

DIE BUNDEL AS EENHEID

'n Onderzoek na die funksie
van die simbool in Opperman se
Blom en baaierd

deur

Edith H. Reidt

Skripsie aangebied ter voldoening aan die vereistes
vir die graad M.A. in Nederlands en Afrikaans
aan die Universiteit van Kaapstad

Oktober 1962

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK EEN	
<u>DIE LITERÊRE EENHEID</u>	1
HOOFSTUK TWEE	
<u>DIE SIMBOOL AS INTEGRERENDE FAKTOR</u>	18
HOOFSTUK DRIE	
<u>DIE SIMBOOL AS STRUKTUURDRAER:</u>	
Ontleding van die dramatiese simboolge- bruik in "Staking op die suikerplantasie".	37
HOOFSTUK VIER	
<u>STRUKTURERING DEUR DIE SIMBOOL:</u>	
Die funksie van die simbool in die siklus "Kroniek van Kristien" en sy konstituerende gedigte.	76
HOOFSTUK VYF	
<u>STRUKTURELE INTEGRASIE VAN DIE BUNDEL</u> ...	129
HOOFSTUK SES	
<u>BESLUIT</u>	173
AANHANGSEL	180
BIBLIOGRAFIE	187

HOOFSTUK EEN

DIE LITERÊRE EENHEID

In hierdie ondersoek na die eenheid van die bundel Blom en beaierd sal die strukturerende en eenheidskeppende funksie van die simbole nagegaan word. Dié probleemstelling konfronteer die ondersoeker onmiddellik met die begrippe eenheid - bundel - simbool soos hulle a) algemeen gehandhaaf word en b) in die onderhawige digbundel funksioneer.

By die gebruik van die term "eenheid" onderskei die literatuurwetenskaplike tussen "unit" ('n aangebode taalhandeling) en "unity" (samehang). Eersgenoemde is "objek van ondersoek vir die stilistikus" ¹⁾, terwyl laasgenoemde volgens die jongste literêre teorie die gevolg is van 'n waarde-oordeel. Vir die een is dit 'n uitgangspunt, vir die ander 'n eindoordeel. Uit die aard en graad van integrasie van die komponente sook die paslikheid van die onderdele ten opsigte van die geheel blyk of die kunstenaar "die Einheit einer vom Anfang auf das Ende zugeführten Perspektive" ²⁾ bereik het. Vir Roman Jakobson is dit "the unity of esthetic purpose" ³⁾ wat die komplekse multidimensionele struktuur van 'n kunswerk integreer. Roman Ingarden sien die spesiale struktuur of eenheid van 'n kunswerk in die rigting van sy "begin" tot sy "einde", 'n prinsipe wat in en op die vyf lae van die kunswerk gebaseer

-
- 1) Elize Lindes, Veelheid en binding, Amsterdam 1956, bl. 66.
 - 2) Hans Robert Jauss, "Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner Lyrik", Germanisch-Romanische Monatsschrift XII, Deel X, Nr. 3, Julie 1960.
 - 3) Aangehaal deur Victor Erlich, Russian formalism, 's-Gravenhage 1955, bl. 170.

is 4). Daarom sê E. Lindes tereg dat die eenheidsprobleem in die literatuurwetenskap 'n probleem van nie bloot die linguïstiese nie maar ook die literêre samehang binne die literêre werk is, en dat die literêre ondersoeker moet vasstel hoe en waardeur dié samehang gekonstitueer word. "Die eenheidsprobleem word 'n... soektog na ordenende prinsipes in die struktuur" 5). Watter bepaalde eenheidkonstituerende faktore in 'n literêre kunswerk funksioneel is, moet in elke aparte werk nagegaan word. Daar kan bv. een dominerende struktuurprinsipe werksaam wees, of 'n primêre faktor plus sekondêre eenheidsmiddele, maar die strukturende element, wat dit ook al is, moet die bestanddele van die kunswerk deurdring en oorkoepel. Dan eers kan van 'n "unity of esthetic purpose" gepraat word. Al is die uitgangspunt van die literatuurwetenskaplike ondersoek na die eenheid in 'n kunswerk, sy dit gedig of bundel, nie dié van die filosofiese estetika nie, speel die estetiese oordeel by 'n finale waardering van 'n kunswerk indirek tog ook 'n rol 6). Hier stem ons nie met E. Lindes saam nie. Die voltooide kunswerk kan wel as "'n geheel of 'n Gestalt of 'n organisme" beskou word "waarin elke onderdeel in noodwendige samehang met die geheel gegee is" 7).

4) R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960, 2de druk, bl. 326.

Vgl. ook Bernard Weinberg: "La forme, c'est une totalité de parties organisées selon un ordre particulier à l'oeuvre même, les deux concepts de totalité et d'ordre sont inséparables dans n'importe quelle conception de la forme littéraire. La forme, c'est à la fois un principe d'unité et un principe d'ordre, qui explique non seulement la présence de chaque élément et son pourquoi mais aussi sa place, qui détermine l'importance relative de chaque élément et la hiérarchie de tous."

("Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle", in Paul Böckmann (redakteur), Stil und Form-probleme in der Literatur, Heidelberg 1959, bl. 78.)

5) A.w. bl., 67-68.

6) Vgl. N. Foerster, "The esthetic and ethical judgments," in D.A. Stauffer (redakteur), The intent of the critic, Princeton 1941.

7) E. Lindes, a.w., bl. 67.

Lenhold is nie eendersheid nie, maar "imaginative integration", "amount (and diversity) of material integrated" 8). Vir Wellek en Warren is hegte organisasie en kompleksiteit 'n waarde-kriterium. Die kompleksiteite kan op 'n stilistiese, sintaktiese of prosodiese vlak lê, maar ook op die gebied van beeldspraak, tema, toon en bou; "the works of highest value are complex also in those upper structures" 9). Hoofsaak is die ordenende prinsipe wat integrasie moontlik maak. En dit is die kritikus se ver- naamste taak om die strukturende faktor uit te ken en sy funksionaliteit in 'n kunswerk aan te toon.

Die pas genoemde kenmerke van die literêre eenheid is van toepassing op elke literêre kunswerk alhoewel ons daar verskillende soorte en grade van eenhede kan vasstel. Ons onderskei bv. die eenheid van 'n gedig, 'n siklus, 'n drama, 'n roman ens., en by elke "soort" word die term "eenheid" met graduels verskille toegepas. Streng gesproke kan ons hulle nie vergelyk nie, omdat elkeen eiesoortig is, tog kan ons die eenheidskriteria vir elkeen as maatstaf gebruik om tot 'n waarde-oordeel te kom. Die poësiekritiek van die afgelope twintig jaar wat bekend staan vir sy "close reading" en "practical criticism", het die klem veral op die eenheid van die gedig laat val, maar met 'n merkwaardige sloping van die grense tussen die suiwer poëtiese en die dramatiese. Onder die vooraanstaande Amerikaanse kritici soos T.S. Eliot, William Empson, John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, René Wellek en Austin Warren e.a. is dit veral Ransom, Tate en Brooks wat die essensie van 'n gedig as dramaties aanwys. Daarmee beperk hulle miskien die siening van 'n gedig, andersyds verryk hulle dit deur die addisionele perspektief én hegte struktuur van die dramatiese opset.

8) S.C. Pepper, The basis of criticism in the arts, Cambridge Mass. 1946, bl. 79.

9) R. Wellek & A. Warren, Theory of literature, London 1955, bl. 254.

Die gedig as 'n "well wrought urn" is struktureel gesien 'n drama, daarom lê die "characteristic unity of a poem... in the unification of attitudes into a hierarchy subordinated to a total and governing attitude... The unity is achieved by a dramatic process, not a logical" 10).

Helen Gardner maak gedeeltelik beswaar teen hierdie literêre kritiek waarvolgens "the work of art has been treated as autonomous and self-explanatory, and the pure critic has tried to concern himself with the poem as it can be explained purely in terms of itself and himself" 11). Ook sy wil haar op "the single work, the created whole" konsentreer, maar met inagneming van die historiese verband van die kunswerk en die klem op die geheel. In The art of T.S. Eliot 12) baseer sy haar kritiek en interpretasie op dié beginsels en maak 'n belangwekkende studie van 'n "created whole", nl. Eliot se Four quartets. Hier skryf sy self in wat sy die "groot tradisie van Coleridge" noem. "The most interesting development from Coleridge is the attempt to interpret a work through the pattern of its images" 13). Aan die hand van die beelde en simbole interpreteer sy Four quartets en toon die spesifieke struktuur van die werk aan. Haar literêre teorie en kritiek kan in sommige aspekte as 'n verruiming van die eenheidsbegrip van die "new critics" beskou word.

Heel opmerklik is in hierdie verband die aantal onlangse studies wat die struktuur en eenheid van groter gehele probeer ontleed. D.J. Mossop 14) bv. gaan die dramasitiese struktuur van Baudelaire se Les fleurs du mal na en

10) C. Brooks, The well wrought urn, London 1949, bl. 189.

11) H. Gardner, The business of criticism, Oxford 1959, bl. 18.

12) H. Gardner, The art of T.S. Eliot, London 1949.

13) H. Gardner, The business of criticism, bl. 30.

14) D.J. Mossop, Baudelaire's tragic hero, a study of the architecture of Les fleurs du mal, Oxford 1961.

pes hiermee die literêre konsep van Brooks, Ransom en Tate op 'n digbundel toe. Hans Egon Hass se studie oor die strukturele eenheid van Goethe se West-östlichen Divan ¹⁵⁾ is 'n geslaagde poging om die sikliese eenheid van dié digbundel bloot te lê. Hy bepaal hom bewus by die weefsel, die spieël- en kruisverwysings en parallelismes van die beelde. Ook Philip Stephen ¹⁶⁾ soek na die strukturele eenheid in 'n bundel van Corbière waar hy aantoon dat gedigte mekaar aanvul en selfs nuwe interpretasies moontlik maak sonder om hul eie selfstandigheid te verloor. George McFadden se "Probings for an integration" ¹⁷⁾ wil die kleursimbolisme as eenheidskeppende faktor in die werk van Wallace Stevens aantoon. Een van die interessantste studies op hierdie gebied is Fredson Bowers se artikel: "Herbert's Sequential Imagery: 'The Temper'" ¹⁸⁾. Hy ondersoek die "groei" van die beelde oor verskillende gedigte en kom baie na aan die begrip: die bundel as eenheid. Sy uitgangspunt asook sy bevindings stem merkwaardig met dié van die onderhawige studie ooreen. Hy gaan uit van twee premisse: "First, the order of the poems in George Herbert's Temple is not random but is planned according to developing sequences that work out major themes. Second, within these sequential poems Herbert develops clusters of images that are appropriate not only for the poem in which they appear but also - in some sense - exist coincidentally with the individual poems and apply independently to the great central theme of the section and then of the The Temple. I take it that Herbert,

15) H.E. Hass, "Über die strukturelle Einheit des West-östlichen Divan", in Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vgl. ook Carl Becker, "Das Buch Suleika als Zyklus", in Varia Variorum, Festgabe für Karl Reinhardt", Köln 1952.

16) Philip Stephen, "Structure in the poetry of Corbière", Mod. Language Quarterly XXII, Nr. 4, Des. 1961.

17) George McFadden, "Probings for an integration: color symbolism in Wallace Stevens", in Mod. Philology, LVIII, Nr. 3, Febr. 1961.

18) Mod. Philology, LIX, Nr. 3, Febr. 1962.

quite properly, intended any separate poem to be read as a sufficient unit; but in addition, that he planned large sections of The Temple for a cumulative effect that could be gained only by reading a sequence in order and understanding its theme" 19). Met hierdie aanhaling word ook die doelstelling van die onderhawige verhandeling oor die strukturele eenheid van Blom en basierd kortliks saamgevat.

Dergelike studies toon onmiskenbaar 'n nuwe rigting in die literêre kritiek aan, nl. die uitbreiding van die organistiese literatuurbeskouing waar een geheel in 'n ander, groter geheel kan bestaan. H. van der Merwe Scholtz het dit bestempel as "'n volgende taak" wat die kritikus na sy ontleding van die enkele gedig moet verrig, "dié van vergelyking waardeur die enkele kunswerk sy plek en sy status moet verwerf tussen sy soortgenote" 20). Daarmee word egter nie die "kritiese studie van grotere literaire gehelen" 21) bedoel soos N. Wýngaard hulle bespreek nie. Hy noem bv. die moontlikheid om die hele oeuvre van 'n kunstenaar nie as 'n optelsom nie maar as 'n struktuur, 'n geheel, te beskou.

'n Eenheidsbegrip soos dit in bogenoemde artikels gehandhaaf word, konfronteer die ondersoeker met die bundel as 'n literêre begrip en verder as 'n geheel wat opsetlik as 'n eenheid beplan is. Ons moet hier skerp onderskei tussen die tradisionele digbundel en die siklus of bv. 'n sonnettereeks. 'n Egte siklus is "ein geschlossenes Ganzes" 22, wat óf deur 'n sterk epiese element georden word óf bv.

19) A.w., bl. 202.

20) H. van der Merwe Scholtz, In en om die gedig, Inleeslesing, Kaapstad 1959, bl. 13.

21) Dr. N. Wýngaard, Adaptatie by die kritiese studie van grotere gehelen, Voordrachten gehoude voor de Gelderse Leergangen te Arnhem, Nr. 2, Groningen 1959.

22) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1958, bl. 167. Van Dale definieer die siklus as 'n "reeks van owerleveringen, gedichten, vertellings die op een selfde sentraal tema betrekking hebben en meer of minder een aaneengeschaeld geheel vormen." (Groot woordenboek der Nederlandse taal, 3de druk, 's-Gravenhage 1961)

konsentries gerangskik is deur temas, beelde of ander struktuurmiddele. Die digbundel daarenteen is 'n versameling van los, selfstandige gedigte of van afdelings onder 'n gemeenskaplike titel ²³⁾. In die laaste geval kan 'n mens egter nie van 'n eenheid praat nie, ten minste nie in streng literêre sin nie. Die titel is dan 'n handvatsel, 'n tou wat die bundel saamhou, of eenvoudig 'n soortnaam, 'n benoeming, maar meestal nie 'n integrale en wesenlike deel van die gebundelde gedigte nie. As 'n bundel deur 'n innerlike verband wesenlik 'n eenheid word, staan dié eenheid in sy soort tussen die van die siklus en die versameling. Ten spyte van sikliese tendense is die bundel-eenheid geen siklus nie, want die dele van 'n siklus het met min uitsonderings nie 'n onafhanklike bestaan van die res nie. Die sikliese verband is noodsaaklik vir die aparte dele omdat dié se gedigwêreld nie heeltemal selfgenoegsaam is nie ²⁴⁾. Waar die bundel egter 'n eenheidsgraad bereik, bly die selfgenoegsaamheid van elke gedig ongeskonde, en daarby kom die verrykende bowestruktuur wat alle gedigte oorkoepel, onderlinge weerkastings moontlik maak en dus meer is as 'n blote addisie. Dit gaan hier klearblyklik om die uiters subtiële spel tussen gedigteenheid en bundel-eenheid.

Alhoewel die kritici se "ontdekking" van dié eenheidsoort nuut lyk, vind ons al by vroeër digters die bewuste strewe na 'n bundeleenheid, 'n groter geheel. 'n Grondplan vir die rangskikking van gedigte is feitlik in elke bundel van die literatuur herkenbaar. Dit sal trouens baie selde gebeur dat in 'n bundel enige orde ontbreek en die gedigte somer planloos "saamgegooi" word. Jan van der Noot

23) W. Kayser, a.w., bl. 167.

24) Kayser vergelyk die verhouding van gedig tot siklus met die van die strofe tot die gedig, natuurlik met graduele verskille.

is al gesteld op die konstruksie van sy bundel "Het Bosken" en beweer dat hy sy boek "beplant" het, soos 'n mooi jong bos (nie 'n ou park of oerwoud nie) besaai is en beplant met blomme, bossies, struik ens., "een welgeordend, fraai aangelegd bos dus" ²⁵⁾. En tog kan hier nog geen sprake van 'n bundeleenheid wees nie.

Anders is dit met Herbert se Temple waar 'n interessante patroon en opeenvolging van beelde die rangskikking van die gedigte bepaal en deur die ouerlinge assosiasies nuwe betekenisfasette laat opglans wat sonder die geheelindruk sou ontbreek het. Die titel is eerder summiër benoemend as direk funksioneel ten opsigte van die bundel-geheel. Interessant is by Herbert ook die gebruik van tipografiese faktore soos bv. die rangskikking van die strofes in die vorm van 'n altaar waardeur die "Temple"-motief en -beeld in skerper reliëf na vore staan. Die ontwikkeling van beelde en temata is sterk lineêr of tweedimensioneel hoofsaaklik as gevolg van die emblematiese beelde wat beswaarlik simbole genoem kan word. ²⁶⁾ Die verhouding van gedig tot bundel lyk soos dié van klip tot gebou.

In teenstelling met die lineêre bou van The Temple is die West-östliche Divan van Goethe siklies in die letterlike betekenis van die woord. In sommige opsigte is die struktuur van die bundel minder opvallend heg as Herbert se werk omdat bv. die herhaling van reëls as slot en begin van twee opeenvolgende gedigte, die "sequential" beeldspraak en dergelike stylmiddele gedeeltelik ontbreek. Sommige dele van die Divan is ook meer afgerond en toon 'n sterker eenheid as ander. Dit is te wyte aan die feit dat die werk onvoltooi gebly het ²⁷⁾. Wat die bundel volgens Hans Egon Hass tot 'n eenheid maak, "ein geistiges System höherer Art als

25) G. Knuvelde, Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, Dl. II, 2de druk, 's-Hertogenbosch 1958, bl. 12.

26) F. Bowers, a.w., bl. 203.

27) Goethe, "Noten und Abhandlungen: Künftiger Divan", in Goethes Werke, Dl. 2, 2de druk, Hamburg 1956, bl. 195.

die üblichen Zyklen" 28), 'n werk wat "ganz eigentlich Gefügecharakter" het, is nie primêr die sikliese orde, veral die opeenvolging van die gedigte nie. Deur medium van 'n middelpunt buite die gedigte word hul wedersydse betrekking openbaar, en dié middelpunt lê hoofsaaklik in 'n stel simbole. Dis hierdie primêre struktuurprinsipe - meer spesifiek die weefsel, weerkaatsings en kontrasterings van temata en motiewe in en deur die metafories-simboliese materiaal - waardeur die Divan 'n sikliese geheel word. Die kompleksiteit van die simbole en hul meerdimensionaliteit is verwant aan Opperman se simboolgebruik alhoewel die simbool self by hom 'n heeltemal ander karakter het.

Soos H.E. Hass te kenne gee, is 'n bundeleenheid soos die van die Divan 'n sisteem van 'n hoër soort as die gewone siklus. Dit stel ook hoër eise aan die tegniese vermoë van die digter om twee soorte eenhede in 'n simbiotiese proses te laat groei. Sonder om 'n siklus te word, staan die gedigte in 'n sikliese verband. Dit beteken vir die afsonderlike gedig, "dass es in einen übergeordneten Zusammenhang eingetreten ist, in dem seine Aussage nicht nur für sich gilt, sondern in Wechselwirkung mit andern, mit dem Ganzen. Damit ist gefordert, dass wir es in seinem Zusammenhang verstehen, also sehen müssen, wie seine werkhafte Geschlossenheit zugleich einem übergeordneten "Lebenssystem" zyklischer Zuordnungen und Wechselverweisungen geöffnet ist und dadurch Umwertungen, gleichsam fortschreitende Metamorphosen erfährt" 29). Die dinamiese en veelsydige verwysingsveld van 'n bundeleenheid esook die gedurige groei, die uitdy en verandering van sy tema word hiermee voldoende aangetoon. In die Divan 30)

28) H.E. Hass, a.w., bl. 312 (Kursivering van my).

29) A.w., bl. 312.

30) "Divan" is 'n Persiese woord en beteken "versameling", "groep", veral "versameling van liedere". Alhoewel dit in Goethe se bundeltitel ook die Persiese digter Hafis se "Divan" simboliseer, dui hierdie titel sterk die "versameling" - of bundelkarakter van die werk aan, nie in die eerste plek die dinamies-simboliese eenheid nie.

word dié stadium van die bundeleenheid o.i. nie heeltemal bereik nie, in Blom en baaierd daarenteen wel.

Goethe was eers onbewus van die eenheid wat hy in sy bundel geskep het ³¹⁾. Baudelaire het dit egter van die begin af bekleentoon. "Le seule éloge que je sollicite pour ce livre," skryf hy aan Vigny, "est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin" ³²⁾. Interessant is dat ook hy juis op dié twee aspekte die klem laat val. Die strukturerende faktor is hier nie in die eerste plek beelde of bepaalde simbole nie. 'n Dramatiese "Ek" of tragiese held is volgens Mossop die eenheidsprinsipe in die "poësie-drama" Les fleurs du mal. Die titel is egter die kriptiese simbool van die drama. Dit behels die twee opponente en dui daarmee die basiese spanning aan asook die paradoksale stelling dat "kwaad" selfs "blomme" kan voortbring. Die titel daag uit tot verskillende interpretasies met al hul rykdom en dubbelsinnigheid. Dié titel herinner merkwaardig sterk aan "Blom en baaierd" met die verskil dat by lg. die dubbelsinnigheid en onbeslistheid van die stryd tussen twee teengesteldes - of die skynbaar vreedsame naas-mekaar-bestaan? - nog ironieser lyk en 'n skepties afwagende houding en 'n dramatiese botsing impliseer.

Mossop raak nog 'n belangrike probleem aan: die ontstaan van die gedigte en van die plan vir die geheel. Moet die bundel as 'n eenheid gekonsipieer word voordat die eerste gedig ontstaan, of kan hulle ook later nog in die bouplan ingelas word sonder om die eenheid te verbreek? "A poem may... have several meanings: that which was attached to it when first composed, with or without the plan of the volume in mind, and all the more or less different meanings which it has had in subsequent versions of the plan and sometimes in

31) Vgl. Brief aan Karl Friedrich Zelter, 17 Mei 1815, in Goethes Briefe, versorg deur Eduard von der Hellen, Dl. 5, Stuttgart 1901, bl. 202.

32) Aangehaal deur D.J. Mossop, a.w., bl. 2. (Kursivering van my).

more than one position in the volume" 33). Die plan vir die geheel hoef dus nie chronologies aan die begin te staan nie. Die gedigte wat reeds eerder geskryf is en selfs verskyn het, soos bv. sommige van Blom en baaiërd, kan op so 'n manier in die "argitektuur" ingevoeg word dat hulle deur die nuwe verband nuwe lae van betekenis verkry. Uiteindelik hang die bundeleenheid af van die kunstenaar se integrasievermoë om uit "amount and diversity of material" 'n organiese eenheid te skop.

Mens sou hier nog na bundels met 'n opsetlik los struktuur kon verwys soos bv. N.P. van Wyk Louw se Nuwe verse, waar die digter geen bundeleenheid beoog het nie. Ons volstaan egter met 'n kort aanmerking oor Opperman se eerste bundel, Heilige beeste. Afgesien van die vier afdelings en die programmatiese openingsgedig het ons hier met 'n suiwer versameling gedigte te make. Die titel is effens simboliserend veral in sy entitetiese karakter, maar origens benoemend. Elke gedig staan min of meer geïsoleerd. Die tematiese indelings is net 'n ordenende prinsipe, nie 'n sintetiserende bowestruktuur nie. Dit verander met sy tweede bundel. Vanaf Negester oor Ninevé tree die strewe na 'n eenheid meer op die voorgrond; die titel weerspieël duideliker en al hoe meer simboliserend die dramatiese geheel, want die twee aspekte gaan by Opperman saam. Die strewe na eenheid voltrek hom mos in en deur die dramatiese konflikte. In Blom en baaiërd bereik die strewe 'n hoogtepunt: 'n uiters hegte bundeleenheid en gevolglik ook 'n sterk dramatiese struktuur.

'n Ondersoek na die bindmiddels wat Opperman aanwend om die bundeleenheid in Blom en baaiërd te verkry, lê verskillende eenheidskonstituerende momente bloot. 'n Mens

33) D.J. Mossop, a.w., bl. 2-3.

kan selfs van eenhede of vlakke van eenhede praat; bv. die eenheid d.m.v. die tipografiese aanbod wat in dié bundel nogal merkwaardig is, die eenheid d.m.v. tematiese groeperings of die eenheid d.m.v. simbole, om maar net 'n paar moontlikhede aan te toon.

Die tipografiese rangskikking wek die indruk van opsetlikheid. Die skerp kleurkontras swart-wit van die buiteblad kondisioneer die leser vir die opvallende wit-swart verhouding wat vanaf die titelblad funksioneel blyk te wees. In vroeër bundels het Opperman reeds lang of meerledige gedigte deur 'n spesiale titelblad laat voorafgaan. Hier gebruik hy egter ook 'n wit slotisolering na reekse soos "Staking op die suikerplantasie" en "Kroniek van Kristien". Die leser word bewus van 'n breuk en verweg daarna iets nuuts. Gedigte wat tussen dergelike wit-isoleringe staan, word gevolglik as op die een of ander manier saamhorend opgevat. Dus bestaan die bundel net uit reekse (2 sônder en 5 mêt 'n spesiale titel op 'n voorafgaande titelbladsy) en 2 geïsoleerde gedigte: "Oud-digter" en "Paddas", en dié twee neem besondere plekke in die bundel in, "Oud-digter" feitlik presies in die middel, "Paddas" aan die slot. Die wit is 'n soort "kleurslagboom" wat die "apartheid" van die gedigte (en die meeste van hulle gaan nogal oor die kleurprobleem) bevestig. Eintlik is dié aspek van die tipografiese aanbod nie eenheidkonstituerend t.o.v. die bundel nie, wel t.o.v. afdelings. Maar omdat die hele bundel volgens hierdie prinsipe tipografies gestruktureer word, ontstaan eenheid deur die konsekwente en selfs reëlmatige herhaling van die verskynsel. Die uiterlike bou word amper ironies, want in en deur skeiding ontstaan eenheid. As ons die titelbladsy van die reekse ook tel, kry ons die volgende indeling van die bundel vanaf sy titelbladsy tot by die inhoudsopgawe:

	Paddas
	<u>1 bl. wit</u>
	Blom v.d.baaierd
<u>2 bl. wit</u>	<u>2 bl. wit</u>
Staking	Beurtrympie-Clat boek (4 Gedigte)
<u>2 bl. wit</u>	<u>2 bl. wit</u>
Ou vrouens-Nagwag (5 Gedigte)	Kroniek v.Kristien
<u>3 bl. wit</u>	<u>3 bl. wit</u>
Kaapse draaie	Bewakers
<u>2 bl. wit</u>	<u>3 bl. wit</u>
	<u>Oud-digter</u>

Die indeling mik op twee klimekse, nl. die middel- en slotstuk, die diaboliese Oud-digter by die "bose vuurtjie" en die God-horige Padda-digters, die "hemelinge". Alleen uit dié teenstelling sien mens al die funksionaliteit van die wit-swart indeling. Buitendien beklemtoon hierdie rangskikking as gevolg van die wit-skerms tematiese parallelismes en antiteses in coreenkomstige gedigte uit die twee groepe. Die probleem van menslike verhoudings word in "Staking op die suikerplantasie" op die groot skaal van 'n rasse- en kultuurbotsing gedramatiseer, maar in "Beurtrympie", "Naskrif", "Eiland van die paddastoele" en "Clat boek" op die gebied van die kleinste sosiale gemeenskap, die huwelik. Kristien beantwoord die lyding en / of problematiek van die gedigte "Ou vrouens", "Draaiboek", "Ringdans van die hamerkoppe", "Kersliedjie" en "Nagwag" deur haar inlewing in en verlossing van alle lae van die syn en die maatskappy. In die vormparallelisme van die reekse "Kaapse draaie" (11 cinquains) en "Bewakers" (8 kwetryne) kry die vormbesete "Oud-digter" 'n byna simmetriese ream wat die sleutel-

posisie van die gedig nog meer aksentueer. Dergelike konfrontasies van gedigte suggereer 'n inherente dramatiese spanning wat botsing en versoening eis. "Blom van die baaierd" val buite die indeling omdat hierdie klein "drama" feitlik al die spannings van die bundel nog eens opvang en oplos. "Paddas" is dan soos 'n epiloog op 'n drama, daarom ook die amper himniese toon en die versoening van kontraste.

