

SPREUKE 7:6-23 — 'N POËTIESE VERHAAL

P M VENTER

ABSTRACT

Proverbs 7:6-23 — A poetic narrative

A narrative in poetic form is a *contradictio in terminis* from the viewpoint of modern literary criticism. In this article the poetic narrative in Proverbs 7:6–23 is read from both the narrative and poetic angles, investigating the effect on the reader of this unexpected combination of two different literary genres in one literary unit.

“... literature is a time-art, in which the textual continuum is apprehended in a temporal continuum and things are presented sequentially rather than simultaneously”.¹⁾

|

Spreuke 7:6–23 vorm deel van 'n groter gedig (Spr 7:1–27).²⁾ Vir die doeleindes van hierdie artikel kan dit egter as “a self-contained literary unit”³⁾ beskou word.

Spreuke 7:6–23 is al as “Erzählung” met “didaktische(n) Akzente”,⁴⁾ “Beobachtung- order Erfahrungsbericht”⁵⁾ en as 'n “vivid and polished moral story”⁶⁾ bestempel. In die beskrywing word dan gewoonlik aandag gegee aan die herkoms van die verhaal, hoe die moraal daarvan inpas in die wysheidliteratuur en hoe dit ooreenstem met die spreukeliteratuur. Eienaardig genoeg word aan die eenheid as **verhaal** geen aandag gegee nie. Binne die ontwikkeling van die moderne leestorieë behoort daar ook aandag gegee te word aan die manier waarop die gedeelte as vertelling saamgestel is en as vertelliteratuur funksioneer.

Wat die saak egter problematiseer, is die verskynsel dat die eenheid 'n herkenbare vertelling is, maar ook 'n gedig. Normaalweg kan vertel-eenhede en poëtiese eenhede mekaar afwissel binne 'n groter literêre werk, soos die Lied van Moses (Eksodus 15) wat op die verhaal van Israel se deurtog deur die Rietsee volg en die Lied van Debora (Rigters 5) wat op die vertelling van die oorwinning oor Sisera, in Rigters 4, volg. Die funksie van so 'n kombinasie is dat dit groter diepte aan die verhaal gee.⁷⁾ Die twee maniere van kommunikeer word ook duidelik van mekaar onderskei as kommunikasie in twee literatuursoorte met uiteenlopende

kenmerke. Die gedig is eerder atomisties gestruktureer met konsentris geboude stansas wat op mekaar volg. Die verhaal weer, het 'n ontwikkelingslyn wat gebeurde aan mekaar ryg volgens 'n ontvouende intrige. "In comparison with the poetry of song, the language of story has its own mode of development and creates its own distinctive unity through linear movement."⁸⁾

Daar is egter 'n paar gevalle in die Bybel waar die twee literatuursoorte nie op mekaar volg nie, maar albei in dieselfde literêre eenheid gebruik word. Voorbeelde hiervan is te vind in Psalms 78, 105 en 106. Die geskiedenis van Israel word hier in gedigvorm vertel. Hierdie mengvorm, soms genoem "narrative songs"⁹⁾ word in navorsing oor die literatuur van die Bybel gewoonlik aangetoon, maar nooit bespreek nie. Dit is dus 'n veld van ondersoek wat nog braak lê.

As 'n verkenning in daardie rigting wil hierdie artikel dus vanuit die hoek van 'n funksionele leesproses aandag gee aan hoe Spreuke 7:6—23 in die leesproses tegelyk as verteltekst en as poëtiese tekst funksioneer. Ter wille van die aanbieding word die vertelaspek en die poëtiese aspek op 'n kunsmatige wyse onderskei en een na die ander afsonderlik behandel. Die leser sal egter, soos wat hy die artikel lees, in sy gedagte die sintese begin vorm waarmee die Bybeltekst self gelees moet word.

II

Sedert Richter onder literatuursoort (Gattung) méér begin verstaan het as Gunkel en Jolles se vormhistoriese beskrywing van kleiner literêre eenhede, is meer aandag gegee aan die virtuele taalfunksie van groter vertellings. "Texttypus"¹⁰⁾ beskryf nie net "strukturverwandte Formen"¹¹⁾ in die groter literêre eenhede nie, maar verwys veral na die **funksie** van die bepaalde literatuursoort. In Hardmeier se definisie van die tekstipe van vertelling, byvoorbeeld, staan struktuur, funksie en inhoud in noue samehang met mekaar:

A narrative text then documents the result of applying the structuring principles (Gestaltungsprinzipien) which are specifically applied by its author for communicative purpose in the presentation of the thematic story with its partial structures.¹²⁾

Die mate waarin die verteller daarin slaag om sy hoorder in 'n lewende kommunikasiegebeure te betrek, hang grootliks af van die vernuf waarmee die verteller sy verteltegnieke hanteer en sy materiaal integreer en waarin die leser deur die gestruktureerde vertelling meegevoer word. Lesersreaksie staan in direkte samehang met die wyse waarop die teks saamgestel is. Deur middel van sy tegnieke absorbeer die verteller sy

leser in die wêreld van sy vertelling. Hy voer die leser mee na die kuns-wêreld wat hy skep. "The storyteller and poet are both fabulists; and with the help of such signals as tone, rhythm, gesture and pace they usher us into a heightened world of another world."¹³⁾

Die sinkroniese betrokkenheid van verteller en hoorder by die vertelgebeure is sodanig gekoördineer dat dit as 'n interaksie beskryf kan word. Vir die tydsduur wat die verteller sy leser by die vertelgebeure kan betrek, speel hy 'n soort spel met hom. Met al die tegnieke tot sy beskikking lok hy sy hoorder uit tot aktiewe deelname aan die vertelgebeure. Hy doen dit egter op 'n baie subtiel wyse. Bybelse verhale is in die reël paratakties aangebied, dit wil sê dit lê nie uitgesproke verbande tussen sake of bied opsigtelike verklarings aan nie. Hierdie vorm van vertelling word doelbewus aangewend deur die verteller om die hoorder aktief te betrek by die vertelgebeure.¹⁴⁾ Hy wil hom doelbewus uitlok om self afleidings te maak en verbande te lê en so by die verloop van die verhaal betrokke te wees. Hierdie proses van "dekonstruksie"¹⁵⁾ geskied egter nie arbitrêr nie. Volgens Perry en Sternberg word die leser se dekonstruksie deurlopend bepaal deur faktore soos die aard van die materiaal in die vertelling, die taal en poëtik van die vertelling, die inherente logika en reëls van die wêreld waarheen dit die hoorder voer, die opset van sake wat die vertelling self genereer, en die verwagtings en moontlikhede van die alledaagse lewe waaraan die verhaal getoets word.¹⁶⁾

Een van die tegnieke waarmee die verteller die leser tot dekonstruksie uitlok, is wat Perry en Sternberg noem "gap-filling".¹⁷⁾ Die verteller konstrueer sy vertelling fragmentaries sodat bepaalde verbintnisse en verklarings opvallend ontbreek. Die leser voel genoodsaak om hierdie gapings op te vul alvorens hy die verhaal verder kan volg.

