ISSN 0258-2279 LITERATOR 11 No. 1 April 1990

*A.P. Grové*

# Die simboliseringsproses by D.J. Opperman

*Strong poets present themselves as looking for truth in the world, searching in reality and in tradition.*

Harold Bloom

**Abstract**

Opperman's poetry is firmly rooted in reality. This theme is explored in the first part of the paper, showing that while the poet is committed to visual and historical facts together with data of experience, he is, as a poet constantly attempting in various ways to discover universal values in a visual reality which may be of transient importance.

After drawing a distinction between the particular French school of symbolism (*Simbolisme*) of the last quarter of the 19th century and the more general idea of symbolism (*simboliek*) where objects and facts are invested with symbolic meaning, the second part of the paper is devoted to the various methods and techniques employed by the poet to "release the angel from the rock", whereas the third part of the paper concentrates on various poems illustrating these methods while tracing the symbolic process.

## 1. Inleidend: die visuele en die visionêre

Opperman is al meermale die digter van die werklikheid genoem, en dit is hy natuurlik. Hy gaan oop-oog deur die wêreld, en waar hy nie visueel waarneem nie, soek hy op verskillende maniere aansluiting by feitelike dinge, werk hy met gegewens wat hy put uit briewe, dagboeke, biografieë, dokumente en koerantberigte. Met sy lektuur, sy reise, sy indelf in die geskiedenis, sy belangstelling in beskawingsreste is dit asof hy hom berekenend oopstel voor die werklikheid, asof hy die mens en sy wêreld so volledig as moontlik wil ken. En hierdie kennis vorm die basis van sy poësie soos dit dwarsdeur sy

oeuvre te sien is. Sy digkuns adem die werklikheid. Vandaar dat ons in sy werk sy loopbaan kan volg soos hy vanaf Natal na die Rand beweeg, en vandaar na Kaapstad en Stellenbosch, met vakansies by Franskraal.

Hiermee is nie gesê dat Opperman 'n mimetiese weergawe van die werklikheid probeer gee of dat die waarde of waarheid van 'n teks aan die werklikheid gemeet moet word nie. Dit gaan om 'n kreatiewe belewing van die werklikheid, 'n gebruik en verbruik daarvan in die tot stand bring van die gedig. Hy self praat van 'n "vereenselwiging" waardeur die werklikheid deur hom sinvol tot spreke kom. En wanneer 'n bepaalde gegewe deur hom in 'n nuwe verband opgeneem word en met behulp van die taal van sy tyd- en plekgebondenheid verlos word sodat visuele dinge 'n visionêre glans aanneem, het ons, soos ek dit sien, met die wese van simboliek te make.

Dat Opperman hierdie simboliseringstaak bewustelik op hom neem, blyk al uit meer as een bundeltitel. Dit word verder eksplisiet gegee in gedigte soos "Scriba van die Carbonari": "en in volstrekte// vereenselwiging met alles om my heen . . . verlos ek // deur die gedig die engel uit die steen" (1950:15). Soos Jorik is hy enersyds die spioen, andersyds die singewende joernaalskrywer; soos Trigardt die ontdekker enersyds, andersyds die dagboekskrywer.

Die verloop van hierdie transformasieproses is te bestudeer in kortere gedigte, soos byvoorbeeld kwatryne, maar ook in sy grootste gedigte sowel as in sy dramas. Daarom dat ons Periandros so sinvol en haas profeties sien waar hy staan op die drumpel van die Westerse beskawing. In *Vergelegen* gaan dit weer om die besit van 'n stuk aarde, en in die opgang van Van der Heiden teenoor die geleidelike agteruitgang van Van der Stel word die basiese patroon van die geskiedenisverloop in hierdie land geteken: die ideaal wat uit hierdie bodem gegroei het teenoor die vreemde, ingevoerde droom van die Goewerneur. En die profetiese aard van *Voëlvry* met sy dubbelduidige titel sal, gesien ons posisie in die wêreld vandag, seker deur niemand misgekyk word nie.

Die meganika van die simboliseringsproses sal vorentoe heelwat aandag moet kry, maar vooraf nog net dit: ek weet dat my aksentuering van die rol van die werklikheid in dié verband teenspraak sal uitlok, want in die huidige debat rondom die begrip *intertekstualiteit* word die realiteit stelselmatig op die agtergrond gestoot terwyl die gedig in die uiterste gevalle tot 'n taalspel gereduseer word. In dié verband verwys ek na 'n standpunt wat vandag dikwels in teoretiese geskrifte verdedig word: die stelling naamlik dat die teks, elke teks, eintlik 'n lappieskombers van sitate is. "Every text is a new fabric woven out of bygone quotations," het Roland Barthes gesê, soos dikwels gesiteer onder andere deur Michel Greisel en Noel Polk in *Intertextuality in Faulkner* (1985:4). En by Harold Bloom (1976:3) lui dit net so radikaal: "A poem is not writing, but rewriting." Hierby sluit Christel van Boheemen (1981:248) aan, en dan trek sy verder die onvermydelike konsekwensie wat vir ons onderwerp van die grootste betekenis is as sy skryf: "Iedere text grijpt voor het produceren van zijn betekenis terug op het

verschil met een andere text, *nooit* naar de werkelijkheid zelf" (my kursivering).