'n Ander aspek van die tipografiese aanbod is die bladspieël, die verhouding swart-wit by strofeverdeling, marge en verslengte. Daar die swart-wit deur die buiteblad en die wit-isoleringe al klaar sterk beklemtoon word en daar verder in die teks telkens op die kleurkontraste gesinspeel word, gaan dié tipografiese moment van die suiwer tegniese na die simboliese gebruik oor. Dit is egter nêrens emblematis soos bv. Herbert se altaarvormige strofebou nie. Die tipografiese aanbod op sigself sê hier bitter min. Dis net deur die kontak met die teks en die wedersydse verhouding tussen woordlaag en visuele vorm, dat die tipografiese elemente simbolies getint word en souwende funksioneel is ten opsigte van die bundel. Miskien die opvallendste bewys kry ons by "Oud-digter", waar die leë bladsye op 'n drasties-aanskoulike manier die "Kalshari's wit papier", die digter se magteloosheid en frustrasie simboliseer. Hieruit blyk duidelik dat dié eenheidkonstituerende faktor wel belangrik, maar net van sekondêre betekenis is. Sy bindvermoë funksioneer slegs in verband met die woordlaag, veral die woorde en toespelings (wit-swart; blom-baaierd) wat dit visueel simboliseer. As 'n primêre strukturerende faktor kan dit dus nie optree nie.

Deur die tipografiese rangskikking val die gedigte reeds in verskillende groepe wat tematies 'n soort eenheid voorstel. 'n Indeling volgens temata en motiewe sou egter die grense van eersgenoemde groepe in baie gevalle oorvleuel.

Al die gedigte van "Staking" tot "Nagwag" (alhoewel lg. nie heeltemal nie) "staan primêr in die teken van die Suid-Afrikaanse 'kleur'-aktualiteit" ³⁴). In elke gedig word dié tema vanuit 'n nuwe gesigspunt benader, daarom verander ook die "toon". "Staking" dramatiseer die probleem, die nagwag filosofeer daaroor; in die ander gedigte word veral die aspek van lyding - soms pateties, soms tragies - vertolk.

Met "Nagwag" gaan die kleurtema in die waakmotief oor, 'n waak wat die antwoord is op die gevaar van rassebotsing, maar dan hoofsaaklik die taak is van die digter en trouens ook van die kritikus. Hulle is die bewakers van die "blom" en die "hemelboë", en juis daarom staan hulle ook so na aan die baaierd.

Dié afdeling bevat "Nagwag", "Kaapse draaie", "Oud-digter" en "Bewakers" en sny dus in die tipografiese groepe in. Maar slegs die een aspek van die digtertsak word hiermee beklemtoon, die bewaking van wat reeds as blom bestaan en ook die frustrasie, die onvermoë om die blom te skep. Die vervulling van die digter se roeping volgens Opperman se opvatting bring eers Kristien met haar volledige vereenselwiging, haar lewe as verkleurmannetjie ³⁵), haar aktiwiteit deur passiewe inlewing. "Kroniek van Kristien" is die tematiese kulminasie van die digtermotief wat in die waakafdeling al hoe sterker na vore tree. Met Kristien as beliggaming van die digterideaal en dan veral as vrou, begin reeds die nuwe tematiese afdeling waarin juis die vrou se rol t.o.v. die "baaierd" aangetoon word. Die blom wat sy is en wat sy uit die baaierd "verlos" het, vind sy teëhanger in die terugkeer van die blom na die baaierd as 'n dekadensieverskynsel, soos dit in die volgende gedigtegroep voorgestel word.

34) Rob. Antonissen, "Alles is onsuiver", in Standpunte Jg. XI, Nr. 3, Des. 1956 - Jan. 1957, bl. 47.

35) D.J. Opperman, "Kuns is boos", in Wiggelstok, Kaapstad 1959, bl. 149.

"Blom van die basierd" integreer die drie temakringe en projekteer hulle teen 'n metafisies-historiese agtergrond. Die drie tematiese afdelings is soos vlakke wat by die punt van interseksie oormekaar skuif en dan 'n besonder ryk laagstruktuur veroorsaak. Maar in mindere mate is in die meeste gedigte al die temas aanwesig, dikwels as gevolg van die "temastrale" wat die assosieërende beelde opvang en "na mekaar toe spieël" 36).

'n Ontleding van die tematiese "eenhede" is egter afhanklik van die beelde en simbole wat die temas telkens kripties, meer-dimensioneel, en poli-interpretabel vertolk en die tematiese verwewing moontlik maak. Al is daar ander eenheidsfaktore, bv. die reeds genoemdes, kan hulle tog nie as die primêre strukturerende prinsipe in hierdie bundel aangetoon word nie. Op die een of ander stadium verwys almal na die sentrale eenheidkonstituerende moment, die simbool en die spesifieke manier waarop dit hier funksioneel word.

Ons sal dus moet nagaan hoe die bundel 'n eenheid word deur die funksionaliteit van simbole wat uit die dramatiese verhouding van "blom en basierd" spruit en weer daarheen teruggevoer kan word. Die simboolgebruik wat in gedigte sowel as in die bundel 'n eenheidsbevorderende faktor is, moet in Blom en basierd dramaties en sintetiserend werk, anders is die titel nie die organies sluitende simbool wat alle aspekte van die bundel omvat nie.

Die betoog omvat daarom die volgende punte: deur simbole en 'n simbooltegniek wat eie is aan Opperman, verkry die bundel eenheidskarakter. Dié eenheid is nie 'n toevallige eindproduk nie, maar die resultaat van bewuste beplanning en strukturering. In parallelismes, spieël- en

36) Uit "Gebed om die Gebeente", Engel uit die klip, Kaapstad 1950.

kruisverwysings ontstaan 'n simboliese kragveld wat al die konkreta, beelde en struktuurmomente met simboolkrag laai. So verrys die bowestruktuur "blom en baaierd" - as gevolg van die uitstralings van aparte entiteite - wat nuwe betekenslae op alle skakels van die geheel terugkaets. Die enkele simbole en die bundelsimbool word in 'n geleidelike dramatiese verhouding laag na laag organies en amper ewolusionêr opgebou. Op dié manier kry die titelsimbool uiteindelik die status van sentrum en raam van die bundelgeheel.

HOOPSTUK TWEE

DIE SIMBOOL AS INTEGRERENDE FAKTOR.

Semantiese rekonstruksies

Die inleidende opmerkings oor die eenheidkonstituerende momente in die bundel Blom en baaierd het die aandag op die simbool gevestig omdat - na bewering - in die simbool die integrasie van die geheel moontlik gemaak word. Dit laat egter die probleem omtrent die "wese", die omskrywing en funksie van die simbool in hierdie verband ontstaan.

In die labirint van die verskillende en dikwels teenstrydige teorieë oor die simbool is die etimologie van die term miskien 'n Ariadnedraad. Die Griekse etimon "symballein" beteken "om saam te gooi". Die selfstandige naamwoord is "dit wat saamgegooi is", nl. die twee helftes van iets wat uitmekaar gebreek het maar wesenlik saamhoort¹⁾.

Volgens 'n ou Griekse gebruik is by die sluiting van 'n kontrak 'n muntstuk in twee "symbola" gebreek en elkeen van die twee vennote het een "symbolum" as kontrakspand gekry²⁾. Dit kon 'n waarborg vir die kontrak wees, maar ook 'n soort persoonsbewys van twee mense wat mekaar deur die bymekaarpassende symbola kon identifiseer. Die tweeslagtigheid of bipolariteit is dus inherent aan die simbool of dit in 'n mitiese, godsdienslike, filosofiese, linguistiese of literêre sin gebruik word. Die vorm is in die allermeeeste gevalle sintuiglik waarneembaar, 'n "sinne-beeld" van iets wat idêel of abstrak is, na 'n ander wêreld verwys. Slegs saam vorm die twee, simbool en gesimboliseerde, 'n eenheid. Hierdie eenheid kan die resultaat wees van "polar otherness" of "synecdochic otherness"³⁾ wat op sy beurt die inherente spanning

-
- 1) Der Grosse Brockhaus, Dl. XI, 16de uitgawe, Wiesbaden 1957, bl. 363.
 - 2) Elder Olson, "A dialogue on symbolism", in R.S. Crane (redakteur), Critics and criticism, Chicago, 2de druk, 1954, bl. 571.
 - 3) Kenneth Burke, The philosophy of literary form: Studies in symbolic action, hersiene en verkorte uitgawe, bl. 65. New York 1957, bl. 65.

en/of dramatiese entiese in die simbool bepaal.

Die verwysingskarakter is die sentrale kenmerk van 'n simbool in watter konteks dit ook al verskyn, of dit 'n term is in die logika, in matesis, sementiek of epistemologie, in die teologie, liturgie, skilderkuns of poësie. "The shared element in all these current uses is probably that of something standing for, representing, something else"⁴⁾, dus die analogie tussen "teken" en "be-tekende" ("sign" en "signified"). Daarom word oor die algemeen onderskei tussen teken en simbool. Volgens Wilbur Marshall Urban is alle simbole tekens, d.w.s. hulle het verwysingskarakter, maar nie alle tekens is simbole nie⁵⁾. Wat die simbool van die teken onderskei, is die "dual reference", die verwysing na die oorspronklike voorwerp én die begrip wat dit nou voorstel. Soora die simbool die verband met die "oorspronklike", d.w.s. konkrete, voorwerp verloor, is dit sy simboolkwaliteit kwyt en sak af na 'n teken, 'n "depotentialized symbol"⁶⁾. Urban noem hierdie laaste soort "arbitrary or extrinsic symbols" in teenstelling met die "intrinsic or descriptive" en die "insight" simbole⁷⁾ waar 'n essensiële verband tussen simbool en gesimboliseerde bestaan. Dorothy Syers gaan by haar indeling in konvensionele en natuurlike simbole van dieselfde premisse uit. Die konvensionele simbool is 'n teken wat willekeurig gekies is om iets voor te stel sonder om in 'n innerlike integrale verband met die "be-tekende" te staan. Die

4) Wellek & Warren, Theory of literature, bl. 193.

5) Wilbur Marshall Urban, Language and reality, London 1939, bl. 407.

6) A.w., bl. 423. Ook Edwyn Bevan beklemtoon in die inleiding van Symbolism and belief (the Gifford Lectures, 1933-34. The Fontana Library 1962): "The symbols.... which remind or signal, or command need have no resemblance at all to the thing symbolized... But in the case of the second kind of symbols those which purport to give information about the nature of something not otherwise known, resemblance is essential." (bl.10 en 11).

7) Wilbur Marshall Urban, a.w., bl. 414.

natuurlike simbool daarenteen is nie 'n arbitrêre teken nie, "but a thing really existing which, by its very nature, stands for and images forth a greater reality of which it is itself an instance" 8). Die konvensionele, arbitrêre of ekstrinsieke simbool kry ons bv. in die wetenskap, maar ook in die woord as eenheid van taalgebruik omdat die verwysingskrag van die woord, die verhouding tussen "klanklaag" en "betekenislaag" suiwere konvensioneel is, afgesien van 'n paar klanknabootsende gevalle. Ne sy wese is die woord 'n teken, na sy gebruiksaspek kan dit simbool word 9). In die literatuur het ons by uitstek met die "gebruikte" woord te doen, gevolglik bestaan tussen voorstellingsobjek en verwysingsobjek 'n intrinsieke verband. Daarom verkies Wellek en Warren om die term in die literêre teorie te definieer as "an object which refers to another object but which demands attention also in its own right, as a presentation" 10).

Hierdie "presentation"-aspek van die simbool is in die eerste plek afhanklik van verskillende woordbetekenisse en die lenigheid van die taal 11); gevolglik is simbool, metafoor en similee basies "of a kind, ... the proper distinction among them is degree of assignment" 12). Dit verklaar ook hoekom 'n beeld, 'n vergelyking, 'n metafoor deur 'n sterker konsentrasie bv. 'n simbool kan word.

Vir die meeste digters en literatore is die simbool 'n literêre stylmiddel wat deur 'n veel sterker konsentrasie en assosiatiewe krag gekenmerk word as metafoor en

8) Inleiding tot Dante, The divine comedy, (Penguin), bl. 12-13.

9) M.J. van der Walt, Die simboolwaarde van die woord, ongepubliseerde M.A.-Tesis, Universiteit van Pretoria, Jan. 1961, bl. 14.

E. Olson noem woorde sekondêre simbole. "For they are only a sort of signal to entertain a concept; and, without such a relation of concepts..., they could never be symbols in any sense." A.w., bl. 579.

10) Wellek & Warren, a.w., bl. 193.

11) J.T. Shipley, A dictionary of world literature, Nuwe hersiene uitgawe, Paterson, N.Y. 1960, bl. 407 en 408.

12) W.Y. Tindall, The literary symbol, New York 1955, bl. 113.

similee. Hierdie eienskappe van die simbool is hoofsaaklik die resultaat van herhaling. Wellek en Warren wat 'n soort hiërargiese orde in beeld, metafoor, simbool en mite voorstel, sien die verskil tussen simbool enersyds en beeld en metafoor andersyds, primêr "in the recurrence and persistence of the 'symbol'. An 'image' may be evoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbolic (or mythic) system" 13). Vir Robin Skelton is die verskil een van "onafhanklikheid". In 'n rangorde wat die similee aan die onderste end plaas, gevolg deur metafoor, die allegoriese beeld, emblematiese beeld, "transcript" en "sign", is die simbool die hoogste; dit word omskrywe as "an image, possessing great associative value, and multiplicity of meaning which acts independently within the poem, and is not dependent upon any comparisons with, or equation with, a concept or idea" 14). Skelton hou egter not rekening met "representation" en verwaarloos die "presentation", d.w.s. die vorm-aspek van die simbool. Olson se omskrywing van die simbool as 'n venster, 'n transparant waardeur ons die ding sien wat die digter inderdaad bedoel het 15), bring ons verder omdat die "venster"-kwaliteit die voorstellingsobjek self raak, nie net die gesimboliseerde nie. Metafore, voorbeelde e.a. is slegs speels terwyl die simbool heeltemal deurskynend word. Daarmee beklemtoon Olson ook die basiese verskil tussen metafoor en simbool: by lg. is die twee momente, simbool en gesimboliseerde, een. "A metaphor is only the name of a certain thing transferred to its similar in respect to a certain similarity, although their concepts remain distinct; whereas the name

13) Wellek & Warren, a.w., bl. 193-194.

14) R. Skelton, The poetic pattern, London 1957, bl. 102.

15) E. Olson, a.w., bl. 587.

of the true symbol will stand not metaphorically but directly for the symbolized; because the concept of the symbol has been identified with that of the symbolized" 16).

Die digter C.D. Lewis en ook Tillyard 17) pas die term simbool net op die "sign"-aspek toe, terwyl die "image" die ekwivalent van die simbool by ander literatoure word. "An intense image" is vir C.D. Lewis "the opposite of a symbol. A symbol is denotative; it stands for one thing only, as the figure 1 represents one unit" 18). Wilson Knight, daar-enteen, beweer dat die simbool nie stroef is nie. Dit is ook nie 'n teken wat in die plek van iets anders staan nie. "Any one symbol is not a symbol of any thing in particular but holds rather a number of suggestions" 19). Met dié stelling swaai hy byna na die teenoorgestelde uiterste, maar by herstel die ewewig deur te sê dat die simbool einde-loos én skerp afgebaken is. Deur sy vermoë om gedurig dinamiese veranderings deur assosiasies te ondergaan, ontvang en versprei die simbool krag sodat simbool en omgewing "intersignifikatief" en "interaffektief" word.

Hierin is ook die grootste verskil geleë tussen simbool en allegorie. Ig. is 'n uitgebreide metafoor, 'n tweedimensionele personifikasie van 'n abstrakte betekenis. Dit fungeer in 'n storie as 'n tweede betekenis wat onder of parallel met die storie as sodanig gelees kan word 20). Die allegorie is dus staties en nie poli-interpretabel of "intersignifikatief" soos die simbool nie. Sodra die personifikasie met die voorgestelde begrip in verband gebring word, is die proses voltooi; maar as 'n mens by die gesimboliseerde begrip uitkom, ontdek jy al hoe meer interpretasie-

16) A.w., bl. 587.

17) E.M.W. Tillyard, Poetry direct and oblique, London 1948.

18) C.D. Lewis, The poetic image, London 1955, 8ste uitgawe, bl. 41.

19) Wilson Knight, The Shakespearean tempest, London 1960, bl. 14.

20) J.T. Shipley, a.w., bl. 13.

moontlikhede en ook die onverklaarbare geheimsinnige sentrum wat elke egte simbool kenmerk ²¹⁾.

'n Sistematiese toepassing van die simbool moet volgens hierdie beskouings sterk eenheidsbevorderend wees, omdat dit uiteenlopende begrippe en "wêreldes" kan verenig, verder werk dit konsentrasie en daarmee moeilikheid in die hand.

'n Sekere mate van "duisternis" of moelikheid is immers 'n essensiële aspek van die simbool ²²⁾. Die deurskynendheid van die venstersimbool is die resultaat van ooreenstemming en analogie, maar veral van konsentrasie - die uitskakeling van die bykomstighede - en van konkreetheid, d.w.s. die skerp afbakening van die simbool. Met hierdie opvatting van die simbool en sy funksies is ons na aan Opperman se simboolbegrip soos ons dit veral in Blom en beaierd teëkon. Daar die simbool, soos ons dit vandag ken, tydens die romantiese beweging ontwikkel het ²³⁾, is 'n kort historiese oorsig noodsaaklik vir 'n beter begrip van Opperman se simbooltegniek.

Dit is nogal merkwaardig dat die simbool as 'n poëtiese begrip hoofsaaklik deur die romantiese kritiek opgetel is en nie - soos later bv. by die Franse Simboliste - primêr in en deur die poësie self nie. R. Wellek beskou die romantiese kritiek in 'n beperkte sin as die grondlegging van 'n dialektiese en simbolistiese poësie-opvatting. "It grows out of the organic analogy, developed by Herder and Goethe, but proceeds beyond it to a view of poetry as a union of opposites, a system of symbols" ²⁴⁾. Dis juis

21) W. Enrich, "Das Problem der Symbolinterpretation", in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Dl. 26, 1952, bl. 340.

22) G. van N. Viljoen, "Simboliek en die antieke poësie", in Tydskrif vir Geesteswetenskappe, Jg. 1, Nr. 1, Maart 1961.

Vgl. ook C. Brooks, Modern poetry and the tradition, Chapel Hill 1939, bl. 170.

23) W.Y. Tindall, a.w., bl. 38.

24) René Wellek, A history of modern criticism, 1750-1950, Dl. II, New Haven 1955, bl. 3.

hierdie opvatting van die poësie, die vereniging van dramatiese opponente d.m.v. simbole wat ook Opperman as teorie in "Kuns is boos" ²⁵⁾ uiteengesit en in sy digkuns prakties aangebied het. Uit die besef van 'n universele paradoks spruit bv. Friedrich Schlegel se behoefte aan ironie en mite. Die een is die erkenning, die ander die versoening van teenstrydige elemente. Die lewe, die mense, sê hy, moet as 'n soort spel of drama aanvaar en voorgestel word. Dié erkenning van die dramatiese paradoks is juis die ironie, die helder bewussyn van die ewige beweeglikheid, die oneindige volle chaos ²⁶⁾. Die siening van die kosmiese chaos as die potensieel ryke baaierd én die verhoog van dramatiese konflikte, albei vertolk deur die paradoksale stelling en die onpersoonlike afstand van die ironie, is die grondslag van F. Schlegel se allegorie (=simbool) ²⁷⁾ as die hoogste vorm van die kuns. Daarom is kuns mite, simbolisme, selfs goddelike magie ²⁸⁾. Die ooreenkomstige trekke in Opperman se simboolgebruik en kunsopvatting is so duidelik, dat ons die parallelismes nie oor die hoof kan sien nie.

Die obsessie van die eenheidsbegrip wat in die romantiese kritiek so 'n geweldige rol gespeel het, hang ten nouste saam met die pas besproke ironie- en simboolopvatting.

Ook in August Wilhelm Schlegel se poësie-teorie neem metafore, simbool en mite 'n sentrale posisie in. Die "Bildlichkeit" van die poësie verwyder die arbitrêre karakter van die huidige taalsisteem en herstel die oorspronk-

25) Wiggelstok, Kaapstad 1959.

26) Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften, Dl. II, versorg deur J. Minor, Wien 1882, bl. 296.

27) Schlegel onderskei nog nie tussen allegorie en simbool nie.

28) R. Wellek, a.w., bl. 17.

Chaos = baaierd

like simboolgebruik van die taal ²⁹⁾. Taal en kosmos staan in 'n vitale wedersydse verhouding, want "alle Dinge stehn in Beziehungen auf einander, alles bedeutet daher alles, jeder Teil des Universums spiegelt das Ganze" ³⁰⁾. Wat August Schlegel nog sterk idealisties (in die betekenis van die Duitse Idealisme) uitdruk, word by Opperman 'n "uitbuiting" van die woordmoontlikhede. Alles kan by hom inderdaad alles be-teken. Wellek se opmerking oor A.Schlegel is daarom ewe seer van toepassing op Opperman: "The whole mutual concatenation of things is to be restored through constant symbolizing. Thus, metaphor suggests 'the great truth that each is all and all is each'" ³¹⁾.

Wellek noem intellektualisme en mistisisme as die twee gevare van 'n dergelike simbolistiese poësie-opvatting. Daar Opperman se poëtiese teorie min of meer dieselfde veld beslaan, sal ons aan die einde van hierdie ondersoek ook moet vasstel of hy aan elke gevare ontsnap het.

Ander vooreenstaande digters en kritici van die romantiese tydperk bring geen nuwe simboolopvattinge nie. Alhoewel Coleridge op hierdie gebied nie baie oorspronklik was nie en die Duitse voorbeelde nagevolg het, is sy definisie van die simbool bekend en samevattend: "A symbol...

29) A.w., bl. 40.

30) A.W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Dl. II, versorg deur J. Minor; Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts, 17-19, Stuttgart, 1884, bl. 292. Aangehaal deur R.Wellek, a.w., bl. 356.

31) R. Wellek, a.w., bl. 41.

Dieselfde opvatting kry ons by Goethe. Robert Langbaum skryf: "Reality resided for him in what he called "symbol", by which he meant not a mere cipher for an abstract idea but the particular with its ideal meaning complete within it. Goethe's "symbol", like Blake's "form" or "image", is what really exists because it is both real and ideal." (The poetry of experience: The dramatic monologue in modern literary tradition, London 1957, bl. 23.)

is characterised by a translucence of the special (the quality of the species) in the individual; or of the general (the quality of genus) in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representation" 32). Hierdie kosmiese simboolopvatting - die simbool was vir die meeste romantici 'n organiese deel van hulle wêreldbeeld 33) - het die gedig as 'n heterokosmos 34) voorgestel, 'n tweede natuur wat die digter geskep het. Daarmee het die idee van die poëtiese skeppingsdaad as 'n analogie of na-voltrekking van die goddelike Skepping, en gevolglik die parallelle God-digter, heelal-gedig op die voorgrond getree. Hoe modern dié opvattinge in ons hedendaagse poësie en kritiek is, blyk bv. uit die sentrale "dogma" van die "New Criticism", dat 'n gedig 'n selfgenoegsame wêreld 35), "aesthetic monad" of 'n "concrete universal" is 36); en andersyds uit die werk van 'n aantal vooraanstaande digters soos Eliot, Yeats, Wallace Stevens, A. Roland Holst, en veral van Opperman, Dergelike "romantiese" begrippe is dus in hul essensie nie iets van die verlede nie. Frank Kermode gebruik daarom ook tereg die term "Romantic Image" bv. vir Yeats se simbole (Yeats se versoening van teengesteldes is vir hom 'n kenmerk van die romantiese beeld), en "Romantic" in 'n beperkte sin as van toepassing op die literatuur van een tydperk wat teen die

32) S.T. Coleridge, The statesman's manual, aangehaal deur W.Y. Tindall, a.w., bl. 39.

33) M.H. Abrams, The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition, Oxford 1960, bl. 295-296.

34) A.w., bl. 272.

35) A.w., bl. 472; vgl. ook R. Wellek, a.w. bl. 73.

36) W.K. Wimsatt, jr., The verbal icon: Studies in the meaning of poetry, New York 1953, bl. 69.

einde van die agtiende eeu begin het en nog nie beëndig is nie. Verder pas hy die term toe op die hoë waarde wat in dié tyd aan die beeldskeppende vermoë van die verstand ten koste van die rasionele element geheg is, en ook op die organisatoriese i.p.v. meganistiese denkwysse oor 'n kunswerk³⁷⁾.

Die simbool- en poësiebegrip van Coleridge, Schelling en veral die twee Schlegels word in 'n gewysigde vorm hernudeur deur die Franse Simboliste, primêr deur Baudelaire. "Correspondances", die tweede sonnet in Les fleurs du mal is byna 'n verwoording van A.W. Schlegel se tesse: "Alles beteken... alles."

"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers."

Hy dryf die teorie verder en verenig al die verskillende sintuiglike indrukke sinesteties in "une ténébreuse et profonde unité". By hom kan egter alle bekende voorwerpe simbole word in teenstelling met mites, wat kollektief, en allegories wat ekstrinsiek en konvensioneel bly³⁸⁾. Sy simbole het nog die dramatiese kwaliteit van die romantiese simbool. Maar by die ander "Decadents" word deur die bewuste strewe na 'n mistisisme die helderheid en afbakenings van die simbole al hoe meer vervaag. Die simbole word "duister" as gevolg van 'n toenemende subjektiwiteit wat soms gepaard gaan met die uitskeueling van die rasionele element, die klem op die onderbewuste wat uiting vind in surrealistiese vorme³⁹⁾.

37) F. Kermode, Romantic image, London 1961, 2de druk, bl.43.

Vgl. ook John Bayley, The Romantic survival: A study in poetic evolution, London 1960, bl. 77; en Robert Langbaum, a.w., bl. 21.

38) J.T. Shipley, a.w., bl. 409.

39) "In reaction against romanticism, the Symbolists became anti-romantic rather than unromantic," skryf Seán Lucy, "and to be anti-romantic is in one sense to be romantic in a perverse way." (T.S. Eliot and the idea of tradition, London 1960, bl. 152).