This gapfilling ranges from simple linkages of elements, which the reader performs automatically, to very complex systems of linkages that are constructed consciously, laboriously, hesitantly, and with constant modifications in the light of additional information disclosed in later stages of the reading process."¹⁸⁾

Dit word 'n spel tussen verteller en hoorder waarin die verteller strategies beplande inligting deurgee, die hoorder geleentheid gee om die inligting te dekonstrueer en die leser noop om sy dekonstruksie te toets aan die verdere verloop van die verhaal.

"Gap-filling" kan in die verhaal van Spreuke 7:6–23 soos volg verloop: die vertelgebeure duur hier nie baie lank nie. Dit gaan om die eenvoudige verhaal van 'n onervare jongman wat deur 'n bedrewe getroude vrou tot owerspel verlei word. Die verteller beweeg met die leser deur 'n kort reeks gebeure waarin inligting stelselmatig deurgegee

word. Deur die tempo en die manier waarop die verteller die inligting deurgee word die leser se gedagte gelei. Die vaardigheid waarmee die verteller sy tegnieke hanteer, bepaal grootliks of hy daarin gaan slaag om binne die bestek van die verteltyd sy leser te oorreed om die gebeure van die verhaal vanuit sy vertelhoek te sien. Om die leser as't ware uit eie oortuiging tot dieselfde standpunt te laat kom, betrek hy hom deur "gap-filling" op so 'n wyse by die gebeure dat hy teen die einde nie anders kan as om dieselfde gevolgtrekking te maak nie.

Direk aan die begin van die verhaal word die jongman voorgestel as 'n onverstandige en onervare jongman uit die geleedere van hulle wat nog baie moet leer. Hierdie inligting funksioneer as 'n "generic signal".¹⁹⁾ Dit antisipeer by die leser onmiddellik dat hy onverstandige optrede van hierdie verhaalkarakter te wagte kan wees. Die leser word daardeur onmiddellik tot "gap-filling" uitgelok. Daar word by hom afwagting geskep en hy voel onmiddellik aan dat hierdie jongman die een of ander onbesonnenheid gaan aanvang. Daardeur het die verteller hom al dadelik by sy vertelde wêreld ingetrek. Hy is nou interaktief betrek. Wanneer die verteller die vrou op die toneel laat kom, reageer die leser met 'n tipe ekkon-so-iets-verwag reaksie. Maar sy betrokkenheid by die vertelling laat hom tegelyk 'n bepaalde empatie met die jongman ontwikkel, en dit is bewerkstellig deur sy verteltegnieke. Die voorstelling van die vrou in die volle regalia van die prostituut laat die leser onmiddellik 'n bepaalde houding teenoor haar inneem. Hy voorsien die moontlikheid dat die jongman die prooi van hierdie vrou gaan word. Spanning ontstaan egter by die leser tussen wat hy hoop nie sal gebeur nie en wat hy kan aanvoel onvermydelik tog gaan gebeur. Die verwagting is van die begin af geskep dat hier moeilikheid gaan kom en dit lyk of dit onafwendbaar gaan wees. Wanneer die verhaal voortgaan en die verteller breedvoerig uitbrei op die vrou se volle arsenaal van verleidingstegnieke, verhoog dit die spanning en versterk dit die verwagting wat geskep is van onafwendbare moeilikheid. Wanneer die jongman dan swig voor die aanslag van die vrou, is dit asof die spanning gebreek word en of die leser elke woord van veroordeling van die verteller kan beaam: hy is so magteloos soos 'n bees op pad na die slagpale, so dom soos 'n voël wat met oop oë in die vangnet invlieg. Die verteller se beoordeling van die jongman was reg. Die leser deel nou met hom sy oordeel oor die listigheid en mag van hierdie vrou.

Daar is egter nog 'n hele voorraad ander tegnieke wat die verteller in die proses gebruik het, waarvan die leser nie eens bewus was nie. Wanneer die verteller die aandag en tyd van sy hoorder in beslag neem, beweeg hy in der waarheid met sy vertelde wêreld in die ruimte en tyd van die hoorder se leefwêreld in. Al is die wêreld van die verhaal ook hoe fantasties of vreemd vir die hoorder, sal hy voortdurend daarby betrokke

bly, mits daar steeds 'n herkenbare band met sy eie leefwêreld gehandhaaf word.²⁰⁾

Om dus die vertelde wêreld in die leser se eie ervaringswêreld te laat ingaan, om vir die leser 'n konkrete paradigma vir sy lewe te bied,²¹⁾ moet die verteller by die leser se alledaagse wêreld van ruimte en tyd aansluit. Die ruimte wat die verteller vir sy verhaal kies in Spreuke 7:6–23, is die ruimte van die straat in die stad. Die straat is die toneel voor die verteller se venster waarop eers die jongman verskyn, gevolg deur die vrou. 'n Ontmoeting vind plaas en wanneer die jongman agter die vrou aan vertrek, doof die toneel uit. Terwyl die eksplisiete ruimte dié van die openbare toneel is, is die implisiete ruimte, wat in die ontwikkeling van die verhaal ingebou is, die huis van die vrou. Dit is die bestemming waarheen die dwaasheid van die jongman hom lei. Dit loop hand aan hand met die tyd waarin die verhaal afspeel. Die eksplisiete tyd is die aandskemering wanneer die nag begin daal. Die implisiete tyd is egter die nag self waarin die vrou met die jongman aan die einde van die verhaal verdwyn. Ruimte en tyd span dus hier saam om nie net by die bekende tonele van die hoorder se alledaagse wêreld aan te sluit nie, maar dien tegelyk die funksie in die verhaal om die ontvouing van die verhaal, die beweging van die veilige alledaagse toneel af, die nag en die man se ondergang in, uit te beeld. Die alledaagse verkry metaforiese betekenis binne die verhaal en word vanuit die vertelling 'n paradigma vir die gevare in die hoorder se lewe.

