onnodige mededelings word aangetref wat die verhaalverloop nadelig beïnvloed nie. Hy het die gevaar om tegnies verstrik te raak, vrygespring.

'n Moontlike beswaar teen die rympatroon wat Lesoro soms onnoukeurig aangewend het, word verminder deur die feit dat die volksballade juis met 'n onnoukeurige aanwending oor die weg kan kom, aangesien tegniese onbesprokenheid ondergeskik gestel word aan die verhaalelement.

Met die gedig *Mohla ke qalang ho e palama* (*Dithothokiso tsa sejawalejwale*: 16) (waarvan slegs enkele kenmerke hier aangedui sal word), sluit Lesoro merendeels aan by die moderne ballade. Die gedig het 'n verhalende verloop met 'n liriese inslag. Die gebruik van nuwe beelde met groot suggestie is kenmerkend van die gedig. Die digter vertel van sy eerste ervaring van 'n trein. Hy besing hierdie wonder van die moderne tyd :

MOHLA KE QALANG HO E PALAMA

1 Seteisheneng ka fihla ke hema,
 2 Mohla ke qalang ho e palama
 3 Kgomo ya mmuso, hlabana dithota.
 4 Batho ka fumana ba le bangata,
 5 Ho nyeunyeha, ho phethesela;
 6 Batho ba batenya ba qitisela,
 7 Ba hata ka matla, ba potlakile,
 8 Ba rata e fihle ba se ba rekile
 9 Tekete tsa yona, tsa ho palama.
 10 Moleng le nna ka fihla ka ema
 11 Ho ithekela tekete ya ka;
 12 Ka fumana ruri e le semaka
 13 Ho reka pampitshana e jwalo
 14 Ka tjhelete e ngata hakalo!
 15 Ke ne ke sa tsebe terene,
 16 Ke sa tsebe hore e disene,
 17 E tshumu kapa e tseka!
 18 Kgabareng ntswe la mohlaka
 19 Pina la bina ya moholokwane,
 20 Moholokwane-wa-se-omile-leleme.
 21 Ya ema ka dinao mehompame,
 22 Ha e kena e potlakile terene,
 23 E tjhutjhutsaka, e tjhutjhumetsa!
 24 Ka itsebisa yona ba sa ntjwetsa.
 25 Eitse ha e fihla e ema
 26 Bopalamelong, e kgekgemana,
 27 Maphakong ho yona hwa tswa
 28 Dithathalasi le ba dilatswa.
 29 Ha e ntse e fokotsa mojaru wa yona,
 30 Kgopolo ya sebeta, motho ka nahana:
 31 Ka hopola ka ha leruarua, tlhapi

32 Ya ho laelwa ke Jehova, Mmopi,
 33 Kwana lewatle ho metsa Jonase,
 34 Ha a ne a eme ka ditshenase,
 35 A hana ho ya moo a romilweng
 36 Ke E moholo, Ya mo bopileng!
 37 Ka e palama kgomo ya mmuso,
 38 Sengae ka fihla e le ka meso;
 39 Ka fetele pele, Koloni ya Kapa,
 40 Ka pelo ke bua, ke ntse ke opa:
 41 Boloi ho bolediswa ba Basotho haholo,
 42 Ho lebalwa ba meronono ena e meholo,
 43 Makgowa, a loyang le.ha bo se bo sele -
 44 A botle ba tholwana tsa tswelopele!
 45 Jwale ke e palama kgafetsa tjhutjhumakgala,
 46 Tsa yona ha di phetwa, ha ke sa makala;
 47 Athe hangata e ne e le mohlolo
 48 Ho utlwa tsa koloi ena ya mollo!

Vertaling : MY EERSTE TREINRIT

1 Uitasem het ek by die stasie aangekom,
 2 Toe ek hom die eerste keer haal
 3 Die "regeringsbees", geelbruine van die vlaktes.
 4 Talle mense het ek gevind,
 5 Krioel en saamdrom;
 6 Vet mense het geloop,
 7 Met haastige, dreunende voetstappe,
 8 Om betyds kaartjies te koop
 9 Om die trein te haal.
 10 In die ry het ek myself bevind
 11 Om vir my 'n kaartjie te koop;
 12 Ek het dit verbasend gevind
 13 Om so 'n papiertjie
 14 Met so baie geld te koop!
 15 Ek het niks van die trein geweet nie,
 16 Nie geweet of hy tandoos is,
 17 Of hy 'n kol het nie!
 18 Uiteindelik het die trein aangekom
 19 Singend sy skrilke lied,
 20 Skril-gillend is sy lied.
 21 Die dikkes het op hul voete gestaan,
 22 Toe hy haastig inkom,
 23 Sakapaka, sakapaka hy!
 24 Ek het hom vanself geken,
 25 Toe hy by die platform aankom.
 26 Rollend het hy tot stilstand gekom,
 27 Uit sy sye het uitgekom
 28 Mooies en die met rooi gevlekte lippe.
 29 Terwyl hy sy vrag aflaai,
 30 Het my gedagtes teruggegaan:
 31 Het ek gedink aan die walvis
 32 Wat deur God die Skepper beveel is,
 33 Om Jona in die see in te sluk,
 34 Toe hy uittartend opgetree het,
 35 En nie wou gaan waar hy gestuur was
 36 Deur die Almagtige wat hom geskape het nie!

- 37 Ek het toe die trein gehaal,
 38 En vroeg in Bloemfontein aangekom;
 39 En voortgery na die Kaap,
 40 In my hart het ek gedink:
 41 Toordery word veral aan Sotho's toegeskryf,
 42 Maar daar word vergeet van die groot toorwerk van
 43 Witmense wat in die dag toor -
 44 Dis die mooi dinge van vooruitgang!
 45 Deesdae ry ek gereeld trein,
 46 Wanneer daaroor gepraat word, word ek nie meer verbaas nie;
 47 En tog was dit dikwels 'n groot wonder
 48 Om van die vuurwa te hoor!

Verskeie moderne digters in Suid-Sotho, asook digters in ander Afrikatale, het al oor die trein gedig. Enkeles word hier kortliks vermeld, naamlik die Suid-Sothodigters K E Ntsane (*Tjhutjhumakgala*); B M Khaketla (*Mmamosi*), JP Mohapelo (*Tjhutjhumakgala*); die Noord-Sothodigter D M Mphahlele (*Setimela*); asook die Zuludigter BW Vilakazi (*Nonjinjikazi*). Bogenoemde gedigte is moderne prysliedere wat die trein beskryf en besing.

Waar Khaketla se gedig nog hoofsaaklik beskrywend is, vind ons in die gedigte van Ntsane en Lesoro 'n sterk verhalende element. Laasgenoemde twee gedigte verskil van die tradisionele prysgedig in dié sin dat dit nie soseer gaan om die besinging en beskrywing van die trein nie, maar eerder oor persoonlike ervaring en gewaarwordinge van die digters ten opsigte van die trein.

Lesoro se gedig verskil ook van dié van Ntsane en Khaketla in die opsig dat daar reeds in die titel 'n verhaalelement opgesluit lê. Daar word na 'n bepaalde gebeurtenis verwys; *Mohla ... (die keer)*. Sodanige titelgewing word deur Bekker (1968:5) onderskei as *geleentheidsbenoeming*. Alhoewel Lesoro se gedig gekenmerk word deur 'n sterk verhalende element, word die verhalende soms onderbreek deur die beskrywende. Op 'n tradisionele wyse word die trein na aanleiding van sy uiterlik waarneembare eienskappe beskryf. As voorbeeld van sodanige beskrywings dien reëls 3, 17, 18, 19 en 20.

Soos in die tradisionele poësie, is samestellings soms die merker van die beskrywende. In hierdie verband dien die samestelling *moholokwane-wa-se-omile-leleme* in reël 26 as voorbeeld. Benewens samestellings wend die digter ook woorde met 'n ideofoniese ondertoon aan om byvoorbeeld die geluid wat die trein maak, na te boots (vergelyk *tjhutjhutsaka* - reël 23).

Dit is ook veral ten opsigte van beeldgebruik dat die invloed van die tradisie duidelik deurslaan. Die trein word byvoorbeeld in die aanvangsreëls met 'n metaforiese prysnaam *Kgomo ya mmuso* (bees van die regering) geïdentifiseer, asook *hlabana dithota* (geelbruine van die vlaktes). Die beeld van die bees (*kgomo*) wat 'n tradisionele simbool van rykdom is, word in reëls 12, 13 en 14 opgehelder deur die verwysing na die ekonomiese voordele wat die trein vir sy eienaar (die regering) inhou :

- 12 Ka fumana ruri e le semaka
- 13 Ho reka pampitshana e jwalo
- 14 Ka tjhelete e ngata hakalo!