Hier is klaarblyklik geen punte van ooreenkoms meer met die skerpste en konkreetheid van Opperman se simbole nie. Die vroeë Yeats - in teenstelling met die presisering en inteling van die laat Yeatseanse simbool - bou in sy gedigte feitlik altyd "that state of real trance" op, "in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols" ⁴⁰⁾. Hier is hy nes 'n eggo van Mallarmé vir wie die volmaakte benadering van die misterie die wese van die simbool konstitueer. 'n Voorwerp moet geleidelik opgeroep word om 'n geestestoestand aan te dui; of andersom, hy kies 'n voorwerp en maak los daarvan 'n geestestoestand deur 'n reeks ontraadselings ⁴¹⁾. Naas hierdie "emosionele simbole" wat net emosies wek, ken die vroeë Yeats egter ook "intellektuele simbole" wat net idees oproep of idees én emosies; "outside the very definite traditions of mysticism and the less definite criticism of certain modern poets, these alone are called symbols" ⁴²⁾. Maar wat die latere werk van Yeats kenmerk, is die skerpste van sy simbole wat wel meestal sterk subjektivisties bly, maar in hul emosionele direktheid by uitstek "intellektueel" is. Sy gedigte word gekenmerk deur "an irreducibility and a novel but wiry outline, as of a neoplatonic or magical symbol." ⁴³⁾.

In die polemieke oor die "image-and-discourse problem" of, in T.S. Eliot se woorde, die "dissociation of sensibility" ⁴⁴⁾ word die simbolistiese poësie-opvatting teen dié van die antisimbolistiese kritici verdedig. Daaruit blyk duidelik - soos Frank Kermode in 'n kort, maar treffende oorsig aangetoon het - dat die moderne kritiek in baie opsigte die erfgenaam is van die romanties-simbolistiese kritiek.

40) W.B. Yeats, "The symbolism of poetry" (1900), in Essays and introductions, London 1961, bl. 159.

41) Mallarmé, "La doctrine symboliste", aangehaal deur Wimsatt & Brooks, Literary criticism, New York 1957, bl. 592.

42) W.B. Yeats, a.w., 160.

43) F. Kermode, a.w., bl. 46.

44) T.S. Eliot, Selected essays, 2de druk, London 1949, bl. 288.

Die gedagte-en-emosie-formule ontwikkel van 'n romantiese in 'n tipies simbolistiese hipotese, d.w.s. die opvatting dat in die onverdeelbaarheid van die simbool die twee kontraste versoen kan word. Daarmee tree veral die integreerende funksionaliteit van die simbool en deur die simbool van die hele poëtiese aktiwiteit op die voorgrond. "When a poet's mind is perfectly equipped for its work", skryf T.S. Eliot, "it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary" ⁴⁵⁾. Hierdie vereniging van kontrasterende dinge of ondervindings - 'n eggo op die organistiese poësie-teorie van die Schlegels, Goethe, Coleridge e.a. -, bereik die digter deur die beeld (simbool of metafoor), want dié se kwaliteit is eenheid en "indissociability" ⁴⁶⁾.

Dis immers die digter se unieke vermoë om beelde en simbole te skep, of hulle visueel is, of - in die tradisie van die nuwe semantiek - as neologismes optree wat deur verskuiwings van die konteks ontstaan ⁴⁷⁾. Integrasie en konsentrasie deur plastisiteit is daarom kenmerke én vrugte van die toegepaste simbool. Dit (veral die "intellektuele" simbool) bied die moontlikheid aan van 'n organistiese verbinding van "image" en "discourse" en sou die meganistiese "dissociation of sensibility" kan te bowe kom.

Die vraag na die "geheel" of eenheid van 'n kunswerk spruit direk uit dergelike oorwegings, sook die probleem: Wat is die "hele" kunswerk? Is dit "Voyage à Cythère" of die hele Les fleurs du mal ⁴⁸⁾, die enkele gedig of slegs dele van die gedig ⁴⁹⁾? W.K. Wimsatt, soos in sommige opsigte ook Kermode, stel hom in hierdie saak aan die kant van Ivor Winters, die anti-simbolistiese kritikus, en verwyf

45) T.S. Eliot, a.w., bl. 287.

46) F. Kermode, a.w., bl. 145.

47) A.w., bl. 154.

48) A.w., bl. 154.

49) W.K. Wimsatt, The verbal icon, bl. 238-39.

die "New Critics" van holisme. Nes Kermode klassifiseer hy hulle met die romantici. "The holism of such modern critics as Eliot, Richards, and Brooks (as, earlier, of Coleridge and the Germans) has been something not so much determined by size, titles, and genre definitions as by the value principle of variety in unity or the reconciliation of opposites; and hence it has been something related quite practically to technical principles of ambiguity, polysemy, paradox, and irony" 50).

Die bewuste strewe na "eenheid in verskeidenheid", die opvatting van die kunswerk as 'n simbool, 'n "aesthetic monad", iets wat uiters oorspronklik is en nie nageboots nie, konkreet en tog suggestief 51), al hierdie "romanties-simbolistiese" kenmerke is ook karakteriserend van Opperman se simboolgebruik. Dit plaas hom teen die historiese agtergrond van die simbolistiese poësie-teorie van die romantici tot en met die "New Critics" en die Russiese simboliste. Ook lg. probeer om die splitsing van vorm en inhoud op te hef deur teken en objek in die simbool een te laat word, dus: vorm word inhoud en inhoud vorm. Die metafisiese belange van die Russiese simboliste veroorsaak dat hulle die poëtiese woord as 'n mistieke "Logos" beskou. Daarmee kry die metafoer die status van 'n simbool wat die "correspondences" tussen die sintuiglike en die transendentale werklikhede aandui 52). Ook hier verskyn dus weer die makrokosmos-mikrokosmos idee 53) van die romantici en die tendens om die poëtiese woord as iets mistieks te sien.

50) A.w., bl. 51 (Kursivering van my).

Vgl. ook G. Ingh James se opstel: "The anatomy of the work of art: modern criticism and the Christian tradition", waarin hy teen die estetiese monisme van baie kritici optree. (The Sewanee Review, Dl. LXX, Nr. 2, Jan.-Maart 1962.)

51) F. Kermode, a.w., bl. 44.

52) V. Erlich, Russian Formalism, 's-Gravenhage 1955, bl. 18.

53) Vgl. Ivanov: "The macrocosm is reflected in each microcosm, in the same way in which the sun is reflected in each drop of rain." Aangehaal deur V. Erlich, a.w., bl. 18.

Opperman soek in die werklikheid na die "goddelike", die "logos". Juis om die "logos" moet die kunstenaar "homself vergeet, kruisig, opoffer" 54). Maar vir hom is die woord nie 'n middel om 'n mite te skep of te bereik nie; die "mite" is die woord, d.w.s. die ontginning van die woordpotensialiteite en die ordening van hierdie "baaierd" in 'n sinvolle patroon.

Opperman karakteriseer homself die beste wanneer hy praat van "daardie volle oorgawe van die digter wat literêr-histories ingestel is en op die hoogte van die tydgenootlike digkuns elders, sodat hy uiters intiem met die poësie omgaan om 'n vernuwing te bring, om nie te herhaal nie, om nuwe gebiede, temas, verstegnieke te beoefen, hipergevoelig loop en dikwels eksperimenteel is" 55).

Na hierdie verkenning van die historiese agtergrond en die "wortels" van Opperman se simboolbegrip en -gebruik, moet ons na die verskynsel self kyk. Ons doen dit hier kortliks na aanleiding van Opperman se kritiese besprekings van ander digters se simbooltegniek en in die volgende hoofstukke aan die hand van 'n praktiese analise van afsonderlike gedigte uit Blom en baaierd.

In 'n studie oor Totius, "die realis wat ons beeld en teenbeeld van die werklikheid gee" 56), vind ons die trefendste aanduidings van Opperman se eie simboolkonsepsie. Reeds die pas genoemde karakteristiek van Totius as realis en "simbolis" toon 'n sekere verwantskap met Opperman aan. Wat albei wil uitbeeld, is juis die werklikheid, nie 'n subjektiewistiese ondervindingswêreld nie. Totius "gebruik

54) D.J. Opperman, "Kuns is boos", Wiggelstok, bl. 155.

55) D.J. Opperman, "Oor moderne tendensies in ons poësie", referaat gehou voor die F.A.K. Kongres, Durban, 12 Julie 1962, soos gerapporteer in Die Burger, 13 Julie 1962, bl. 2 (Kursivering van my).

56) "'n Digterlike dialektiek: Totius", Wiggelstok, bl. 36.

simbole om die 'persoonlike' duideliker aan die gemeenskap te stel," 'n tendens wat aanvanklik ook by Opperman te vinde is. In Blom en baaierd daarenteen het die "persoonlike" heeltemal uit sy poësie verdwyn. Hier is die digter soos Eliot sê, net "mondstuk", die "gewete van sy volk" 57), 'n "dramatiese spreker" 58) wat agter sy simbole skuilgaan of in en deur hulle sy boodskap verkondig. Hy rig hom tot die gemeenskap, nie as een wat persoonlik bely nie, maar as 'n "bewaker" of 'n profeet. Daarom verskyn sy simbole ook in 'n epies-dramatiese konteks en nie 'n liriese nie. Soos Opperman self sê, beweeg "die liriek en epiek nader na mekaar toe... In die beste moderne vers is die eintlike suiwer sang aan die wegsterf. Dit is asof ons hedendaagse bewussyn die sogenaamde spontane sweeftog in dwang hou" 59). En die toon en basiese houding van die kunstenaar teenoor die poësie speel nogal 'n belangrike rol by die toepassing van simbole. Totius se simboliek wat herleibaar is tot waarneming en lering, herinner Opperman aan die Nederlandse emblematakuns. Dit lei tot verpersoonliking, het min of geen dinamiese kwaliteit, en by die gebruikmaking van tradisionele simbole ontbreek die element van vernuwing. "By hom kry ons vergelyking, allegorie, sinnebeeld, parallelle tekening; kortom, emblematakuns, maar heel selde die suiwer simbool of gestalte wat sonder toeligting venself sy dieper waarheid aan ons openbaar" 60). Hier definieer Opperman die simbool soos hy dit self gebruik en soos hy

57) Ernst van Heerden, "Die digter as gewete van sy volk", Die Huisgenoot, 11 Junie 1956.

58) J.C. Kennemeyer, Die dramatiese spreker in 'n vers, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch, Maart 1962.

59) "'n Poging tot 'n sintese: N.P. van Wyk Louw", Wiggelstok, bl. 61.

60) "'n Digterlike dialektiek: Totius", a.w., bl. 32 (Kursivering van my).

dit in Blom en baaierd end-uit ontwikkel. Die simbool moet so opgehou word dat dit selfstandig kan wees; dit veronderstel dat die simbool die dinamiese vitaliteit van 'n "gestalte" uit die dramatiese spanning van sy bipolare wese moet skep. Dan is uiterlike stutte soos "beeld van...", "gelyk'nes van...", "teken van..." oorbodig.

Is by Totius die simbool nog te emblematies en onselfstandig, ly C.M. van den Heever se simbole volgens Opperman aan 'n gebrek aan konkreetheid en skerpte. By die lees van sy verse voel hy "'n lens word uit fokus gedraai: die beelde is onduidelik en dreig om in mekaar te vloei tot 'n onklare kol" ⁶¹). En as die digter probeer om "die lens in fokus te stel", geluk dit maar selde. Dit is egter presies wat Opperman suksesvol in sy gedigte doen: hy gee skerpte en plastisiteit aan sy simbole, en die merkwaardige ding is dat hy dit bereik deur die titelsimbool as 'n soort lens te gebruik. "Blom en baaierd" is die lens wat die strale van al die simbole opvang, in 'n brandpunt verenig en een uifers ryk beeld projekteer. Die nou bikonkawe, dan bikonvekse lens wat integreer of nuwe rigtings van betekenis moontlik maak, gee 'n skerp omlýning én groter perspektief aan alle simbole in die bundel; dit veroorsaak verskeidenheid en eenheid, maar veral eenheid in verskeidenheid.

'n Dergelike "skitterende sintese van die verskillende elemente en simbole" ⁶²) bewonder Opperman in A. Roland Holst se werk. Alhoewel die twee digters hemelsbreed van mekaar verskil, Holst die "volbloed romantikus" teenoor die "realistiese" Opperman, kan 'n mens by al twee 'n soortgelyke ontwikkeling vasstel wat ook die kern van hulle digkuns

61) "Die vroulike en manlike in die poësie: C.M. van den Heever", Wiggelstok, bl. 44.

62) "'n Inleiding tot A. Roland Holst, Wiggelstok, bl. 123.

*Semantiese
Rubriek*

raak, die simbool. Holst het sy aanvanklik weke kuns "met 'n bewonderenswaardig koppige selfbeperking verenkelvoudig en samegetrek... tot 'n forse uitbeelding van twee groot verwikkelde motiewe: heimwee en ondergang. Dit het 'n geniale inteling van gedagtes en simbole geword" ⁶³). Ook in Opperman se werk sien ons so 'n "bewonderenswaardige selfbeperking" en verenkelvouding in die basiese kontras van sy poësie: blom en baaierd. Vanaf Negester oor Ninevé word hierdie strewe en inteling al hoe duideliker. Dit voltrek hom in die inteling, die konkretisering en presisering van die simbole. Soos T.T. Cloete konstateer, het elke bundel 'n besondere stel simbole ⁶⁴), maar daar is ook kontinuïteit tussen hierdie bundel-simbole wat telkens 'n soort metamorfose ondergaan. "Die simbole van identifikasie in Engel uit die klip of die 'blom en baaierd' van 'n latere bundel met dié titel is 'n voortsetting van die geometriese en heraklitiese simbole in Negester oor Ninevé of van die aardse en die vroulike in Heilige beeste, maar in die voortsetting is daar ook tegelyk verandering." Basies is egter almal aspekte van die "blom en baaierd"-probleem, die beswering van die baaierd deur die digterskepper wat op soek is na die blom. Kensketsend is ook die entitese in al die titels wat die dramatiese botsing van dieselfde opponente behels, vorm teenoor vormloosheid, vrugbaarheid versus steriele verstedeliking, kosmos versus chaos.

Wat in die vroeëre bundels keer op keer ter sprake gekom het en in die verskillende kritiese studies al hoe duideliker geformuleer is: kuns is boos, 'n blom uit die baaierd, word in Blom en baaierd tot "kern en simbool"

63) A.w., bl. 124.

64) T.T. Cloete, "Oor 'n paar verskynsels in Opperman se poësie n.a.v. Negester oor Ninevé", Standpunte, Jg.XIII, Nr. 5, Junie 1960.

*semantiese
kennelinge*

herlei, tot 'n eenheid geteleskopeer. Maar dit is ook "'n sametrekking van 'n hele wêreldbeeld en geestelike tweespalt" ⁶⁵⁾ wat sterk aan die romantiese heelal-gedagte laat dink.

Semantiese

Dit lyk dus of Opperman die simbool in al sy potensieliteite wil ontwikkel, die etimologiese asook die literêr-historiese, die semantiese en die strukturele. In die volledige peiling van die etimologiese betekenis van "simbool", soos ons dit in Blom en baaierd kan sien, kom ook al die ander aspekte ten volle tot hul reg. "Blom" en "baaierd" is die twee "simbola" of kontrakspande. Slegs saam vorm hulle 'n eenheid, 'n geheel, en hulle is bedoel om 'n eenheid te wees. As kontrakspande (of "filippyntjies") simboliseer hulle 'n kontrak en twee of meer vennote, nl. die "U" wat "die wêreld oopgeskiet" het "tot grot en gramsdoels" en die "arbeiders" aan wie "die besonderhede en verdriet" ⁶⁶⁾ gelaat is. Is dit toevallig dat die eerste gedig van die eerste afdeling in Opperman se debuutbundel juis "Kontrak" heet? Die Skeppingsdaad word voortgesit in die digterlike, moeisame skeppingsproses. Die digter is soos 'n God wat oor afgronde en waters "ses dae aan die baaierd orden tot / 'n nuwe aarde hang in die heelal" ⁶⁷⁾. Sy posisie is dus enersyds die van "'n God", andersyds die van die godhorige padda-tortel wat "die bevel van God" hoor en daarom "berg en ster berym", kontraste versoen tot 'n organiese eenheid en so "deur die eeue... in toesang en teensange op Hom die groot hosannas" ⁶⁸⁾ sing.

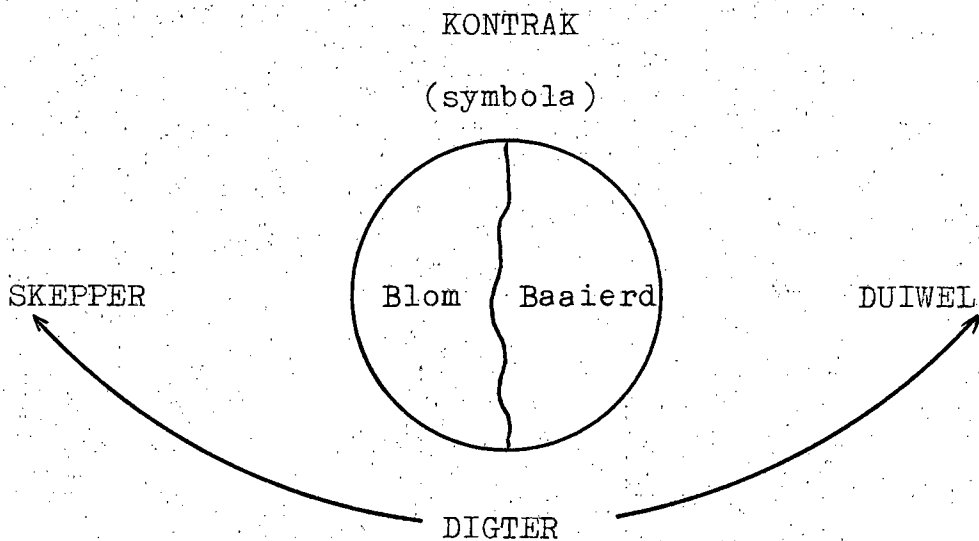
65) D.J. Opperman, "'n Inleiding tot A. Roland Holst", Wiggelstok, bl. 116.

66) D.J. Opperman, "Kontrak", Heilige Beeste, Kaapstad 1945, bl. 4.

67) D.J. Opperman, "Nuwe Jerusalem", Engel uit die Klip, Kaapstad 1950, bl. 40.

68) D.J. Opperman, "Paddas", Blom en baaierd, Kaapstad 1956, bl. 81.

As 'n egte "verkleurmennetjie"⁶⁹⁾ moet hy oral kent kan kies, nou by die Skepper (wat soms na 'n ewolusionêr hoogste "blom" lyk), dan by die onderdanige skepsel of by sy "drinkebroer" die duiwel⁷⁰⁾, by die "bose" baaierd of die "goeie" blom, of hy staan onpartydig tussen die antagonistiese magte en vertolk die dramatiese botsing. Met 'n onvermydelike vereenvoudiging kan ons die situasie d.m.v. die volgende diagram voorstel.



Die digter se taak is om te "symballein": teken en betekende, woord en gesimboliseerde begrip, deel en geheel, gedig en bundel. Sy kontrakspelig is om sinvol seam te gooi, te integreer, te simboliseer, die dramatiese spannings op te los deur "waarneming, inlewing, omskepping."

Hy "werk met duiwelse middele, maar die doel is iets goddeliks" ⁷¹⁾.

69) D.J. Opperman, "Kuns is boos", Wiggelstok, bl. 149. Die idee van die "chameleon"-digter stam van Keats, 'n egte romantikus. Hy wil daarmee die "negative capability" van die digter aandui en how karakteriseer as "a being without convictions and personality of his own who momentarily assumes the colour of whatever he writes about." (J. Bayley, a.w., bl. 44.)

70) D.J. Opperman, a.w., bl. 149.

71) A.w., bl. 155.

Romantiese

HOOFSTUK DRIE

DIE SIMBOOL AS STRUKTUURDRAER.

Ontleding van die dramatiese simboolgebruik in
"Staking op die suikerplantasie."

Kuns Knaves

Een aspek - miskien die belangrikste - van Opperman se simboolgebruik en kunsopvatting is die dramatiese. Die verdwyning van die liriese toon uit sy poësie is hoofsaaklik te wyte aan die dramatiese opset en struktuur wat al hoe meer sy gedigte kenmerk. Wêreld, lewe, kunstenaarskap sien hy in terme van voortdurende spannings wat vir die kunstenaar 'n groter bekoring inhou as die enkelvoudige¹⁾. As hy die volle werklikheid wil aanvaar, moet hy al die spannings persoonlik beleef - daarom sy inlewing as "verkleurmannetjie" - én oplos in en deur die eenheid wat hy in sy kunswerk uit die botsende opponente skep. Hierdie dramatiese konflik soek die resulterende eenheid bou Opperman in en deur sy simbole op. Hy maak gebruik van 'n spesiale simbooltegniek wat die inherente dramatiese kwaliteit van die simbool "uitbuit" en funksioneel maak t.o.v. die geheel. Dis daarom dat hier beweer word: die simbool is die draer van die dramatiese struktuur van 'n gedig soos "Staking op die suikerplantasie".

By die ontleding van hierdie gedig sal ons dus let op

- a) die dramatiese aard en funksionaliteit van die simbole,
- b) die eenheid wat daardeur in die gedig bereik word, en
- c) die wedersydse verhouding van gedig-simbole en bundel-simbole, gedig-eenheid en bundel-eenheid.

Die titel van die drie-ledige epies-dramatiese gedig waarmee die bundel begin, herinner deur sy alliterasies aan die bundeltitlel, maar origens skyn dit die teenoorge-stelde van dié simboliese titlel te wees. Dit klink eerder

1) D.J. Opperman, "Kuns is boos", in Wiggelstok, bl. 152.

na die kopstuk van 'n boeiende, effens sensasionele koerantverlag; en die subtitels versterk nog dié indruk. Die boustof wat die titel joernalistiek bondig en aktueel aangedui het, leen hom dan ook goed tot dramatisering.

I. Trom

In 'n naturellebuurt naby 'n suikerplantasie êrens in Natal hoor 'n mens die dreuning van 'n trom. 'n Masoeloe-man dans om die vuur terwyl die bewoners van die lokasie by die vuur en die trom bymekaarkom om 'n geheime vergadering te hou. Zoengoe, 'n onderwyser op die sendingstasie, spreek sy stamgenote toe en sweep hulle op teen die sendelinge en die blanke heerskappy. Wat hy jarelank doelbewus voorberei het, sal nou werklikheid word. En terwyl die blankes ongeërg hulle partytjies hou, word by die vergadering om die trom amper Mau-Mau-agtig die tydstop en die vorm van 'n opstand teen hulle beplan.

Tot so ver die feite wat die koerantverslag onder die titel 'Trom' sou verstrek. Die digter sê egter veel meer omdat hy sy feite direk en indirek aanbied; direk d.m.v. sy saaklike gegewens, indirek deur sy realisties-sinnebeeldige parallelismes en kontraste. Al die gebeure van die afdeling, met die titel 'Trom', speel in die primitiewe, bygelowige wêreld van die inboorling af, met beelde, taalgebruik en al. En soos die stamgenote of die bewoners van die lokasie onder die bekorende invloed van die trom kom, neem die magiese invloed van die trom deur die 13 strofes toe.

Die konkrete woord "trom" sluit by die saaklike titel aan en stel 'n realistiese beskrywing van 'n staking in die vooruitsig. Maar gou blyk dat die sinnebeeldige waarde van die trom juis deur 'n toenemende konkreetheid in die aanbod al hoe meer poli-interpretabel word.

Die digter bou die visuele beeld geleidelik op deur klankeggo's, sinestesia en herhaling. Elke strofe (behalwe een) van die eerste afdeling eindig met 'n verskreë wat die trom as sintuiglik waarneembare voorwerp én simboliese konsep steeds sterker beklemtoon:

1. "... die strak vel van die trom."
2. "... klanke van die trom."
3. "... die vergadering om die trom."
4. "... dronksoet geure van die trom."
5. "... houe van voorvaderlike trom."
6. "... donker bonsings van die trom."
7. "... bedwelmende stote van die trom."
8. "... dreunings van die trom."
9. "... die klap, die trap, die trom."
11. "... goëldreunings van kalbas en trom."
12. "... die bloedeed by die trom."
13. "... die trom, die trom."

Die slotverse 1, 2, 6, 8 het betrekking op die konkrete karakter van die trom en beklemtoon die visuele aspek, terwyl die -om rymklank (rymskema aabccb) van elke b-vers die musikale aspek van die trom inhamer. In slotvers 4 word nog 'n derde sintuig ingeroep om die trom-beeld des te meer sintuiglik en primitief-realisties te maak:
"dronksoet geure van die trom."

Terwyl enersyds die konkreetheid van die voorwerp driedimensioneel voorgestel word, kry die trom-beeld andersyds talle implikasies deur die slotverse 3, 4, 5, 7, 11 en 12. In elke strofe voeg die digter 'n nuwe abstrakte vlak van betekenis by die oorspronklike konkrete trom-beeld, sodat naderhand 'n hele betekenis-kompleks rondom die trom opgebou word. Al lesende gewaar die leser hierdie stadige ontwikkelingsgang van beeld tot simbool, waar egter die realistiese voorkoms en die abstrakte implikasie ewe sterk

funksioneer. Die verdieping van die abstrakte gehalte word juis d.m.v. 'n groter sintuiglike direktheid bereik. Deur hierdie voorstellingswyse wat die voor-logiese of voor-konseptuele (en daarom simboliese) denke ²⁾ kenmerk, word die indruk van primitiwiteit geskep. Die reëlmatige herhaling van die woord trom - telkens in 'n nuwe verband - en die eggo -om dwarsdeur die gedig is soos die monotone bongsings van die trom, sodat dié primitiewe instrument al hoe meer die inkanterende invloed van 'n magiese voorwerp op sy omgewing uitoefen. 'n Interessante ontwikkeling dus van konkretum oor simbool na magie.

By die ontwikkeling van die simbool "trom" maak Opperman min gebruik van 'n direkte vergelyking of selfs 'n metafoor. Hy mik op die "suiwer simbool of gestalte wat sonder toeligting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar" ³⁾. In die eerste strofe is die trom slegs op 'n sekere afstand hoorbaar, alhoewel dit reeds vas omlin word ("die strak vel van die trom"). Deur die visuele "vlakke" en die hoorbare crescendo kom die klanke al hoe duideliker na vore totdat dit in die skokkend konkrete nabyheid teen die einde swaar is van betekenis: "die bloeed by die trom", en feitlik hipnotiseer: "die trom, die trom."

Die afdeling eindig op "trom", die sleutelwoord, wat 'n simbool van die inboorlinge, hul tradisie, agtergrond, hul stamlewe en hul planne geword het. Met al dié betekenis kry hierdie woord 'n geweldige slaenkrag, veral wanneer gekonfronteer met uitdrukkings of waardekomplekse soos "klok" en "kruis".

2) G. van N. Viljoen, "Simboliek en die antieke poësie", Tydskrif vir Geesteswetenskappe, Jg.I, Nr.1, Maart 1961.

3) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 32.

Nie alleen deur herhsling, klenknabootsing en assosiasies ontwikkel die trom-voorwerp tot trom-simbool nie, maar veral ook deur konfrontasie met ander konkreta. Hier sien ons 'n uiters subtiele dog ingewikkelde digtegniek wat onder die skyn van eenvoud 'n baie fyn uitgewerkte sisteem van tese en antitese is.