Hierdie bewerings wil sê dat elke teks 'n interteks is, en verder dat die teks nie die digter se siening of belewing van die werklikheid weerspieël nie, maar dat dit slegs die herrangskikking verteenwoordig van dit wat deur talle ander gesê, gedink en geskryf is. Nie alleen word die werklikheid in die maak van 'n teks langs dié weg op die agtergrond gedwing nie, maar dit wil my voorkom of die verwysende en/of beheersende funksie van taal ook daarmee in gedrang kom. Daarteenoor sou ek wil stel dat indien dit waar is dat 'n teks alleen in gesprek met ander tekste betekenis kan "produseer" (om nou maar dié stukkie jargon te behou), sal ons noodwendig – soos trouens gedoen is – die werklikheid self ook as 'n teks moet beskou. Dit was vir my juis interessant om te sien hoe Barthes in sy *Empire of signs* (1983), 'n Japanse reisverhaal, hom inspan om aan die werklikheid wat hy met so 'n skerp oog bekyk, teksstatus te gee.

Ek het reeds gesê dat die belewing van die werklikheid nie hoef in te hou dat die digter 'n mimetiese beeld daarvan moet gee nie. Opperman het nooit geprobeer om vir ons die Natalse of Kaapse landskap af te teken nie. As hy skryf: "op hoeke van die strate blink // sy oë bloedbelope," probeer hy nie 'n robot met woorde teken nie, maar die robotwerklikheid word geënkodeer in die gedig "Stad in die mis" en lewer so 'n bydrae in die omvorming van die stad tot 'n dreigende monster.

Dis natuurlik waar dat 'n digter deur ander digters en gedigte geprikkel kan word; dat 'n digter soos Opperman werk in 'n bepaalde tradisie; dat gedigte dikwels sitate bevat, ook brokstukke folklore en volksoorleweringe. Maar dit maak gedigte nog nie noodwendig 'n weefsel van sitate nie. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) is uit baie bronne gevoed, maar dis nogtans 'n unikum waarvan daar geen tweede bestaan nie. Dit wat 'n digter, mits hy digter is, van voorgangers erf of leen, word deur hom gebruik en verbruik in die tot stand bring van iets nuuts. Gedigte soos "Gebed om die gebeente", "Blom van die baaierd", "Dennebol", "Vloervelletjie", om van die Brandaan- en Kristienreekse maar te swyg, lê hiervan genoegsame getuienis af.

Van die voorbeelde wat ek straks gaan behandel, is opsetlik so gekies dat hulle moontlik as intertekste beskou kan word, maar ek hoop om aan te toon dat dié gedigte eerder intratekstueel as intertekstueel gelees moet word om hulle sê te sê.

## 2. Simboliseringsproses: Mallarmé tot Opperman

Hierdie bydrae is veronderstel om deel te vorm van 'n omvattende projek, naamlik *Simbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*. En uit wat dusver gesê is, moet dit duidelik wees dat ek die term *simbolisme* vermy. Persoonlik verkies ek om dié woord te gebruik as benaming vir die bepaalde kunsrigting

wat gedurende die laaste kwart van die vorige eeu, veral in Frankryk, 'n kortstondige bloei beleef het, 'n rigting wat op verskillende terreine maar dan tog meer bepaald in die digwerk van onder andere Baudelaire, Verlaine, Mallarmé en Rimbaud tot openbaring gekom het.

Dit was, soos algemeen bekend is, 'n reaksiebeweging met sy duidelike aanloop, afloop en bevrugtende nawerking, 'n beweging wat 'n vaste plek in die literatuurgeskiedenis het, terwyl die verskynsel wat ek in gedagte het en wat ek liefs *simboliek* wil noem, iets universeels aan hom het en nie aan tyd of plek gebonde hoef te wees nie. Dis 'n verskynsel wat in sy openbaringsvorme bestudeerbaar is en wat in sy wese 'n dinamiese skeppingsaksie impliseer. Vandaar dat ek hier die klem op die simboliserings*proses* wil laat val.

Die Simbolisme as beweging laat ek verder met rus behalwe om te beklemtoon dat daar in die besinning op die oorgang van die konkrete na die abstrakte, die besondere na die algemene, wat eie is aan die simboliserings-sproses, vrugbare aansluiting by hierdie beweging gevind kan word.

Dit wil ek illustreer deur te verwys na 'n gedig van Mallarmé. "Toute l'ame resumée" (Die ganse siel opgesom), 'n gedig wat ek parafraserend sal bekyk.

Die sentrale beeld of siening in die gedig is dié van die brandende sigaar wat slegs dán behoorlik kan funksioneer as die helder kus van die vuur die tabak (wat per slot van rekening onedele materie is) tot as en verganklikheid verteer. So kan die siel, die essensie, hom subtiel openbaar in die rookvorme wat in kring na kring uitgeblaas word. As ek reg lees, gaan dit dus hier om die nuwe, die geheimsinnige miskien, die simbool as u wil, wat ontstaan in die proses waarin dit wat onedel, log-aards is, in skeppingsgloed verteer word. (Dit is, tussen hakies, vir ons doel ook goed om daarop te let dat daar sonder die "onedele" tabak geen sigaar en dus ook geen rook sou gewees het nie.)

Simon Vestdijk (1939:12–13) se gedagtes loop in dieselfde rigting (maar hy is minder radikaal) waar hy in sy boek oor Albert Verwey pleks van die vuur as verterende element 'n vretende suur gebruik en dan tot hierdie formulering kom: "Een gedicht . . . doet denken aan een druppel bijtend vocht, die het weefsel, waarmee het in aanraking komt, vernietigt en de bestanddelen ervan in geconsentreerden vorm in zich opgelost houdt."