Die paradigmatiese aanspraak van die verhaal word deur die ineenwerking van drie ander verteltegnieke bewerkstellig: dialoog, karakterbeelding en gesigshoek. Wanneer die verteltempo stadiger word en langer by een gebeure stilstaan, ontstaan daar 'n meer uitgebreide toneel voor die geestesoog van die leser. Die toneel van Spreuke 7 kan met die terminologie van Alter as 'n "type scene"²²⁾ beskryf word: die tipiese toneel van die vrou met die motief om die man seksueel uit te lok (vgl. Juda en Tamar in Genesis 38). Die tipiese toneel vorm egter die agtergrond vir die gebeure en die optrede van die karakters van die verhaal. Om hulle uit te beeld word afwisselend van vertelling en dialoog gebruik gemaak. In Spreuke 7 word twee opeenvolgende vertellings gebruik, gevolg deur verbatim dialoog en ten slotte weer vertelling. Wat belangrik is, is dat die dialoog presies een derde van die totale verhaal beslaan, terwyl die drie vertellings presies ewe lank is en telkens 22 persent van die totale verteltyd in beslag neem. In die tweede vertelling bestaan presies die helfte daarvan nie uit vertelling nie, maar uit beskrywing. In die derde vertelling word meer as die helfte van die tyd aan vertellers-kommentaar en nie aan beskrywing nie, gewy. Daarby is dit opvallend dat die vrou met die jongman dialoog voer, maar dat geen enkele woord

uit sy mond in die vertelling opgeneem is nie. Hierdie gegewens tesame bied 'n toneel waarop die ongewone afspeel van die vrou wat eerder met die **verteller** se beskrywing en kommentaar in dialoog staan as met die vertelde medekarakter binne die verhaal self. Dit maak nie van die verteller 'n karakter binne die vertelling nie, wel 'n prominente figuur in die vertelgebeure. Die prominensie en funksie van die dialoog is daarom in hierdie geval nie net om karakterbeelding te versterk of bevestiging van die gebeure te gee nie, maar veel eerder om die eintlike funksie van dialoog in narratief te dien, om te wees wat Alter noem, "a technique for getting at the essence of things, for obtruding their substratum".²³⁾

Die een vertelwet van Olrik,²⁴⁾ naamlik, dat daar in die reël net twee persone op 'n bepaalde tydstip optree, is ook hier waar. Soos altyd staan die twee hier in kontras met mekaar. Dié kontras is geleë in die onervarenheid van die een teenoor die wêreldwysheid van die ander, verstandeloosheid teenoor sluideid. Die konflikpotensiaal tussen die twee is egter besonder laag. Net soos by die dialoog is dit by die karakterbeelding ook in die laaste instansie die vrou binne en die verteller buite die verhaal wat in skerper kontras met mekaar staan. Op Alter se gyskaal van karakterbeelding²⁵⁾ staan die jongman op die onderpunt van die skaal. Dié karakter word slegs deur sy dade of voorkoms uitgebeeld en geen verslag van sy spraak word gegee nie. Die vrou, daarenteen, staan aan die bopunt van die skaal. Van haar word nie net direkte woorde aangehaal waarin "inward speech"²⁶⁾ gereflekteer word wat haar persoonlike motiewe weergee nie, maar die verteller evalueer haar eksplisiet as die verleidster van die verhaal. Die jongman is in Berlin se terminologie die "type",²⁷⁾ die persoon in die verhaal wat deur 'n lae profiel in karakterisering gekenmerk word, wat bloot 'n tipe mens in die gemeenskap, 'n bepaalde groep en hulle neigings verteenwoordig. Dit is eerder die rol van die jongman as sy persoon, wat beskryf word. Daar is die minimum inligting oor hom in die verhaal aanwesig: hy is onervare, hy gaan loop op straat, hy willig in en volg die vrou. Die verteller evalueer sy optrede (of gebrek daaraan) bloot met metafore uit die diereryk.²⁸⁾ Die vrou is die ronde karakter wat bydra "tot die realisme van die vertelling en tot sy intrige".²⁹⁾ Die leser identifiseer met haar karakter op negatiewe wyse. Die verteller self is uitgesproke negatief oor haar optrede en stapel die tipe inligting op in die verhaal wat al haar slinkse oorredingstegnieke uitbeeld. Sy is ook die karakter in die verhaal wat die ontvouting van die intrige bepaal. Wat egter opval is dat die beskrywing van haar voorkoms oorheers word deur die beskrywing van haar optrede. Die beskrywing van voorkoms is ook eerder gerig op die funksie wat sy vervul as trouelose verleidster. Dit maak nie van haar 'n blote tipe nie, maar eerder die sterk en lewensgetrou getekende verpersoonliking van die wat die

ondergang van die onervarenes in die wêreld bewerkstellig. Haar lewensperspektief staan lynreg teenoor die siening van die verteller.

Berlin het aangetoon dat die gebruik van die direkte rede in Bybelse vertellings een van die mees dramatiese maniere is om die karakter se psigologiese en ideologiese gesigshoek oor te dra.³⁰⁾ Die verteller dra sy gesigshoek deur middel van sy vertelling oor. Hierdie twee gesigshoeke staan in 'n verhouding wat wissel van woordelike ooreenkoms tot radikaal opponerend. Vir Berlin is dit van uiterste belang om die verskillende gesigshoeke teen mekaar op te weeg, want "this is the first step in discovering the meaning and purpose of the story".³¹⁾ Veral "scenic presentations ... increase the potential for presenting the points of view of ... characters, as well as of the narrator".³²⁾

Die toneel van die jongman en die vrou bied vier gesigshoeke aan. Die van die jongman en die vrou word bepaal vanuit die "beheersentrum"³³⁾ van die gesigshoek van die verteller. Die gesigshoek van die leser word deur die totaal van die verhaaltegnieke in 'n bepaalde rigting gelei en is bepalend vir die wyse waarop die literatuur verstaan word.