Die crescendo-effek van afdeling I kan ook in die afsonderlike strofes aangetoon word, want elkeen kulmineer in 'n nuwe omskrywing of aspek van die trom. Soos die rymwoorde die eentonige, somber slae van die trom naboots (aa ^{om} b cc ^{om} b), gaan iets van die magnetiese simboolgehalte van die trom-simbool op die realistiese gegewens oor. Gevolglik word konkreta en realistiese gegewens wat andersins neutraal sou gewees het, simbolies getint. Aan die ander kant is hulle die boumateriaal vir die ontstaan van die dominerende simbole. Die invloed is dus wedersyds, nl. tussen die "egte" simbole en die "simboolkerne".

Die "langstert ster" word as 'n natuurverskynsel saaklik genoem, tog wek dit dadelik die vermoede van bygeloof-assosiasies. Ook die vuurvlies in die suikerriet is 'n doodgewone verskynsel en wil hier blykbaar net 'n realistiese feit, nl. 'n werm somernag, aandui. Die "sakkende ou Kruisster" van die 4de strofe werp egter lig op die komeet van die eerste versreël en bevestig die oorspronklike vermoede. (dit kan ook 'n ironiese toespeling op die "langstert ster" in Betlehem wees). Die realistiese indruk word geensins versteur nie omdat dergelike sterrebeelde in die nag in die suidelike halfrond gewoon is. Slegs die parallelle gebruik van die twee sterrebeelde (altwee in die aanhef van 'n nuwe strofe as tydsbepaling van 'n handeling) maak die leser bewus van hul antitetiese betekenisverhouding. Die een as teken van die bygeloof

pas by die trom (maar die tweede betekenislaag van "langstert ster" relatieweer dit weer) terwyl die Kruisster duidelik gekonfronteer word met die heidense voorwerp. 'n Latere herhaling van die woord "vuurvlieg" (I,12 en III,4) ontmasker egter die woord soos dit hier voorkom, as 'n bondgenoot van die trom en as 'n vyand van die suikerplantasie.

Die "feite" van die eerste strofe is dus skynbaar 'n aanbieding van saaklike gegewens. Kontrasterings met later strofes toon egter duidelik hulle werklike implikasie. As antitetiese pole skei hulle dan alle uitings in twee vyandige groepe, "pro-trom" en "anti-trom".

Ook in die afsonderlike strofes is hierdie soort konfrontasie 'n belangrike struktuurmoment. In die eerste strofe is bv. die volgende konkrete dinge wat in verbinding met die trom nuwe betekenis kan suggereer:

langstert ster, vuurvlieg, suikerriet, groen maan, mangobos, rantjies van die rietplantasie, lokasie, strak vel van die trom.

Op grond van die klankbinding -om assosieer 'n mens die rymwoorde van die b-verse. Al twee dui sintuiglike ervarings aan, die een die sigbare lig van die maan, die ander die hoorbare trom-klanke. Hierdie antitese word egter weer gerelativeer deur die feit dat albei indrukke op 'n sintuiglike ervaring berus, d.w.s. primitief is en dus by die pro-trom groep hoort. "Rietplantasie" as 'n sinoniem van "suikerriet" val in die anti-trom groep terwyl "lokasie" dadelik met "trom" geassosieer word. Een van die "rantjies" van die rietplantasie is miskien die bult waarop die kerkie staan (II,8) en is daarom die teëhanger van die "moddergate wat deur eeue kook" (I,6).

Alhoewel die eerste strofe skynbaar 'n rustige en onpartydige inleiding tot die dramatiese gebeure is, dui die indeling van die konkrete in twee vyandige leers reeds die nederende konflik aan.

Die tweede strofe ontwikkel volgens parallelle lyne. Weer die konfrontering van die twee b-verse, "piesangblom" teenoor "trom". Nes in die eerste strofe lê die kontras egter slegs in die verskillende sintuie wat hier ter sprake kom, nl. die reuksin ("dronksoet geure") teenoor smaak ("verborge heuning") en gehoor ("dreuning ... klanke van die trom"). Hier kan ons inderdaad van sinestesia praat. Die bedwelmente heuningsmaak van die blom word vereenselwig met die klanke van die trom; en wat eers die dronksoet geure van die "blom" was, is in die 4de strofe die dronksoet geure van die "trom". Die trom is reeds so sterk dat hy op die primitiewe sintuiglike waarnemingsvermoë beslag kan lê; maar dit is ook sy enigste aantrekkingskrag. Die "oerdreuning" van die trom kan die mens slegs in sy oerdrifte bereik, in sy sensualiteit.

In die 4de strofe, waar aan die trom die volle sintuiglike genot en aantrekkingskrag toegeskryf word ("dronksoet geure van die trom"), sien ons die onthutsende terugewolosisie wat met 'n paar woorde in al sy verskriklikheid geskets word:

"die sakkende ou Kruisster..."

"in aapsterte van sy voorgeslag vermom."

Die twee beelde dui die begin- en eindstadium van die kreeftegang aan wat deur die "dronksoet geure van die trom" moontlik gemaak is. Die trom seëvier dus oor 'n lamelndige Christendom en veroorsaak 'n totale verdierliking, die opwel van al wat dierlik is in die mens. Die konfrontasie het hier 'n werking na twee rigtings: die "Kruisster", 'n sterrebeeld, word ook die simbool van 'n godsdiens, 'n beskawing en van die mens se waardigheid; die "aapsterte van die voorgeslag" daarenteen bly nie slegs 'n vermomming, 'n uiterlike hulsel nie, maar word skokkende werklikheid. Wat realisties lyk, word simbool, wat metafories lyk, word werklikheid. Die betekenissware rymwoorde weerspieël die skrynende ironie van die toestand:

Kruisster - onderwyser - vermom - sendingstasie - lokasie - trom. Zoengoe as onderwyser op die sendingstasie, moes die leier uit die primitiewe laagte na die bult van die "Kruis" gewees het, maar staan nou weer aan die kant van die trom om sy mense weer terug te stoot in hul dierlike onmenslikheid. Die skeiding in pro- en anti-trom groepe word skerp en universeler. Uit "'n trom" in die eerste strofe het "die trom" voortgekom ⁴⁾, simbool van die primitiewe, onbeskaafde, dierlike teëhanger van die Kruis.

Trom =
Kruis
teëhanger

Dié kontras word in die volgende strofe nog verskerp

in die antitese Boek - trom. Zoengoe vermeng in sy mymeringe heidense en Christelike motiewe, en sy verklaring van die herkoms van sy ras bestaan uit 'n verwarring van bygelowige reste, beskrywings van die hel en aanduidings van die Genesis-verhaal ("maskels klei"). Die beelde impliseer dat sy mense van 'n duiwelse herkoms is en daarom vyandig teenoor die "Boek" staan. Gevolglik is die konflik nie slegs een tussen swart riethakkers en blankes nie, maar tussen paganisme en Christendom, en uiteindelik tussen duiwelse en goddelike magte - 'n eg Middeleeuse siening van die wêrelddrama. In polêre beelde soos "uit magnolia en turf", "die groen maen bo die mangobos" e.a. word aan bogenoemde antitese gestalte gegee; die twee elemente verteenwoordig telkens 'n graduele verskil of selfs teengesteldes, en dis veral die plantsoorte (bloekom, magnolia, mangobos) wat in daardie verband 'n hoër waarde suggereer. "Magnolia en turf" bv. verteenwoordig die kontras tussen die blom, die fyn gevormde geur- en kleurryke lewende plant ('n indirekte verwysing na die blom-simbool) en turf ⁵⁾, die vormlose, lewelose brandstof, of wel ook die ongevormde,

Boek =
Godesdien

Plantsoort

4) Vgl. P. Christophersen, The Articles, a study of their theory and use in English, Copenhagen-London 1939, bl. 29.

5) Turf = "Onder afsluiting van de lucht vergane plantedelen." Van Dale, Groot Woordenboek der Ndl. Taal, 1961.

maar potensieel vrugbare grond (=baaierd). Talle dergelike antiteses kan in die teks aangewys word. Soms word die polêre spanning duideliker aangedui, soms net indirek soos bv. in "maaksels klei", wat na een begrip lyk, maar basies 'n antitese is, "maaksel" = vorm (blom) uit "klei" = vormloosheid, boumateriaal, (baaierd). Omdat dié begrippe of uitdrukkings egter aan die kant van die "trom" staan, behels hulle veelvoudige en mekaar relativerende spannings. (Hulle is pro-trom, maar ook die trom het blykbaar sy blom-baaierd konflik.)

Die woord "kolom", as 'n metafoor vir die dansende Zoengoe te midde van 'n opgesweepte dronk menigte dansers, kry simbool-kwaliteit deur parallelismes en kruisverwysings. In afd. II (str.8) trek Zoengoe die klok "by die dwarsbalk/tussen papjabome", en in strofe 8 van afd. III "klits drie koeëls drie klinknaels teen sy kop." Vat ons die drie gewens bymekaar, dan kry ons 'n kruis uit "kolom" (nl. Zoengoe) as leagtebalk en die dwarsbalk van die klok, en verder 'n "kruisiging" van Zoengoe. Hy lyk dus na 'n Christus, maar ook 'n soort Antichris wat hom "op sy gemak offer... vir nie-blank." Hier sien ons duidelik die effektiewe gebruik van die ironie wat strukturerend optree en die gevaar van 'n enkelvoudige dramatiese teenstelling deur sy relativeringstendens teëwerk (6). Deur dergelike strofiese parallelismes en gedronge aanduidings van bekende Bybelse gegewens dring ook eers die hele implikasie van die betrokke strofes tot die leser deur (7). Met 'n eerste lees

6) Ons gebruik die term "ironies" in die betekenis van Cleanth Brooks soos hy dit uiteengesit het in "Irony as a principle of structure", in M.D. Zabel, (redakteur) Literary Opinion in America. Hy sê: "The context endows the particular word or image or statement with significance. Images so charged become symbols; statements so charged become dramatic utterances... Now the obvious warping of a statement by the context we characterize as 'ironical'." (bl. 730).

7) Dit is die "element van vernuwing" wat Opperman by die gebruikmaking van "tradisionele simbole" eis. Wiggelstok, bl. 32.

sal hy daardie "dieptes" egter nog nie peil nie. Eers 'n siening en deurdringing van die geheel gee ook toegang tot die tematiese "lae" van die afsonderlike passasies. Omdat die hedendaagse poësie in hoofsaak lees-poësie geword het, is die digter geoorloof om sy leser tot 'n dergelike betragting te dwing. "Die belangrikste vereiste", skryf N.P. van Wyk Louw, "is nie meer 'begrypbaarheid by die eerste hoor' nie. Die leser het die tyd om te lees en te herlees; hy het voor hom altyd 'n hele teks, nie bloot 'n reeks klanke wat elkeen in 'n oomblik by hom verbytrek nie, hy kan rustig pouseer en terugdink (of terugblaai), en hy kan die subtielste nuanses en verwysings-op-'n-afstand op hom laat inwerk" 8).

Parallelisme soos dié in strofes 8 van afdelings I, II en III onthul Opperman se uiters fyn deurdagte en ewewigtige bou van 'n gedig, waar alle oorbodige dinge uitgeskakel word sodat slegs essensiële en funksionele faktore oorbly. So 'n "kriptiese" 9) digproses is die produk van konsentrasie en eliminasië, terwyl die aanwesige woord so gebruik word dat al sy betekenisfasette vonkel. "Die soek na 'n ryker of 'digter' tekstuur" is volgens N.P. van Wyk Louw "iets wat in die wese van die digterskap lê: dit is 'n strewe om steeds meer met die woord te bereik; om elke woord, selfs elke klank van die taal meer sinvol en suggestief te laat werk as wat ons dit in ons gewone slordige gebruik doen: dis 'n 'taal-ekonomiese' strewe: die strewe om met die kleinste aantal woorde die grootste werking wat moontlik is, te bereik" 10).

8) N.P. van Wyk Louw, Swaarte- en Ligpunte: Benaderings van die Literatuur I, Kaapstad 1958, bl. 68.

9) A.P. Grové, Oordeel en Vooroordeel, Kaapstad 1958, bl. 71.

10) N.P. van Wyk Louw, a.w., bl. 59.

Hierdie proses kan vir die kritiese leser of 'n hinderlike vernufspel met woorde en verwysings word, of 'n uiters boeiende ontrafeling van die lae van die werklikheid wat 'n kosmies-organiese eenheid vorm. Eers 'n volledige analise van die gedig sal die eerste of tweede indruk kan bevestig.

In die 10de strofe ontbreek die slotvers op "trom", alhoewel die eerste b-vers nog die -om klank hou, hierdie keer in die veelseggende "dom". Die lughartige "ram-tietie - tam, tietie - tam..." is miskien 'n nabootsing van die blankes se ligte dansmusiek en hul danspasse, of dui hul oppervlakkige lewe aan wat maar net 'n verfynde soort singenot is, tog fundamenteel met die primitiewe bevrediging van die inboorling ooreenstem. 'n Mens kan die klank-kontras van die stygende onheilspellende crescendo van die trom en die byna kinderagtigligtsinnige "ram-tietie-tam" as suggestiewe ironie opvat.

Selfs die "bougainvillea" is funksioneel. Mens beskou dit miskien eers as 'n versiering of 'n stoplap. Maar die parallelle tekening van die wilde danse onder die "frangepani en pers piesangblom" en andersyds die beskaafdes se danspartytjies onder die bougainvillea verskerp die antitese en die ironiese implikasie.

Die strofes 11-13 bevat Zoengoe se toespraak vir die dronk en wilde vergadering by die trom. Die oorredingskrag van sy woorde - wat origens weer drie strofes beslaan en aan die drie strofes van sy persoonlike mymeringe (I, 5-7) herinner - lê veral in sy plastiese, beeldende taal. Dis opvallend dat die meeste metafore en vergelykings van afdeling I in Zoengoe se mond gelê word. In die ander strofes is die beelde altyd so gekies dat hulle ooreenstem met die werklike gebeure en daarom 'n realistiese indruk skep.

Die kragtige allitererende aanhef "Broers van die bosse, word nou wakker" is deur sy felheid 'n vuisslag op die voorafgaande speelse "ram-tietie-tam". "Bosse" in hierdie konteks verduidelik plotseling al die vroeëre bos(se)-gevalle (mangobos, bosse, mangoskaduwees) en werp lig op later samestellinge met bog, bv.

"Geel skoelappers wapper uit die bosse...";

"dat die riet nooit met die struik heul -
lui teen die oerbos die sendingklok";

"Toe die rooi maan die mangobosse raak";

"Vóór die jongriet met die bosse heul."

Die bosse bly in alle gebruiksgevalle konkrete bosse, maar omdat hulle telkens saam met die trom (of trom-aanhangers) of in teenstelling met die riet genoem word (die riet is dun en swak, vergeleke met die bosse), verloor hulle hul neutraliteit en straal naderhand iets van die trom-kwaliteit uit.

Die "melkdraers en riethakkers" is 'n variasie op "wat ons tot hout- en waterdra vervloek" (str. 5), en die "swart maaksels klei" seil nou as "die geteisterde swart mambas" uit die gras, terwyl die beswerende "houe van voorvaderlike trom" "goëldreunings van kalbas en trom" word. Dié parallelismes gee aan die nuwe formulering 'n dubbele dimensie of 'n groter resonansieruimte sodat met die noem van "swart mambas" die eggo van "swart maaksels klei" en "dié moddergate wat deur eeue kook" saamklink. Die swart mamba word op hierdie manier verwant aan die slang in Genesis.

Die gebruik van "vuurvlieg" in hierdie strofe bevestig die vermoede wat die term in die begin reeds gewek het; maar daar is ook 'n verwysing na vorentoe, nl. na die 4de strofe van afd. III: "die flikkerende vuurvlieë van Sodom". Die eerste "vuurvlieg" bly binne die realistiese beskrywingsveld; die tweede is gedeeltelik afhanklik van die

Religie

eerste, maar staan reeds op die drumpel van die metafoor en maak sodoende die deur oop vir die simboolgehalte van die derde. Hier gewaar ons 'n net van uitdyende woordbetekenisse wat fyn drade tussen die afsonderlike dele span. In "vuurvlieg se skrif" bly daar egter nog die realistiese interpretasie-moontlikheid, d.w.s. die verskyning van die vuurvlieg in die nag as die beplande tydstip vir die begin van die opstand.

Teen die einde word die naderende botsing nie meer as 'n klein, plaaslike opstand van 'n handvol inboorlinge gesien nie, maar as 'n konflik tussen primitiwisme en beskawing; en omdat die Westerse kultuur 'n Christelike beskawing is, is die opponente in die drama Christus en "die trom, die trom...!"

Op hierdie historiese noot eindig die afdeling 'Trom'. Die trom het inderdaad 'n hipnotiserende invloed gekry. Met 'n bygelowige en/of ironiese aanduiding het die afdeling begin ("'n Langstert ster verskiet"), dit eindig - soos trouens ook die volgende afdelings - na die 13de strofe, weer 'n onheilspellende teken volgens volkse bygeloof.

Opperman se simbooltegniek word taamlik duidelik in die ontwikkeling van "trom" geïllustreer. Ons kan konstateer dat hy in een afdeling min simbole invoer, streng gesproke is daar net een, nl. "trom", en ook by "trom" kan 'n mens nie die oorgang van beeld tot simbool presies vastel nie. Deur die gedurige herhalings in nuwe kontekste¹¹⁾,

11) Vgl. F. Kermode, Romantic Image, bl. 154 en Wellek & Warren, Theory of literature, bl. 194. Dié tegniek is by Opperman nie naut nie. Ook in Joernaal van Jorik, merk T.T. Cloete op, is "die onderlinge herhaal van woorde, sintagmas, verse, strofes en die onderlinge weglaat van sintagmas en verse in die verskillende passasies oor die skepe, ... die netwerk van die tyd en die gebeure self." (Trekkerswee en Joernaal van Jorik, Amsterdam 1953, bl. 127.)

deur kontrasterings en kruisverwysings in verse, strofes en efdelings bou by die simbool stadig as 'n konkrete voorwerp én 'n waardekompleks op. Die kontak met die werklikheid word streng behou, maar die voorwerpe in daardie realistiese gebied beland in die stralingsveld van die simbool "trom" en verkry deur dié kontak ook 'n sekere simboliese bybetekenis. 'n Mens sou hulle "simboolkerne" kon noem - hulle funksioneer slegs in afhanklikheid van die hoofsimbool, het egter geen eie stralingskrag nie. Hulle is mane, wat hul lig van die son, die hoofsimbool, kry en daardie lig of absorbeer (pro-groep) of terugkaats (anti-groep). Die dramatiese spanning tussen simbole en/of simboolkerne is daarom funksioneel en struktureel belangrik. Dit vertolk die digter se kunsopvatting wat op die kontras van uiterstes gebaseer is.

aktualiteit

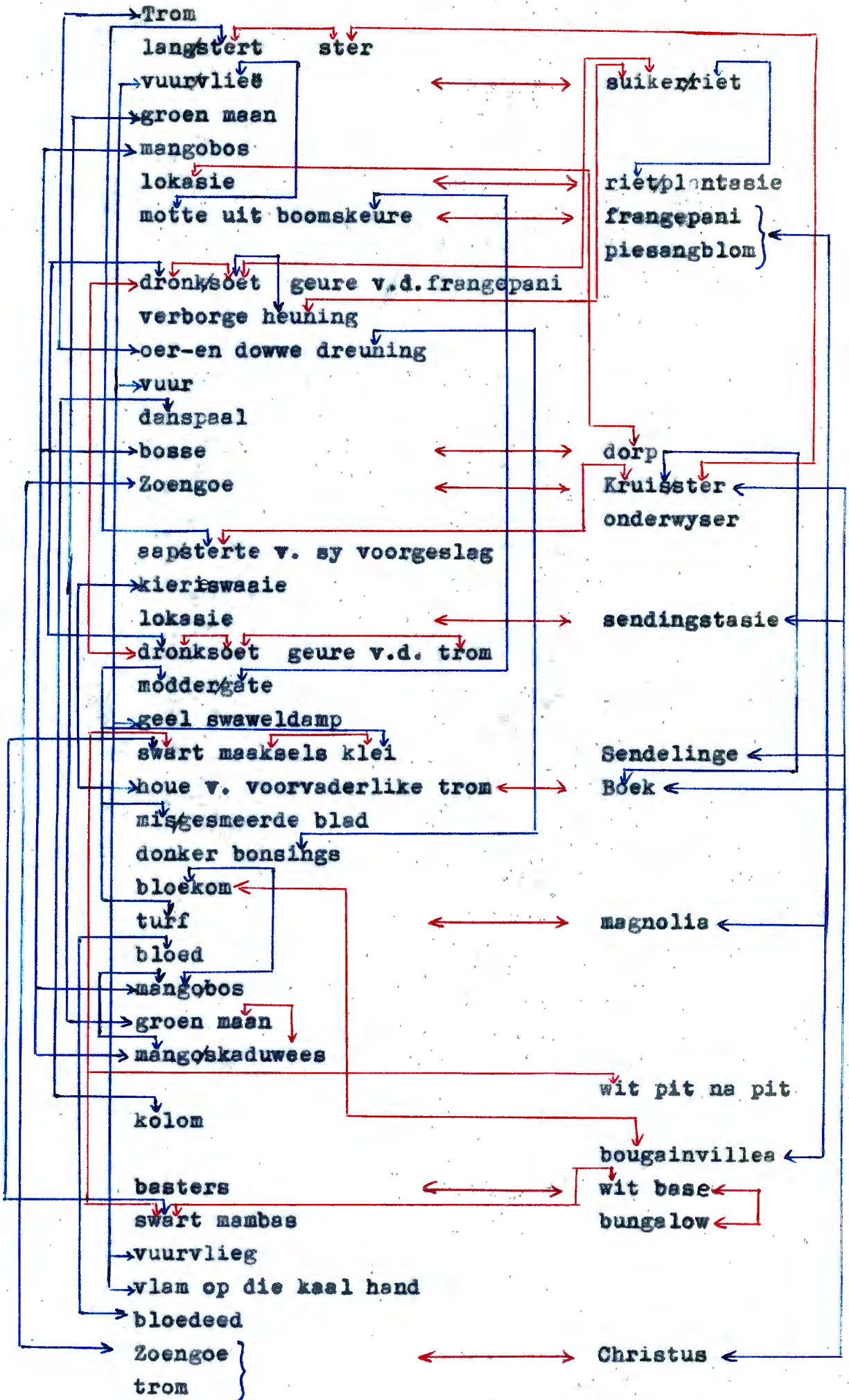
Een beeld is o.i. egter meer as 'n simboolkern, nl. "Kruisster", daar dit die beginstadium van die latere kruis-simbool is, en ook omdat dit in die verskeie sterrebeelde van die ander gedigte van die bundel voortgesit word 12).

Hier volg 'n lysie van die belangrikste simboolkerne met aanduiding van konfrontasies en verwysings:

12) Bv. in "Ou vrouens op die markplein", "Kersliedjie", "Nagwag", 'Vastrap', 'Canis Major', 'Aan 'n jong dogter', "Blom van die baaierd", en "Paddas".

Pro-groep

Anti-groep



— Antitetiese verhouding.
 — Parallele verhouding.

II. Klok.

Beskyning

Afdeling I het die kleurprobleem, die spanning tussen swart en wit, vanuit die oogpunt van die inboorling, die "trom", betrag. In die klanke van die "voorvaderlike trom" word die kleurprobleem egter vereenvoudig tot die kontras trom-Christus, d.w.s. met die opstand teen die wittes verwerp die swartes ook dié se godsdiens en beskawing. Daar die vereenvoudiging van 'n uiters veelsydige probleem word weerspieël in die reëlmatige herheling van "trom" in die slotreël en die klankeggo -om in die eerste b-vers van elke strofe.

In die tweede afdeling sit die digter die rymskema aab ccb voort, maar slegs 6 van die 13 strofes eindig in klok en selfs dié word gevarieer in "sendingklok", "laaste klok" en "aendklok". Die klok-klank het so te sê die hele beskawing van die klok-aanhangers deurdring en in 'n mate gekleur. Die primitiewe eendersheid en eentonigheid maak plek vir 'n groter verskeidenheid. Ook in hierdie afdeling, soos in die voorafgaande met sy tromklanke, hoor 'n mens die klokgeluid deur al die strofes in die rymswoorde van die b-verse, in sintaktiese parallelismes, en in klank-na bootsende woordherhalings en anafore soos die volgende:

"Klink oor die plantasie,
klink oor die meulens en lokasie
kort-kort die uregang in klok na klok";

ook in tok-tok, verder in die anafoor:

"Anders sal ons messe hak en maai,
en anders sal ons arms lig en laei,
en ander meulens..."

gevolg deur trok na trok. Die 10de strofe bevat die chiasme:

"Ons sien uit watter skeur die bye flits,
maar in watter vuurklip skuil die blits?"

In die 11de strofe is daar nóg 'n anafoor:

"Tog sing ons saam met die serfyn,
drink ons saam die nagmaalswyn."

Daarbenewens is die alliterasies en assonansies baie opvallend. Net die belangrikstes kan hier vermeld word. Die allitererende k as begin- en eindklank kenmerk bv. versreëls 4-6 in die eerste strofe; ander voorbeelde is ritselriet, sweet-sit-skaduwees, lig-laai, trok-trok, sien-skeur, sing-saam-serfyn, sien-skitter, swartes-sak ens. In die 2de strofe het Opperman in die uitgawe van Astrak 'n interessante verandering aangebring. In die plek van die oorspronklike "Geel vlinders warrel uit die bosse" staan nou "Geel skoenslappers wapper uit die bosse" met die aanwys van nog 'n klankherhaling en binnerym in -apper én 'n ironiese byklank in "skoenslapper". Hierdie wysiging is 'n bewys van die digter se doelbewuste klanksimboliek. Byna elke strofe bevat een of meer voorbeelde van alliterasie. Die slotvers van die 10de strofe maak haas uitsluitend gebruik van die o-vokaal van klok: "Nog op 'n nag uitborrel van opgekropte wrok." Die reëlmatige musikale klanke van die klok word nou in harde okklusiewe, dan in skerp frikatiwe of klankryke vokale nageboots al na gelang van die betrokke klok-aspek wat in 'n strofe uitgebeeld word. Want die klok is meer as slegs die sendingsklok by die witgekalkte kerkie. Hy verskyn eers - en dit is veelseggend - as 'n ordenende prinsipe wat "kort-kort die uregang in klok na klok" aandui.

Die vergelyking of konfrontasie van klok met trom is verantwoordelik vir die struktuur van die eerste strofe. Die vers "'n Mangogloed aan die verskiet" stem struktureel gesien merkwaardig met "'n Langstert ster verskiet" ooreen, ook het die tweede vers in albei afdelings "suikerriet" as rymswoord benewens die sintaktiese parallelisme:

"vuurvließ flikker deur die suikerriet",
"die oggend oker oor die suikerriet".

Hierdie parallele in die inleidende strofes plaas die ordenende krag van die klok teenoor die primitiewe chaos van die trom.

Ook verereël 1 van die 2de strofe is tot in besonderhede 'n variasie op die ooreenkomstige vers in die afdeling 'Trom':

"Grys motte uit boomskeure / flapper..." (I,2,vs.1)

"Geel skoelappers wapper uit die bosse..." (II,2,vs.2),

motte as nag-, vlinders as daginsekte ('Trom' speel mos in die nag, 'Klok' in die dag af). Of die kleurverskil grys-geel 'n spesiale betekenis het? Dis nogal opvallend dat in 'Trom' baie verskillende kleure ter sprake kom wat aan die plastiese karakter van die beskrywing reliëf verskaf. In 'Klok' oorheers egter die geel kleure: die oggend oker, geel skoelappers, die geel son, ens.