Wat Vestdijk hier sê van die poësie oor die algemeen, sou ek van toepassing wil maak op die simboliese gedig waarin die grondstof nie totaal vernietig word nie maar as 't ware in 'n proses van transsubstansiasie gewysig in die simboliese voorstelling bewaar bly.

Naas hierdie *teorieë* van vertering of transformasie is daar natuurlik die moontlikheid van verplasing of verdringing. Teoreties sou ons hier kan aansluit by Roman Jakobson waar hy die assosiatiewe vervangingsmoontlikhede van die taal stel teenoor, of naas, die sintagmatiese kombinasie-eise daarvan: seleksie teenoor kombinasie, ekwivalensie teenoor kontiguïteit, soos ons dit in dié beroemde uitspraak kan lees: "The poetic function (lees vir

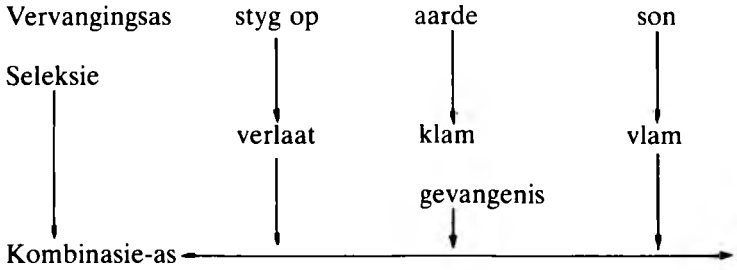
ons doel: symbolic function) projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." 'n Uitspraak wat dikwels aangehaal word, onder andere in Ann Jefferson en David Robey: *Modern literary theory* (1982).

Ter illustrasie die "Miskruier"-kwatryn uit die *Aluin*-reeks van *Engel uit die klip* (1950:21)

> Ek sal teer vlerkies uit twee stram
> doppe lig en eindelik die klam
> gevangenis verlaat – styg bo
> die miskoek van die aarde na die vlam.

Herlei ons die gedig tot Jakobson se model, sal ons die basiese natuurgegewe vereenvoudig en sintagmaties miskien so kan verwoord: Die miskruier vlieg op uit die miskoek na die straatlig, 'n sin waarin verskillende gegewens selektief vervang kan word:

Figuur 1




Die miskruier vlieg op uit die miskoek na die straatlig

Vierdens is daar nog die bekende procédè waarin die werklikheidsgegewe bewus deur 'n simboliese boodskap of toepassing opgevolg word, 'n procédè wat ons dikwels by Totius teenkom. Die gedig neem dan die vorm aan van 'n werklikheidsiening wat met behulp van sekere omskakelende formules met 'n dieper betekenis beklee word. Of andersom: 'n sekere waarheid wat die digter reeds besit, word met 'n natuurbeeld bevestig. Mens sou kan sê dat die digter in dergelike gevalle eerder illustratief as ontdekkend werk. Opperman (1959:32) stel dit so: "Totius se simboliek is herleibaar tot twee elemente: waarneming en lering. In dié opsig herinner dit aan die Nederlandse emblematakuns wat bestaan uit 'n prentjie met 'n verduidleiking van die *waarheid*, die *bedoeling*, die *les* wat voorgestel word. By hom kry ons vergelyking, allegorie, sinnebeeld, paralelle tekening: kortom, emblematakuns, maar heel selde die suiwer simbool of gestalte wat sonder toeligting, vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar."

Met opset haal ek Opperman in dié verband so uitvoerig aan omdat uit sy

kritiese houding teenoor Totius se manier van doen iets blyk van sy eie strewe, naamlik die uitbeelding van 'n gegewe op so 'n wyse dat 'n dieper sin sonder vergelyking of verklaring daaruit opstaan. Dis 'n strewe dié wat duidelik tot verwesenliking kom in die veel gesiteerde "Digter", 'n kompakte konstruksie waarin beeld en toepassing simbioties bestaan en van die begin tot die einde koëksistent ontwikkel. Wat vir die balling geld, geld gelyktydig, maar dan in oordragtelike sin, ook vir die digter van die titel – die balling is 'n krygsgevangene op Ceylon, terwyl die digter hom as "gevangene" op "'n" Ceylon bevind, 'n ballingsoord wat buite sy ewige tuiste geleë is. Albei verlang en reik in verlange aktief-skeppend uit: die balling in die geduldige opbou van 'n skippie in 'n bottel, die digter in die versigtige konstruksie van "stellasies vers" deur die nou ingang van die vorm. Met sy skippie kan die balling 'n verbeelde reis na sy vaderland onderneem, terwyl die digter met sy skepping net so uitreik na 'n ewige vaderland buite ruimte en tyd.

Opperman het egter baie pyle in sy koker, en hoe die simboliseringsproses by hom kán verloop, sal ek vervolgens aan die hand van enkele voorbeelde probeer illustreer, sonder om hoegenaamd volledigheid te probeer nastreef.

## 3. Simboliseringsproses by D.J. Opperman: metaforiek, herhaling, variasie, verplasing

As eerste voorbeeld kies ek die kwatryn "Stillewe" uit die *Aluin*-reeks van *Engel uit die Klip* (1950:19):

> Die spieël weerkaats 'n stukkie bed en hande,
> horlosie, kleingeld en kruisbande;
> en eenkant in 'n glas buig water
> skedelig om vals tande.

Die titel dui daarop dat die digter hier 'n stillewe, dit wil sê 'n bepaalde soort skildery, in woorde wil gee, 'n skildery waarin die objekte, nietige, lewelose dinge soos 'n stukkie bed, 'n horlosie en kleingeld, op 'n bepaalde manier gerangskik word. Die idee van 'n skildery word verder ondersteun deur die feit dat die objekte via die spieël en dus as 't ware omraam gegroepeer weerkaats word. Die los dinge kry samehang.