(Ek het dit verbasend gevind
Om so 'n papiertjie
Met so baie geld te koop!)

Ook personifikasie word net soos in die tradisionele poësie, effektief aangewend. In reël 19 word daar byvoorbeeld na die trein verwys as 'n sanger wat 'n skril lied sing: *Pina la bina ya moholokwane*. Die verwysing na die lied van die trein as *moholokwane-wa-se-omile-leleme* is besonder treffend omdat dit hier dui op die tradisionele *modidietsane*, 'n groetvorm waarmee 'n kaptein by sy aankoms op 'n plek, deur vrouens op 'n skril, hoë toon "begroet" is.

Beeldgebruik in die gedig word verder uitgebou deur die vergelyking van die trein met 'n walvis (reël 31). Deur hierdie beeld word die konsentrasie en visie van die gedig vanaf reël 31 tot reël 36 na 'n Bybelse verhaal

verskuif. Hierdie verandering van onderwerp kan ook duidelik aan die invloed van tradisie toegeskryf word. Damane en Sanders (a.w.:51) wys op die verskynsel in die tradisionele prysgedig waar die aangeprysde onderwerp nie altyd die onderwerp van 'n paragraaf is nie.

Die gedig word, net soos Lesoro se moderne dithoko oor diere en voëls, van die tradisionele prysgedigte onderskei, omrede ook hierdie gedig oorgaan in 'n subjektiewe besinning. Vanaf reël 40 - wat begin met die woorde *Ka pelo ke bua* (in my hart sê ek) - tree daar 'n wending in. Die verhalende word versaak en 'n speelse, ironiese slotstemming word ingelei. Die Blankes, wat maklik van die Basotho se toordery praat, vergeet soms dat hulle ook kan toor - daarvan is die wonder van die trein 'n sprekende voorbeeld!

Deur die aanwending van eindrym breek Lesoro met hierdie gedig nie alleen weg van die tradisionele gedig nie, maar verskil sy gedig ook van dié van Ntsane en Khaketla. Rym is ondergeskik aan die verhalende, met die gevolg dat dit dikwels nie suiwer is nie. In die eerste vier reëls kon die digter byvoorbeeld slegs eindsillaberym bewerkstellig :

- 1 hema
- 2 palama
- 3 dithota
- 4 bongatā.

Deur funksionele klankaanwending, wat soms ook binnerym teweegbring, vergoed die digter in 'n groot mate vir die eindrym wat nie altyd slaag nie. In reël 5 byvoorbeeld, laat hy klank en ritme tot 'n betekenisvolle eenheid vervloei. Die herhaling van ooreenstemmende sillabes in dieselfde reël en die balansering van sodanige sillabes aan weerskante van die sesuur in die middel van die reël, lei tot 'n besondere klank- en ritmiese effek. Die krioelende menigte wat hul haas om die trein te haal, word op dié wyse gesuggereer :

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
5 Ho-nye-u-nye-ha, / ho-phe-the-se-la;

(Krioel en saamdrom;).

Ook in reël 23 word die loop en geluid van die trein op 'n soortgelyke wyse gesuggereer :

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
23 E-tjhu-tjhu-tsa-ka, / e-tjhu-tjhu-me-tsa!

(Sakapaka, sakapaka hy!).

Ntsane se invloed op Lesoro kan duidelik in die gedig waargeneem word. Die beeld *Kgomo ya mmuso* kom byvoorbeeld in strofe ses (reël 1) van Ntsane se gedig voor. Die beeld *hlabana dithota* kom in die laaste strofe van die Ntsane-gedig voor. In reël 46 neem Lesoro ook die beeld *tjhutjhumakgala* oor. Reëls 45 en 46 van Lesoro se gedig -

Jwale ke e palama kgafetsa tjhutjhumakgala,
Tsa yona ha di phetwa, ha ke sa makala;

(Deesdae ry ek gereeld trein,
Wanneer daarvoor gepraat word, word ek nie meer verbaas nie;)

herinner sterk aan dié reëls in strofe vyf van Ntsane se gedig :

Kajeno ke o tlwaetse o motswalle,
Hoba ke bone o phakisetsa baeti;

(Vandag is ek jou gewoond, jy's 'n vriend,
Ek het besef jy bedien reisigers flink;)

('Musapelo: 17)

Ook reëls 40 tot 43 in Lesoro se gedig herinner aan reëls 5 tot 10 van strofe een van die Ntsane-gedig.

Die feit dat Lesoro byvoorbeeld beelde uit die gedigte van sy voorgangers oorneem, kan ook herlei word terug na die tradisie. Ntuli (1978:21) wys op sodanige verskynsel in die tradisionele poësie wat ook in Suid-Sotho geld. Hy wys ook daarop dat Vilakazi beelde uit ander poësie leen en verdedig hierdie gebruik soos volg :

It would be wrong of us to conclude from this that Vilakazi's work is worthless because he took over so much from his predecessors. No artist can claim to be completely independent and original.

(Ntuli 1978:18)

Na my mening het Lesoro beter daarin geslaag om die verhaaltegniek in bo-genoemde gedig te ontgin, as wat Ntsane dit in sy gedig kon doen. Verder word Lesoro se gedig deur 'n ryker klanklaag gekenmerk as dié van sy voor-ganger.

4.4 AANSLUITING BY DIE EUROPESE DIDAKTIESE POËSIE

Die begrip *didaktiese* (poësie) het sy ontstaan verkry van die Griekse woorde *didaskain* (onderwys) en *didaktikos* (onderwyser). Die didaktiese poësie is in die eerste plek poësie wat bykomstig 'n didaktiese ondertoon het. Reeds vanaf die vroegste tye het Hesodius in Ou-Griekeland hierdie digvorm beoefen. Die *leerdicht*, satire, fabel, parabel, allegorie en epi-gram het tot die Europese didaktiese poësie behoort. Oor die oudste Ne-derlandse digter wat hierdie digkuns bedryf het, skryf Pluim (1916:104) :

... Maerlant (+ 1250), bij wien van echte woord-kunst geen sprake is. Toch werd hij gaarne ge-lezen, want de opkomende burgerij verlangde gees-telijk voedsel en de droge leerstof verkreeg door Maerlants berijming een min of meer aantrekkelijk uiterlijk. Trouwens de didactische poëzie heeft ons nuchter volk te allen tijde het meest bekoord, zoodat onze poëzie in haar kinderjaren en nog lang daarna bij de Didactiek gehuisvest was.

In die moderne Suid-Sothopoësie het didaktiese poësie by verskeie digters groot inslag gevind. Moloi (1968:23) skryf dat die bekende digters K E Ntsane en B M Khaketla, sterk didakties en moralisties geïnspireerd was en dat hulle die moderne poësie beskou het as 'n instrument om hul volk op te hef, waardes aan te kweek en 'n gevoel vir die estetiese te skep. Die skryf van poësie het dus in 'n groot mate 'n suiwer volksdiens geword.

Dit sou egter foutief wees om die indruk te laat dat die moderne digters deur moralisering in hul poësie geheel en al 'n nuwe terrein betree het, aangesien sekere tradisionele Suid-Sothopoësie ook sterk didaktiese onder-tone het. In hierdie verband kan daar, as voorbeeld, verwys word na die sterk didaktiese inslag wat die *dikoma* in Suid-Sotho gehad het. Guma (1967: 118-119) het 'n voorbeeld van 'n *koma* opgeteken wat tydens die inisiasieproses van seuns sy beslag gekry het. Die onderwyser (*mosuwe/kgweshu*) is in dié besondere situasie besig om onderrig aan die seuns te gee en Guma beskryf die proses soos volg :

He then goes on to instruct them to respect the chief, the institution of chieftainship, as well as the elders of the tribe. Chiefs are poetically referred to as *dikgomo* (cattle); the elders of the tribe as *dinku* (sheep), and the tribe as *dikonyana* (lambs):

<i>Dinku di a lla,</i>	The sheep are bleating,
<i>Dinku tsa Leboya;</i>	The sheep of the North;
<i>Di batla dikonyana,</i>	They want lambs,
<i>Dikonyana tsa tsona.</i>	Their own lambs.
<i>Thaka tsa me,</i>	My friends,
<i>Ha le nkutlwe na?</i>	Don't you hear me?
<i>Ke le ruta thuto tsa molao.</i>	I teach you lessons of the law.
<i>Molao ke o nkile</i>	The law I took
<i>Ho baholo ba ka</i>	From my fore-bears
<i>Ba itseng ho nna:</i>	Who said to me:
<i>Hlokomela dikgomo</i>	Respect the chiefs
<i>Esita le e tla ba teng.</i>	Even those still to be born.
<i>E, metswalle ya ka,</i>	Yes, my friends,
<i>Le ya mosallanyana.</i>	Even the last remaining one.