Die aangename orde van die eerste strofe kry in die tweede die bysmak van 'n slaafse reëlmatigheid: "Skepsels (variasie op "maaksel"?) ... tel kapmesse op volgens die klok." Daar is ook reeds die wittes as opsigters oor die slawe; teenoor die swetende skepsels die blankes "met helm en kamas", wat vanweë hul wit vel baas oor die swartes is en d.m.v. geweld die orde wil handhaaf. Tussen die beskrywings van die twee opponente - elkeen beslaan drie verse (ccb - aab) - word die interstrofiese wit funksioneel as 'n visuele aanduiding van die kloof tussen die entiteiese magte. Die vreedsame orde van tevore verander hier geleidelik na 'n polisie-orde en onderdrukking, die regte klimaat vir onluste en opstand. Die rietslang is egter nog half opgekrul - dit laat 'n mens origins weer dink aan die "geteisterde swart mambas" - maar in die ooreenkomstige strofe van afdeling III roep die suikerbase om hulp:

"Ons word bedreig deur die barbaardom."

'Kom slaan die baard kok
met konstabels en sambok'.

telok
chaos na trom

Die parallelle konstruksie is in die oog lopend. In die verse aab van 'Klok' loop die "wittes" selfbewus - in aab van die derde strofe in 'Kruis' staan hulle magteloos. Wat die een strofe suggereer, stel die parallelstrofe eksplisiet. Selfs die woord "sambok" word herhaal om die onderlinge verband van die twee strofes nog duideliker te laat blyk.

In die swoel atmosfeer van die derde strofe wek die woord "laksman" assosiasies met "beul" (alhoewel die voël-aspek nie in die minste daardeur in die gedrang kom nie) en is 'n voorbode van "die laaste beul" (str.9), "ons maak ons eie dood / in hulle... groot" (str.12) en "die laaste klok" (str.13). Die spanning tussen wit en swart kan deur die polisie-klok slegs tydelik gedemp word, maar die botsing is so seker en onvermydelik soos die wêreld einde ("laaste klok").

'n Tweede interpretasiemoontlikheid van hierdie strofe met sy suggesties sluit aan by die botsing trom-Christus. Die lokale dy uit tot 'n universele, tydlose probleem, nl. die stryd tussen goed en kwaad, tussen Christus en die Antichris, wat eers by die laaste oordeel besleg word.

Die volgende strofe bekragtig die onheilspellende betekenis van "laksman" deur die herhaalde dreigemente van die naderende gruwele. In die eienaardige metafoor "Drakensberg se wit kapok" kulmineer die vloek na 'n reeks anafore en sintaktiese parallelismes wat wel die broeiende haat goed weergee, maar tog effens na retorika sweem. Teenoor die afgrond van die "moddergate wat deur egue kook / en van geel swaweldamp... rook" verrys Drakensberg (as hoogste bergketting in Suid-Afrika) met sy wit kapok, 'n beeld dus van die polêre en onversoenbare verskil tussen swart en wit. Hierdie beeld verkry sy volle betekenis eers deur die terugverwysing na afdeling I. Ten spyte van die effektiewe kontras moddergate - Drakensberg se wit kapok

van Christus //

*

lyk dit tog effens gesog en is ook nie goed geïntegreer met die res van die strofe nie. Opperman het o.i. hier te ver gegaan met sy kruis-verwysings en die grense van sy simbooltegniek oorskry. Anders is bv. "dié rietjies uit die landerye", waar slegs die klem op die bepaalde lidwoord en die ironiese toon van die strofe die "rietjies" as 'n sinoniem van "blankes" suggereer. Die riet staan altyd antiteties teenoor die trom, maar hier word die kontras verskerp en die polariteit absoluut gestel. Die verkleiningsvorm "rietjies" is funksioneel in twee opsigte. Dit gee ener syds 'n satiriese siening van die blankes, andersyds bewerkstellig dit die oorgang na die volgende strofe waar die onverskilligheid en oppervlakkige lewenswyse van die blankes aangedui word.

Met 'n paar momentopnames ("kaste bier en hompe vleis", "vrouens proe aan skilferterte", "modes en konserte") ken-skets die digter die belange van 'n maatskappy wat die lewe op dinees en in vroueklubs slyt. Treffend is ook die keuse van die twee komponiste, verteenwoordigers van "boere-jazz" (Carstens) en volkse romantiek (Bartok). Die klankbindings klok-Bartok suggereer die verlaging van 'n godsdienst tot goedkoop emosies.

In die eerste b-vers word die kontras wit-swart onmiddellik soos nêrens tevore nie: "elke wit kombuis het sy swart kok". Die ontmoeting vind in die huislike intimiteit plaas, sodat die algemene botsing van verskillende rasse 'n mens-tot-mens probleem word. 'n Later eggo op hierdie uiterlike samewerking hoor ons in afdeling III: "in kombuise waar die kokke binnekom / word petrol uitgegiet" (str. 4).

Dié soort toespelings en kruisverwysings openbaar die fyn uitgewerkte net van wedersydse verhoudings, en die tegniese struktuur weerspieël die tema wat immers oor die

Verstane

probleem van menslike verhoudings gaan, die onderlinge afhanklikheid wat werk en vooruitgang betref, die grade van verwantskap en vervreemding deur rassekruising, en die gevoelens van haat, liefde en smart. Dié verwickelde verhoudings is gedeeltelik uitgebeeld in die verstrengeling van motiewe, simbole, beelde en verwysings. Alhoewel die "klok" die absolute teëhanger van die "trom" blyk te wees, is daar talle ondergrondse verbindingslyne wat die twee se vroeëre verwantskap aantoon (terugverwysings) of wat hulle tot 'n kruising dwing (toespelings na vorentoe).

Die "trom" het net die inboorling en sy belange geraak, die "klok" daarenteen bestem die lewensritme van blankes en deur hulle van nie-blankes. By eersgenoemde groep het die klok 'n lewenswyse en -houding gevorm, het dus van binne na buite gewerk (van houding na vorm), terwyl die nie-blanke groep slegs uiterlik geraak word; slegs die vorm word op hulle gedruk, die houding bly egter die van die trom. Die een staan in die teken van die "geel son" (son as ou simbool van Christus?), die ander in die lig van die "groen maan", en die botsing word bestraal deur die "rooi maan" (verwysing na die ou primitiewe maan-kultus of die kommunistiese halfmaan?).

Beeld en klank word een in die metafoor: "Die geel son word 'n besielied". Die hoë, monotone geluid van dié insek hoor 'n mens veral in subtropiese gebiede op 'n snikheet dag. Dit regverdig die sinestetiese metafoor. Die besielied is nog 'n eggo op Nico Carstens en Bartok en is ook 'n skakel met die nuwe handeling.

In die ondraaglike hitte maak 'n Indier smok ¹³⁾ - die prelude van die dreigende tragedie. Die assosiasie

13) Die Afr. Woordeboek omskryf "amok" as 'n "plotselinge toestand van groot opwinding, veral by Oosterse volke aangetref... Amok is in die reël die uitloop van langdurige geestelike kwellinge na aanleiding van 'n geskokte selfgevoel."

van hierdie voorval met die algemene stemming onder die inboorlinge en met die naderende onweer kom tot uiting in die struktuurparallel:

"en 'n laksman in die wildevyeboom tok-tok",
"en hoor die wêreld flouer uit 'n boom tok-tok".

Dié insident is die eerste skakel van 'n reeks noodlottige gebeurtenisse. Wat volg, is slegs die resultaat van 'n soort kettingreaksie. Die kleurprobleem verskerp in die persoonlike konfrontasie van swart en wit: "Blanke vrou deur Kaffer aangerand..." woorde soos "'n swarte tater" en "Kaffer" herinner weer aan die "swart maaksels klei" en "die geteisterde swart mambas". Interessant is hier ook die direkte verwerking van 'n koerantverslag wat by die joernalistieke titel van die gedig aansluit.

Die maatskaplike moeilikhede bring die rasseverhouding sterker na vore. Vanaf die agte strofe word die gegewens teen die religieuse betekenisaspek van die klok gesien. Elke woord van die vers: "Bo-op die bult staan witgekalk / die kerkie" het 'n dinamiese krag. Bo-op versterk die indruk van bult as die teenoorgestelde van die "moddergate" en in 'n sekere mate ook van die lae "landerye". Die leer van die Christendom staan diagonaal teenoor die praktyk van die paganisme, maar ook teenoor die gesekulariseerde en gekommersialiseerde Christendom van die wittes van die landerye en die dorpe. Met sy "witgekalkte" muur is die kerkie egter 'n bondgenoot van die blankes. Geen van die woorde in hierdie vers is 'n simbool nie, en tog beskryf hulle veel meer as net die realistiese sake. Dis weer deur assosiasies met ander gegewens in die gedig, deur kontrastering van konkrete voorwerpe en deur die vlegwerk van motiefdrade dat die digter 'n hele betekenis kompleks suggereer en gewone woorde met simboolkrag lasi.

In verband met "kolom" (1,8) is daar reeds na die sin van "dwarsbalk" verwys. Die kruis word al hoe duide-

liker onlyn. Die konfrontasie van Zoengoe met klok ("trek Zoengoe aan die klok") roep al die betekenislae van trom op en stel hulle teenoor die klok "wat daeliks uit die lokasie sy mense... lok." Die aanhangers van hierdie klok is dus Zoengoe se mense uit die lokasie, en die woord "lok" impliseer 'n negatiewe, slinkse manier waarop sy mense van hom, hul leier, vervreem word. As 'n onderwyser op die sendingstasie moet Zoengoe 'n Christen wees; uiterlik hoort hy dus ook by die klok; dis ook hy wat die klok lui om die bewoners van die lokasie skool of biduur toe te "lok". Hier kruis die drade mekaar, maar hulle vorm eerder 'n ver-
wikkelde verstrengeling as 'n duidelik erkenbare kruis.

Soos Zoengoe die beliggaming van die trom-idee is, verteenwoordig Eerwaarde Kriel die belange van die Christendom. Daarom sal albei in die kruis-botsing betrokke moet wees (vgl. III, 8). Kenmerkend vir die toenemende ver-
wikkeltheid van die opponente is Eerwaarde Kriel se op-
merking: "Ons worstel met die Donker Man aan die Jabbok." Dié verwysing na Genesis 32 suggereer natuurlik Jakob se geveg met 'n magtiger wese en sy uiteindelijke oorwinning asook die seën wat hy ontvang. Maar in die teksverband assosieer 'n mens "Donker Man" byna outomaties met uit-
drukings soos "die swartes", "swarte tater", "die swart maaksels klei", alhoewel die hoofletters op nog 'n beteke-
nislagaag sinspeel. Die vers is ongetwyfeld poli-interpre-
tabel en die verskillende inhoudsaspekte is selfs in stryd met mekaar. Dus weer die relaterende tendens van die ironie. Enersyds word gesuggereer dat die blankes teen die nie-blankes veg, maar andersyds ook dat hulle met 'n engel of selfs met God worstel wat hulle in die nie-blankes tegemoet tree ¹⁴⁾. Goed en kwaad is dus aan albei kante

14) 'n Indirekte verwysing miskien na die "Corpus Christi Mysticum"-idee wat in "Kroniek van Kristien" feitlik die hooftema is.

te vinde. Die skeidslyn mag nie tot 'n vereenvoudigde en gevolglik vervalste swart-wit lyn gereduseer word nie. In hierdie en die volgende versreël neem die lokale gebeurtenis algemene trekke aan, maar intensiveer daarna weer die lokale rasseprobleem in die kontraste: rietstruik, oerbos-sendingklok. Dié antitetiese verwerking roep verwante woorde van die voorafgaande strofes op, nl. riet - suikerriet - rietplantasie wat altyd aan die kant van die klok in die blanke beskawing staan, en daarteenoor struik - bosse - oerbos ens. Met dergelike herhalings en antitetiese konstruksies verkry die konkrete voorwerp 'n simboliese glans wat dan die stryd tussen die hoofsimbole des te sterker belig. Daar kom feitlik geen neutrale voorwerp in die gedig voor nie. Alle substantiewe en hul bepalinge hoort óf by die pro- óf by die anti-trom groep. Met 'n minus- of plus-teken kan 'n woord egter nou in die een, dan in die ander groep funksioneer en sodoende die moeilik-oplosbare verstrengeling van orde en chaos, klok en trom, van blom en baaierd aantoon.

Eerwaarde Kriel sien die gevaarlike simptome, maar kan nóg die oorsaak (die "verborge heuning") nóg die leier ontdek:

"Ons sien uit watter skeur die bye flits, ¹⁵⁾
maar in watter vuurklip skuil die blits?"

Byna naref ~~ver~~troos hy hom met die uiterlike samewerking in die godsdiens. Woord- en klankherhalings beklemtoon dié saamhorigheid. (Tog sing ons saam met die serfyn ¹⁶⁾,/ drink ons saam die nagmaalswyn...) Die "wit brok" wat hy vir "elke swarte" breek, herinner aan Zoengoe wat by die pot kaboemielies sit en "in sy mond wit pit na pit" skiet (I, 8). Daarmee word die religieus-rituele betekenis van

15) Vgl. ook "Grys motte uit boomskeure" (I,2).

16) Die serfyn, 'n huisorreltjie, lê weer nadruk op die huislike intimiteit wat die godsdienstige eenheid sou bewerkstellig. Maar juis daar (vgl. kombuis) begin die moeilikheid.

Eerwaarde Kriel se woorde ondermyn. Met die oë van die geloof sien die sendeling die blom ook in die baaierd, maar sy optimisme laat hom vergeet dat die verhouding blom tot baaierd, geloof tot heidendom nog gevaarlik een-sydig is. Sy kinderlik-naïewe woorde

"en met die jare word hy witter
onder die klanke van die sendingsklok"

is daarom 'n hoogtepunt van bittere ironie. Eerwaarde Kriel beliggaam 'n Christendom wat met alle toewyding aan Christus en sy leer tog in die sendingwerk fael omdat dit te meganies te werk gegaan het; dit het eenvoudig die stempel van die Christendom, die klok, van buite op die baaierd gedruk i.p.v. die oorsake van die verskil, die "vuurklip" waarin "die blits skuil", na te gaan en 'n egte Christendom organies te laat groei. So egter bly die sendingklok 'n "wit" klok, gebonde aan 'n bepaalde ras en is daarom 'n "struikelblok" vir die trom. Die "ou Kruisster" het in Eerw. Kriel op 'n patetiese manier al klaar gesak. Daar lui inderdaad "die laaste klok".

Die "Kriel-geval" is 'n goeie veraenskouliking van Opperman se gebruik van ironie as 'n strukturele prinsipe. Die feite van die werklikheid word so teen mekaar uitgespeel dat die "recognition of incongruities" duidelik blyk ¹⁷⁾, en die baaierd selfs in die blom ontdek word, want ironie, sê Friedrich Schlegel, "is a clear consciousness of the infinitely full chaos" ¹⁸⁾.

Samevattend kan ons sê: die simbool "klok" toon in die kontekstuele verband die volgende fasette: oorlosie (ordenende prinsipe), slaweklok, lokmiddel, sendingklok, laaste beuel en aandklok. Die digtegniek en die aanbod stem ooreen met die van die eerste afdeling.

17) C. Brooks skryf in The well wrought urn: "Irony is our most general term for indicating that recognition of incongruities." London 1949, bl. 191.

18) Aangehaal deur R. Wellek, A history of modern criticism, Dl. II, bl. 15.

III. Kruis.

By 'Trom' en 'Klok' speel die klankpatroon 'n belangrike, simboliserende rol. Daar 'n trom asook 'n klok klanke kan voortbring, is die klanksimboliek geregverdig. In albei afdelings is die b-ryme eggo's van die sleutelwoord, in afd. I -om, in II -ok. In 'Kruis' daarenteen kry ons 'n "kruising" van die rympatroon. Die basiese skema aa b cc b word behou, dog met interessante klankbindings, kruisryme en omarmende ryme. Tot nou toe het in geen van die rympare die ui- of uis-klank opgedaag nie. In die derde afdeling kom kruis slegs een keer as b-rym voor, nl. dan wanneer die volle besef van die gebeure, die wedersydse verantwoordelikheid en die begane foute tot alle betrokke persone deuring (str. 11). As b-rym tree die ui verder op in die 12de strofe. Belangriker as die ui-klankbinding is egter die spel met die -om en -ok ryme. In die tweede strofe bv. word die trom as a-rym gekonfronteer met klok in die c-posisie. Maar in die derde strofe staan die -ok (c-posisie) tussen twee keer -om (b-posisie) as omarmende rym ¹⁹⁾; in die 4de, 5de, 6de en 7de strofes domineer die -om as b-rym; slegs een keer, nl. in die 6de strofe, is daar 'n verswakte -okke-paar as a-rym. Met die dood van Zoengoe verdwyn die -om en -ui verskyn, die eerste keer sedert die eerste strofe. Heeltemal aan die einde van die gedig laat die klok (c-posisie) hom weer hoor, maar alreeds weer tussen "trom"-geluide (b-rym). Die kruis was slegs 'n verbygaande toestand: die twee opponente (lengtebalk en dwarsbalk, of "rietrot en rietslang") is nie versoen nie. Die spel begin weer van voor af.

19) Let op die ironiese gebruik van om-ryme vir "klok"-stryders!

In die klankbindings kan 'n mens alreeds die verloop van die botsing nagaan en die verhaal daaruit rekonstrueer. Wat die klanksimboliek betref, is die integrasie van die trom- en klokmelodieë poëties voltooi; d.w.s. die twee motiewe versmelt in een fuga. Alhoewel hierdie klankkonstruksie struktureel belangrik is, bly dit tog slegs 'n sekondêre struktuurfaktor wat die visuele beelde aanvul.

Die a-paar van die eerste strofe som in 'n kriptiese formule die temata op: die rasse- en beskawingsbotsing, Zoengoe as verlosser van "nie-blank". Hy is die draer van beide, die blom en die baaierd, van Christendom en primitiwiteit, Christus en Antichris. Wanneer hy sterf, gebeur dieselfde dinge as met die dood van Christus. Vroeër het Zoengoe herhaaldelik sy vyandige houding teenoor die Christendom as 'n "wit" godsdiens getoon. Hier word die konflik eksplisiet gestel. Alles wat in die eerste strofe gesê word, kry 'n dubbele dimensie deur die skadubeeld van die kruis wat slegs indirek opgeroep word, nl. deur woorde soos "Ek offer my..." en die ironiese antitese "op sy gemak"; verder word die kruis deur die b-rym -ui gesuggereer. Die woorde "Ek offer my" is dubbelsinnig. Na "Yes, Sah!" is die Anglisistiese betekenis "ek bied my dienste aan" nie uitgesluit nie, intendeel, dit kan 'n ironiese bysmaak gee.

"Drie-uur die oggend" gee Zoengoe die teken met die trom (drie-uur smiddags sterf Christus aan die Kruis). Slegs die "rooi maan" by die mangobosse skei die trom van die klok, maar die (magiese?) maan hoort by die trom; sy teëhanger is die polisie wat aan die magtelose klok hulp verleen en die suikerriet bewaak. Deur dié strukturele parallel verdiep die digter die tematiese kontras.

Die rymwoorde is in hierdie strofe besonder ken-

sketsend ²⁰⁾; kom - trom - raak; klok - lok - bewaak. Die twee werkwoorde "kom" en "raak" karakteriseer die aktiwiteit van die trom, terwyl "lok" en "bewaak" 'n passiewe houding kenmerk, die een aktief-aggressief, die ander passief-verdedigend. Die sterkste aspek van die klok is blykbaar die lok-krag, en selfs dié beswyk onder die beswerende invloed van die trom. Tussen die rooi maan wat aan die mangobosse raak en die "groen maan bo die mangobos" (I, 2) moet daar 'n verband bestaan; dan is ook die skynbaar willekeurige kleurverskil funksioneel.

Die b-rymwoorde van die derde strofe, barbaredom - strydkolom, vertolk dieselfde antitese as die b-reëls van die voorafgaande strofe, tog is die formulering direkter: i.p.v. "mangobosse" nou "barbaredom" en "baaierd"; "konstabels" kry versterking in "soldate, die Suiderkruis se strydkolom." Hiermee kom by die kruis as offer-simbool nog die militêre teken waaronder die blanke staat sy soldate oproep ²¹⁾. Ook die kruis bevat dus teenstrydige betekennisse: passiewe lyding en aggressiewe militarisme.

Die 4de strofe herhaal woorde en selfs reëls van afdelings I en II, maar in 'n nuwe konteks:

"Melkdraers", vgl. I, 11 v.2;

"in kombuise waar die kokke binnekom", vgl. II, 5 v.3;

"riethakkers - suikerriet";

"vuurvlieë van Sodom", vgl. I, 1 v.2, I, 11 v.1.

Saaklik soos in 'n koerantverslag word in die volgende drie strofes die gegewens meegedeel, sonder die emosionele tromgeluide of veelsydige klokklanke. Maar die dreuning van die trom en die "pom-pom" bly altyd in die verte hoorbaar.

20) By Opperman is die rymwoord selde 'n stoplap, 'n "mere filler"; in die meeste gevalle - sou ons met Wellek en Warren kan sê - "we could conjecture the meaning of a poem or stanza only from the rhymewords. Rhymes may constitute the skeleton of a stanza." Theory of literature, bl. 162.

21) Vgl. R. Antonissen, "Alles is onsuiver"; Standpunte Jg. XI, Nr. 3, Des. 1956 - Jan. 1957, bl. 49.

Na dié realistiese oorlogstoneel met moderne wapens laat die trom nog 'n keer sy invloed geld. Terwyl die ambulanse deur "geel swawelglanse" ²²⁾ redding aan blanke en nie-blanke gewondes probeer bring, is Zoengoe in die toorkring van voorvaderlike geeste. Hy wou hom "offer vir nie-blank", dog die offer is die van 'n blanke sendeling. Die b-verse konfronteer in Zoengoe die wêreld van die geeste met die kruis, want sy dood deur "drie koëls" wat "drie klinknaels teen sy kop" klits, suggereer 'n kruisiging. Blank en nie-blank, wat oorspronklik op die sendingstasie saamgewerk het, sterf hier saam, maar blank sterf deur nie-blank, en nie-blank deur blank. Aan die ander kant kry swart verminktes "blanke bloed deur blankes ingespuut". Voor die kruis of in die uur van lyding tel maar net die mensfaktor, nie die kleur van die vel nie.

"Eers in dié gesamentlike uur
voor die allergrootste vuur
weet elkeen wat hy moes doen..."

Met die "allergrootste vuur" verwys die digter na "die laaste beuel". Die tydverskil word opgehef, die vuur van Sodom, van nou en van die wêreld einde is maar een en dieselfde vuur ²³⁾, en in die lig van die laaste oordeel word elkeen gedwing om hom rekenskap te gee van sy doen en late. Die versoening tussen "rietrot en rietslang / in die plantasie van die suiderland" is egter kortstondig. Met die terugkeer tot die normale lewe is die les vergeet en die ou griewe begin opnuut.

Die lde strofe hervat weer die Kruisster-tema. Die gebeurtenisse wat tussen die twee sterrebeelde lê, gee

22) Vgl. "die moddergate wat ... / van geel swaweldamp en geeste rook." (I, 5)

23) In die beeld word die uitkakeling van chronologiese verskille moontlik gemaak. By Opperman kry ons nie die "tydsame allegoriese beelde" nie, skryf A.P.Grové, maar "die flitsende vergelyking, die volkome identifikasie, die saamgedronge metafoor." (Ooordeel en Vooroordeel, Kaapstad 1958, bl. 122.)

ons egter ook 'n nuwe besef van die sakkende ou Kruisster. Eers "buite in die donker", d.w.s. nádat die mure van selfversekerdheid en lewensgenot geval het, sien ons dat die "mankolieke Suiderkruis" darem nog "helder flonker" en veel meer lig versprei as wat ons in ons vroeëre verblindings waargeneem het. Die mankolieke Suiderkruis - en hiermee sluit die kring, ons is weer terug by die sakkende ou Kruisster - is blykbaar nie so mankoliek en ouderwets nie. Dit lyk dus of die digter die kruis wil rehabiliteer, dog terwyl hy ophou, breek hy af deur middel van ironiese toespelings. Die godsdienstige terminologie van vroeëre, gelowiger geslagte is hier onvanpas en versterk die indruk van "incongruity". Die geloof wat die hand van God in alle gebeurtenisse ontdek, ontbreek in die wêreld van die gedig, en 'n uitroep, "Hoe skroei die asem van ons Here!" is maar net 'n skielike, alhoewel kortstondige, opflikker van die ou geloof.

Die Kruis is tematies en tegnies van die begin af aanwesig. Eers nadat die hoofbeelde van Trom en Klok voldoende ontwikkel het, kry die Kruis die oorhand. Visueel begin die kruismotief met die "sakkende ou Kruisster" en loop oor sendingstasie, Boek, Christus, Eerwaarde Kriel, serfyn, nagmaalswyn, God, tot by die afdeling 'Kruis'. Tegnies gesproke openbaar die Kruis hom in die talryke antitetiese stelling, die netagtige kontrasterings in verse, strofes en afdelings soos aangetoon in die analise.

Waar die kruis(ster) as direkte teëhanger van die magiese trom optree, dui hy 'n godsdiens aan (afd. I), maar wanneer gekonfronteer met "barbaardom" suggereer hy 'n militêr-kulturele leër van bewakers. 'n Ander en wel die belangrikste betekenisaspek van "kruis" is die ontmoeting (en botsing) van teenoorgestelde beskawings en rasse en die daarmee verbonde lyding. Ons kan dit seker as die sentrale siening beskou.

Die drie simbole Trom - Klok - Kruis groei in 'n soort poëtiese ewolusie. Die simbole ontstaan deurdat hulle die betekenislae van die konkreta en simboolkerne absorbeer. Dit is 'n gedurige sif- en louteringsproses vir beelde (simboolkerne) en simbole omdat laasgenoemde alle drade saamspin en die gegewens, wat die beelde versamel het, filtreer. Die resulterende konsentrasie werk weer terug op beelde en realia en laai hulle met simboliese betekenis.

Hierdie soort simbole het betreklik min te make met die droombeelde van Jung as projeksies van die mens of 'n nasie se onderbewussyn. Hulle is die produk van 'n poging om deur 'n intellektuele spel met woorde, betekenis- en klanklae chaotiese verskynsels te orden en die grootste gemene deler te vind. Dis opvallend dat neologismes of gesogte uitdrukkings hier oor die algemeen ontbreek. Die treffende simbole en beelde is 'n ontginning van die gewone woord, 'n aktualisering van dit wat in die taal, in die betrokke woorde latent aanwesig is. Hierdie "laai-tegniek", d.w.s. die laai van 'n woord met al sy moontlike betekenisvlakke, moet gebalanseer word deur 'n eenderse persepsiekategorie wat 'n hegte struktuur waarborg²⁴⁾.

Opperman se belangstelling in die verskillende fasette van die gewone woord sou sonder die ordenende realia-simbool maklik in chaos ontaard. Die simbool werk dus as 'n soort "objective correlative" en is vir Opperman nie slegs 'n willekeurige en tydelike stylmiddel nie, maar 'n absolute vereiste vir sy digproses.