Tot en met die derde reël is die gedig suiwer mimeties te lees. Maar dan kom die vierde reël, die strategiese reël in 'n kwatryn, en hier stuit ons op die enigsins vreemde woord, "skedelig", vreemd onder andere omdat dit die eerste beskrywende woord is in 'n gedig wat tot dusver bloot met die rangskikking van konkrete gegewens gewerk het. Ons weet dat water objekte verwring, maar hier word die werklikhede van die glas en die vals tande tot 'n doodshoof verwring en word ons gedwing om retrospektief, tot by die titel, die geheel in 'n totaal ander lig te beskou. Waar ons vroeër kon dink aan 'n man wat hom ontklee het om te gaan slaap, moet ons die bed toe gaan nou sien as 'n voorspel tot die dood. In die nuwe lig kry die titel ook nou sy bybetekenis: die stilword van die lewe. Ook kry die prominensie van die

hande in geselskap van die ander konkrete dinge nuwe sin en moet ons in die nietige besonderhede van kleingeld en kruisbande iets lees van die skamel menslike besit wat by die dood afgelê word.

Ek praat hier van voorspel tot die dood omdat die spieël hier nog weerkaats. Binne die tradisie van ons mense, en nie net van ons mense nie, word die spieël by 'n afsterwe bedek, 'n saak wat deur Cirlot se *A dictionary of symbols* (1962) onder die lemma "mirror" bevestig word.

Die verband wat hier tussen die slaap en die dood gelê word, is in die literêre tradisie natuurlik nie vreemd nie. Dink maar aan Jaïrus se dogtertjie. Ook die dubbelbetekenis van die woord "stillewe" is al meermale in die poësie geëksploiteer, byvoorbeeld deur Pierre Kemp in sy gedig "Stilleven".

> Dat is een spiegel en dit ben ik,
> glas en vlees van het ogenblik.
> Ik ga er bloemen en kaarsen bijzetten
> en om het recht een boek met wetten.
> Dan een likeur en ik erken,
> dat ik zo langzaamaan een stilleven ben.

As die ek-spreker voor die spieël blomme en kerse en "een boek met wetten" langs hom plaas, vorm hy met die objekte saam 'n stillewe. Maar terselfdertyd is hy besig om homself as 't ware met blomme en kerse daarby uit te lê. Vandaar die sloterkenning, wat darem nog met 'n glas likeur gevier word.

Nou is dit seker moontlik dat Kemp se gedig en ander dergelike gedigte, gebruike en gegewens uit die tradisie, literêr en andersins, op Opperman se kwatryn ingespeel het; dat Opperman miskien selfs heel bewus die Boerewerklikheid teenoor die Rooms-Katolieke voorstelling van Pierre Kemp wou stel. Maar dit wil nog nie sê dat Opperman se gedig 'n weefsel van aanhalings is nie; dat dit nie 'n unikum geword het nie. Dis 'n selfstandige teks wat sy eie dekodering beheers omdat hy met sy eie middele tot simobliese spreke gekom het.

Om te illustreer in hoe 'n mate 'n bepaalde gegewe deur die simboliese proses geassimileer word, gee ek die kwatryn "Skutter" (1950:37) uit die *Diereriem*-reeks, van *Engel uit die klip* hier ter oorweging, 'n gedig waarin die Boesman se jagstrategie as basiese gegewe optree:

> Ons sien 'n eland stadig nader kom
> maar wei as trop rustig met hom;
> dan tref 'n pyl en weet ons weer
> die dood wei tussen ons vermom.

Daar bestaan natuurlik 'n uitgebreide literatuur oor die Boesman, waarop ek nie kan ingaan nie. Ek glo ook nie dat die gedig ons daartoe dwing nie. Maar om Opperman se werkwyse verder toe te lig is dit nuttig om hier te verwys na D.F. Malherbe se gedig, "Die Boesman" (1909:32), wat party van ons dalk uit

ons skooldae onthou. Die gedig begin met 'n verwysing na die Boesman se jagpraktyk:

> Hier digtbij waar die ribbokke weie
> kom al nader en nader 'n bos
> d'is 'n Boesman gekruip uit die vleie
> wat 'n bok wil betrek ver sijn kos.

Dan gaan die beskrywing voort met die noem van die Boesman se nomadiese aard, sy voorkoms, sy gehegtheid aan kind en vrou, sy gehardheid, ensovoort. Kortom, die gedig kan beskrywend voortgaan solank as wat Malherbe aan nuwe kenmerke van die Boesman kan dink. En dit terwyl Opperman vir sy doel slegs die Boesman se kamofleertegniek by die jag isoleer en sy gedig, soos mens immers by 'n kwatryn verwag, as 't ware met 'n simbaalslag besluit.

Nog 'n belangrike verskil tussen die twee gedigte lê daarin dat Malherbe se gedig deurgaans oor die Boesman handel, terwyl Opperman die Boesman-gegewe bloot as beeldmateriaal gebruik en verbruik om 'n insig tot stand te bring in die menslike lot: die altyd aanwesige eksistensiële werkikheid van gevaar en dood waarvan ons wel weet, maar wat ons nie deurgrond nie en waarteen geen verweer op te werp is nie – dinge wat met die Boesman en sy doen en late net mooi niks te make het nie.