Ons het dus in die moderne didaktiese poësie nie 'n verskuiwing van doelstelling nie, maar wel 'n tematiese verskuiwing wat 'n vormlike verandering tot gevolg gehad het. Waar dit in die tradisionele Suid-Sothopoësie met 'n didaktiese ondertoon gegaan het om die onderrig van stamgebruike en tradisies, gaan dit in die moderne didaktiese poësie van 'n digter soos Lesoro, om aspekte soos godsdiens, geleerdheid en moraliteit.

Die Christelike godsdiens het, soos dit die geval met die Europese letterkunde was, ook 'n belangrike ontginningsveld aan die moderne Suid-Sothodigter

gebied. Ter illustrasie hiervan word 'n aanhaling uit die gedig *Setshabelo sa bophelo* van die Suid-Sothodigter S S Sebitloane aangehaal, uit die bundel *Nteseng*, p 47 :

Lefatshe le ka tsosa moferefere,
Baahi ba phela matswalong,
Empa ba tshepileng ho rapela,
Lebitsong la Jesu wa Nasaretha,
Ha ba tshoswe ke lesiba le feta.

(Die wêreld kan onheil voortbring,
Die bewoners in vrees laat lewe,
Maar hul wat vertrou op die gebed,
In die Naam van Jesus van Nasaret,
Geen haar sal van hul hoof val nie.)

Ook ander digters het aan hierdie "pligsvervulling", naamlik om te onder-
rig en te moraliseer, meegedoen. In sy gedig *Ya sa rutehang le morutehi*
van M Maile, (soos opgeteken deur Z L Hoeane in sy bloemlesing *Dithothokiso tse kgethilweng*), vind ons 'n didaktiese strekking. Daar lê as't ware ook 'n
vermaning in die gedig opgesluit.

E A S Lesoro het voortgegaan om dié, toe nog gewilde terrein van die Suid-
Sothopoësie te ontgin. Ook Lesoro het, soos Ntsane en Khaketla, die poë-
sie as instrument beskou om te moraliseer en waardes aan te kweek. Twee
onderwerpe, naamlik godsdienst en geleerdheid (opvoeding), is prominent in
die didaktiese poësie van Lesoro.

Dit moet in gedagte gehou word dat die afsetgebied van die poësie van Suid-
Sothodigters soos Ntsane, Lesoro e.a. hoofsaaklik tot die skoolmark beperk
was. Poësie is hoofsaaklik geskryf om vir skoolgebruik voorgeskryf te
word. Die jeug was, met ander woorde, die teikengroep of die leserskorps
van moderne digters. Die skoolgaande jeug het in daardie tyd min of meer
tussen die ouderdomsgroepe sewe en een-en-twintig jaar gewissel. Die di-
daktiese poësie wou 'n bepaalde funksie vervul en literêre norme moes nie
die sterkste oorweging wees nie.

As voorbeeld van 'n gedig met 'n didaktiese strekking van Lesoro, dien die gedig *O llela Metsotso* (*Dithothokiso tsa sekwalejwale:27*) :

O LLELA METSOTSO

- 1 Ke mokgolokgothe wa Kweneng, Makgetha,
 2 Ke kgethile dikgomo, le dinku ka di kgetha.
 3 Dinku tse maleduledu, dikepolane,
 4 Boya di hana bo le sesemane,
 5 Di tlatsa disabusabu, di tlatsa mmetho;
 6 Monga-mohlape, tedu-hlehlethe,
 7 A sale a bososela, a tsheha bohata,
 8 A hlapanya: "Ramasedi o a nthata!"
- 9 Ha banabeso ba kgetha thuto,
 10 Ke ne ke bone e le dithoto,
 11 Ke re thuto ke nthwa bashanyana.
 12 Ho rekisa dinku le bolo ya tsona,
 13 Ho kgatha dikgwiti, ho fumana tjhai,
 14 Ke botho, bonna, e seng boqai!
 15 Ho se tsebe ruri ke lebote;
 16 Kajeno lena ke tseba nnete.
- 17 Banabeso, ma-hloma-pene-tsebeng,
 18 Ya bona katleho ke e tshenol ng,
 19 Ba tseba le Seburu le Senyesemane.
 20 Nna radikgomo, radikepolane,
 21 Wa rantja, petswa-mafolokohlong,
 22 Ke fetohile nthwa mekwaqong;
 23 Ke opla peke ke betsa tjhofolo,
 24 Ke shwetswe ke diphoofolo moqhobololo!
- 25 Holane motho o holela morao
 26 Ke ne ke tla hlehla ka santhao,
 27 Nakong tsa bonyenyane ke phake ke fihle;
 28 Ha ho thwe ke kgethe, ke kgethe hantle;
 29 Ke kgethe ka sedi e seng bothoto,
 30 Ke lese ho kgetha hape leruo
 31 La diphoofolo, nthwana tse shwang;
 32 Ke kgethe thuto, fa le sa boleng!

Vertaling : HY TREUR OOR GEDANE SAKE

- 1 Ek is 'n sukkelaar van Kweneng, my naam Makgetha,
 2 My keuse was troppe bees en skaap.
 3 Langwollige ooie,
 4 Al is die wol ses maande oud,
 5 Nogtans vul hul wolsakke en sakke;
 6 Die eienaar van die kudde met sy lang baard,
 7 Glimlag en lag by homself,
 8 En sweer: "God is lief vir my!"

- 9 Toe my broers geleerdheid kies,
 10 Het ek hul as gekke beskou,
 11 Vir my was geleerdheid bedoel vir seuntjies.
 12 Die verkoop van skaap en wol,
 13 Om lande te bewerk en oeste te wen,
 14 Menslik, manlik en volwasse!
 15 Onkunde is soos 'n masker;
 16 Vandag weet ek beter.
- 17 My broers, die pannedraers,
 18 Se sukses spreek vanself,
 19 Afrikaans en Engels is hul magtig.
 20 Maar ek, bees- en skaapboer,
 21 Nes 'n hond is ek, 'n handearbeider,
 22 'n Padwerker het ek geword;
 23 Ek is gedoem tot pik en graaf,
 24 My vee het op 'n hoop gevrek!
- 25 As ek in my lewenspore weer kon omdraai
 26 Sou ek terugwaarts draf,
 27 En gou by my kinderjare aankom;
 28 As ek 'n keuse gebied word, reg kies;
 29 Verstandig kies, nie onverstandig nie,
 30 Vermy om weer rykdom
 31 Van diere wat kan vrek, te kies;
 32 Maar wel geleerdheid, wat nie vergaan!

Die gedig is verhalend met 'n vloeiende verloop: die verhaal van 'n jongman wat rykdom bo geleerdheid kies. Na jare van sukkel en na 'n mislukking van sy boerdery, hou hy nabetragting oor sy mislukte loopbaan en is hy spyt dat hy in sy jeug sulke ongelukkige keuses gedoen het.

Die eienaam *Makgetha*, wat afgelei is van die werkwoordstam *-kgetha* (om te kies), sinspeel op hierdie keuses wat in die gedig ter sprake kom. Die didaktiese element lê daarin opgesluit dat die verteller aan die einde besef dat hy impulsief en onwys gehandel het en dat dit met hom baie beter gesteld sou gewees het indien hy geleerdheid gekies het, in plaas van aardse skatte. Die didaktiese "boodskap" word dus deur die verhaal van die gedig uitgedra.

Die feit dat Lesoro in sy didaktiese poësie, soos in die geval van die gedig hier ter sprake, van die verhaaltegniek gebruik maak, kan teruggevoer

word na die feit dat die moralistiese en didaktiese elemente van die tradisionele Suid-Sotholetterkunde in 'n groot mate in die verhale (*ditshomo*) gesetel was. (Vergelyk Groenewald 1979:2 ten opsigte van Noord-Sotho in hierdie verband.)