Ons het reeds in afdeling I van die gedig gesien dat alle konkrete voorwerpe in twee groepe geskei kan word:

24) Vgl. Wolfgang Kayser: "Was... kennzeichnend für Dichtung und nun gerade stilschaffend ist, das ist neben der "Ladung" der Wörter mit Gehalt das dauernde Walten der gleichen Perzeptionskategorien durch das Werk hin und ihr Zusammenklang zur Struktur, zum Gefüge." (Das sprachliche Kunstwerk, bl. 299).

die "pro-" en die "anti-trom"-groepe. As ons die lysie voltooi en die betrokke woorde van die ander twee afdelings in die afsonderlike kolomme plaas, kan ons die opskrifte "pro-" en "anti-trom" vervang deur "Trom" en "Klok", of nog beter deur "baaierd" en "blom". Die vers "Kom slaan die baaierd hok" gee die sleutel tot die begrip van die basiese teenstelling en ook van die herhaaldelike gebruik van blom, meestal in samestellings. Die gedig vorm 'n volledige en onafhanklike eenheid ook sonder daardie laaste siening van die uiteindelijke opponente. Maar soos by die afdelings die titelsimbool as 'n ordenende en verrykende prinsipe optree, open ook die bowestruktuur "blom en baaierd" 'n nuwe kyk op die gegewens.

Selfs die titel "Staking op die suikerplantasie" bevat die antitetiese elemente. "Suikerriet, ^{blom}plantasie, rietplantasie" verskyn altyd in die "Klok"-kolom. Hulle staan vir orde, beskawing, terwyl "staking" 'n orde verbreek, en in ons geval die orde van die suikerplantasie. Dis nie moeilik om hier 'n parallel met die bundeltitel "Blom en baaierd" te sien nie. Staking lei tot baaierd - suikerplantasie bevat die blom en is die blom.

Die dramatiese kontras tussen trom en klok skuil dus reeds in die skynbaar joernalisties-nugtere titel "Staking op die suikerplantasie", en hiermee word die simboliese gehalte van die saaklike opskrif ontmasker, asook die verband tussen titel en subtitel blootgelê. Hulle hoort wesenlik by mekaar. Afgesien van die kontrastering wat in die gedig so 'n groot rol speel en ook die kern van die titel vorm, vind ons die parallelle struktuur in die stafrym van die titel weer terug. Tematies en struktureel gesien vorm die gedig 'n hegte eenheid. Alle afsonderlike dele is volledig geïntegreer.

Ons het nou die opvallendste integrasie-middele bespreek wat eenheid in die gedig bewerkstellig. Hier moet ons egter ook op 'n struktuur-faktor wys wat die tema op 'n uiters subtiele manier en byna ongemerk staaf, so dat die leser dit nie eers opmerk nie. En dit is miskien goed so, anders sou 'n dergelike deurdringing van die tema die indruk van spitsvondigheid wek.

Die hooftema van "Staking op die suikerplantasie" is die kleurprobleem, die spanning tussen swart, bruin en wit. In die bespreking het ons reeds herhaaldelik op die eenaardige gebruik van kleure afgekom. Hulle versterk die konkreetheid en direktheid van die voorwerpe en verskerp die kontras tussen konkrete werklikheid en abstrakte betekenislae. Andersyds versag die "tussenkleure" die wit-swart vereenvoudiging.

Die beelde "groen maan", "rooi maan", "geel son" trek die meeste aandag. Elkeen staan "oor" een van die afdelings. Die twee maane kom in byna dieselfde visuele en sintaktiese konteks voor:

"... as die groen maan bo die mangobos opkom", (I,1 v.3)

"... toe die rooi maan aan die mangobosse raak".(III,2 v.3)

Maar die eerste is verbonde aan die voorbereiding, terwyl die tweede die hoogtepunt van die "drama" inlei.

Tussen "groen maan" en "rooi maan" lees ons "geel son" in die tweede afdeling; en dié drie primêre kleure (pigmente) bymekaar last 'n mens aan die kleurespektrum, die vermengings-, absorberings- en refleksiewette van ligkleure en pigmente dink ²⁵⁾.

25) Al die kleure word in die kleurkeël sistematies gerangskik. Swart-wit (=nie-bonte kleure) variasies vorm die vertikale as, die bont volkleure die horisontale as. Swart en wit ontstaan deur 'n vermenging van die bont volkleure. Wit kan bv. deur die additiewe kleurmenging van die drie primêre pigmente of van twee komplementêre ligkleure (bv. groen en rooi) verkry word, swart deur die subtraktiewe menging van die drie primêre pigmente, rooi, geel, (blou-)groen. 'n Voorwerp lyk swart, (=vry van kleur) wanneer hy al die lig wat op hom val, absorbeer; of wit wanneer hy alle kleurstrale terugkaats.

Die keuse van kleure en kleurassosiasies in hierdie gedig wek die vermoede dat Opperman die kleurespektrum en kleurvermenging vir simbooltegniese doeleindes aanwend. Die groen lig van die maan bestraal die gebeurtenisse by en om die trom, veral die "kleurprobleem" wat in die eerste afdeling nie objektief nie, maar in die "lig" van die trom gesien word.

In die groen lig sien ons 'n groot verskeidenheid van die bont volkleure. Daar is sewentien direkte verwysings na kleure: grys, groen, pers, bruin, pikswart, geel, swart, swart, bruin, groen, wit, oranje, bruin, brons, rooi, wit, swart; twee samevattende "bont" gevalle, 'n ongespesifiseerde "donker", verder elf indirekte kleuraanduidings d.m.v. konkreta, nl. frangepani (rooi, pers of wit), bloekom (groen), magnolia (wit-en-rooi), turf (bruin), mangobos (groen), bougainvillea (pers of rooi), melk-draers (wit-swart), tamboekiegres (groen), vuurvlieg (geel), vlam (oranje), bloed (rooi).

Elke belangrike skakering van die 24 kleure (die horisontale indeling in bont volkleure) van die kleurkeël is hier verteenwoordig, maar ook die vertikale as van die keël, die "grys-leer", met sy antipodes swart en wit.

Die meeste en die mees verskillende kleure vind ons in afdeling I, want die wêreld van die 'Trom' is bont gekleur soos trouens ook sy mense, "die bont skaar", die "basters wat afstam / van meide en soldate". In afdeling II kom in die direkte kleurbeskrywing nees drie keer geel slegs swart en wit voor (7 keer wit, 6 keer swart), en die verhouding word ook deur indirekte kleurverwysings versterk. Afdeling III het die minste kleure: nie-blank, wit, swart, rooi, rooi, rooi, geel, swart, blank, blank, donker, helder.

Hierdie kleure en hul sinnebeeldige gehalte is natuurlik poli-interpretabel, maar die drie hoofkleure dui tog 'n bepaalde rigting aan. In teenstelling met rooi, die kleur van lyding, vuur, loutering en daarom van rypheid, beteken groen in die tradisionele kleursimboliek afguns, onrypheid en gif, almal kenmerke van die eerste afdeling wat geen nader toeligting vereis nie. Die groen spektraalkleur word tegnies ook "minus-rooi" genoem omdat die kleur volgens die subtraktiewe metode deur aftrekking van rooi verkry word. Vir sy "rypwording" het groen (die Trom) dus die rooi (die Kruis) nodig. As die twee egter gemeng word, ontstaan wit lig. Is dit 'n profetiese siening van die toekoms of 'n ironiese vooruitsig van Eerwaarde Kriel se hoop:

"en met die jare word hy witter
onder die klanke van die sendingklok"?

Rooi is 'n suiwer, onvermengde kleur, maar groen en geel ontstaan deur kleurvermenging. Daarom dui groen op die veelrassigheid onder die trom-aanhangers wat ook 'n faset in die kleurprobleem is. Die kontras is nie 'n suiwer swart-wit nie, alhoewel die "trom" so 'n vereenvoudiging van 'n verwikkelde werklikheid voorstaan.

Geel, aan die ander kant, is ook 'n gemengde kleur wat deur 'n ongelyke vermenging van groen en rooi ontstaan. Die Klok het dus sy wortels in Trom en Kruis, staan so te sê tussen barbaardom en Christus, stel 'n soort verwaterde Christendom en 'n gemengde beskeewing voor.

Die polêre spanning tussen die hoofsimbole Trom-Klok-Kruis word deur die implikasies van die kleure dikwels ver-swak en soms selfs opgehef. Ook hier is weer die ironie as struktuurbegin-sel aan die werk.

'n Ander funksie van die kleursimboliek is die visuele direktheid waarmee die klanksimboliek en die ritme van die -om geluide onderstreep word, sodat die feiteaanbod gedurig

sinesteties geskied en die primitief-sintuiglike aanspraak des te meer boei 26).

Voorlopige samevatting van die gegewens:

Deur middel van parallelismes, kruisverwysings en herhalings van simboolkerne kry Opperman se vers 'n ryk tekstuur waarin hy sentrale woorde so gebruik dat hulle in hul plasties-visuele konkreetheid simbole van teenstrydige waardekomplekse word. Die simbool by Opperman bewerkstellig eenheid en vereniging deur alle ooreenkomstige drade na hom toe te trek. Soos 'n lens vang die simbool die kleure en ligstrale van verskillende voorwerpe op en projekteer hulle in een beeld, 'n vereniging en vereenvoudiging dus van komplekse gegewens.) Dié vereenvoudiging skei die simbole in dramatiese opponente; die konflik word skerper, maar loop ook gevaar om "verenkeltvoudig" en simplisties te word, 'n naïef-eenvoudige swart-wit, goedkwaad teenstelling wat nie met die werklikheid strook nie. Die noodsaaklike korrektief op die simbool is daarom die ironiese relativering of uitruil van waardes, die ontmaskering van dubbelsinnige betekenis en die konfrontasie van ooreenkomstige of diverse verskynsels, kortom Opperman se spesifieke simboolgebruik, soos ons dit in bostaande analise nagegaan het. Dié simboolgebruik stem egter merkwaardig ooreen met wat Friedrich Schlegel ironie noem, nl. die stryd tussen die absolute en die relatiewe, die gelyktydige bewuswees van die onmoontlikheid én die noodseek van 'n volledige weergawe van die werklikheid. Die digter moet 'n ambivalente houding teenoor sy werk inneem, hy

26) Die kleursimboliek bly by Opperman egter slegs 'n bykomstige integrasie-middel in teenstelling met Wallace Stevens bv., vir wie die gebruik van simboliese kleure 'n primêre ordeningsprinsipe was. (Vgl. G. McFadden, "Probing for an integration; Colour symbolism in Wallace Stevens", Mod. Philology, LVIII, Nr. 3, Febr. 1961.)

staan daarbo en beskou die gebeure vanuit 'n afstand. Objektiwiteit,⁴⁾ superioriteit en afsondering wat vir Schlegel die kenmerke van die ironie is²⁷⁾, kenskets ook die houding van Opperman wat toeskouer bly, die oneindige ongerymdheid van die lewe objektief-saaklik dophou, maar nie self in die stryd betrokke raak nie.

Literêre kritici soos T.S. Eliot en C. Brooks beklemtoon die belangrikheid van ironie as 'n struktuurprinsipe²⁸⁾. Ironie hoef nie 'n sterk morele aksent te hê nie - alhoewel dit by Opperman telkens die geval is - maar kan opgevat word "as a cognitive principle of metaphor and metaphoric structure - the tension which is always present when words are used in vitally new ways. The ultimate advantage of the theory of irony and metaphor is that it is a theory that involves both poetic content and poetic "form" and demands the interdependence of the two. There are certain kinds of contentual meaning which can scarcely be discussed except under the aspect of technique, style, "form". These are pre-eminently the ironic-metaphoric"²⁹⁾. Dit is daar die soort wisselwerking wat ons ook by Opperman vind. Sy simbole kry eers dan hul volle betekenis krag wanneer hulle deur die ironiese strekking teen mekaar uitgespeel word. Die simbole, simboolkerne en metafore vertolk die spanning tussen polêre teëhangers (bv. Trom - Klok - Kruis) en skep sodoende positiewe waardes wat dramaties teenoor mekaar gestel word, terwyl die ironie as 'n strukturele prinsipe en altyd funksionele ondertoon afbreek of ten minste relatief. Deur die herhaalde) kontrasterings (bv. klok teenoor trom) en geraffineerde parallelismes word die visuele konkreetheid van die simbool in die onderhawige gedig verhoog, maar terselfdertyd verloor dit sy innerlike waarde; m.a.w.

27) Friedrich Schlegel, "Gespräche über die Poesie" (1800), aangehaal deur R. Wellek, a.w., bl. 14.

28) Vgl. C. Brooks se opstel, "Irony as a principle of structure", in M. Zabel, (redakteur) Literary opinion in America, New York 1951.

29) K. Wimsatt & Brooks, a.w., bl. 747.

die simbool word veelsydiger, ryker en treffender, terwyl die waarde van die gesimboliseerde ondermyn word en versplinter. Die eindeffek is 'n sloping van alle waardes, 'n siniese, plek-plek pessimistiese siening van die Christendom, die Westerse beskawing, die blanke en die verhouding tussen "swart, bruin en wit". Die Klok is sy betekenis kwyt, die simbool het 'n leë dop geword. Wat oorbly, is net die "tik-tik van die klok", die meganiese roetine. Die assosiasies met "konstabels" en "Suiderkruis se strydkolom" het ook die Kruis van sy kernwaarde beroof en laat hom inderdaad mankoliek lyk.

Die ironiese slopingproses wat aan die einde van die gedig sy hoogtepunt bereik, werk na agtertoe en ondermyn die dramatiese kontras van die begin.

Die laaste stadium van hierdie relativeringsproses ontdek 'n mens slegs wanneer die simbole van die gedig op hul gemeenskaplike noemer "Blom en baaierd" teruggevoer word. Wat nou blom is, verskyn effens later in die baaierdgedaante en omgekeerd (bv. "die dronksoet geure / van die frangeperi en pers piesangblom" - "dronksoet geure van die trom"). Die kontrasterings van verse, strofes en simbole het alreeds 'n sekere omwisseling blootgelê. Die digter is net die verkleurmannetjie wat nou hierdie, dan daardie aspek van die konflik belig, sonder om ooit kant te kies. Ironie is die regte tegniek om daardie houding te vertolk, want ironie is mos "afsydigheid", die kommentaar van die toeskouer wat albei opponente van die wedstryd met eweveel belangstelling dophou ³⁰⁾. Die absolute teenstellings wat

30) "It is certainly relativistic", skryf Kenneth Burke, "to state that any term (as per metaphor-perspective) can be seen from the point of view of any other term. But insofar as terms are thus encouraged to participate in an orderly parliamentary development, the dialectic of this participation produces (in the observer who considers the whole from the participation of all the terms rather than from the standpoint of any one participant) a "resultant certainty" of a different quality, necessarily ironic, since it requires that all the sub-certainties be considered as neither true nor false, but contributory." (A Grammar of Motives, Prentice-Hall, Inc. 1945)

die simbole opbou en suggereer, word deur die ironiese struktuur verswak. Simbool en ironie is die positiewe en negatiewe, die opbouende en die afbrekende prinsipes, of die gedurig kruisende skering en inslag in die tekstuur van "Staking op die suikerplantasie."

Die vereenvoudigende en filterende krag van die simbool word teëgewerk deur die ironiese verwikkelings wat polêre verskille omruil of ophief. Op die manier veray die digter die gevaar van 'n allegoriese voorstelling waar een voorwerp een abstrakte begrip verteenwoordig. Die klok, asook trom en kruis bevat ossillerende blom- en baaierd-kwaliteite wat verander al na gelang van die aard van die omgewing. Hulle het die verkleurmannetjiekarakter van die digter geërf.

1975

HOOFSTUK VIËR

STRUKTURERING DLUR DIE SIMBOOL.

Die funksie van die simbool in die siklus "Kroniek van Kristien" en sy konstituerende gedigte 1).

Die siklus "Kroniek van Kristien" is 'n aparte, afgeslote en selfgenoegsame gedigtereeks wat deur 'n heeltemal nuwe soort simboolgebruik boei. Maar die plek van die reeks in die bundel speel in hierdie geval 'n belangrike rol, want die simbole kry 'n nuwe betekenisfaset deur die uitstraling van die simbole en temata wat in die bundel voorafgaan of volg. Die assosiasie Kristien - Christus bv. wat duidelik uit die siklus blyk, herinner aan die kwatryn 'A. Roland Holst' uit "Bewakers":

"Elkeen moet sy begoëling vind:
party in Christus, ander in kristal."

"Kristien" bevat dus die "Christus"-en "kristal"-aspekte en verwys deur lg. reeds na die diamant van "Blom van die baaierd". Die hele digprocédé in "Kroniek van Kristien" lyk trouens na 'n slypproses en antisipeer dus ook tegnies die kristal-diamant simbool van die latere gedig 2). Op 'n geraffineerde manier slaag die digter daarin om die gedig soos 'n diamant te slyp wat op sigself 'n edelsteen, 'n blom uit die baaierd is, maar die lig van sy omgewing so kan absorbeer en terugkaats, dat nuwe kleure sigbaar

1) G.S. Nienaber en A.P. Grové se boek Van Christina tot Kristien (Kaapstad, 1962) het ongelukkig eers verskyn nádat hierdie afdeling van die studie al voltooi was.

2) Die kristal is dikwels deur kunstenaars gebruik as simbool van 'n welgeordende heelal omdat sy reëlmatige vorm die orde van natuurwette weerspeël. (Der neue Herder, Freiburg 1949, kolom 2268). Vgl. ook A.P. Grové wat in die Kroniek-reeks "'n soek na die kristal" sien "waarin die ganse skepping beslote lê." (G.S. Nienaber & A.P. Grové, a.w., bl., 15).

Diamant

word. Die agt gedigte ³⁾ van die reeks is die kante van die steen wat deur 'n ingewikkelde simbool-slypproses uit die baaierd, die Middelnederlandse teks, uitgekristalliseer word. Die siklus veranskoulik die digproses wat uit 'n ou en sleg gevormde "gedig" as materiaal 'n nuwe poëtiese kunswerk skep met 'n besondere vormskoonheid en 'n gepolyste, afgewerkte oppervlak. In die temaverwerking word Rinte Kerstine van die 12de eeu die moderne "heilige" Kristien, wat binne in die 20ste-eeuse, Suid-Afrikaanse aktualiteit staan en die sosiale, godsdienstige en kosmiese spanninge deur vereenselwiging en lyding probeer oplos.

In die bundel kry die "diamant" egter 'n bepaalde plek in die ring van gedigte, en hier speel die volgorde nogal 'n belangrike rol, soos die Kristien-Christus-kristal verwysing al aangetoon het. Tussen die objektief-beskouende "Staking-groep" ("Staking op die suikerplantasie", "Ou vrouens op die markplein", "Draaiboek", "Ringdans van die hamerkoppe", "Kersliedjie") waar geen kant gekies word nie, en die "Bewakers-groep" ("Nagwag", "Kaapse draaie", "Oud-digter", "Bewakers") wat 'n bepaalde "blom" bewaak, sou "Kroniek van Kristien" onvanpas gewees het en die organiese ontwikkelingsgang verbreek het. Die volgorde van die bundel soos dit nou is, beklemtoon 'n geleidelike oorgang van die onpartydige en onpersoonlike dophou van 'n konflik na die bewakingsmotief waar waardes duidelik in groepe geskei word en die digter-wagter die een groep verdedig; en uiteindelik na die volledige eenwording van die digter met alle lae van die syn. Volgens Opperman is laasgenoemde die taak van die "waaragtige kunstenaar". Hy is 'n verkleurmannetjie, hy

3) Ons gebruik die term "gedig" ook vir die afsonderlike dele van 'n siklus soos Wolfgang Kayser (Das sprachliche Kunstwerk, bl. 167) en Clemens Heselhaus (Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll; Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, Düsseldorf 1961, bl.17-24).

neem die kleur van sy omgewing aan, word een daarmee, word die groen blaar en ook die droë takkie" 4). (Kristien word wildehond, papajabos, klipkoppie, ens.)

Versaf "Oud-digter", die middestuk van die bundel, tree die digter-motief op die voorgrond en oorheers al die ander temata. 'n Mens kan selfs sê dat daardie temata transparant word en telkens as nuwe vertolkers van die digproses en digterstaak optree. Dis daarom dat "Kroniek van Kristien" op twee verskillende vlakke geloes kan word, n.l. dié van die verhaal, (dan klink dit vreemd-fantasties en gee plek-plek 'n surrealistiese indruk) en dié van die digproses. Nou word die gegewens suiwer simbolies; hulle kan selfs as 'n intense belangstelling in en 'gewaagde eksperiment met die simboolmoontlikhede beskou word. Daar Opperman se opvatting van kuns versal dié twee elemente behels, die byna mistieke inlewing in en vereenselwiging met die boustof en andersyds die vorm-besetenheid en -bewustheid, kan by die lees van die gedig op die "tweede vlak" die eerste nie uitgesluit word nie, inteendeel, die een vul die ander aan en eers die sintese van die twee gee 'n volledige en unieke vertolking van Opperman se digterlike "credo" 5).

In "Blom van die basierd" en "Paddas" word dieselfde motiewe hervat; die metafisiese staan op die voorgrond, dog basies vereenskoulik al die gedigte die vereenselwigingstak van die digter ter ere van die Skepper.

-
- 4) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 149.
Dié opvatting van die "waaragtige kunstenaar" stem ooreen met wat Robert Langbaum oor die romantikus sê: "The romanticist..., by projecting himself into the object, playing its role, knows himself in the object. He therefore knows both himself and the object empirically, through the reciprocal process of experience or self-objectification. Farther than this the doctrine of concrete experience cannot go. To know an object, the romanticist must be it." (A.w., bl. 25.)
- 5) Hier is dus nie sprake van die "surfsee story" en tweede betekenis van die allegorie nie.

"Waarom, my Meester, dan so koud en hoog?
Hoe is U as ek deur 'n ander liggaam kyk?
Ken 'n uintjie U? Hoe sou die rant se boog,
die maan wat opkom, en 'n miershoop lyk
deur oop glasholtes van 'n perd se oog?
Ek moet my lyf van hierdie lyf vervreem -"
("Blom van die baaierd")

"Ons wat uit die slym
berg en ster berym
roep oor die borreling van die moeras
deur die eeue in ons sange,
toesang en teensange
op Hom die groot hosannes."
("Paddas")

Van Kristien vra God dat sy

"deur veranderinge van jou lyf en gees
telkens 'n lidmaat van My lyf moet wees
sodat jy lyf nà lyf die pyn van ander voel."
("Nagmael")

Die digproses is dus 'n soort verlossingstaak en die digter 'n verlossersfiguur. Die vereenselwiging wat vir Kristien 'n goddelike opdrag is en daarom tot 'n goeie einde, die "bruilof", die versoening tussen Skepper en skepping lei, is by Skewe Koen 'n sondige daad omdat hy op eie houtjie uit selfsugtige beweeggronde die vereenselwiging wil ondergaan, en "weerstrewig die verbode steen gevat" het. "Blom van die baaierd" kan daarom as 'n variasie van die Kristien-tema beskou word. Albei die gedigte het 'n histories-godsdienstige agtergrond: "Kroniek van Kristien" die Middeleeuse "vite" van 'n - trouens twyfelagtige - heilige, "Blom van die baaierd" die verhaal en die gevolge van die sondeval. Die twee gedigte toon ooreenkomstige trekke: die handeling speel af in 'n eietydse, Suid-Afrikaanse omgewing; albei is meerledige gedigte. Ons sou kan sê dat die tweede gedig 'n verdere ontwikkeling en

variëring van die motief van die eerste is, of dat "Kroniek" 'n kristallisering van die "Blom uit die baaierd"-idee is: Die laaste stelling is korrekter omdat "Blom van die baaierd" reeds vóór "Kroniek van Kristien" geskryf is ⁶⁾.

Die titel "Kroniek van Kristien" is funksioneel in meer as een opsig. In die eerste plek is dit benoemend, maar op 'n ander manier as die saaklik luidende "Staking op die suikerplantasie" of die suiwer simboliese "Blom van die baaierd". Die titel suggereer 'n epiese verhaal met 'n bepaalde tydsverloop - kroniek - met Kristien as hoofpersoon. 'n Kroniek verskil egter van 'n roman of 'n brief: dit bestaan dikwels uit los stukke, beskrywings van gebeurtenisse, wat in 'n chronologiese volgorde vertel word. Net die belangrikste voorvalle word in 'n kroniek vermeld, dinge wat in die oë van die skrywer noemenswaard is. 'n Kroniek is egter ook 'n "serie artikels oorsake van die dag wat in vaste aflewering van 'n koerant of tydskrif verskyn" ⁷⁾. Daarmee is die agt aparte gedigte van die siklus verantwoord asook die kontak tussen verre verlede en moderne aktualiteit bewerkstellig.

Die term kroniek is dus nie slegs 'n benoemingsfaktor nie, maar ook 'n aanduiding van 'n digtegniek, 'n besondere skryfgenre wat 'n bepaalde vorm vereis. Hoe vormbewus die digter te werk gegaan het, blyk al uit die feit dat die getal versreëls van elkeen van die agt gedigte presies ooreenstem met die bladspieël van die Middeleeuse handskrif, wat ook gereeld 22 reëls bevat ⁸⁾ (tensy 'n nuwe hoofstuk op 'n bladsy begin).

6) Deur die skrywer aan my bevestig.

7) Verklarende Afrikaanse Woordeboek, Kritzinger, Labuschagne, e.a., Pretoria 1947.

8) Vgl. die stelling van R. Geggus, Die wit in die poësie, Amsterdam 1961.

Verreweg die belangrikste funksie van die titel is die verwysing na die boustof én die aanvullende agtergrond wat op dié manier 'n integrale deel van die gedig word en nie buite die kontekstuele verband lê nie. Die titel dui hier ook afkoms aan en plaas so die gedig binne 'n bepaalde kultuurverband; dit verplig ons om die siklus "teen daardie kultuuragtergrond te lees" ⁹⁾. Soos A.P. Grové tereg beweert, moet 'n informatiewe titel die resultaat van 'n digterlike werksaamheid wees en meer doen as bloot informasie verskaf. Die inligting wat deur die titel "Kroniek van Kristien" gegee word, is van 'n tematiese en tegniese aard en laat duidelik blyk dat die verskeie betekenislae van "kroniek" opsetlik gebruik word om spanning en sintese aan te dui. Ook die alliterasie "Kroniek van Kristien" is funksioneel - en trouens tipies van Opperman - ten opsigte van die bundel asook van die gedig. Die allitererende beginklanke van die titel verbind die onderhawige gedig met "Staking op die suikerplantasie", "Blom van die baaierd", en veral met die bundeltitel "Blom en baaierd".

Om hierdie rede is ook die vorm Kristien i.p.v. Christien(a) geregverdig, 'n verandering wat lyk na 'n verafrikaansing. Andersyds suggereer die vorm Kristien ook die Middeleeuse Kerstine; dus nes Kroniek bevat Kristien antitetiese (tydsafstand: Middeleeue - 20ste eeu) en sintetiese momente (synchronisering van die verlede met die hede, en boonop met 'n spesifiek Suid-Afrikaanse hede).

Die titel verskaf dus al die nodige inligting wat betref tema en vorm. Opperman het hier die funksie-moontlikhede van 'n titel feitlik "uitgebuit", en van elke faset so gebruik gemaak dat 'n ryk baaierd gesuggereer word wat egter in die titel reeds gedeeltelik blom word.

9) A.P. Grové, "Die towenaar in die fles", in Beskouings oor poësie, Pretoria 1957, bl. 55.
Sien ook P.D. van der Walt, "Die integrasie van die oer-
teks in D.J. Opperman se Brandaan," in Theorie, 17, 1961.