Of Opperman hier bewus by Malherbe wou aansluit, weet ek nie, glo ek in elk geval ook nie. Indien ons intertekstueel moet lees, sal ons natuurlik kan sê dat Opperman se gedig tegnies 'n groot vooruitgang demonstreer en dat hy teenoor die beskrywende, moralistiese, ietwat patroniserende aanslag van Malherbe die Boesman nie langer as 'n rariteit beskou nie, maar dat hy hom as deel van 'n groot en verwikkelde werklikheid in sy berekeninge opneem.

Waar daar in die twee kwatryne hoofsaaklik met metaforiese omskakeling gewerk is, is dit veral herhaling en variasie, gepaardgaande met die verplasing van sleutelelemente wat in die bekende "Klara Majola" (1950:8) 'n rol speel. Daarby die belangrike feit dat die hele aanslag, die hele idiolek van die gedig in die loop van die gebeure verander.

Hierdie gedig het 'n hele geskiedenis. Soos algemeen bekend is, het hy sy oorsprong in 'n koerantberig wat vertel hoe Klara Majola haar blinde vader gaan soek het, hoe sy in die donker verdwaal en in die koue verkluim het. Minder bekend is die feit dat Opperman en Boerneef na aanleiding van die berig 'n wedstryd aangegaan het. Boerneef sou die gegewe verhaalmatig bewerk, terwyl Opperman 'n gedig sou skryf. Boerneef se verhaal laat ek daar, hoewel dit vergelykend met vrug in 'n ondersoek betrek sou kon word.

Op die verwerking van die berig as sodanig gaan ek hier ook nie in nie, behalwe om te sê dat die joernalistieke styl van die berig hom in die gedig laat geld het, in elk geval dan in die eerste strofe met die saaklike, informatiewe aanduidinge van tyd, plek, en omstandighede:

Klara Majola wou haar vader
toe die skemer sak, gaan haal
waar hy, die blinde, hout vergader;
maar Klara Majola het verdwaal.

In strofe twee kan daar nie langer van joernalistiek selfs sprake wees nie. Klara Majola word "Klein Klara Majola". Die gids van weleer word tot kleinheid, nietigheid gereduseer. Die onbetrokkenheid van die beriggewer het verdwyn: Klara Majola word nou van naderby, byna vertederend betrag, terwyl die vernietigende effek van die koue op haar ledemate beeldmatig opgeroep word:

Klein Klara Majola lê verkluim
in die Bokkeveld se bros kapok,
haar arms en bene bruin
en kromgetrek soos wingerdstok.

Die mens het verander; ook die plek van die gebeure: dié het gepresiseer, die Bokkeveld geword, 'n bokveld, plek van onheil en dood.

Die ingrype in die basiese gegewe word in strofe drie op radikale wyse deurgevoer. Klara Majola word hier die toegesproke persoon terwyl daar nou nie langer op haar nie, maar op die ek-spreker en sy lot gefokus word:

Klara Majola, die koue geweld
sif stadiger oor my uit die ruim,
maar nooit sal ek in die Bokkeveld
so warm, Klara Majola, soos jy verkluim.

Nie net word Klara Majola deur die ek-spreker vervang nie, maar in die vergelyking wat hier tot stand kom, word die idiolek van die gedig ingrypend verander. Die kapok van weleer word "koue geweld", en waar ons in strofe twee die resultaat van koue en kapok met 'n enkele skok beleef het, word die vernietiging nou as 'n volgehoue proses beleef, neersiftend, langsaam maar aktief handelend, terwyl die nuwe element wat hier ingevoer word, naamlik die "ruim", die kapok en koue omskep tot 'n meedoënlose kosmiese mag wat deurlopend vyandig staan teenoor die lewe self.

Dit moet teen die tyd ook duidelik wees dat die welluidende Klara Majola-naam wat so dikwels herhaal word en wat 'n musikale dimensie tot die gedig toevoeg, veel meer as 'n musikale funksie het. Die naam kry gaandeweg inhoud, dramatiese betekenis soos dit onder steeds veranderende ligval die gebeureverloop vergesel.

Daar lê nog een belangrike element in die slotstrofe wat aandag verdien: die paradoksale bewering van die spreker dat hy nie so warm soos Klara Majola sal verkluim nie. Nou is dit maklik om uit te wys dat die paradoks in die Bybel, in die Klassieke, dwarsdeur die geskiedenis tot in ons tyd 'n belangrike literêre rol gespeel het, dat dit selfs as 'n wesentlike element van die poësie beskou is. Maar die vraag bly: wat doen die paradoks hier? Hoe hang dit saam

met die offer wat Klara Majola moes bring? Dis in elk geval 'n duidelike merker wat hom interpretatief móét laat geld.

Kyk ons nou terug op die gedig, is dit duidelik dat ons langs verskillende weë, deur kontraste en ironie, op hierdie paradoks voorberei is. In strofe een is dit Klara wat, ten spyte van die feit dat haar naam helder of helderte beteken, verdwaal, terwyl haar vader wie se blindheid so benadruk word, in staat is om hout te soek en sy weg te vind. Die blinde kom tereg terwyl die heldere verdwaal. Die sprokkeling van die hout keer wrang-ironies terug in strofe twee as Klara self ongevind tot hout verstok in die koue. Die paradoks aan die einde is dus op sy plek: ironie, teenspraak en paradoks begelei Klara se hele gang.

Waar hierdie teenstellings in die eerste twee strofes vir Klara negatief uitgeval het, stel die slotparadoks haar in 'n positiewe lig: haar verkluiming het met warmte gepaard gegaan, liefde en selfopoffering wat sin aan haar ondergang gee.