Alhoewel die gedig ten opsigte van die tema, uitgebreide verhaaltegniek, gelyke aantal versreëls per strofe en eindrym, onmiskenbaar modern is, kan tradisionele poëtiese elemente ook in hierdie gedig blootgelê word. Soos dit dikwels die geval in die tradisionele gedig is, identifiseer die onderwerp homself in die aanvangsreëls. Vergelyk reël 1 :

Ke mokgolokgothe wa Kweneng, Makgetha,
(Ek is 'n sukkelaar van Kweneng, my naam Makgetha,).

In reël 20 word die persoon verder geïdentifiseer met assosiatiewe prysnaam :

Nna radikgomo, radikepolane,
(Maar ek, bees- en skaapboer,)

Hierdie name het ook 'n dominante invloed op die klanklaag in die gedig. Die [kxh]-klank wat in die eienaam Makgetha fungeer, word in opeenvolgende reëls herhaal, naamlik :

1 Ke mokgolokgothe wa Kweneng, Makgetha,
2 Ke kgethile dikgomo, le dinku, ka di kgetha.

Ook die name *radikgomo* en *radikepolane* lei tot die herhaling van ooreenstemmende klanke :

20 Nna radikgomo, radikepolane,
21 Wa rantja, petswa-mafolokohlong,

Die gedig bestaan uit vier agtreëlige strofes en volg deurgaans die rymskema (paarrym) aa bb cc dd. Ook in dié gedig is rym ondergeskik aan die verhalende en is die rym nie altyd geslaagd nie (vergeelyk reëls 27-32). Ten

spyte van 'n moderne afbakening van strofes, kan 'n formulematigheid - wat strofes in die tradisionele poësie kenmerk - duidelik in reëls 20-24 (strofe drie) blootgelê word.

Die struktuur en toonaard van die reëls herinner sterk aan soortgelyke reëls in die tradisionele gedig waarvolgens bepaalde fases in 'n strofe onderskei kan word :

20	Nna radikgomo, radikepolane,	(inleiding/stelling)
21	Wa rantja, petswa-mafolokohlong,	(uitbreiding)
22	Ke fetohile nthwa mekwaqong;	(ontwikkeling)
23	Ke otla peke ke betsa tjhofolo,	(ontwikkeling)
24	Ke shwetswe ke diphoofole moqhobololo!	(konklusie/slot)

Parallelisme en die effektiewe aanwending van bepaalde samestellings ver-raai ook 'n invloed van die tradisie. Parallelisme (vergelyk reëls 28 en 29) bepaal die gang van die gedig en samestellings (vergelyk reëls 6, 7, 21) lei tot lewendige beskrywings. Treffend veral is die samestelling *ma-hloma-pene-tsebeng* (reël 21), wat na studente verwys.

'n Besondere beeldgebruik en ongewone sinstrukture dra verder daartoe by dat die poëtiese nie verlore gaan en in alledaagse taalgebruik verval nie. Deur sintaktiese verskuiwing slaag die digter byvoorbeeld daarin om in die aanvangsreëls van strofe drie 'n bepaalde ritmepatroon vol te hou :

17	Banabeso, mahloma-pene-tsebeng,
18	Ya bona katleho ke e tshenolong,

Op 'n ongekompliseerde wyse verbeeld die digter die tradisionele (aardse) rykdom deur gebruik te maak van simbole en begrippe wat verband hou met die tradisionele bestaans ekonomie van die Sothovolk. Vergelyk woorde en begrippe soos *dikgomo* (beeste), *dinku* (skape), *dikepolane* (merino-ooie), *peke* (pik), *tjhofolo* (graaf) en *dikgwiti* (sooie). Hierdie aardse rykdom word geassosieer met begrippe soos *bothoto* (domheid), *ho se tsebe* (onkun-

de), *dithoto* (dommerds) en *mokgolokgothe* (sukkelaar).

Daarenteen word akademiese opleiding (geestelike rykdom) verbeeld met woorde en begrippe soos *ka sedi* (verstandig), *nnete* (waarheid), *thuto* (akademiese kennis) en *lefa le sa boleng* (blywende erfenis).

Lesoro verwoord poëties, deur die eenvoudige skildering van 'n lewensverhaaltjie, 'n baie gewilde en sentimentele geestesbeleving van sy volk in 'n moderne wêreld. Die "boodskap" vind veral inslag omdat die digter in 'n veranderde wêreld akademiese opleiding opweeg teenoor tradisionele rykdom (vee).

Die gedig is (ten spyte van enkele besware teen die rymtegniek), seker een van die gewildste gedigte van Lesoro onder die onderwysmense en ander lae van die bevolking wat met dié navorsing geraadpleeg is. Dit versterk weer 'n vroeëre stelling - dat Lesoro, ten spyte van die eksperimentering met "vreemde" poëtiese tegnieke, digvorme en digsoorte, steeds volksdigter gebly het. En dit is seker die belangrikste rede waarom sy gedigte in 'n groot mate gekenmerk word deur die afwesigheid van individualisme en eie, persoonlike hartstog.

Ander soortgelyke didaktiese gedigte van Lesoro is die volgende : *Toro ya Lebona* (Mathe-Malodi:34), *Mokopi* (Mmitsa:5), *Morui* (Mmitsa:12) en *Mona* (Mmitsa:14).

Afgesien van didaktiese poësie, waar Lesoro swaar op die verhaaltegniek leun, is daar ook didaktiese gedigte waar hy hom direk tot die leser/volk wend en hul aanspreek, vermaan en oorreed. 'n Voorbeeld van so 'n gedig is *Tsatsi la Sontaha* (Dithothokiso tsa sejwalejwale: 17) :

TSATSI LA SONTAHA

- 1 Ho tloha Mantaha re tlolaka,
 2 Re sebetsa, re se na sebaka.
 3 Letsatsi kajeno ke la Sontaha,
 4 Bang jwala bo sa tla ba taha!
 5 Ditshepe ke tseo tse re bitsang;
 6 Tloong, baheso, re yeng kerekeng!
- 7 Sontaha, tsatsi la phomolo,
 8 Ha se la botahwa, ke la thapelo;
 9 Ditshepe di re bitsa la bobedi!
 10 Nahanang hang, e seng habedi,
 11 Ke hlahisa hape kopo e reng:
 12 Tloong, baheso, re yeng kerekeng!
- 13 Tloong, ka pele! Le leba hokae?
 14 A re yo mamelang ntswe la Hae
 15 Ha le bolelwa ke ba le tsebang!
 16 Ekaba ke eng eo le e tshabang?
 17 Lebaka ke lefe le sisitshabang?
 18 Tloong, baheso, re yeng kerekeng!

Vertaling : SONDAG

- 1 Vanaf Maandag spring ons rond,
 2 Werk ons tydaanjaerid voort.
 3 Vandag is dit Sondag,
 4 Party sal nog dronk word!
 5 Daar roep die kerkklokke ons;
 6 Kom broeders, laat ons kerk toe gaan!
- 7 Sondag, 'n dag van rus,
 8 Nie vir dronkenskap, maar vir gebed;
 9 Die klokke roep ons die tweede maal!
 10 Dink net eenmaal, nie tweemaal nie,
 11 Ek herhaal weer die versoek:
 12 Kom broeders, laat ons kerk toe gaan!
- 13 Kom gou, waarheen gaan julle?
 14 Laat ons Sy woord gaan aanhoor
 15 Wanneer dit deur kundiges verkondig word!
 16 Wat laat julle vrees?
 17 Waarom huiwer julle?
 18 Kom broeders, laat ons kerk toe gaan!

In hierdie gedig die digter om sy "boodskap" met behulp van sekere klanknuanses aan die leser/hoorder oor te dra. Die "boodskap" word gegiet in die fyn uitgewerkte klanklaag. Die imperatiewe vorm van die werkwoord=stam *-tla*, naamlik *tloo*, word funksioneel aangewend om eerstens die versoek

tot die leser te rig en tweedens om in kombinasie met die *-ng*-suffiks op die lui van die kerkklokke te sinspeel. *Tloong*, wat telkens in die refrein terugkeer, word ook klanklik ondersteun deur ander woorde of woorddele. So byvoorbeeld fungeer die suffiks *-ng* in reëls 5 en 6 as lokatiewe, relatiewe en hortatiewe suffiks, wat in die konteks die suggestie van beierende kerkklokke dra :

- 5 Ditshepe ke tseo tse re bitsang;
6 Tloong, baheso, re yeng kerekeng!

Alliterasie, soos in reël 5, waar die eendersklinkende klanke [ts'] en [s] herhaal word, dra verder by tot die klankrykheid in die gedig. Die werkwoord *tloong* word ook nog ondersteun deur woorde met eendersklinkende sillabes, soos in *tlo-ha* en *tlo-la-ka* (reël 1).