Die gesigshoek van die jongman kan as die non-perseptuele gesigshoek beskryf word. Hy self gee geen aanduiding in die verhaal van sy siening van sake nie. Dit is slegs uit die verteller se mededelings dat ons hom leer ken as een wat geen ervaring het nie, wat impulsief optree, wat sonder nadenke toegee aan die verleiding, wat sonder weerstand agter die vrou aanloop, wat nie weet waarvoor hy hom inlaat nie. Hy staan teenoor die verteller wat weet waarheen alles lei, wat met verbasing gee van die stomiteit van die jongman.

Ook die gesigshoek van die vrou dra by tot die ironiese spel tussen verskillende gesigshoeke in die verhaal en tot die intrige tussen die belange van die verteller en die sienswyses van die ander karakters.³⁴⁾ Chatman sou haar gesigshoek die 'belange gesigshoek'³⁵⁾ noem. Die verteller gee deur beskrywing, dialoog en kommentaar haar gesigshoek aan as die van 'n karakter wat net in die bevrediging van haar behoefte aan geselskap belangstel. Sy span elke denkbare tegniek in om haar slagoffer te oorreed en haar belange te bevorder. Sy steur haar aan geen morele of godsdienstige kode nie en jaag bandeloos haar begeertes na. Sy is die *femme fatale*, die Natasya Filippovna van Dostoevsky se "Die Idioot", Zola se "Nana"³⁶⁾ wat haar minnaars vernietig. Dispariteit tussen haar gesigshoek en die van die verteller groei met elke stap van die vertelling.

Die verteller het 'n konseptuele gesigshoek en beweeg op Uspenskyn sy "ideologiese vlak".³⁷⁾ Die gebeure word deurgaans beoordeel vanuit sy persoonlike waarnemingshoek. Die verteller is deurgaans aan

die woord, selfs wanneer hy die vrou se direkte woorde op 'n bepaalde manier orden en aanbied. Hy kyk vanuit die venster van sy huis, vanuit sy lewensruimte, na die vrou wat die jongman na haar huis toe wegrokkel. Hy sien wat gebeur met die mense wat geen ervaring, geen verstand, en letterlik geen hart (as setel van verstand) het nie. Hy sien hoe hierdie jongman as verteenwoordiger van hierdie soort mens, in sy onkunde die werkarea van die vrou betree, in haar huis en in die nag in weggesleep word. Hy neem noukeurig die tegnieke van die vrou waar wat met haar oorweldigende listigheid die jongman al hoe vaster in haar strik intrek. Hy sien hoe die jongman sonder 'n greintjie weerstand aan die vrou toegee wanneer hy in haar huis in verdwyn. Hy weet dat daar 'n finaliteit aan hierdie oorgawe is soos die van 'n dier wat doodgemaak word.

In die ontwikkeling van die verhaal gaan dit vir die vrou en die jongman al hoe meer om een gemeenskaplike doelwit, sodat die spanning wat daar kon wees tussen hulle gesigshoeke op die eenaardige patos uitloop van die een wat nie weet nie en die ander een wat in haar listigheid presies weet wat op die spel is, en wat saam in die metaforiese nag verdwyn. Daarteenoor staan die verteller wat baie goed weet wat aan die gang is, en op 'n afstand van die gebeure staan en alles waarneem vanuit 'n ideologiese opponerende gesigshoek. Vanuit die vertelling is hy daarop gerig om die leser tot sy ingeligte gesigshoek oor te haal. Die leser word reg van die begin van die verhaal af die bondgenoot van die verteller gemaak. Hy "weet" saam met die verteller dat dit hier gaan oor verstandeloosheid. Hy word in detail ingefokus op die tegniek van die vrou. Hy kan in oortuigde verwondering alleen maar net sy kop skud saam met die verteller oor wat hier voor sy oë gebeur het. Hy kan na dese geen onkunde meer voorhou, ten opsigte van sy eie lewe, dat hy nie deur hierdie paradigma die waarheid leer ken het nie.

III

Daar word in die huidige navorsing nie skerp onderskeid gemaak tussen poëtiese en prosa-literatuur nie. Literatuurvorm word op 'n matematiëse hiperbookkurwe voorgestel met prosa aan die een verheffingspunt, die meeste literatuur iewers op die dalende en stygende lyn en poësie op die teenoorstaande verheffingspunt. Namate die gebruik van verhewende verskynsels toeneem, soos byvoorbeeld die gebruik van stylfigure en onverwags omgekeerde sinsorde, beweeg literatuur op die skaal oor van prosa na poësie.³⁸⁾ Die meeste van die Hebreeuse literatuur lê dus in 'n "rhetorical 'intermediate kingdom' ".³⁹⁾ Dit is nóg werklik prosa, nóg werklik poësie.

In die lig hiervan is dit makliker om te verstaan dat Spreuke 7:6–23

aspekte van sowel poësie as van prosa kan vertoon. Dit is ook duidelik dat hierdie aspekte nie teen mekaar hoef te stry nie, maar juis aan die eenheid sy besondere geartikuleerdheid verleen. Die poëtiese elemente doen geen afbreuk aan die narratiewe elemente wat ons reeds aange-
toon het nie, maar versterk dit eerder op 'n heel besondere manier. Die tipies narratiewe lineêre “kinetic plot line linking the scenes together dramatically”⁴⁰⁾ bly behoue. Deur die poëtiese vorm word hierdie lineêre lyn egter gaspasieer. Die fases van die vertelling is uitmekaar geplaas en elke fase word telkens deur poëtiese vorme groter uitgewerk. Hiervoor word die tipiese poëtiese tegniek van samebinding gebruik. Landy verwys na hierdie tegniek as “correspondence, on any and every linguistic level ... because it institutes equivalence as its constitutive principle”.⁴¹⁾ Die doel van hierdie tegniek is om verbande tussen verskillende sake te lê. In die mondelinge voordrag word, net soos by vertelling, hoofsaaklik van tyd gebruik gemaak om hierdie doel te bereik. 'n Gedagte word uitgespreek en deur die direkte opvolging van 'n volgende gedagte word die twee gedagtes by die hoorder aanmekaar verbind. Die ietwat langer pouse tussen die voorhou van die tweede gedagte en 'n derde gedagte, baken die derde gedagte af as iets wat weer in verband met die vierde gedagte wat daarop volg, verstaan moet word. Op hierdie wyse ontstaan gedagte- of stigebondels wat weer as groter eenhede naas mekaar staan. Hierdie ritme in verteltempo moet in ag geneem word by poëtiese literatuur. In geskrewe poësie gaan hierdie klank- en tydselement natuurlik grootliks verlore en daar moet gevolglik ook nog aandag gegee word aan die baie ander tegnieke wat gebruik is om aan die poëtiese eenheid sy samebondelingstruktuur te gee. Al hierdie tegnieke skep verbindings met 'n bepaalde simmetrie tussen die saamgegroepeerde gedagte-eenhede. Hierdie simmetrie kenmerk nie net die koppeling van stiges om versreëls te vorm nie, maar is ook aanwesig tussen die stigebondels, ook genoem strofes, wat as eenhede aanmekaar geskakel word om stansas te vorm.