Met hierdie inligtings wat die titel verskaf, word ons ten volste van die Middelnederlandse teks as poëtiese baaierd bewus. Ons word dus gedwing om daardie "oerstof" op te spoor en as potensiële boumateriaal te toets. Die opvallendste kenmerke van die "Vite van Sinte Kerstine"¹⁰⁾ is enersyds die ongelooflik fantastiese inhoud, wat selfs vir 'n Middeleeuse, kinderlik-naïewe gemoed amper te sterk moes gewees het, en andersyds die kunslose vorm. Die taalgebruik is taamlik primitief en beperk, plek-plek ook slordig, en die rympatroon moet dikwels d.m.v. stoplappe aangevul word. Die Middelnederlandse teks was trouens 'n vertaling van 'n Latynse "vita", dus reeds 'n blom van 'n ander baaierd, of miskien 'n degenerasie van die Latynse blom in 'n Middelnederlandse baaierd.

Nêrens in die gedig maak Opperman direk melding van die Middeleeuse agtergrond nie, tog indirek in so 'n mate, dat die parallel dwarsdeur volgehou word, en ons dikwels direkte verafrikaansings en moderniserings van die oorspronklike tekste reëls kry. In 'n reël-vir-reël teenoormekaar-plasing van die twee tekste kan die beste aangetoon word watter opvallende ooreenkomste tussen die twee bestaan en ook hoe die digter die blom uit die baaierd vorm, die diamant-blom dikwels in die baaierd raaksien en deur 'n deeglike louterings- en slypproses sy volle skoonheid onthul.

Nooi. ¹¹⁾

Die eerste van die agt gedigte waarvan elkeen 22 reëls beslaan, is blykbaar 'n inleiding. In teenstelling met

10) Versorg deur J.H. Bormans, Gent 1850.

11) Dis opmerklik dat die titels van die gedigte wat die siklus "Kroniek van Kristien" konstitueer, nie genommer is nie soos bv. die afdelings van "Staking op die suikerplantasie" en "Blom van die baaierd". Daardeur word hulle gedig-karakter sterker beklemtoon.

die ander ontbreek hier die duidelike teksparallelismes. Dog die titel 'Nooi' en die verstreking van die nodige gegewens, soos Kristien se herkoms, lewenswyse, haar werk ens. stem ooreen met Broeder Geraert se klem op die suiwerheid en godsdienstige ywer van "di suvere maghet".

Die gedig begin met 'n uiters veelseggende vergelyking "wit soos 'n bloeisel" wat nog versterk word deur "stuifmeelrooi" in die tweede versreël. Die blombeeld is onmiskenbaar en wek in 'n bundel soos Blom en baaierd dadelik assosiasies.

Die "wit" het boonop betrekking op die gelaatskleur, sodat die kleurverwysings (wit vel, rooi hare) die Suid-Afrikaanse kleurprobleem suggereer. Kristien se Noorse afstamming bevestig haar "blankheid". Wit is egter ook van oudsaf volgens Westerse kleursimboliek, die sinnebeeld van suiwerheid, maagdelikheid, terwyl "bloeisel" 'n tradisionele beeld in die digkuns is om die teer skoonheid van 'n jong meisie te beskryf.

Ons sien dus dat Opperman hier 'n hele ideë-kompleks suggereer deur woorde met al hul betekenislae te laai en hulle sodoende as simbole te gebruik. In kontraste soos "wit bloeisel" - "Diepkuil", "Noorse nooi" - Suid-Afrikaanse omgewing, e.s. pas hy 'n stylmiddel toe wat C. Heselhaus "das lyrische Paradox" noem, 'n tegniek wat die moderne Duitse liriek kenmerk en help om "die 'dunkle Klarheit' der Existenz im Wort zu gestalten... Das lyrische Paradox hat seinen legitimen Grund in der Entdeckungskraft des Wortes" ¹²⁾. 'n Bloeisel bv. is 'n lewende vorm, 'n hoë produk van die groeiproses, en iets wat lewe belowe. 'n Kuil daarenteen is 'n lewelose holte, dikwels 'n diep poel wat aan 'n graf, d.w.s. die dood, laat dink. As 'n geografiese term is Diepkuil 'n doodgewone Afrikaanse pleknaam

12) Clemens Heselhaus, e.w., bl. 420.

wat in baie variasies optree. Daarom skep dit ook dadelik die spesifiek lokale agtergrond waarteen die lewe en die aktiwiteit van Kristien gesien word. As helpster op 'n sendingstasie ry sy rond om vir die verspreide bevolking van daardie streek te preek. Haar uiterlike asook haar innerlike verandering toon die digter deur die verdere ont-plooiing van die bloeisel-beeld aan. In die buitelug verloor haar vel die wit kleur en word "sproeterig verbrand", ('n baie realistiese beskrywing van die invloed van die son op die vel van rooiharige mense). Andersyds het die bloeisel sy vrugbaarheid bewys en tot 'n appel geryp; van die jong meisie het in die moeilikhede van haar beroep 'n "ryp" vrou geword. Die metafoor "ryp sy tot 'n appel sproeterig verbrand" dui na buite 'n verandering aan, maar na binne 'n groei. Hiermee beklemtoon die digter Kristien se vroulikheid en dié indruk versterk hy nog deur die kontrastering met "Gunnar, die bars hoofsendeling". Die "twis-appel" tussen Gunnar en Kristien is die "kleurslagboom". Dit lyk of Opperman in die twee opvattinge die suiwer manlike en die suiwer vroulike benadering tot die probleem wil uitbeeld. Die kleurprobleem wat in die eerste verse aangedui is, word nou ekspliet gestel in "kleurslagboom", 'n woord wat weens sy aktualiteit hier byna te drasties is en amper seermaak.

Dis nogal eiensardig dat Opperman in drie van die lang gedigte ("Staking op die suikerplantasie", "Kroniek van Kristien", "Blom van die baaierd") 'n sendeling teenoor of tussen wit en swart plaas, en in al drie die gevalle as 'n man wat nie aan die ideaal voldoen nie. Eerwaarde Kriel is 'n toegewyde maar te nafewe mens, Broeder Ben is die godsdienstige smous, en Gunnar 'n bars en ontoeganklike persoon met wie 'n mens nie kan saamwerk nie. Deur sy geaardheid pynig hy sy omgewing en veroorsaak lyding. Hy is die godsdienstige diktator.

In die laaste egt reëls word die uitwerking van Gunnar se invloed op Kristien geskets, nl. haar frustrasie wat haar, die ywerige sendeling, "diep misrabel" laat voel. Met hierdie verwysing na haar sielkundige toestand gee Opperman nou reeds 'n dubbele kyk op die latere eienaardige gedrag van Kristien. Teenoor die godsdienstige opvatting van lyding plaas hy die psigologiese verklaring van frustrasie en geestesgestoordheid. Ook hier bestaan dus weer twee interpretasie-vlakke: die verwerking van die Middeleeuse Kerstine-verhaal gee die tema lyding met Christus ter verlossing van ander mense aan die hand ¹³⁾, terwyl die psigologiese toespeling die seldsame wedervaringe van Kristien as dié van 'n geestesgestoorde verklaar, of van een wat in die toestand van 'n godsdienstwaansin verkeer. Die laaste koeplet:

"Maar God het haar besoek en ook versterk
vir die opofferinge van Sy werk"

kan albei interpretasies staaf. Nêrens kies die digter kant vir een van hulle nie, maar juis deur die ernstige behandeling van die godsdienstige motiewe word die sanneemlikheid van die Middeleeus-Christelike verklaring nog meer in twyfel getrek. Nes by "Kersliedjie" waar die kinderlik-gelowige atmosfeer skielik verbreek word deur die moderne skeptisisme, staan in 'Nooi' en in die hele "Kroniek van Kristien" altyd 'n ongeskrewe vraagteken agter die feite van die verhaal.

"Oor die hele affêre het uit 'n hoek
'n broeis bantam agterdogtig gekloek"

is ook hier van toepassing. Dié agterdog relatiewer die godsdienstige implikasie van die oerteks, sodat dit sy oorspronklike betekenis verloor en slegs beeld, simbool word van 'n analoë ondervinding.

13) En hiermee word die sentrale tema van "Staking op die suikerplantasie" hervat en positief vertolk as 'n sinvolle louteringsproses wat tot 'n nuwe skepping of 'n versoening van teengesteldes lei.

Uitdrukkings soos "geel volmane", "los rondawel", "papajabosse" wek onmiddellik assosiasies met dieselfde uitdrukkings wat in vroeër gedigte in 'n soortgelyke verband voorgekom het. In plaas van die kombinasies geel, groen en rooi maan met mangobosse, kry ons hier die geel volmaan oor die papajabosse; in albei bosse dans die natuurlike as 'n uitdrukking van primitiewe emosies. In "Staking op die suikerplantasie" is die bosse as teëhanger en vyand van die blom aangewys. Die bos was by uitstek die simbool van die primitiwiteit en die heidendom in teenstelling met die Christelike Westerse beskawing. In "Kroniek van Kristien" maak die digter van dieselfde kontras gebruik. Die duidelike "blom"-begin van 'Nooi' het ons bewus gemaak van die blom-implikasies, daarom verkry die "papajabosse" ook onmiddellik 'n anti-blomkarakter. Die konfrontasie is so duidelik - die sendeling as "bloeisel" teenoor die bekeerde heidene wat in die "papajabosse" weer hulle heidense dansgewoontes uitlewe (dus weer terugkeer tot die baaierd) - dat ons reeds uit die kontekstuele gegewens daardie antitese opmerk. Daar die digter egter byna die selfde beelde gebruik as in "Staking op die suikerplantasie", "Nagwaag" e.a., staan die antitetiese beelde van 'Nooi' in sterk relief na vore en word terselfdertyd poli-interpretabel. Hierdie beelde wat in fyn variasies telkens weer opduik, is die Ariadne-draad van die bundel. In al die veelsydigheid van die digter in sy temakeuse en -verwerking en in sy digtegniek, skep hierdie soort simbole 'n eenheid in die bundel wat die individuele gedig-eenheid nooit aantas nie, maar dit deur nuwe projeksies van buite slegs verryk.

Wat ons van "papajabosse" gesê het, is ook van toepassing op "volmane". Daar is ten eerste die realistiese verantwoording van die term. Kristien ly miskien aan 'n soort meansiekte, want "met die geel volmane" voel sy

"diep misrabel"; en "wanneer dit volmaan / oor die statjie is, hoor hulle lank / nog ná dié danse 'n gejammer en getjank" van Kristien. Die vrug van haar seldsame vereenselwigings met klip, mens en plant is "wit, bruin en swart, 'n halwe maan." Andersyds kan die maan as 'n hezelliggaam ook 'n simboliese en geheimsinnige kwaliteit kry. Die klem lê egter op die abnormale psigologiese geval. Opperman teken Kristien as 'n abnormale persoon, een wat "sien... wat hulle nie kan sien" ("Oud-digter"), sy word dus voorgestel as die digter-verkleurmannetjie, "die malle wat gedigte / maak" ("Scriba van die Carbonari"). Hierdie "malheid" van Kristien is geen nuwe gedagte in Opperman se poësie nie. Maar ons sien hier 'n uiters interessante ontwikkeling by hom. Die Scriba van die Carbonari wou "tot kern en simbool / gistersand se praet en saekoms vertolk". Hy praet nog oor die simbool. Die Oud-digter sien reeds die simbool: "die koel rivier, / die gemsbok en reënvoël... opgeefseland / oor my Kalahari 's wit papier." Maar Kristien stap die pad end-uit en word self die verskillende "kerne en simbole". Hierdie opvatting van die kunstenaarskap eis 'n totale onteiening van die digter as persoon¹⁴⁾, iets wat in 'n sekere mate ooreenkom met die Pauliniese siening van die volledige vereenselwiging met Christus in die Corpus Christi Mysticum. In 'Nagmaal' word daardie houding eksplisiet gestel. Soos Kristien haar moet opoffer, moet die kunstenaar "van homself afskeid neem en dan ten spyte van homself en die boosheid eindelik by die wesenlike kom waar hy elke verskynsel in sy eie reg en goddelikheid sien"¹⁵⁾. Daarom is die doel "iets goddeliks"¹⁶⁾, dit is "Sy werk" waarvoor Kristien haar moet opoffer. So sou

14) Vgl. R. Langbaum, a.w., bl. 25.

15) Opperman, Wiggelstok, bl. 154-5.

16) A.w., bl. 155.

ons die laaste twee versreëls kan interpreteer, dog die voorsetsel van voor "Sy werk" dui op nog 'n betekenis. Kristien se taak, alhoewel dit vir die omgewing mal lyk, is 'n goddelike opdrag. Maar sy word "versterk / vir die opofferinge van Sy werk", dit impliseer ook dat sy Sy werk, nl. die skepping, in verskillende vorme aan God moet offer. Deur haar met die minerale, vegetatiewe, animale en geestelike vlakke van die syn ¹⁷⁾ te vereenselwig, word die verskillende dele van "Sy werk" 'n offerande. Die "opofferinge van Sy werk" kan dus beteken die eise wat Sy werk, die goddelike opdrag, verg, en tweedens die ten offer bring van Sy werk, die skepping. In "Paddas", die slotsang van die bundel, word hierdie tema hervat.

'Nooi', die eerste gedig van die siklus, is dus in alle opsigte 'n inleiding wat die grondtoon van die geheel bepaal en ook die lens in fokus draai sodat ons die gegewens in die regte perspektief kan sien. Maar 'Nooi' is ook 'n soort embrio of kiemsel wat al die aspekte van die latere groei inhou. Ons kan hier - soms selfs met die kenmerkende titelwoorde - die kieme van die sewe gedigte reeds ontdek. Die slotkoeplet suggereer 'Nagmaal'; die "kinderlike koster Nyoni", asook terme soos volmaan en papajabos skep 'n verband met 'Wildehond'. Gunnar se bevel dat Kristien "ter wille van die kleurslegboom /tussen die strooise met gepaste skroom" moet werk, word in 'Meid' deur die oortreding van die ontugwet beantwoord. Daar dit Kristien ontsê is om verder "buitewerk / te perd in koppies om die sendingkerk" te verrig, het sy "die drang geken... om vir die klippe op 'n kop te preek", om self 'n "klippkoppie" te word. Die verband tussen "papejabosse" in 'Nooi' en

17) Hierdie hiërargiese indeling van dié synsvlakke het deur Thomas Aquinas 'n basiese konsep in die skolastiek geword en die hele Middeleeuse denke beïnvloed.

'Papajabos' met al sy implikasies is onmiskenbaar, terwyl 'Waatlemoen' slegs indirek aangedui word, enersyds deur die vrug-beeld, (appel - waatlemoen), andersyds deur die woord "kleurslagboom" en die probleme wat daardeur aan die hand gegee word. Die vrug van haar pogings is die opheffing van die kleurslagboom tussen "swart of bruin of wit", wat in haar verenig word tot "wit, bruin en swart, 'n halwe maan." 'Tromars' het sy wortels in "God het haar besoek", wat uitdy in die bruilofsbeeld, "die bruidegom /... wat uiteindelik na Sy bruid toe kom."

Soos in "Staking op die suikerplantasie" hang die tematieke asook die tegniese ontvouing van die gedig van die beelde af, wat deur herhalings, parallelismes (veral in die ander gedigte van die siklus) en kontrasterings tot simboolkerne "ver-dig" word. Wat die simbooltegniek betref, het ons hier geen vernuwing nie. 'Nooi' bly in dié opsig in die "Staking"-tradisie.

Nagmaal.

Vanaf 'Nagmaal' gee die digter 'n interessante demonstrasie van hoe 'n ou teks as boustof vir 'n nuwe gedig gebruik kan word. 'n Volledige waardering van die siklus eis daarom 'n deeglike vergelyking van die "blom" en die "baaierd", soos dit hieronder gedoen word. (Gemaklikheids-halwe sal ons die Middelnederlandse teks A en die gedig B noem)¹⁸⁾.

Ons het al in 'Nooi' die poging tot lokalisering en verafrikaansing van 'n Middeleeuse wêreld en gedagtekompleks opgemerk. 'n Bevredigende verwerking van die Middeleeus-Katolieke gewoontes en sienswyses vereis 'n aanpassing by die Calvinistiese ritueel. Daarom word die Mis by Opperman Nagmaal, albei bevat as kerngedagte die herdenking van

18) Sien aanhangsel.

die kruisdood van Christus en die eenwording met Hom. Sinte Kerstine ondergaan 'n soort skyndood tydens die viering van die Mis; Kristien val flou gedurende die Nagmaal. Interessant is die "moderne" siening van die oorsaak. Die A-teks ken net die houding van die kind teenoor die wonder. Alles word op 'n bonatuurlike wyse verklaar, maar Opperman gee vir dieselfde verskynsels 'n realistiese, dikwels sielkundige verklaring. Kristien sak neer "onder die reuk van al die swart liggame", terwyl Kerstine "sodenegehe suptylheit had aengedaen", dus so vergeestelik was, dat sy die menslike reuk nie meer kon verdra nie. Waar die A-teks die natuurlike teenoor die geestelike plaas, toon die gedig 'n ontmoeting van twee totaal verskillende rasse en die onaangename begeleidente verskynsels. Die klem verskuif van die geestelike na die realistiese en eg menslike. Die ooreenkomstige tussen B 4 en A 214-17, veral 217 is so sterk dat ons hier reeds meer as slegs 'n vry bewerking van die A-teks het. Opperman neem selfs die sleutelwoord "roke van den minscheleken lichamen" oor. Ook die volgende versreëls van B word deur dergelyke parallelismes gekenmerk, B 6 - A 218; verder in B 7-8 en A 941-2 waar selfs die rywoorde ooreenstem. B 6 is belangwekkend om sy realistiese weergawe van die handeling teenoor 'n veel vaer beskrywing in A 218. Dit is een van die opvallendste kenmerke van hierdie "eksperiment" met 'n ou teks, as ons dit so mag noem, dat Opperman altyd aan die konkrete voorwerpe in die A-teks die voorkeur gee, of - indien daar net 'n vae beskrywing van 'n insident is - dit konkreter, direkter en beknopter uitdruk.

Die vergelyking "soos 'n vrou wat wil geboorte gee" lyk tipies van Opperman - veral vanaf Negester oor Ninevé is hy lief vir biologiese toespelings en metafore - daarom is dit des te verrassender om so 'n nou parallel met die A-teks te ontdek.

Vanaf B 9 word die ooreenkomste tussen B en A nog opvallender met 'n merkwaardige beknoptheid en 'n verdigting van die boustof. Al die kerngedagtes word gekserpeer en dikwels saam met die kernwoorde oorgeneem. In drie verse (10-12) vat Opperman Kristien se wedervaringe saam wat in A omtrent twee bladsye beslaan. Waar A egter van drie plekke in die hiernamaals praat: hemel - vaevuur - hel, ken Opperman slegs twee, hemel - hel, maar daartussen "Diepkuil" wat deur die parallelle geval in die A-tekste die betekenis van 'n vaevuur, 'n plek van loutering aanneem. Dis alleen deur dié verband met A dat ons die volle implikasie van Diepkuil ontdek, en hierdie wete verryk nou ook agterna die Diepkuil-betekenis in 'Nooi'. Antonissen vertolk die struktuurparallel soos volg: "Dit lyk my selfs nie oordrewe nie om te sê dat die rasseverhoudings, hierdie gespletenheid van die mensheid, gesien word as die vernaamste openbaring van lyding in die "jammerlec dal dies vegviers" (Sinte Kerstine, 268-269) wat hier in Diepkuil "vertaal" word, en dat die beleving van daardie gespletenheid én van die éénheid daarónder dus juis een van Kristien se opdragte is" 19). Met dié Diepkuil-vaevuur analogie suggereer die digter egter dat die skynbaar doellose lyding 'n positiewe betekenis het, nl. die van loutering en vollediging. In teenstelling met die haas fatalistiese siening van die rasseverhoudings en die daarmee saamgaande pessimisties-ironiese toon in die eerste gedigte van die bundel tot by "Nagweg", bied "Kroniek van Kristien" vir die eerste keer 'n positiewe kyk op die probleem en 'n oplossing aan. Deur haar vrywillige aanvaarding van skynbaar sinlose en selfs weersinwekkende lotgevalle, gee Kristien sin aan die sinlose, en hiermee is ons weer by die basiese taak van die kunstenaar, wat

19) Rob. Antonissen, "Alles is onsuiver", in Standpunte, Nuwe Reeks 15, Jg. XI, nr. 3.

"in 'n spel van vereenselwiging,
plakkaat word, perd, visjong en die sering"
("Nuwe Jerusalem") 20)

en selfs die baaierd, want die vereenselwiging met die sinlose lei tot singewing, vereenselwiging met die vormlose tot vormgewing, en sodoende word die digter "'n God" wat
"ses dae aan die baaierd orden tot
'n nuwe aarde hang in die heelal."

("Nuwe Jerusalem").

Brandaan moes slegs die wondere van die skepping leer ken, Kristien daarenteen word gevra om deur "inscape" die skepping te verlos. Sy as verteenwoordiger van die digtertype à la Opperman "haal uit die werklikheid die waarheid, soek daarin na die essensiële, die "inscape", die goddelike, die "logos" ... Juis om die "logos" is die kunstenaar skynbaar wesenloos, het hy geen identiteit nie, moet hy ter wille van die "logos" homself vergeet, kruisig, opoffer" 21). Die gebruik van die Christelike terminologie vir die vertolking van die kunstenaarswese en -taak verklaar ook hoekom Opperman so graag 'n Middeleeus-godsdienstige, in die geval van Kristien selfs mistieke, tema kies om die digterlike werksaamheid te illustreer. Wanneer Opperman by die peiling van die kuns en die kunstenaar woorde soos "logos, kruisig, opoffer" besig, roep by onmiddellik die Christelike assosiasies op, nl. Christus, Die Woord of Logos, tweede persoon in die Drieënheid, en Sy offerdood aan die kruis. Daar "Kroniek van Kristien" klaarblyklik 'n poëtiese-simboliese vertolking is van Opperman se digterlike credo wat hy in die vorm van 'n lesing, "Kuns is boos" uitgespreek het 22), is ons geregverdig om die twee naas mekaar te plaas en in die Christusfiguur van Sinte Kerstine, wat ook in Kroniek optree en ook in Kristien self, die "logos",

20) Uit Engel uit die klip, Kaapstad 1950, bl. 40.

21) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 155.

22) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 142.

die digterlike belangstelling in die woord te sien, en natuurlik die digter se roeping om met woorde nuwe skeppings te laat ontstaan en die wonders van die Skepping te peil. Andersyds neem die digter (Kristien), self 'n paar funksies van die mensgeworde Logos, Christus oor, Nes Christus moet hy homself "vergeet, kruisig, opoffer". "Deur veranderinge van haar lyf en gees" moet Kristien telkens 'n lidmaat van Sy lyf wees. Dergelike implikasies beteken egter nooit slegs 'n enkelvoudige parallelisme nie - en daarom vermy Opperman ook die gevaar van 'n allegoriese vereenvoudiging -, hulle ossilleer tussen die Christelik-tradisionele en Opperman se persoonlik-artistieke opvattinge. Waar die Logos deur Sy vereenselwiging met die skepping in die menswording die skepping verlos, moet die digter deur sy vereenselwiging met die hele skepping (ook die bese wat deur die sonde gekom het) die logos bevry of verlos, die logos in die basierd vind en so nuwe skeppings voortbring. Die proses is deels analoog met die van die menswording van die Logos, maar deels ook net die teenoorgestelde. In hierdie veelsydige verwerking van Christelike motiewe, wat nou Christelik-tradisioneel lyk, en dan weer glad nie, sien ons hoe die "kunstenaar... gelowe en bygelowe" verbruik "in die bese en selfvernietigende soeke na ondervindings, na nuwe en unieke sensasies vir sy kuns"²³⁾.

Tot dusver het Opperman slegs by wyse van inleiding die nodige houding geskep wat ons voorberei vir die stappe van vereenselwiging. Hy gebruik daarvoor die Middeleeuse teks vir parallelle en antitetiese doeleindes. Teenoor die fantastiese sfeer wat aanspraak maak op 'n nafewe, selfs liggelowige gehoor, stel Opperman 'n kras realistiese siening van godsdienstwaansin, 'n geval van abnormale psigologie, 'n beskrywing wat byna aan sielkundig geskooldes gerig kan wees. Teenoor die eenvoud van die Middeleeuse geloof, wat

23) A.w., bl. 148.

wondere onvoorwaardelik aanvaar, plaas hy die verwickeldheid van 'n moderne siening, teenoor die suiwer enkelvoudig-godsdienstige implikasie die verstrengeling van die estetiese en religieuse. Hierdie volgehoue antitese word in 'n verbasende struktuur-parallel verwoord, daarom is die verhouding tussen die A- en B-tekste nie slegs een tussen gedig en interessante agtergrond nie, maar een waar die nou verslakte, dan verskerpte spanning 'n primêre funksie besit. Dikwels kry ons 'n absolute antitese juis daar waar die twee tekste die meeste ooreenstem. Die basiese benadering tot die siklus, wat in 'Nooi' en 'Nagmaal' aangedui word, is die sleutel vir die begrip van dié teks-kontrasterings. Oppervlakkig gesien is "Kroniek van Kristien" 'n moderne bewerking van die Middeleeuse verhaal; 'n noukeurige analise toon egter dat Opperman sentrale woorde en gedagtes dikwels met 'n ander betekenis laai (bv. Diepkuil ²⁴), Christus, lyding, Kristien, lyf ens.) en daarom juis deur ooreenkomstige teksverwysings die ongerymdheid blootlê. Al leesende beseef ons dat die A-tekste die baaierd is waaruit Opperman die blom wen, en verder dat die ou verhaal feitlik 'n simbool van 'n nuwe gedagte word. Soos hy bv. 'n trom, 'n konkrete voorwerp, as simbool kan hanteer deur dit enersyds steeds realistieser voor te stel en andersyds al hoe meer betekenislae daarin bloot te lê, sodat "die suiwer simbool of gestalte" geskep word "wat sonder toeligting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar" ²⁵), so kan hy ook 'n hele verhaal as voorwerp vir simboliese doeleindes gebruik. Hy laat die verhaal self praat, maar vervang die twee-dimensionele verhouding van verhaalwerklikheid tot realistiese

24) Diepkuil is blykbaar 'n soort vaevuur op aarde; al die lyding wat aan die lewe verbonde is, het die louteringskrag van 'n vaevuur. Maar volgens die etimologiese betekenis van die woord en assosiasies met verwante woorde in die bundel is Diepkuil (=gat, "die moddergate wat deur eeue kook") ook die hel.

25) Opperman, a.w., bl. 32.

gegewens deur die poli-dimensionele betekenislae van die simbool. In die eerste plek kry ons 'n omkering van die realiteitsbegrippe. Broeder Geraert stel fantastiese dinge as 'n onbetwyfelbare werklikheid voor, terwyl Opperman op die eerste vertolkingsvlak 'n realistiese, plek-plek surrealistiese uitbeelding van die fantastiese verbeelding van 'n kranksinnige gee, en op die tweede vlak in deardie mal siening die digterlike werklikheid aantoon. Ons kruis dus eers van werklikheid na verbeelding en dan weer terug na 'n ander werklikheid, hierdie keer nie meer die godsdienstige nie, maar die estetiese.

Met die omkering van die werklikheidsbegrippe beweeg die gedig op 'n nuwe betekenisvlak, die van die digter se realiteit, wat egter byna parasities op albei vlakke teer. Opperman se kunsopvatting sluit in so verre die Christelike atmosfeer van die verhaal in as wat die Christelike terme en kerngedagtes sy opvatting van kuns en kunstenaarskap treffend weergee. Die ooreenstemming is dus slegs simbolies, sonder die mistiek-godsdienstige belewing.