Ritme dra ook 'n besondere suggestiewe krag en deur die regulering van sesure - veral in die refrein - kan die leser/hoorder as't ware die gelui van die kerkklokke hoor :

Tloong, / baheso, / re yeng kereke:ng! //

Om 'n bepaalde ritmepatroon vol te hou, laat die digter soms woorddele weg: vergelyk byvoorbeeld *tsatsi* (*letsatsi*) en *ntswe* (*lentswe*) in reëls 7 en 14.

Namate die gedig vorder, word die versoek al dringender aan die leser gestel. In strofe een word die leser se aandag gevestig op die klokke wat lui, terwyl die tweede (voorlaaste) lui van die klokke in strofe twee aangekondig word. In die laaste strofe word die dringendheid van die versoek geïntensifiseer deur wisselende sintipes. Veral die vraag- en bevelsinne waarmee die leser/hoorder direk aangespreek word, sluit die gedig op 'n dramatiese wyse af. Die appél op die leser/hoorder word op hierdie wyse versterk.

Alhoewel daar in die gedig nie sprake is van 'n tematiese verdieping of eie persoonlike hartstog nie, verhoed die fyn uitgewerkte struktuur en tegniese kwaliteit dat die gedig nie slegs 'n beryming van 'n algemene sentiment word nie, want -

De dichter is hier vóór alles man van wetenskap.
Wanneer zijn werk echter niets bevat dan een op=
soming van dorre voorschriften of een verzame=
ling van raadgevingen en moralisatiën, is het
als kunstproduct veroordeelt.

(Appeldoorn e.a. 1908:56)

Ander gedigte van Lesoro met 'n "betogende" didaktiese aard, is byvoorbeeld *Thuto* en *Helang lona Basotho* - albei uit die bundel *Dithothokiso tsa sekwalejwale* (p 9 en 21 onderskeidelik).

Lesoro het met sy moderne didaktiese poësie - veral in gevalle waar hy van die verhaaltegniek gebruik gemaak het - 'n waardevolle bydrae tot die moderne Suid-Sothopoësie gelewer. Alhoewel die terrein van die moderne didaktiese poësie reeds ernstig deur Suid-Sothodigters soos Ntsane en Khaketla betree is, het Lesoro met die ontginning van die verhalende didaktiese poësie, ook 'n vernuwende uitwerking gehad.

4.5 GEVOLGTREKING

Gedigte wat in hierdie hoofstuk ter sprake gekom het, kan met die term *eksperimentele poësie* onderskei word. Nieteenstaande die feit dat die digter met 'n verskeidenheid Europese digvorme en digsoorte eksperimenteer, toon hierdie skeppinge 'n besondere samevloeiing van en interaksie tussen "vreemde" en tradisionele konvensies. Uit die skatkis van ou tradisies word poëtiese boustof ontgin. Alhoewel die digter 'n besondere aanvoeling toon vir die tradisionele Europese poësie, word dit duidelik dat hy ook 'n fyn aanvoeling vir eie bodem het.

HOOFSTUK 5SAMEVATTING

Lesoro se poësie in die vroeë sestigerjare lei 'n era van eksperimentele poësie in, waar rym as poëtiese boumiddel 'n prominente rol speel. Daar is gewys op die feit dat Lesoro se poësie as 'n moontlike faktor beskou kan word wat medebepalend was vir die derde periode in die ontwikkelingsgang van die Suid-Sothopoësie. Sy gedigte kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik die voortbou op, of voortsetting van die tradisionele Sotho-volkskuns, en die aansluiting by tradisionele Westerse poëtiese digsoorte en -tradisies. In die eerste kategorie val die gedigte wat hy op die lees van die tradisionele mondelinge poësie (*dithoko tsa marena* en *dithoko tsa diphoofole le dinonyana*) geskoei het. In die tweede kategorie val die sogenaamde eksperimentele gedigte, wat aansluiting by die tradisionele Europese digsoorte en digvorme vind.

In hoofstuk twee word Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* bespreek. Ooreenkomste en verskille ten opsigte van die gedigte en tradisies (*dithoko tsa marena*) word aangestip. Net soos dit die geval is by die tradisionele *dithoko tsa marena*, is die aangeprysde die onderwerp van die gedigte. Ook die sentrale temas van die gedigte, naamlik heldeverering, stem ooreen met die temas van tradisionele *dithoko tsa marena*. Daar is egter 'n belangrike verskil ten opsigte van *motief* tussen die twee digsoorte. Die tradisionele *dithoko tsa marena* is hoofsaaklik deur oorlog geïnspireer; akademiese prestasies is die belangrikste *motief* wat in Lesoro se gedigte onderskei word. Die tradisionele *dithoko tsa marena* wortel in die meeste gevalle in 'n fisiese stryd om oorlewing, terwyl die stryd in Lesoro se gedigte in 'n veranderde milieu op 'n geestelike vlak gevoer word.

Kenmerkend van Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* is die feit dat die aangeprysde hom nooit *self* vanuit 'n eerstepersoonsgesigspunt aanbied, soos dit

soms die geval in die tradisionele prysgedig is nie. Die verteller raak soms betrokke by die beskrywende omstandighede deur gebruik te maak van 'n eerstepersoonsonderwerpskakel. Soos in die tradisionele poësie (Kunene 1971:55) wend die verteller hom tot 'n bepaalde gehoor.

Lesoro se gedigte verskil van die tradisionele gedigte deur gesofistikeerde strofe-afbakening, byvoorbeeld gelyke aantal versreëls per strofe. Tog is dit moontlik om in die meeste strofes 'n komposisionele patroon bloot te lê. Ook die "sentrale idee" wat Kunene (a.w.:55) ten opsigte van paragrawe in die tradisionele *dithoko tsa marena* onderskei, kan in strofes van Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* onderskei word. Die uitbreiding van komposisionele eenhede, waarna Kunene (a.w.:70) verwys, kan ook in Lesoro se gedigte aangetoon word. In die meeste strofes het daar egter 'n vervloeiing van tradisionele elemente en moderne elemente plaasgevind. Vooraf bepaalde reëls per strofe, refreinmatighede ens., het in baie gevalle 'n strenge patroonmatigheid van strofes voorkom. Nietemin is sodanige gemoderniseerde strofes nie altyd vry van die invloed van die tradisie nie. Die wisselwerking tussen die verhalende en die beskrywende in strofes waaroor C F Swanepoel (1983:17) skryf, kan duidelik in hierdie gedigte van Lesoro blootgelê word.

In hierdie gedigte fungeer prysnaamformules soortgelyk aan dié wat Kunene (1971) in hoofstukke drie en vier van sy studie oor die tradisionele poësie behandel. Net soos in die tradisionele *dithoko tsa marena* het hierdie prysnaamformules ook bepaalde funksies. Formules in Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* is, net soos wat dit in die tradisionele gedigte die geval is, (C F Swanepoel 1983:5), nie beperk tot een gedig nie. Identiese formules kom in meer as een gedig voor. Tradisionele simbole in Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* stem ooreen met die tradisionele simbole wat Kunene in die tradisionele *dithoko tsa marena* onderskei en bespreek (a.w.:102-103).

In sy *dithoko tsa bahlalefi* bewerkstellig Lesoro parallelisme op 'n soortgelyke wyse as wat Kunene (1971) in hoofstuk ses van sy studie oor die tradisionele *dithoko tsa marena* bevind. Ook by Lesoro werk sodanige parallelisme bepaalde ritme in die hand.

Lesoro se *dithoko tsa bahlalefi* toon, soos die tradisionele *dithoko tsa marena*, 'n afwesigheid van rym. Soos in die geval van tradisionele *dithoko tsa marena*, word alliterasie en soms ook assonansie bewerkstellig deur die ordening van formules in dieselfde of opeenvolgende versreëls, asook deur die groepering van eendersklinkende woorde en/of woorddele rondom sodanige formules.

Hoofstuk drie is gewy aan Lesoro se moderne *dithoko tsa diphoofolo le dinonyana*. Net soos in die tradisionele poësie is die dier of voël die aangeprese onderwerp. Die onderwerp word ook beskryf na aanleiding van sy waarneembare uiterlike kenmerke. Sodanige eienskappe word soms ook in die prysnaam waarmee die onderwerp geïdentifiseer word, vasgelê. Trefende beelde word soms opgeroep wanneer waarneembare kenmerke van die onderwerp beskryf word.