In Spreuke 7:6–23 stem die vier stansas ooreen met die vier hoof-fases van die verloop van die verhaal. Elke stanza verteenwoordig 'n op-eenvolgende episode in die ontwikkeling van die plot.

*Verse 6–9: die jongman beweeg uit op die straat;

*Verse 10–13: die vrou tree hom daar tegemoet;

*Verse 14–20: sy oorreed hom om haar by haar huis te kry;

*Verse 21–23: die jongman aanvaar die uitnodiging.

Terwyl die verhaallyn in die gedig gevolg word, word daar egter eers vir 'n wyle by elke episode vertoef. Daar vind elke keer eers 'n soort sywaartse uitbreiding plaas. Met behulp van die poëtiese struktuur word die vertelling gedramatiseer en elke episode in baie groter detail uitgewerk as wat die geval by blote narratief sou wees. Die verteller maak van hierdie tegniek gebruik om sy gesigshoek baie duideliker te omlin as wat die blote vertelling hom sou toelaat. Die voordeel daarvan is dat dit die betoog wat hy wil lewer teen 'n bepaalde lewensgevaar des te meer oortuigend maak.

Om die tegniek wat die verteller gebruik, uit te wys sal ons as voorbeeld slegs in die eerste stanza die opbou van die stigebondels (strofes) in meer besonderhede behandel. Vir die ander stansas sal meer op die verbinding van strofes aanmekaar en op die stilistiese uitwerking van herhaling gewys word.

STANSA EEN (verse 6—9), bestaan uit vier koeplette wat in 'n ringkomposisie saamsluit. Dit word onder andere bewerkstellig deur die gebruik van die *bēt* in al vier koeplette: *bēt localis* in die eerste drie koeplette en *bēt temporalis* in die laaste een. Die eerste koeplet gee die plek van die gebeure en die laaste koeplet die tyd van die gebeure aan en vorm dus 'n raam vir die stanza.

In sowel die eerste as tweede koeplet word simmetrie tussen die twee stiges van die koeplet op presies dieselfde manier bewerkstellig: albei maak gebruik van ellipsis (weglating) in die eerste stige. Dit skep by die hoorder 'n afwagting en outomatiese koppeling van die tweede stige, waarin die ontbrekende besonderhede verskaf word, aan die eerste stige. Dit is 'n poëtiese tegniek wat in sy psigiese uitwerking op die leser baie naby aan die werking van "gap-filling" by die narratief kom.

By die venster van my huis ...

by die luik ... staan ek en afkyk ondertoe.

en ek sien onder die onervarenes ...

ek bemerk onder die seuns ... 'n jongman sonder verstand ...

In die laaste geval word met die ellipsis boonop die effek bereik van aksentuering van die uitgestelde woorde "jongman sonder verstand". Die aksentuering word versterk deur die metriese patroon⁴²⁾ van die versreël: twee plus twee, plus nog twee.

'n Verdere tegniek wat gebruik word om twee stiges te simmetriseer is die gebruik van passende woordpare⁴³⁾ in die twee afsonderlike stiges van die koeplet. In die tweede koeplet (vers 7) word die woordpare 'onervarenes — seuns' gebruik. In die eerste koeplet (vers 6) word boonop van 'n besondere aanwending van die woordpaar gebruik ge-

maak wat tiperend is van die poësie in Spreuke 1—9: vaste woordpare word opgebreek, in afsonderlike stiges geplaas en versterk so die verbinding tussen die stiges. Die verbinding van venster (A) plus afkyk (B) by die luik (C) van Rigters 5:28, word hier herrangskik tot 'by die venster (A) deur die luik' (C) 'afkyk' (B). In die vierde koeplet (vers 9), word 'n hele stapeling van sinonieme woordpare gebruik om die stiges op mekaar te betrek: teen die skemer, teen die aand van die dag, by die aanbreek van die nag, teen die tyd van die donkerte.

'n Verdere tegniek om stiges (gedagte-eenhede) te koppel, is om presies dieselfde volgorde in sinstruktuur⁴⁴⁾ of sinskonstruksie in die stiges wat bymekaar hoort, te volg. Vers 7 is hiervan 'n voorbeeld: ek sien (A) onder die onervarenes (B), ek bemerk (A) onder die seuns (B). Hierdie AB//AB-konstruksie staan gewoonlik bekend as die tegniek van parallelisme. Dit is egter nie die enigste moontlikheid waarop stiges aanmekaar verbind kan word nie. In die derde koeplet (vers 7) staan die twee stiges in refleksiewe kongruensie⁴⁵⁾ tot mekaar en vorm 'n spieëlbeeld van mekaar. Die volgorde is in die tweede geval die omgekeerde van die eerste:

hy loop (A) met die straat af wat naby haar hoek (B) verbygaan
met die pad wat na haar huis (B) toe loop, stap hy. (A)

Hierdie AB//BA volgorde, ook genoem chiasiese volgorde, waarvan daar geweldig baie in Spreuke 1—9 is, verskaf optimale binding tussen die stiges van 'n strofe. Binne die eerste stansa vervul dit boonop die funksie om die koeplet van vers 8 in die fokuspunt van die stansa te stel. Buitendien bied vers 8 die wesenlike gebeure van die eerste episode van die intrige van die gedig aan.

Neem ons nou die aangeduide tegnieke waarmee die stiges in koeplette saamgesnoer is in ag, en let ons op die wyse waarop die koeplette aan mekaar geskakel word tot groter eenhede,⁴⁶⁾ deur verskynsels soos ooreenstemmende tegnieke, woordherhalings (ek kyk af — in die eerste koeplet; ek sien, ek bemerk — in die tweede koeplet), stilistiese herhalings (die gebruik van die *bēt*, gebruik van ellipsis), grammatiese binding (aansluiting by vorige uitsprake deur die pronominale suffiks, persoonsaanduiding in fleksievorme, redegewende partikels), dan kan die poëtiese invulling beter verstaan word.