Die selfopofferende daad van 'n kind in die koue het natuurlik sy beroemde voorloper in die geskiedenis van Rachel de Beer soos vroeër vertel deur Eugène Marais en later deur A.G. Visser in sy gedig "Sneeuwitjie" (1931: 33). Dis ook 'n ware verhaal wat verskillende bewerkings deurloop het, 'n geskiedenis wat van "voorbeeldlose opoffering" getuig, soos Visser dit stel. En in die lerende slot van sy gedig bring hy die opoffering uitdruklik in verband met die warmte van die hart;

> O wonder dat 'n hart so warm
> Nie al die sneeu kon smelt –

Met Visser se voorstelling van sake in gedagte moet die "warm verkluim" van Klara Majola vir die leser onvermydelik verband hou met die offerdaad: in die soek na haar blinde vader is Klara in menslike warmte en sorg tot offer gemaak. Die verskil is net dat dit wat Visser moraliserend stel, deur Opperman struktureel bereik is. En as die spreker nou beweer dat hy nie so "warm" soos sy sal verkluim nie, beteken dit net dat menslike warmte en selfopoffering in sy geval geen rol speel nie en dat die koue wat hy verduur, van 'n totaal ander orde is as die koue wat haar ondergang bewerk het. Die "koue geweld" waarvan hy praat, gaan nie gepaard met die sin van die selfopofferende daad nie, dis 'n eksistensiële bedreiging wat die mens in sy hele lewensgang vergesel.

## 4. Enkele ander omskakelingsmeganismes

Die gedigte wat tot dusver onder bespreking gekom het, laat maar iets sien van die ryk variasie wat hierdie oeuvre bied en die verbluffende vindingrykheid wat die digter in die simboliseringsproses aan die dag lê, en dit verplig my om, sy dit dan heel vlugtig, enkele ander omskakelingsmeganismes uit te wys.

Daar is byvoorbeeld die merkwaardige "Seevelde van bamboes" (1963:24), waar die digter, terwyl hy in die uitbeelding deurgaans getrou bly aan die aard en gedrag van die seebamboese wat deur die getye heen en weer geslinger en in die vreemdste vorme verwring word, daarin slaag om met behulp van 'n aaneenskakelende metaforereeks uit die bewegings en kramptrekke van die bamboese die lot van die mensheid af te lees: die geswoeg, die gebondenheid, die wanhoopsgebare, die drif en verlange:

> alle verlangens,
> verniet, verniet,
> ewig gevange
> in getye van verdriet.

Tot dusver het dit telkens geblyk dat simbolisering 'n verbreding van perspektief bring. Maar die teenoorgestelde beweging, met ironiese effek, is ook moontlik, soos dit byvoorbeeld te sien is in die patetiek van die ou matroos van Napels. Afgetakel na liggaam en gees en verskreeu deur sy vrou, het daar vir hom in die neerdrukkende milieu waarin hy hom bevind, niks van sy vrye matrooslewe oorgebly nie. Sy trotse vaart onder bollende seile kan hy nou slegs simbolies oproep waar hy onder wapperende wasgoed sit, terwyl die kaart van die groot seeroetes oor vyf oseane vir hom slegs terug te roep is in die plooie en lyne van sy vertrekte artritushand.

Dit sal ons te ver neem om hier uitvoerig op langer gedigte in te gaan, hoewel dit nodig is om daarop te wys dat daar in langer verse verskillende handgrepe, soms in wisselende kombinasie, in aksie kom. Hiervan wil ek iets laat sien deur vlugtig na "Ballade van Grysland" (1947:13) te verwys. Dit is bekend dat die gedig as basis het die belewenisse van Opperman se eie broer in die grootstad: die misnoegdheid, die neerkrap van "valse syfers", die vlug, die skuldbesef, die opgejaagdheid. Maar hierdie persoonlike gegewe word op verskillende maniere en met verskillende middele op so 'n wyse bewerk dat dit 'n verteenwoordigende beeld gee van die mensdom in 'n postlapsariese wêreld.

Met die teks uit *Trekkerswee* bo-aan sy gedig dwing Opperman ons om sy verhaal teen die agtergrond van Totius se gedig te lees; word ons by voorbaat opgeskerp om met ooreenkomste en verskille rekening te hou. En gaandeweg sal dit duidelik word dat hier van 'n "boere-paradys" geen sprake meer kan wees nie en dat dit nou om meer gaan as die besondere ervaring van 'n besondere individu of volk in 'n besondere stad. Die balladeagtige tekening van die jong man se gang deur die stad, die snel veranderende werkkringe dra veel by om van hom 'n verteenwoordigende figuur te maak. Dan is daar die aaneenskakeling van ironiese beelde, waarvan die volgende 'n goeie voorbeeld is:

> Toe het ons tot 'n staaldriehoek
> die leë olievate opgestapel –
> bye aan 'n nat bruin heuningkoek.

Dis 'n raak beeld, sal ons kan sê: die bekke van die opgestapelde olievate wat

op 'n heuningkoek lyk, terwyl die arbeiders in bruin oorpakke die voorkoms van werkende bye kry. Visueel raak, maar psigologies wrang-ironies. Die sinvolheid van byearbeid is hier immers afwesig waar dit gaan om die bou van "heuningkoeke" waaruit bittermin soetigheid te haal is.

Van die geliefde se arbeid in 'n lekkergoedfabriek lees ons:

> En haar hande, soos oor 'n klavier,
> gryp en vou en gryp en vou
> stukke sjokola in blinkpapier.