Ten opsigte van tema verskil Lesoro se gedigte van die tradisionele gedigte in dié sin dat die verering of beskrywing van die aangeprese onderwerp nie meer die sentrale tema van die gedig is nie, maar dat die beskrywing in besinning oorgaan. 'n Perspektiefverskuiwing gaan met besinning gepaard in die meeste van die gedigte. 'n Speelse element kan egter ook, soos in tradisionele gedigte, in hierdie gedigte onderskei word.

Die gedigte word verder gekenmerk deur 'n persoonlike beskrywing van die onderwerp, nooit vanuit 'n eerstepersoonsgesigspunt, soos dit soms die geval

in die tradisionele poësie is nie. Die verteller gryp telkemale as't ware in wanneer hy oor een of ander saak na aanleiding van die onderwerp wil besin. Net soos in die tradisionele poësie, word die dier of voël soms direk aangespreek. Tradisionele gedigte wat in Mapetla (1924) en Guma (1967) se werke opgeneem is, is nie tipografies in strofes verdeel nie. Tog word gedagte-eenhede, soos in die langer gedigte aangetoon is, op 'n besondere wyse georden. Lesoro se gedigte verskil in dié opsig van die tradisie, in die sin dat sekere gedigte tipografies in strofes verdeel is met gelyke aantal versreëls, en dit hang nou saam met 'n bepaalde rympatroon. Gedagte-ordening in sy gedigte wat nie tipografies in strofes verdeel is nie, word ook grotendeels deur rym bepaal.

Soos in sommige tradisionele gedigte, fungeer kenmerkende afwisselende sintipes in dieselfde gedig, naamlik die stelsin, die vraagsin, die bevelsin en die ontkenningssin. Soos in die tradisie, is aanvangsreëls dikwels bondig. Die ordening van 'n naam of prysnaam in versreëls herinner ook sterk aan die tradisie; so ook 'n bepaalde woordgebruik, byvoorbeeld bepaalde samestellings, ens. Metaforiese prysname, tradisionele simbole en persoonifikasie fungeer ook prominent.

Alhoewel formulematigheid (soos in die tradisionele gedigte) beperk is, kan formules of formulekerne soms onderskei word. Terugkerende beelde en begrippe kan ook soms blootgelê word. Net soos in die tradisionele poësie, word parallelisme onderskei wat 'n invloed het op die verspreiding van ritme-eenhede.

Wat klankaanwending betref, verskil Lesoro se gedigte van die tradisionele gedigte aangesien rym as poëtiese boumiddel prominent funksioneer. Die aanwending van hierdie tegniek het 'n belangrike afwyking van die tradisionele metode tot gevolg.

In hoofstuk 4 is gedigte wat aansluiting by die tradisionele Europese digsoorte en digvorme vind, geïdentifiseer en bespreek. Alhoewel die digter 'n besondere aanvoeling vir die Europese poësie openbaar, word hierdie skepings van hom ook deur elemente van die tradisionele mondelinge poësie beïnvloed. Sy gedigte word onder die opskrifte liriese, epiese en didaktiese poësie bespreek.

Die natuur is 'n belangrike motief in Lesoro se moderne lirieke. Met die skryf van natuurlirieke eksperimenteer hy met die rondeel of reilied - 'n Europese digvorm wat gekenmerk word deur 'n vasgestelde aantal versreëls, refreinmatigheid en 'n eiesoortige rympatroon. Met die rondeel *Le a tjhaba* byvoorbeeld, slaag Lesoro daarin om 'n rustige sonsopkoms op 'n verrassende natuurlike wyse uit te beeld binne die raamwerk van hierdie "vreemde" digvorm. 'n Vredige toneel word met eenvoudige stylmiddele geskets. Die eenheid in die gedig word beklemtoon en behou deur die volgehoue aanwending van aanverwante woorde. Sodanige herhaling van woorde word, soos dikwels in die tradisionele poësie die geval is, gekenmerk deur die herhaling van werkwoorde en ooreenstemmende naamwoorde.

Parallelisme, 'n tradisionele poëtiese tegniek, versterk die liriese aard van die gedig en tesame met die refrein, werk dit 'n dreunende effek in die hand. Die geslaagde rym en die effektiewe aanwending van alliterasie dra by tot die besondere klankrykheid van die gedig. 'n Eweredige regulering van ritmekerne versterk die liriese aard van die gedig. In weerwil van sy eksperimentering met die nuwe digvorm, is daar in die toonaard van die gedig nie 'n totale afwending van die volkse nie, omrede die gedig nie 'n persoonlike aksent van die digter self dra nie.

Die gedig *Bophelo* (*Mathe-Malodi*: 27), sluit ten opsigte van vorm by die

Italiaanse sonnet aan. Dit word gekenmerk deur 'n bewuste poging tot tegniese korrektheid. Afgesien van die rymverdeling ten opsigte van die oktaaf en die sekstet, word ook 'n skeiding daartussen bewerkstellig deur kontrastering. Eenheid word in die gedig verkry deur die korrespondering van elemente in beide die oktaaf en die sekstet. Struktureel word 'n Suid-Sotho-stempel op die sonnet afgedruk deur die gebruik van herhalingstegete. Beelde wat in die sonnet opgeroep word, pas in die "wêreld" van die gedig. Klankrykheid word teweeggebring deur die herhaling van ooreenstemmende klasprefikse en die konkordiale verplasing van een woord in opeenvolgende reëls - 'n verskynsel wat dikwels in die tradisionele poësie voorkom.

'n Verdere aansluiting by die liriese poësie geskied deur 'n aantal elegieë wat deur Lesoro geskryf is. Die moderne elegie, *Tau ya Matlama* (Mathe-Malodi: 47), sluit struktureel grootliks by die tradisionele digsoort, *kodiyamalla*, aan. 'n Prysмотief, refreinmatigheid (effek van leier en koor), die retoriese vraagtegniek, prysnaamformules, beeldgebruik en bepaalde sinkonstruksies, toon 'n duidelike invloed van die tradisie. Deur die uitgebreide verhaaltegniek en die verwerking van tradisionele poëtiese elemente, slaag die digter daarin om 'n eiesoortige moderne elegie te skryf.

'n Ander digvorm waarmee Lesoro eksperimenteer, is die Latyns-Christelike himne. 'n Bybelse stemming word gesuggereer deur die aanwending van Bybelse beelde. Die beeld van 'n tradisionele snaarinstrument (*setolotolo*), wat telkens in die refrein terugkeer, laat die gedig eg Sotho aandoen. Die regulering van enjambemente bewerkstellig wisselende ritme, wat kenmerkend van dié digsoort is.

Lesoro se volksballade *Lerato ha le na morena ha le mo tsebe* (Mathe-Malodi: 39) waarmee hy aansluiting by die epiese poësie vind, is een van die be-

langrikste bydraes tot die moderne Suid-Sothopoësie. Die gedig is streng vormgebonde, maar inhoudelik doen dit eg Sotho aan. Die verhaalelement is oorheersend, waaraan ander elemente ondergeskik is. Die artistieke krag van die gedig lê onder andere in die fyn beplande en uitgewerkte stofgegewe. Feite is op 'n vernuftige wyse geselekteer en dit dra by tot die vloeiende verhaalverloop en 'n aangrypande klimaks.

In sy verhalende gedig *Mohla ke qalanyho e palama* (*Dithothokiso tsa sejawalejwale*: 16) vertel die digter van sy eerste kennismaking met 'n trein. Dié gedig, wat deur paarrym gekenmerk word, sluit by die moderne ballade aan. Die trein word besing en soos dikwels in *dithoko*, kan 'n bepaalde interaksie tussen die verhalende en beskrywende blootgelê word. Dit is veral ten opsigte van beeldgebruik dat die invloed van die tradisie duidelik blyk. Die gedig word verder gekenmerk deur 'n funksionele aanwending van ritme en klank.

Lesoro het ook gedigte met 'n didaktiese strekking geskryf. Eerstens word gedigte onderskei wat deur middel van 'n bepaalde "verhaal" 'n didaktiese boodskap aan die leser/hoorder oordra. 'n Gedig soos *O llela metsotso* (*Dithothokiso tsa sejawalejwale*: 27) word gekenskets deur 'n uitgebreide verhaaltegniek, gelyke aantal versreëls per strofe en eindrym. Alhoewel die gedig onmiskenbaar modern is, kan tradisionele poëtiese elemente ook blootgelê word. Parallelisme en die effektiewe aanwending van samestellings verraaï 'n invloed van die tradisie. Simbole en begrippe wat in die gedig onderskei word, hou verband met die tradisionele bestaanseconomie van die Sothovolk.