Die eerste episode gaan oor 'n jongman wat hom op straat begeef. Hierdie inligting staan in die geaksentueerde koeplet van vers 8. Deur die poëtiese herhaling, die "seconding",⁴⁷⁾ van die inligting, word die gebeure getipeer as beweging in die rigting van "haar" ("gap-filling"; eers later word aangedui wie die "haar" is) huis. Wat dit alles inhou, blyk uit die omraming van die koeplet met die ander drie koeplette van die stansa. Hierdie omraming gee aan die inligting in die sentrale koeplet 'n

bepaalde dimensie, 'n bepaalde perspektief van waaruit dit verstaan moet word. Koeplette 1 en 4 omraam die plek en die tyd van die gebeure in hierdie episode. In die eerste koeplet word aangedui dat hierdie verhaal vertel word vanuit 'n waarnemingshoek, vanuit die verteller se bepaalde gesigshoek. Dit verskaf die buitenste raam waarbinne alles wat nou vertel gaan word, verstaan moet word. Deur herhaling van strukture word koeplet 2 nou ingetrek binne hierdie raamwerk wat so pas verskaf is: daar onder op die straat speel 'n toneel af van onervare jongmense en veral van 'n jongman met 'n gebrek aan insig. Die derde koeplet se inligting van die jongman wat na "haar" huis toe beweeg, funksioneer dus nou binne die raamwerk van onervarenheid en gebrek aan insig, binne die raamwerk van 'n gebeure wat op 'n afstand waargeneem word, vanuit 'n bepaalde gesigshoek. Dit kom neer op 'n baie sterker invulling van die betekenis van gebeure as wat 'n blote vertelling sou toelaat. By koeplet 4 word die invullingskrag van die poëtiese vorm, deur gebruik te maak van herhaling, nog duideliker geïllustreer. Die tydsruimte daarin reflekteer terug na die eerste koeplet en voltooi die ringkomposisie. Die mededeling van die nag wat besig is om toe te slaan, verkry binne die vertellersraamwerk 'n metaforiese betekenis. Die beweging van die onervare jongman na die huis toe is volgens die gesigshoek van die verteller naggebeure, rampspoed. Die jongman verdwyn nie net met sy optrede uit die gesigsveld van die verteller nie, maar verdwyn in werklikheid uit die lewe uit.

In die ander drie stansas word van soortgelyke tegnieke gebruik gemaak. Elke episode van die plot word poëties verbreed deur 'n paar gedagtes naas mekaar te stel. Die gedagtes word een vir een gestel en met die liedvorm uitgebrei. Deur tydsopenvolging, maar ook deur poëtiese tegnieke, word hierdie gedagtekomplekse dan so met mekaar in verband gebring dat elke episode uit 'n konstellasielike van gesinkroniseerde gedagtes bestaan wat daaraan 'n veel ryker inhoud gee as wanneer dit slegs in 'n verhaalvorm geklee sou wees.

STANSA TWEE (verse 10–13) bestaan uit drie kwatryne.

*Die eerste kwatryn (verse 10–11a) vorm 'n ringkomposisie: dit begin met "die vrou" en eindig met "sy". Sinonieme woordvelde word in die verskillende stiges gebruik om die gedragspatrone van die vrou uit te beeld as die van 'n teuellose vrou. Twee stillismes is van belang in hierdie kwatryn. Eerstens word die vrou 'n neşurat İb (vrou met listige planne) genoem. Dit verwys terug na die jongman wat 'n na'ar ıasar İb (verstandelose jongman) genoem word (vers 7). Dit het 'n element van herhaling, maar funksioneer tegelyk as aanduiding van die konflik tussen

die *dramatis personae*. Tweedens qr' (ontmoet, roep) sy hom. In die laaste stige van die derde kwatryn word 'n uitdrukking genoem ('mr — "praat met") wat 'n semantiese veld het wat hiermee oorvleuel en dus aan die stansa die voorkoms van 'n sikliese struktuur gee.

* Die tweede kwatryn (verse 11b—12) toon metriese ooreenkoms met die eerste kwatryn: die heffingsverse is by albei 3+2+2+3. Albei bestaan ook uit dieselfde woordtelling: 3+2+2+3 woorgroepe.⁴⁸⁾ Die herhaaldelike gebruik van die *bēt localis* waar hierdie vrou beweeg. Antonieme semantiese velde word gebruik: by die huis bly sy nie, buite in die strate is sy wel. Stilisties is twee sake van belang in die kwatryn. "Haar huis" is reeds in vers 8 gebruik binne die konteks van die onafwendbare bestemming van die verstandelose, die plek waarheen hy die nag sal ingaan. Hier word dit gebruik as die plek waar sy nie wil bly nie. Binne die verdere verloop van die verhaal word haar huis die plek waarheen sy haar slagoffer lok. In verse 19 en 20 word "my man se huis" die plek wat oopstaan waarin die jongman vir altyd verdwyn. Die beweging van die verhaal is van buite op straat na binne in die huis in, terwyl die tydbeweging van die dag af die nag in na die volgende dag is. Hierdie twee ontwikkelings loop hand aan hand. Naas die geaardheid van die vrou en aanduiding van haar geneigdheid volgens die plekke waar sy by voorkeur kom, in die eerste twee kwartyne (wat dus sinoniem naas mekaar staan in die uitbeelding van die vrou), beskryf die derde kwatryn die optrede van die vrou.

* In die derde kwatryn volg vier kort stiges mekaar op in 'n staccato 2+2+2+2 metriese patroon. Die versnelling in tempo beskryf die vrypostigheid van die vrou in gebeure wat mekaar snel opvolg. Alhoewel dit opeenvolgende gebeure uitdruk, is dit wesenlik sinonieme uitdrukkings wat almal dieselfde vrypostigheid van die vrou uitdruk. Die laaste gebeure (praat met hom) dui buitendien nie werklik 'n nuwe verwickeling aan nie, maar keer terug na die roepgebeure waarmee die stansa begin het. Die stansa is dus 'n breë omskrywing van die episode waarin die vrou op die toneel verskyn. Sy word omskryf na haar geaardheid, voorkeure en optrede, as die slegte vrou.