Oppervlakkig gesien, weer 'n raak beeld: die vinnige handbewegings wat aan ratse klavierspel laat dink. Maar in werklikheid het ons hier 'n masjinale geswoeg wat met klavierspel in die volle sin van die woord net mooi niks te make het nie.

Met ironiese beelde soos dié – en daar is meer – word 'n bitter, wrokkige gevoel van opstandigheid gesuggereer.

Dan is daar die bewuste aanwending van die tersines, die voortdurende suggestie van stads- en werkkringe, die spel met die drie en die sewe (drie afdelings van sewe tersines elk) wat vaagweg Dante se *Goddelike komedie* oproep met onder andere die tog deur die inferno, waar die jong digter deur die ouere begelei word. Daar is die verwysing na die mallemeule, die valse paradys van neonligte waarheen die jong man met sy geliefde ontsnap; daar is die herhaling met wysigings van gesteelde goedere wat geleidelik telbare munt tot "eiendom" tot 'n ganse "wêreld" maak.

So kry die jong man en sy geliefde verteenwoordigende status, word hulle as moderne opstandiges 'n gevalle Adam en Eva wat vanuit die vervloekte oord van die aarde op soek gaan na die verlore paradys maar telkens met die teendeel van hulle droom gekonfronteer word – en dit altyd onder die besef dat die rekenmeester, per slot van rekening die Groot Rekenmeester, eendag rekenskap sal eis.

Hierdie simboliserende ontginning van 'n grondverhaal sal ons telkens by Opperman teenkom: in "Gebed om die gebeente", in "Joernaal van Jorik", in "Blom van die baaierd". Dit is so omdat die digter simboliserend na die wêreld kyk. Vandaar dat 'n hele bundel 'n simboliese karakter kan kry. *Negester oor Ninevé* (1947) is 'n goeie voorbeeld en die titel suggereer al die simboliese strekking. Enersyds handel die bundel oor die sondige grootstad wat die lewe vernietig en ons telkens beelde van ondergang laat sien: siekteverskynsels, degenerasie, verval. Andersyds is dit die bundel van die negester, die denkbeeldige konstellasie wat met sy getallesimboliek geboorte en nuwe lewe oproep. So word mettertyd 'n duidelik spanning tyd-ewigheid voelbaar, 'n spanning wat deur teenstellende motiewe gedra word: *ark*, *skip*, *moederskoot*, *rots* teenoor *riet*, *water*, *moeras*, *wuiwende wiere*, die *skimmel* en die *swam* – motiewe wat, indien hulle standhoudend en konsekwent

genoeg hulle verskyning maak, die status van terugkerende simbole kry (1947:52):

> en ruime van haar skoot
> word ark oor waters van die dood.

Dit is opvallend hoeveel gewig Opperman in sy beskouinge oor ander digters aan die terugkerende simbool/beeld/tema geheg het. In sy bespreking van Totius se digterskap (1959:26) wys hy byvoorbeeld op wat hy die "twee stelle beelde" noem, naamlik die wat "die ramp voorstel – *trein, byl, wa, weerlig, stad, waterslang*" teenoor "beelde van berusting – *wilger, rivier, put, duif, skaap*". In 'n opstel oor C.M. van den Heever (1959:41) wys hy weer op die terugkerende "vroulike simbole": *water, skemering, mantel, maan, musiek, bruid, lelie*, en dergelike meer.

Ook in ander opstelle, soos dié oor J. Greshoff (1959:126) en A. Roland Holst (1959:16), gee hy interpreterend aandag aan terugkerende motiewe. Vir die literator Opperman is dié elemente klaarblyklik van opperste belang, en dit hoef ons nie te verbaas dat dit in sy eie werk so 'n prominente rol speel nie: in *Joernaal van Jorik* (1942), ook in *Dolosse* (1963) waar ons telkens beelde van verval en ondergang ontmoet – dolosse en geraamtes van mense, van stede, van beskawings, beenreste wat deur die "dolosgooier van die woord" orakelend tot sin en patroon gewerp word.

## 5. Fugale omskakeling: "Fuga op die Vroestuk"

Ten slotte wil ek 'n gedig ter sprake bring waaroor ek elders al die een en ander geskryf het maar wat in die huidige betoog 'n eie plek verdien omdat die simboliese vlak hier op 'n heel besondere wyse, as 't ware met 'n soort toonmodulasie, bereik word. Ek bedoel "Fuga op die vroestuk", tegnies een van die boeiendste gedigte in *Komas uit 'n bamboesstok* (1979:92).

Dis 'n gedig wat goed inskakel by die res van die bundel, 'n gedig wat ons iets laat voel van die pynlike aanpassing van die digter tydens sy herstel ná die slopende siekte wat hom deur komas heen tot die aftakeling van die liggaam en die wanfunksionering van verskeie organe gevoer het. Die spraak moet stamelend herower word, en soos elders in die bundel, sien ons ook hier hoe die herstel met 'n ontwakende seksualiteit gepaard gaan. Waar dit die geval is, moet ons deurentyd, ook in hierdie gedig, bedag wees op die digter se gebruik van die volkse woord, onder andere in die verwysing na geslagsake en geslagsdele, woorde soos *voël, kloof, struis* (as huis, skuiling of tuiste), *stukkie, pomp*, en dergelike meer. Ook in die opsig het die gedig sy plek in dié volkse bundel. Maar dit alles doen nie afbreuk aan die feit dat hierdie gedig met sy meerstemmige fugale opset, sy interne korrespondensie en modulasie 'n eie karakter en identiteit besit nie. Maar eers die gedig:

**Fuga op die vroestuk**

o pom
pomelo
pomp
en hawermout
creamouna
elke boud is joune

woestyn
s
t
o
r
t
in
woestyn

elke eier wat verskyn
se vogel struis
verdwyn

my roosterbrood
my mar-mallade
vir daardie dood
staan die soldaat reeds op parade
maar er staat niet
war er staat
en wat beloof is
is beloof
en wag op die beloning
drink heuningbossietee
en die bye swerm
o
o
r
Langkloof
na
hoger honing

Met die eerste oogopslag het ons hier 'n ontbyttoneel kompleet met pomelo, hawermout en eier. Later verneem ons ook van roosterbrood en heuningbossietee. Kortom, dit gaan hier oor die "vroestuk" waarvan die titel praat.

Maar hierdie vreemde woord vir ontbyt stel ons uit die staanspoor op ons hoede, laat ons vermoed dat daar nie presies staan wat daar staan nie, dat daar in die woord 'n verskuilde betekenis lê. Die titel waarsku ons tog ook immers dat ons hier met 'n fuga te make het en dat 'n bepaalde tema fugaal deur ander stemme oorgeneem kan word; deur bybetekenisse aangevul kan word. En so is dit deurgaans. Die pomelo skakel byvoorbeeld klankmatig met die digter Nijhoff wat onder sy vriende as Pom bekend gestaan het en wie se beroemde versreël, "lees maar, er staat niet wat er staat", as 't ware as wegwyser voorgehou word. Andersyds skakel pomelo met "pomp", 'n woord wat in samespel met reëls 5 en 6 'n erotiese klank invoer:

cremouna
elke boud is joune

Met die kontaminasie "cremouna (cremora en Ramona) verkeer ons nog in die buurt van die ontbyttafel, maar andersyds word die erotiese stem daardeur al duidelik, veral as ons dink aan die korrupsie van die bekende Ramona-liedjie wat jare gelede soms onder jong seuns opgeklink het:

Ramona, my hele linker boud is joune.

Daar is ook ander variasies op die lied, soos byvoorbeeld die een wat Opperman gebruik – 'n variant dus op 'n variant wat met sy "elke" iets ongerig, ongefikseerds aan die erotiese drang gee.

Met die figuurdruk wat nou volg, word myns insiens iets van die seksdaad gesuggereer, maar dis onvrugbaar, onvolkome, vreugdeloos. Dit blyk ook 'n

blote woestynopgeefsel te wees waarin die "vogel struis", dit wil sê die struis (tuiste) van die vogel 'n blote verlange, 'n skimmige illusie bly.

Die ontbytgegewens voer dus assosiatief tot enigsins vae seksuele fantasieë, sodat ons hier kan praat van 'n byna instinktiewe uitreik na seksuele normaliteit.

In die tweede helfte van die gedig, wat sekerlik met opset *teenoor* die eerste afgedruk staan, kry ons 'n parallelle beweging: weer die ontbyttafel met sy roosterbrood en marmelade, weer die seksuele bowetone, weer die figuurdruk met die oproep van die seksdaad. Maar alles is nou van die begin af meer gefikseerd, soos al blyk uit die herhaling van die besitlike voornaamwoord *my*. Opvallend ook dat die digter teruggryp na sy eie werk om 'n seksuele verlange te suggereer en nie na die verbanalisering van 'n banale liedjie wat êrens in sy herinnering bly steek nie. Die wilde oormekaar tuimelende indrukke en gedagtes hang by Opperman meermale met erotiese gevoelens saam, soos byvoorbeeld te sien is in Koen se reaksie toe hy in "Blom van die Baaierd" Isabel se verleidelike nabyheid ervaar: "Dan fladder daar gedagtes uit 'n grot" – 'n fladdering wat ons hier terugvind in die bye wat "swerm". In die "mar-mallade" sit nog iets van die siekte (maladie), maar ook iets van die vrouenaam Marié. Die verlange en bitterheid oor die siekte-onvermoë is nog voelbaar, maar daar kom nou groter gerigtheid in die verwagting, 'n hoop op vervulling. Nijhoff word nie meer met 'n bynaam opgeroep nie maar met sy poësie, onder andere met die gegewe van die "hoger honing", 'n gegewe wat enersyds aansluit by die ontbyttafel maar andersyds die ideale seksverbintenis tot 'n geestelike belewenis maak wat bo die blote bevrediging van liggaamlike behoeftes uitgaan.

## Bibliografie


Bloom, Harold. 1976. *Poetry and repression*. New Haven: Yale University Press.

Cirlot, J.E. 1962. *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.

Gresset, Michel & Polk, Noel. 1985. *Intertextuality in Faulkner*. Jackson: Mississippi University Press.

Jefferson, Ann & Robey, David (red.). 1982. *Modern literary theory*. London: Batsford.

Kemp, Pierre. *Gedichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Malherbe, D.F. 1909. *Karroo blommetjies*. Kaapstad: Van de Sandt de Villiers Drukpers Maatschappy Beperkt.

Opperman, D.J. 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.

Opperman, D.J. 1950. *Engel uit die klip*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

Opperman, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Boheemen, Christel. 1981. Intertextualiteit. *Forum der Letteren*, 22(3): 242–249.

Vestdijk, S. s.j. *Albert Verwey en de idee*. A.A.A. Stols: Rijswijk.

Visser, A.G. 1931. *Die purper iris*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.



**Universiteit van Pretoria**