Lesoro het ook gedigte geskryf waar hy hom direk tot die leser/volk wend, hulle aanspreek, vermaan en probeer oorreed. In *Tsatsi la Sontaha* (*Ditho*

thokiso tsa sejwalejwale: 17) dra die digter sy boodskap met behulp van besondere klanknuanses aan die leser/hoorder oor.

Lesoro lewer dus 'n besondere bydrae tot die Suid-Sothopoësie met die wyse waarop hy tradisionele poëtiese boumiddele heraanwend in sy moderne skeppinge. Hy verryk ook die poësie deur "vreemde" poëtiese elemente op 'n natuurlike wyse in Suid-Sotho te integreer. Toegang tot die essensie van sy poësie vereis die ontsluiting van sowel tradisionele Europese digsoorte en digvorme as die wesenlike kenmerke van die tradisionele Suid-Sothopoësie - twee tradisies waardeur die digter se werk deurgaans gevoed word.

BIBLIOGRAFIE

- Aerts, J (e.a.)
 1963 *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur.* Hilversum:
 Paul Brand.
- Altenbernd, L en Lewis, LL
 1966 *A handbook for the study of poetry.* Londen: Collier-Macmillan.
- Appeldoorn, J en Van Vliet, WF
 1908 *Kunstvormen in poëzie en proza, maat en rijm, ten gebruike bij
 de korte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde.*
 's-Gravenhage: Ykema.
- Bekker, P
 1970 *Die titel in die poësie.* Kaapstad: Tafelberg.
- Bereng, DCT
 1931 *Dithothokiso tsa Moshweshwe le tse ding.* Lesotho: Morija.
- Bibele
 1973 Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Bing, TB
 1981 "Southern Sotho folk narrative art." *Stellenbosch Studies
 in Afrikatale*, vol. 2.
- Boas, F
 1955 *Primitive art.* New York: Dorer Publications.
- Breed, J
 1956 *'n Oorsig oor die moderne Noord-Sotho-letterkunde tot 1954
 (met verwysing na die tradisionele letterkunde).* Ongepubli-
 seerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Bruwer, LE
 1971 *Die onderrig van Afrikaans.* Kaapstad, Nasou.
- Cope, T
 1968 *Izibongo - Zulu praise poems.* Londen: Oxford Clarendon Press.

- Damane, M
1963 *Maratha a dilepe a puo ya Sesotho.* Lesotho: Morija.
- Damane, M en Sanders, PB
1974 *Lithoko: Sotho praise poems.* Oxford: Clarendon Press.
- D'haen, C
1962 "Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst."
De Vlaamse Gids 46:4, pp 225-237.
- Drop, W en Steenbeek, JW
1971 *Het klein heelal van het sonnet; het sonnet in de Nederlandse literatuur. Variaties op een thema, nr 4. (Tweede druk.)*
Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Drijkoningen, FFJ
1963 "Stilistiek en het onderzoek der periodestijlen." *Forum der Letteren*, November, pp 207-214.
- Erlich, V
1955 *Russian formalism: history-doctrine.* 's-Gravenhage: Mouton.
- Finnegan, R
1983 *Oral literature in Africa. (Vyfde druk.)* Nairobi: Oxford University Press.
- Fox, JJ
1977 "Roman Jakobson and the comparative study of parallelism" in
Armstrong, D en Van Schooneveld, CH (reds.) *Roman Jakobson: echoes of his scholarship.* Lisse: Peter de Ridder, pp 59-90.
- Gérard, AS
1971 *Four African literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic.*
Berkeley: University of California Press.
- Grobbelaar, PW
1974 "Kultuur en beskawing" in Grobbelaar, PW (red.) *Die Afrika-ner en sy kultuur, deel I - Mens en Land.* Kaapstad: Tafelberg.

- Groenewald, PS
1966 *Die struktuur van die verssisteesem in die ongeskrewe woordkuns en in die geskrewe letterkunde van Noord-Sotho. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit van Pretoria.*
- Groenewald, PS
1967 "Die rymvorme van Noord-Sotho." *Standpunte* XX:3, pp 9-21.
- Groenewald, PS
1968 "Europese invloede in die letterkunde van die Bantoe" in Cronjé, G (red.) *Kultuurbeïnvloeding tussen Blankes en Bantoes in Suid-Afrika.* Pretoria: Van Schaik.
- Groenewald, PS
1974 "Moses Bopape en Stephen Ratlabala, *Ithute Direto.*" *Studies in Bantoetale* 1:1, pp 1-17. Pretoria: UP.
- Groenewald, PS
1977 "Die betekenis van die moderne Noord-Sotholetterkunde." *Studies in Bantoetale* 4:1, pp 1-18. Pretoria: UP.
- Groenewald, PS
1979 "n Oorsig oor die geskrewe Noord-Sothopoësie." *Studies in Bantoetale* 6:1, pp 26-52. Pretoria: UP.
- Groenewald, PS
1980 "Die pryslied, prysgedig, prysdig, prysvers." *Studies in Bantoetale* 7:1. Pretoria: UP.
- Grové, AP
1958 *Oordeel en vooroordeel.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Grové, AP
1974 *Woord en wonder. Inleiding tot die lees van die poësie.* (4e druk.) Kaapstad: Nasou.
- Grové, AP
1976 *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans.* (Bygewerkte en uitgebreide derde uitgawe.) Kaapstad: Nasou.

- Grové, AP
1981 "Tradisie en vernuwing in die Afrikaanse poësie" in Nel, PG (red.) *Afrikanerkultuur: fondament en vergesig*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Guma, SM
1967 *The form, content and technique of traditional literature in Southern Sotho*. Pretoria: Van Schaik.
- Heese, M en Lawton, R
1968 *The owl critic; an introduction to literary criticism*. Kaapstad: Nasou.
- Hoeane, ZL
1961 *Dithothokiso tse kgethilweng*. Johannesburg, APB.
- Hopgood, CR
1948 "Language, literature and culture." *Africa (Journal of the International African Institute)*, XVIII:2, pp 112-119.
- Iyasere, SO
1975 "Oral tradition in the criticism of African literature." *The Journal of modern African studies* 13:1, pp 107-119.
- Jacobs, J
1963 "Thomas Mofolo en de Negro-Afrikaanse literatuur." *De Vlaamse Gids* 47:3, pp 199-206.
- Jahn, J
1961, 1966 In Muntu (Faber:1961) en in Diederichs, E. *History of neo-African literature*, 1966.
- Jankie, HE
1939 *Lithoko tsa makolwane*. Lesotho: Morija.
- Kamerbeek, K
1968 "Het begrip historische overgangperiode kritisch bekeken." *Forum der Letteren*, November, pp 203-224.

- Kannemeyer, JC
1977 *Konfrontasies. Letterkundige opstelle en kritiek 1961-1975.* Pretoria: Academica.
- Khaketla, BM
1954 *Dipjhamathe.* Johannesburg: Bona Press.
- Kreuzer, JR
1955 *Elements of poetry.* Londen: Macmillan.
- Kunene, DP
1971 *Heroic poetry of the Basotho.* Kaapstad: Oxford at the Clarendon Press.
- Kunene, R
1962 *An analytical survey of Zulu poetry, both traditional and modern.* Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Natal.
- Lenake, JM
1966 "A short history of the literature of Southern Sotho (1837-1910." *Limi* 2, pp 59-66.
- Lenake, JM
1967 "The more common themes and their development in modern Southern Sotho literature." *Limi* 4, pp 50-58.
- Lenake, JM
1980 "Figures and symbols in KE Ntsane's poetry." *Derde Afrika-tale-kongres.* Pretoria: Unisa, pp 125-140.
- Lenake, JM
1984 *The poetry of K E Ntsane.* Pretoria: Van Schaik.
- Lerotholi, G
1956 *Dithoko tsa morena e moholo Seeiso Griffith.* Lesotho: Morija.
- Lesoro, EAS
1959 *Reneketso tsa bana.* Kaapstad: Via Afrika.