STANSA DRIE (verse 14—20) is in dialoogvorm. Die stansa is bykans deurlopend in die Qina-metrum (Klaagliedvorm) geskryf: 3+2-heffing. Dit bestaan uit twee kwatryne met 'n sesreël strofe in die middel.

* Die eerste kwatryn (verse 14 en 15) en die sesreël strofe (verse 16—18) vertoon strukturele ooreenkoms. In albei gaan (kultiese⁴⁹⁾) voorberei-

dings wat die vrou getref het, haar uitnodiging aan die jongman vooraf. Die woordpaar "soek en vind" wat aan die einde van die kwatryn gebruik word, oorvleuel in semantiese veld met die woordpaar wat aan die einde van die sesreël gebruik word: liefdespel bedryf. Daar is 'n bepaalde intensivering in die herhaling wat ook in die tydsaanduiding gereflekteer word. Die tydsaanduidings kom in die drie onderskeie onderdele van die stansa voor en volg 'n progressiewe lyn: vandag (vers 14), tot môreoggend toe (vers 18), die dag van die volmaan (vers 20).

* Die kenmerk van die struktuur van die sesreël is dat daar in stiges 2, 4 en 6 van ellipsis as bindmiddel gebruik gemaak word. Die ellipsis tussen stiges 5 en 6 is juis dat die tydsaanduiding weggelaat word, en dit dus daar aksentueer. Die tydsaanduiding bind egter nie net die drie dele van die stansa saam nie, maar sluit in die tweede kwatryn by die plekbeweging aan wat ons reeds genoem het.

* In die tweede kwatryn (verse 19 en 20) word die man se huis twee keer genoem. Dit is die plek wat die vrou se man verlaat en ontset het. Sy afwesigheid van die huis word ook in tyd uitgedruk: totdat dit weer volmaan is. Hierdie tydruimtelike aanduiding neem binne die vertelling groter betekenisomvang aan as net 'n blote motivering om die jongman gerus te stel.⁵⁰⁾ Dit blyk uit die poëtiese tegniek om woorde wat reeds gebruik is, as stilismes te herhaal. In die eerste en tweede stiges van die kwatryn (vers 19) word die man se bewegings uitgedruk ten opsigte van sy "huis" en 'n ver "pad". In vers 8 is die jongman se bewegings uitgedruk in presies dieselfde terme as beweging op die "pad" na die vrou se "huis". Dit kom nie vergesog voor om hieruit af te lei dat die jongman dus uitgenooi word na die ruimte en tyd wat die vrou se man ontruim het nie. Sy nooi hom uit om haar man se plek in te neem. Dan is die kwatryn inhoudelik die oortreffende trap van die uitnodiging in die eerste kwatryn (ek wil by jou wees) en die sesreël (kom ons bring die nag saam deur). Binne die tydruimtelike omraming van die stansa word die vrou se verleiding dus hier tot sy wydste konsekwensie uitgewerk.

STANSA VIER is deurgaans in die 3 + 2 klaagritme gedig. Die beklagingsritme stem ooreen met die inhoud van die stansa. Hierin word die verteller se beklaging van die gebeure, sy gesigshoek op die betekenis van die gebeure, heeltemal oorheersend. Hy verlaat op hierdie stadium die toneel deur die uitbeelding van die karakters van sy verhaal te staak en druk die beklaenswaardige afloop van die verhaal uit met behulp van

metafore wat heeltemal buite die verloop van die gebeure en die inligting staan wat hy tot dusver voorgedra het. Alhoewel die presiese lesing nie seker is in verse 22b en 23 nie, kan die poëtiese tegniek analogies aangedui word. Die twee stiges van vers 21 is in refleksiewe kongruensie aan mekaar verbind, vorm 'n chiastiese struktuur, gebruik begrippe met oorvleuelende semantiese velde en maak van klankspeling tussen die stiges gebruik: listigheid (lqḥ) — gladde tong (ḥlq). Inhoudelik verwys die twee stiges saam terug na die voorafgaande twee stansas. Die twee daaropvolgende stiges (vers 22a en b) wys terug na die eerste stanza: hy loop agter die vrou aan, na haar huis toe. 'n Oorkruis-tegniek word egter in die tweede van hierdie stiges gebruik om die einde van die verhaal aan die kommentaar van die voordragkunstenaar te "haak": soos 'n bees (wys vooruit na die res van die stanza) ... loop hy (verwys terug na die voorafgaande stige en na die eerste stanza). Die res van die stanza stel die inwilliging van die jongman op die vlak van diere wat in onkunde na hulle dood gelei word.

Die verteller behou dus langs hierdie weg die karakter van 'n vertelling in sy kommunikasie, maar verhoog gelyktydig die funksionaliteit daarvan deur van die poëtiese vorm gebruik te maak. By elke episode vertraag hy die verteltyd en plaas die episode binne 'n breër raamwerk. Deur hierdie tegniek word die inhoud telkens in 'n bepaalde perspektief geplaas. Die tegniek is veral suksesvol in 'n geval soos hierdie waar dit oor die oordrag van wysheidonderrig gaan. Die wysheidsperspektief word hier op die gebeure geprojekteer. Deur die poëtiese tegnieke, veral van stilistiese herhaling, word die gebeure ondubbelsinnig met die gesigshoek van die wysheid in verband gebring. Die verhaalvorm, gekombineer met die impak van die poëtiese kommunikasievorm, dui in die leesgebeure op 'n baie duidelike wyse aan waarheen die verteller die leser se gedagte wil stuur en laat vir die leser eintlik geen ruimte om na die vertelling nog uit 'n ander hoek oor die gebeure te dink as vanuit die verteller se perspektief nie. Dit oorreed die leser op oortuigende wyse om uit die paradigma van die vertelgebeure homself te bewapen met die insig van God se wysheid.

NOTAS

1. M Perry & M Sternberg, "The king through ironic eyes", *Poetics Today* vol 7:2 (1986), 289–290.
2. P M Venter, *Spreuke, wysheid en lewe in Spreuke een tot nege*, Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Pretoria 1981, 237–247.
3. R N Whybray, *Wisdom in Proverbs. The concept of Wisdom in Proverbs 1–9*, London 1965, 50.
4. G von Rad, *Weisheit in Israel*, Neukirchen 1970, 68.