- Lesoro, EAS
1961 *Dithothokiso tsa sejwalejwale.* Johannesburg: APB.
- Lesoro, EAS
1962 *Makodilo a bana.* Johannesburg: APB.
- Lesoro, EAS
1962 *Mmitsa.* Johannesburg: APB.
- Lesoro, EAS
1963 *Leshala le tswala molora.* Johannesburg: APB.
- Lesoro, EAS
1963 *Tau ya ha Zulu.* King William's Town: APB.
- Lesoro, EAS
1966 *Mathe-Malodi.* Kaapstad: Via Afrika.
- Lesoro, EAS
1969 *Pere Ntsho Blackmore.* Johannesburg: Bona Press.
- Lestrade, GP
1935 "Bantu praise poems." *The Critic* IV:1, Oktober, pp 1-10.
- Lestrade, GP
1946 "Traditional literature" in Schapera, I (red.) *The Bantu speaking tribes of South Africa.* Kaapstad: Maskew Miller.
- Maatje, FC
1971 *Literatuurwetenschap; grondslagen van een theorie van het literaire werk.* (Tweede druk.) Utrecht: Oosthoek.
- Mahalefele, M
1971 *Lireneketso.* Lesotho: Morija.
- Mangoaela, ZD
1921 *Lithoko tsa marena a Basotho.* Lesotho: Morija.

- Mapetla, J
1924 *Liphoofolo, linonyana, litaola le lithoko tsa tsona.* Lesotho: Morija.
- Mohone, PM
1961 *Manya-a-pelo.* Kaapstad: Via Afrika.
- Mojaki, PJ
s.j. *Makolwane a kajeno.* Kaapstad: Maskew Miller.
- Mokgokong, PC
1975 *Context as a determinant of meaning, with special reference to Northern Sotho.* Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Unisa.
- Moleleki, AM
1975 "Bantu language study: Southern Sotho modern poetry." *Bantoe Onderwysblad*, November, pp 28-29.
- Moloi, AJ
1968 *A comparative study of the poetry of Ntsane and Khaketla.* Ongepubliseerde MA-verhandeling, Unisa.
- Moloi, AJ
1969 "Selected modern Southern Sotho poets for illustration." *Limi* 8, pp 36-59.
- Moloto, ES
1970 *The growth and tendencies of Tswana poetry.* Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Unisa.
- Mophethe, CLJ
1964 *Dithothokiso tsa Sesotho.* Kaapstad: Via Afrika.
- Msimang, CT
1981 "Imagery in Zulu praise-poetry." *Limi* 9:1 en 9:2, pp 51-76.
- Mzolo, DM
1980 "Zulu clan praises; structural and functional aspects." *Derde Afrikatale-kongres.* Pretoria: Unisa, pp 239-253.

- Nel, PG
1979 *Kultuurfilosofie, kultuurbeskouings en kultuurgeskiedenis.* Ongepubliseerde klasaantekeninge, Departement Afrikaanse en Nederlandse Kultuurgeskiedenis, Universiteit van Pretoria.
- Nienaber-Luitingh, M en Nienaber, CJM
1974 *Woordkuns; inleiding tot die literatuurstudie.* Pretoria: Van Schaik.
- Nienaber, PJ en Lategan, FV
1965 *Afrikaanse natuurpoësie.* (Vierde druk.) Johannesburg: APB
- Nienaber, PJ
1974 *Digters en digkuns.* Johannesburg: Perskor.
- Nkabinde, AC
1976 *Zulu prose and praises; in defence of a living tradition.* Intreeredes serie 1:25. Kwa-Dlangezwa, Universiteit van Zululand.
- Ntsane, KE
1946 *Mmusa-Pelo II (Buka ya bobedi.)* Johannesburg: APB.
- Ntsukunyane, TV
1980 "The interpretative value of the cultural factor applied to the Sesotho novel." *Communique, UNIN Taalbuuro* 5:2, pp 12-22.
- Ntuli, DB
1978 *The poetry of B W Vilakazi.* Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Unisa.
- Nyiro, L
1979 *Literature and its interpretation.* Den Haag, Mouton.
- Opland, J
1973 *A comparative study of the Anglo-Saxon and Xhosa traditions of oral poetry, with special reference to Singer theory.* Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit van Kaapstad.

- Opperman, DJ
1953 *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Pluim, T
1916 *Dichtvormen en dichtsoorten; een overzicht der poëtica voor studeerenden en belangstellenden*. Tiel: Mijs.
- Prawer, SS
1973 *Comparative literary studies; an introduction*. Londen: Duckworth.
- Rodenko, P
1955 "Experiment en traditie in de poëzie." *De Vlaamse Gids* 39:10, pp 634-637.
- Rosenblatt, LM (Davidson et al.)
1978 "Towards a cultural approach to literature." *Literary taste, culture and mass communication*, vol 6. Chadwyck-Healey.
- Roux, JC
1970 *'n Literêre verhouding; 'n studie na die aard van die digter-gedigverhouding in die Sothodigkuns*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, PU vir CHO.
- Rutten, M
1974 "Retoriek en poëतिक." *Forum der Letteren* 15:1, Maart, pp 53-71.
- Schapera, I (red.)
1968 *Praise-poems of Tswana chiefs*. Oxford: Clarendon Press.
- Sebitloane, SS
1965 *Nteseng*. Kaapstad: Via Afrika.
- Sekese, A
1962 *Mekgwa le maele a Basotho*. Lesotho: Morija.
- Sentso, D
1948 *Matlakala*. Lesotho: Morija.

- Shiple, JT (red.)
1970 *Dictionary of world literary terms; forms, technique, criticism.*
Londen: Allan & Unwin.
- Sicking, JMJ
1982 "Periodiseren door middel van generaties." *Forum der Letteren*
23:1, pp 46-59.
- Stefanizyn, B
1973 *African lyric poetry in reference to the Ambo traditional poem-*
songs. Oregon: Hapi Press.
- Strydom, S en Ohloff, H
1976 *Van Middeleeue tot Goue Eeu.* Pretoria: Van Schaik.
- Suid-Sotho II, Gids II*
1977 Departement Afrikatale, Unisa.
- Sutu, SRD
1963 *Mathe a ntsi.* Kaapstad: Oxford University Press.
- Swanepoel, CB
1980 *Die sonnet as digvorm in Noord-Sotho.* Ongepubliseerde MA-
verhandeling, PU vir CHO.
- Swanepoel, CF
1976 *Die wêreld van Tjhaka (deur Thomas Mofolo).* 'n Strukturele en
stillistiese ondersoek. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif,
RAU.
- Swanepoel, CF
1981 "Honderd jaar Suid-Sotholetterkunde" in *Opstelle oor taal- en*
letterkunde. Departement Bantoetale, RAU. Desember, pp 65-84.
- Swanepoel, CF
1983 "Preliminary observations on *Leselinyana la Lesotho* and the
emergence of Southern Sotho literature." *Suid-Afrikaanse Tydskrif*
vir Afrikatale, Byblad 1983 (1).

- Swanepoel, CF
1983 *Sotho 'Dithoko tsa marena': perspectives on composition and genre.* Pretoria: Mmuelli.
- Tsosane, WLN
1949 *Metla-khola.* Kaapstad: Nasionale Pers.
- Van Groningen, BA
1961 "Cultuur en woord: woord en kultuur." *Forum der Letteren*, Februarie, pp 28-36.
- Van Rensburg, JPJ
1969 *n Oorsig van die oud-Griekse letterkunde.* Stellenbosch: Universiteitsuitgewers en -boekhandel.
- Van Warmelo, NJ en Lekgothoane, SK
1938 "Praises of animals in Northern Sotho." *Bantu Studies* XII, pp 189-213.
- Van Wyk, EB
1975 "Die taalkundige grondslae van versvorm in die Bantoetale" in Van Rensburg, FIJ (red.) *Die kunswerk as taal.* Kaapstad: Tafelberg, pp 15-33.
- Van Wyk Louw, NP
1958 *Liberale Nasionalisme.* Kaapstad: Human en Rousseau.
- Van Zyl, HJ
1949 *Praises in Northern Sotho.* Pretoria: Van Schaik.
- Vestdijk, S
1956 *De glanzende kiemcel; beschouwingen over poëzie.* Amsterdam: De Driehoek.
- Vilakazi, BW
1938 "The conception and development of poetry in Zulu." *Bantu Studies* 12:4, pp 105-134.
- Von Staden, PMS
1975 "Taalaspekte van die prysgedig in Zulu" in Van Rensburg, FIJ (red.) *Die kunswerk as taal.* Kaapstad: Tafelberg.

Wellek, R en Warren, A

1963 *Theory of literature.* (Derde druk.) Londen: Harmondsworth.

Westling, D

1980 *The chances of rhyme: device and modernity.* Berkeley: University of California Press.

Weststeijn, WG

1980 "Het Russische futurisme en de vernieuwing van de poëtische taal." *Forum der Letteren* 21:2. Junie, pp 79-101.

Wheeler, CB

1966 *The design of poetry.* VSA: Norton & Co.