5. O Plöger, *Sprüche Salomos (Proverbia)*, Neukirchen-Vluyn 1984, xviii.
6. Whybray, *a.w.*, 50.
7. L L Thompson, *Introducing Biblical literature: a more fantastic country*, New Jersey 1978, 24.
8. Thompson, *a.w.*, 31.
9. Thompson, *a.w.*, 44.
10. W Richter, *Exegese als Literaturwissenschaft*, Göttingen 1971, 33.
11. Richter, *a.w.*, 137.
12. C Hardmeier, "Old Testament exegesis and linguistic narrative", *Poetics* 15 (1986) 99–100.
13. A N Wilder, "Story and story-world", *Interpretation* vol 37:4 (1983), 357.
14. Thompson, *a.w.*, 35.
15. E V McKnight, *The Bible and the reader*, Philadelphia 1985, 83–94.
16. Perry & Sternberg, *a.w.*, 278.
17. Perry & Sternberg, *a.w.*, 276.
18. Perry & Sternberg, *a.w.*, 276.
19. T D Alexander, "Jonah and Genre", *Tyndale Bulletin* 36 (1984), 43–44.
20. F Deist & W Vorster (reds), *Woorde wat ver kom*, Kaapstad 1986, 73–74.
21. K R R Gros Louis, *Literary interpretations of the Biblical narratives. Volume II*, Nashville 1982, 14.
22. R Alter, *The art of Biblical narrative*, New York 1981, 47 en volgende bladsye.
23. Alter, *a.w.*, 70.
24. Thompson, *a.w.*, 36.
25. Alter, *a.w.*, 116.
26. Alter *a.w.*, 117.
27. A Berlin, *Poetics and interpretation of Biblical narrative*, Sheffield 1983, 23.
28. Vgl Deist & Vorster, *a.w.*, paragraaf 49, 96.
29. Deist & Vorster, *a.w.*, 94.
30. Berlin, *a.w.*, 43–82.
31. Berlin, *a.w.*, 82.
32. Berlin, *a.w.*, 45.
33. Deist & Vorster, *a.w.*, 88.
34. Deist & Vorster, *a.w.*, 90.
35. Vgl by Berlin, *a.w.*, 43 en volgende bladsye.
36. K Kishtainy, *The prostitute in progressive literature*, London/New York 1982, 108–118.
37. Vgl by Berlin, *a.w.*, 55.
38. P D Miller, "Meter, parallelism, and strophes: The search for poetic style", *JSOT* 28 (1984), 99–106.
39. W G E Watson, *Classical Hebrew poetry. A guide to its techniques*, Sheffield 1984, 64.
40. Thompson, *a.w.*, 31.
41. F Landy, "Poetics and parallelism: some comments on James Kugel's "The idea of biblical poetry", *JSOT* 28 (1984), 75.
42. Volgens die Ley-Sievers-model, vgl ook Watson, *a.w.*, 88.
43. Vgl W R Watters, *Formal criticism and the poetry of the Old Testament*, Berlyn 1976.
44. Vgl T Collins, *Line-forms in Hebrew poetry. A grammatical approach to the stylistic study of the Hebrew prophets*, Rome 1978.
45. Watson, *a.w.*, 117.
46. Vgl P van der Lugt, *Strofische structuren in de Bijbels-Hebreeuwse poëzie*, Kampen

1980.

47. Vgl J L Kugel, *The idea of Biblical poetry*, New York 1981, hfst 1.
48. Vgl C J Labuschagne, "On the structural use of numbers as a composition technique", *Journal of Northwest Semitic Languages* vol XII 1984, 87–99.
49. Vgl W McKane, *Proverbs. A new approach*, London 1970, 337–341.
50. B Gemser, *Sprüche Salomos*, Tübingen 1963, 45.

Literatuur

- T D Alexander, "Jonah and genre", *Tyndale Bulletin* 36 (1984).
- R Alter, *The art of Biblical narrative*, New York 1981.
- A Berlin, *Poetics and interpretation of Biblical narrative*, Sheffield 1983.
- T Collins, *Line-forms in Hebrew poetry. A grammatical approach to the stylistic study of the Hebrew prophets*, Rome 1978.
- F Deist & W Vorster (reds), *Woorde wat ver kom*, Kaapstad 1986.
- B Gemser, *Sprüche Salomos*, Tübingen 1963.
- K R R Gross Louis, *Literary interpretations of the Biblical narratives. Volume II*, Nashville 1982.
- C Hardmeier, "Old Testament exegesis and linguistic narrative", *Poetics* 15 (1986).
- K Kishtainy, *The prostitute in progressive literature*, London/New York 1982.
- J L Kugel, *The idea of Biblical poetry*, New York 1981.
- C J Labuschagne, "On the structural use of numbers as a composition technique", *Journal of Northwest Semitic Languages* vol XII (1984).
- F Landy, "Poetics and parallelism: some comments on James Kugel's The idea of biblical poetry", *JSOT* 28 (1984).
- W McKane, *Proverbs. A new approach*, London 1970.
- E V McKnight, *The Bible and the reader*, Philadelphia 1985.
- P D Miller, "Meter, parallelism, and strophes: The search for poetic style", *JSOT* 28 (1984).
- M Perry & M Sternberg, "The king through ironic eyes", *Poetics Today* vol 7:2 (1986).
- O Plöger, *Sprüche Salomos (Proverbia)*, Neukirchen-Vluyn 1984.
- W Richter, *Exegese als Literaturwissenschaft*, Göttingen 1971.
- L L Thompson, *Introducing Biblical literature: a more fantastic country*, New Jersey 1978.
- P van der Lugt, *Strofische structuren in de Bijbels-Hebreeuwse poëzie*, Kampen 1980.
- P M Venter, *Spreuke, wysheid en lewe in Spreuke een tot nege*, Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Pretoria 1981.
- G von Rad, *Weisheit in Israel*, Neukirchen 1970.
- W G E Watson, *Classical Hebrew poetry. A guide to its techniques*, Sheffield 1984.
- W R Watters, *Formal criticism and the poetry of the Old Testament*, Berlyn 1976.
- R N Whybray, *Wisdom in Proverbs. The concept of wisdom in Proverbs 1–9*, London 1965.
- A N Wilder, "Story and story-world", *Interpretation* vol 37:4 (1983).