'n Belangrike aspek van Opperman se simbole is die sin-
tuiglik waarneembare vorm, die visuele konkreetheid, m.a.w. die beeldaspek. Hierdie sigbare simboolvorm wil hy ook hier, waar hy 'n hele verhaal as simbool gebruik, nie mis nie. Hy suggereer daarom die ou manuskrip deur die bladspieël met sy 22 versreëls na te boots, verder deur dieselfde rymskema aan te wend, paarsgewys rymende koeplette, en die los ritmiese patroon (vier tot vyf heffinge per reël).

Die teksparallele wat ons in 'Nagmaal' ontdek het, het ons tot die gevolgtrekking laat kom dat Opperman die handelings van die hele Middeleeuse verhaal simbolies opgevat wil hê. Wat vir die geheel geldig is, voltrek hom nou ook in die klein in die gedig 'Nagmaal' waar ook 'n handeling, nl.

die van Nagmaalviering, simbolies voorgestel word. Die Nagmaal self is volgens Calvinistiese opvatting 'n soort sinnebeeldige handeling, waarby die gemeentelede brood en wyn nuttig as simbool van hulle een-wees met Christus (brood en wyn as simbole van Christus se liggaam en bloed)²⁶⁾. Die woord liggaam neem in dié verband 'n sentrale posisie in; dis daarom dat ons in die gedig twee keer liggaam en vier keer lyf teëkom, en die vergelyking "soos 'n vrou wat wil geboorte gee" suggereer nog eens 'n liggaam. Interessant is die geleidelike ontwikkeling van die sinnebeeld "brood en wyn" oor die verskillende "liggaam"-, en "lyf"-gevalle na die hoogtepunt en verwesenliking van die Nagmaal in die mistieke eenwording van Kristien met Christus, soos dit in die laaste nege verse geteken word. Die "swart liggame" is eintlik net 'n realisties-fisiese uitgangspunt, wat juis deur sy sintuiglik waarneembare attribute die leser feitlik dwing om van die liggaam-beeld bewus te word. Teenoor die suiwer fisiese krag van die eerste voorbeeld verwys die "vrou wat wil geboorte gee" reeds na 'n hoër vlak, 'n nuwe geboorte ²⁷⁾ wat deur en in Christus moontlik is. Van nou af aan word die lyn wat van die aardse, fisiese af kom, "tot spitse bo die Hel, / en van dié kranse toe weer hoër geneem", waar die "lyf" (4 keer) totaal vergeestelik lyk. In die bo-aardse sfeer is nêrens sprake van "liggaam" nie. Eers met Kristien se antwoord maak die woord weer sy verskyning en herstel die verband met die fisiese en met die begin van die gedig. Hierdie "liggaam-lyf-liggaam"lyn is struktureel gesien 'n soort hyser wat ons "meevoer", ver

26) Vgl. "Die Nederlandse geloofsbelydenis", 1ste artikel, XXXV; en in teenstelling daarmee die Rooms-Katolieke leer van die Misoffer, waarvolgens die Mis nie net 'n herdenking van Christus se kruisdood is nie, maar ook 'n werklike offer wat op 'n sakramentale manier die kruisoffer van Golgota in die tyd werklikheid laat word. (Conc. Tridentinum, sess. XXII, c.2). Nagmaal i.p.v. Mis is dus nie net 'n "verafrikaansing" nie, maar die funksionele vervanging van werklikheid deur simbool.

27) Vgl. Joh. 3: 3-16.

van die aardse swaarheid die ekstase van Kristien laat sien en ons dan weer terugbring na die fisies "liggaamlike", aardse. Die interessante struktuur stel die digter in staat om d.m.v. spesifiek aardse konkreta die nie-aardse voor te stel, 'n uiters belangwekkende handhawing van realia as simboolkerne wat saam een handeling, nl. Nagmaal simboliseer. Hier sien ons duidelik hoe die simboolkerne die struktuur van die gedig dra.

Die simboolgebruik in "Kroniek van Kristien" is 'n taamlik ingewikkelde laagtegniek: ten eerste word die ou verhaal self 'n simbool, ten tweede werk Opperman weer met simboolkerne soos in "Staking op die suikerplantasie", en ten derde ontwikkel hy vanaf 'Nagmaal' 'n nuwe soort "simbool-uitbuiting", waar die simbool absoluut, aloorheersend en selfs onafhanklik word. Die vyf volgende gedigte van die siklus illustreer daardie metode.

Wildehond.

Deur 'Nagmaal' is ons voorberei op verskillende soorte "veranderinge van Kristien se lyf en gees", daarom skep die opskrif 'Wildehond' onmiddellik die verwagting van 'n transformasie in 'n ongetemde dier. Die "wild"-heid kry in die eerste verse al 'n bepaald erotiese kleur, "die groot honger van haar klein liggaam" (B2). Die ongespesifiseerde "een onverdraechlec groot hongher" (A 761) wat in die konteks duidelik die begeerte om te eet aandui, en net een van die menslike (en trouens ook dierlike) drifte is, vertolk Opperman as "die groot honger" waarmee hy op 'n Freudiaanse manier die oorsaak van Kristien se frustrasie suggereer. Afgesien van hierdie wyer en oordragtlike betekenis van "honger" besig die digter ook die letterlike hongeraspek, die behoefte aan kos.

In die eerste vier versreëls is dit duidelik Kristien wat honger voel, dit as "wild", onbeteuel en sondig beskou en daarom "met geknoopte taboes / haar halfkaal rug en lede rooi" loes, haarself gesel om boete te doen vir die bese in haar (vgl. A 484-7). Van nou af verloor sy al hoe meer die beheer oor haar liggaam sodat dié as 'n vreemde "dit" wegvlug en hom steeds meer soos 'n egte dier gedra. Die wildheid van die "Wildehond" word dus geleidelik geskets, eers in die toenemende krag van die drifte en die verlies aan selfbeheer, dan die tipies wilde, onbeteuelde gedrag van 'n dier. Die "dier" in haar word 'n projeksie na buite wat sy sien "wegvlug met hare ongekam". Deur nou die persoonlike voornaamwoord sy, dan dit te besig, toon die digter die toenemende splitsing van die persoonlikheid van Kristien. Dit is vir haar 'n gedurige wissel van my na dit, en terug tot my, totdat die vereenselwiging uiteindelik voltooi is en daar slegs die "tepellyf" oorbly. Die wending kom in die dubbelsinnige koeplet:

"maar van haar lyf maak God die ketting los
dat sy eenkant kon hou in die papajabos."

Weer 'n direkte verwerking van die A-tekst (323-5) wat ons realisties kan interpreteer omdat die "sterk swart koster ... haar opgepas" het en sy daarom in boeie moet gewees het. Vroeër het sy die koster as "kinderlik" beskou ('Nooi'), d.w.s. sy was geestelik en intellektueel sy meerdere, nou is hy egter "sterk" en "swart", sy fisiese hoedanighede word beklemtoon, en dis hulle wat haar kettings aangelê het en hom bo haar plaas. Die verhouding is dus omgedraai. Andersyds voel sy nog die tweespalt tussen haar en dit in haar en dis net wanneer God die ketting losmaak, "dat sy eenkant kon hou in die papajabos". Eenkant wil sê sonder die innerlike tweespalt, sy is nou heeltemal die dier. Van nou af sien ons haar slegs vanuit die oë van die "skepsels".

Daar "papajabos" voorafgegaan word deur "sterk swart koster", assosieer ons dit dadelik met die papajabosse van 'Nooi' waar "die bekeerde mans / en selfs die kinderlike koster Nyoni dans", en besef dat Kristien haar heeltemal vereenselwig met die dierlik-primitiewe wat ook die bekeerde mans weer laat dans. Wat by hulle slegs as 'n dierlike drif voelbaar is, het by haar gestalte geword, nl. die van 'n wildchond. Nou is haar gedaanteverandering nie slegs 'n projeksie van die dier in haar wese nie ("die groot honger van haar klein liggaam"), maar ook van die dierlikheid, die lae primitiwiteit van die skepsels in die papajabos. Haar sigbare voorkoms - as simbool van hul onderbewuste - is so afskuwelik en beesagtig dat hulle haar uit vrees met geweld "van hulle af die papajabosse" indryf. Hiermee het sy die eerste taak vervul. As 'n "beliggaming" van hul onderbewuste het sy hulle hul eie "bees"-agtigheid laat sien en beangs laat verja. Alhoewel Kristien hier 'n soort Raka is, het sy by wyse van afskrikking 'n Koki, 'n verlosser geword. Andersyds word sy deur haar vereenselwiging met die bose, dierlike, die "Wildchond" in die papajabos-bewonders, die sondebok wat soos 'n Christus hulle sonde op haar neem en daarom ook 'n Christuslot moet verduur: hulle stoot haar "met swepe en stokke" uit die "statjie" uit 28).

Belangwekkend is weer die nou verband tussen die A- en B-tekste, maar wat in A dikwels slegs 'n fantastiese insident is en weens 'n gebrek aan realistiese samehang geen simboolgehalte inhou nie, verdig en konkretiseer Opperman in so 'n mate dat ons 'n baie realisties getekende simbool van 'n hoër werklikheid kry. Die navolging van die A-tekste is egter so nou, dat die digter selfs 'n woord soos "stat" oorneem, en deur die betekenisverskil (A stat = dorp, B statjie = Kafferdorp) 'n interessante variasie skep:

A 471 "de honden van der stat",

B "wanneer dit volmaan / oor die statjie is."

28) Vgl. Lukes 4: 29.

Die "stilte snags wanneer dit volmaan" is, verbind die gedig met die A-tekst ("te middernacht") en ook met 'Nooi' waar Kristien met die "geel volmane diep misrabel" na die danse geluister het. In 'Wildehond' keer die digter die verhouding om, soos kort tevore ook by die koster Nyoni en Kristien, en laat die dansers na die "gejammer en getjank / van die maer lyf" luister. In dié omkering het ons 'n aanduiding van Kristien se selfontleeningproses, wat haar in staat stel om "lyf ná lyf die pyn van ander (te) voel" ('Nagmaal'). Daarom ook die funksionaliteit van die "liggaam"-, "lyf"- en "lede"-woorde (klein liggaam, rug en lede, haar lyf, maer lyf, tepellyf), waarin ons soos in 'Nagmaal' die basiese struktuurlyn van die gedig kan raaksien. In teenstelling met die stygende en dalende lyn van 'Nagmaal', toon die simboolstruktuur van 'Wildehond' 'n reguit stygende rigting wat by die "klein liggaam" van Kristien begin en eindig met die "tepellyf", die volledige uitbeelding van die Wildehond

"... wat met oë rooi gevonk
hande-viervoet uitkruip uit 'n spelonk
en waggelend langs bospeadjies deur brakslote
op vier beneelde en behaarde pote
kom snuffel in die strooise en pondokke
na kambas kos."

Al die kenmerke van die hond-natuur word hier in beeldende, treffende woorde weergegee sodat die hond-beeld steeds vollediger geteken word en deur die teksverwysings al hoe meer tot 'n simbool ontwikkel. Kernwoorde soos papajsbos, volmaan, lyf, liggaam sorg vir die onderlinge verband in die siklus, maar in die aparte gedig groei telkens 'n nuwe, onafhanklike en volledig afgeronde simbool. Meestal is die beeld nuut en uiters plasties, terwyl die simboliese implikasie hoofsaaklik 'n variasie van die vereenselwigingstelsel is. In teenstelling tot die drie-ledige struktuur van

"Staking op die suikerplantasie" en "Blom van die basierd" waar die lede teen mekaar uitgespeel word, beweeg die gedigte van die siklus "Kroniek van Kristien" elk om 'n eie middelpunt, of groei uit 'n sentrale beeld wat telkens in die titel gesuggereer word. In 'Wildebond' is bv. nêrens sprake van 'n hond nie. Slegs die dier-aspek word beklemtoon (kwyland water drink, getjank, hande-viervoet, vier benaelde en behaarde pote, snuffel... na kos, tepellyf); die titel daarenteen spesifiseer die dier en dien terselfdertyd as wegwysers na die ooreenkomstige reëls in die A-tekste. Op dié manier word 'n buite-kontekstuele agtergrond in die gedig ingelyf wat help om die simbool skerper in sy beeld-aspek te omlin en in sy betekenislae te verdiep. Die titel funksioneer hier as 'n noemer; dit sê met een woord wat in die gedig geleidelik opgebou en ontwikkel word en gee dikwels gestalte aan wat anders vaag of onuitgesproke sou gebly het. Met dié verwerking van die titel kry Opperman se simbole in "Kroniek van Kristien" hul skerp omtrekke en visuele konkreetheid.

Ons sien dat Opperman hier veel minder as in "Staking op die suikerplantasie" met entitetiese kruisverwysings en parallelismes werk. Die simbole staan nie so seer polêr teenoor mekaar nie, maar is byna selfgenoegsaam, elkeen 'n mikrokosmos wat duidelik maar nie hermeties van die res afgebaken is nie. By dié tegniek bestaan egter die gevaar dat die simbool verstar tot 'n statiese embleem en sy dinamiek inboet. Opperman vermy dié gevaar deur die groeiproses waardeur elkeen van die simbole geleidelik uit 'n embrionele beeld of teksverwysing voortspruit en uitdy. Die resultaat gee daarom 'n veel rustiger, kalmer indruk as bv. in "Staking op die suikerplantasie". In laasgenoemde sou ons die struktuur as dinamies kruisende lyne, maar in "Kroniek van Kristien" as konsentriese kringe kon kenskets. En dit sluit

aan by die tems. Die struktuur van "Staking op die suikerplantasie" moet 'n botsing dra, terwyl in "Kristien" presies die teenoorgestelde ter spreke kom: die inlewing in en vereniging van alle kontraste wat normaalweg botsings kan veroorsaak.

Uit dié verskil in die simbooltegniek wat Opperman in die betrokke gedigte handhaaf, sien ons weer dat die simbool by hom nie 'n poëtiese verfraaiingsmiddel is om die geheel 'n bietjie op te smuk nie, ook nie slegs 'n bowestruktuur, 'n spieël wat sentrale motiewe weerkaats nie, maar die skelet en vel van die gedig-liggaam. Daarom groei die simbool en die gedig uit een kiemsel en is die twee 'n onskeidbare eenheid.

Meid.

'Meid' sluit direk by 'Wildehond' aan soos uit bepaalde terugverwysings blyk. Die volgorde van die gedigte in die siklus is, dus nie willekeurig nie. Die samehang word geskep deur die herhaling van beelde en sinnebeeldige konkreta wat in 'n vroeëre verband reeds gebruik is en daarom nou assosiasies wek. Deur en in nuwe beelde, daarenteen, word die epiese verhaal na vorentoe gestoot. Die eerste versreëls van 'Meid' illustreer hierdie proses. "Beespaadjies" is 'n variasie op "bospaadjies" in 'Wildehond' en suggereer opnuut die dierlikheid wat in die voorafgaande gedig so sterk na vore gekom het. Dié aspek werp reeds 'n sekere lig op die nuwe vereenselwiging, nl. 'Meid', sodat ook hier die primitiewe geïmpliseer word. Andersyds verwys die meervoudsvorm van "beespaadjies" na die verskillende gedaanteveranderinge wat Sinte Kerstine ondergaan het. Sy gedre haar soms soos 'n voël (A.v.329), 'n hond (A.v.474) of 'n stekelvark (A.v.525). 'n Mens kan in die herhaaldelike gebruik van "bees" (beespaadjies, beespad) miskien ook 'n verwysing na

die idioom "jy maak 'n bees van jouself", = "jy gedra jou sleg" sien, veral omdat Kristien se handeling as "Meid" betrekking het op die oortreding van die ontugwet. En sy maak inderdaad 'n bees van haarself, deurdat sy die dierlikheid per se (in die vorm van 'n Wildehond) en die dier-in-die-mens op haar neem en dan "die vyand uit haar lyf" dryf.

Die stadium tussen die twee vereenselwigingsprosesse word aangedui in die beelde: "tussen turksvye en die kort grassaadjies" waarvan laasgenoemde aan die "soet wit steeltjies gras" herinner wat Kristien as Wildehond geëet het. Die bepaalde lidwoord voor "kort grassaadjies" sterk ons in daardie interpretasie. "Turksvye" daarenteen, is 'n totaal nuwe plantsoort wat tot dusver nie gebruik is nie. Later in die gedig verskyn die beeld weer: "Toe bloei die turksvyblaai". Dis duidelik dat die turksvye, wat aan die begin en by die hoogtepunt van die Meid-episode voorkom, simbolies is en ook die fisiese gestalte van die meid suggereer. As 'n wilde kaktussoort met vlesige, sappige blaai en vol dorings dui ook hierdie plant, wat realisties gesien uitstekend in daardie wêreld pas, weer die ongetemde, primitiewe geaardheid van die meid aan. Tussen "turksvye" en "turksvyblaai" word die vereenselwigingsproses voltooi; wat daarna volg, is reeds die boete vir die daad. Weer is daar 'n groei-proses tussen die twee beelde waarneembaar: die turksvye het intussen begin bloei.

In teenstelling met die skielike veranderings van Sinte Kerstine, wat in die A-teks trouens nêrens so realisties voorgestel word nie (gewoonlik net in vergelykings: "si liep. als een beeste" (v.474), "so leefde si daer na vogel maniere, na vogel wise" (v.329-30)), sien ons by Kristien die duidelike oorgang van die een gedaante na die ander, selfs met die tussenstadia soos by 'n tydfopname:

"raak sy bestof, soos ysterklip met roes,
en haar ongekamde hare skroei en kroes
bokant die swart brons van haar boliggaam
in sonnevuur tot peperkorrels saam."

Dat Kristien nie direk uit die een gestalte in die ander oorgaan nie, blyk uit uitdrukkings soos "rustelose voete" (teenoor "vier benaelde en behaarde pote" van die Wildehond) en "ongekamde hare". Laasgenoemde neem ons weer terug na die stadium vóór die Wildehond-verandering. Die proses gaan dus telkens van Kristien as middelpunt na die bepaalde gedaanteverwisseling en weer terug tot die sentrum. Op die manier lyf sy met elke nuwe gedaante die bepaalde laag van die skepping in haar wese in en verlos dit. Wat ons tevore van die konsentriese struktuur van die siklus gesê het, het ook betrekking op die tematiese ontwikkeling. Dit is 'n gedurige toe- en afneem, 'n uitdy na 'n nuwe wese en die terugtrek in die eie syn van Kristien, 'n proses wat hom in duiselingwekkende omwentelinge voltrek,

"altyd malend in die rooi kringloop
wat kronkel om die rantjies en miershoop."

Die siklus as geheel is soos 'n "rooi kringloop", omdat Kristien deur lyding en selfopoffering alle lae van die syn moet deurloop, deurlewe. Dié kringloop word egter op 'n veel kleiner skaal in elke gedig voltooi, sodat die geheel 'n kring bestaande uit 'n reeks sirkels is, 'n soort ketting rondom die sendingstasie, en dié gedurige omkering van haarself moet vir Kristien sonder twyfel duiselingwekkend wees. Ons sien in hierdie struktuur 'n interessante verwerking van 'n episode uit die A-tekste wat in 'Klipkoppie' op nog 'n ander manier vertolk word. Kerstine

"... wart daer in den geeste gevueret op /
so dat haer lichname als een dop /
daer kinder met te spelene pleghen /
ryndelde / en keerde hem weder scheghen.
En want si so haesteleke keerde al omme /
en oec so stuerleke met / daer omme

so en const nieman / met sinen sinnen /
aen haren heileghen lichame bekinnen
vorme van haren leden engene."

(v. 1133-41).

Alhoewel elke skalm van die ketting so "afgerond" is dat dit die skyn van onafhanklikheid gee, is dit tog deur herhalings van beelde en verwysings na vorentoe aan die voorgaande en volgende skakels in die ketting vas. "Een van die groot hongers" gryp weer terug op "die groot honger van haar klein liggaam", wat reeds in 'Wildehond' die erotiese gesuggereer het en nou die voormalige vermoede bevestig. Opperman maak dikwels van daardie metode gebruik. Deur middel van 'n beeld suggereer hy iets wat 'n later episode voorberei en daar eers ten volle voorgestel word²⁹⁾. In "Staking op die suikerplantasie" het ons reeds verskeie voorbeelde daarvan gekry.

Die gebeurtenis wat nou beskryf word, is Opperman se eie verwerking en omwerking van die A-tekste (v. 759-77) waar die honger slegs in sy gewone letterlike betekenis die oorsaak van Kerstine se bedelary is. Die "witman" wat in 'n rondawel boer, is in 'n sekere opsig 'n manlike teëhanger van die vroeëre Kristien wat "in haar los rondawel" diep misrabel geluister het. Hy moet "van die baie oor die vertes dink, / hom dikwels van dié wêreld... losdrink." Kristien, sou 'n mens kan sê, ontvlug sê haar eensaamheid, hár wêreld deur die vereenselwiging met ander wesens; sy geval is analoog, net op 'n laer vlak. Die frustrasie lei by haar tot godsdienswaansin, by hom tot verslawing aan die drank. Sy word "dierlik" uit godsdienstige, metafisiese redes, maar hy maak 'n "bees van homself" omdat hy "hom dikwels van dié wêreld moet losdrink". Die klem op dié hou

29) In sekere opsigte kom dié metode ooreen met Ingeborg Bachmann se herhalings en variasies van beelde. Dergelike "Wiederholungen und Brechungen sind offenbar ein Kunstmittel," skryf C. Heselhaus, en ons besef "dass auch die Symbolwandlungen durch ihren vielfältigen Beziehungsreichtum Steigerung und Nachdrücklichkeit erreichen sollten." (A.w., bl. 448).

'n indirekte verwysing na die ander wêreld, die hiernamaals, in; dit sou 'n punt van ooreenkoms tussen Kristien en die witman wees. Dit is egter nie op hierdie vlak dat hulle ontmoet nie, maar op dié van die morele agteruitgang van albei. Wat hom betref, is die primitiwiteit en etiese swakheid die gevolg van sy eie daad, dus sy sonde, terwyl Kristien na sy vlak afdaal om hom op te hef. Daarom het sy "met die gees vervul... vir hom geprofeteer."

Teenoor die Katolieke opvatting wat in die A-tekst verwoord word, nl. die leer van die goeie daad (waardeur 'n mens hier op aarde al die lede van die Corpus Christi Mysticum kan help, veral ook diegene wat in die vaevuur is - om daar van hul sondes gereinig te word - sodat hulle gouer van hul lyding verlos word), plaas Opperman hier sy kunst-opvatting wat in wese nie meer Christelik is nie. Kerstine sê vir Graaf Lodewyk, die "witman" in die Middeleeuse verhaal:

"ic wille in minen lichame nu
"liden grote tormente voer u /
"en neme op mi de pine half voert /
"dié u int vechvjier te doene behoert."

(v. 1481-84)

Waar Kerstine lyding wil ondergaan om vir die sonde van Lodewyk te vergoed, pleeg Kristien die sonde self om op dié manier die "vyand uit haar lyf" te kan dryf en die "witman" te verlos ³⁰⁾. Die Christelik-godsdienstige motief is hier dus slegs simbolies, d.w.s. die gesimboliseerde is nie die Christelike leer van die verlossing nie, maar die kunstenaar se taak om hom met alles, ook die bose, volkome te vereenselwig ter wille van 'n nuwe skepping. Hy

"sal alles doen en selfs verraai
net dat 'n nuwe deuntjie in my draai.
Ag Heer, vergewe my die sondes van die lied."
('Kitaarspeler').

30) "... in volstrekke vereenselwiging met alles om my heen: bloeisels, Alpe en viswyf, verlos ek deur die gedig die engel uit die steen."
("Scriba van die Carbonari", in Engel uit die Klip, bl. 15).

Daarom is kuns volgens Opperman boos; dit is "die bese vuurtjie" ("Oud-digter"). Die kunstenaars moet "a-moreel" ³¹⁾ wees, 'n "verkleurmannetjie" wat so volledig soos Kristien hom met sy omgewing vereenselwig. Dié proses van self-ont-eiening is 'n gedurige lyding, 'n "rooi kringloop". Die rooi kleur verskyn hier weer in sy tradisionele simboolgehalte, en verbind die gedig met 'Wildehond', waar Kristien "haar... lede rooi geloos" het en "met oë rooi gevonk" rondloop. Maar in die oomblik van voltooiing - of sonde - verskyn die geel kleur wat weer aan die "geel volmane" herinner, maar ook reeds na 'Klipkoppie' verwys waar dié kleur dominant is.

Die vers "toe bloei die turksvyblaasie, stuif goudgeel" laat die blombeeld weer herlewe. "Wit soos 'n bloeisel" was Kristien oorspronklik, met here "stuifmeelrooi", nou het die teer Noorse blom in 'n vlesige tropiese kaktus verander wat egter ook kan bloei. Sy het dus ook uit daardie baaierdie blom gehaal.

Die onderlinge samehang van die gedigte asook die chronologiese volgorde en ontwikkeling is dus altyd afhanklik van dergelike konkrete beelde en beskrywings waarin die dieper betekenislae ontsluit word. Feitlik al die beelde kan bloot realisties geïnterpreteer word. Dan kry ons 'n soort surrealistiese skildery met duidelik teen mekaar afgebakende lyne en kleure en 'n uiters gladde, afgewerkte oppervlak. Dog juis daardie realistiese voorkoms en konkretheid van die voorwerpe naas die fantastiese, haas droomagtige handeling ontmasker dié skynbare werklikheid as 'n illusie, as 'n beeld van 'n ander werklikheid. Soos die gelowige Christen, veral die Middeleeuse mens, in hierdie wêreld slegs

31) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 151.
Vgl. ook O. Wilde se dialoog "The critic as artist",
waar hy sê: "All the arts are immoral." Aangehaal deur
F. Kermode, Romantic image, bl. 44.

'n beeld van die hiernamaals gesien het, mik Opperman met sy soms skokkend realistiese segging en beskrywing meestal nie net op die sintuiglike werklikheid per se nie, maar op die betekenis, die volle sin wat daaragter skuil. Om daardie volle implikasie van elke ding te ontrafel, taken hy met 'n sintuiglike direktheid die "suiwer... gestalte wat sonder toeligting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar" ³²⁾, tog vermy hy die beeld- en teenbeeld-tegniek, of waarneming en lering soos bv. Totius, wat daarom ook telkens van "gelyk'nis van...", "simbool van..." "teken van..." ens. praat.

Die "rooi kringloop" van 'Meid' word voltooi met die herhaling van die diermotief wat ingelei is deur "beespad". Ons is terug by die uitgangspunt van die gedig. Die vers "toe sy weer die beespad vat" is 'n variasie op die "rustelose voete op beespaadjies", en terselfdertyd kom ons by die oorspronklike hongermotief uit: "na kos verlang". Eensyds word met hierdie gewysigde herhaling die struktuur van die gedig voltooi, maar andersyds dui die digter met die nuwe "na kos verlang" die "rooi kringloop" van die ketting aan, d.w.s. die vereenselwigings-proses is nog nie klaar nie, haar "honger" sal weer die uitgangspunt van nuwe vereenselwigingspogings wees. "Na kos verlang" en die uitbreidings daarvan in die volgende verse sluit dus die kring, tog is dit ook ten eerste die begin van die nuwe deel in die ketting van die siklus en ten tweede die skakel tussen die siklus en die Middeleeuse teks. Met die byna letterlike verwerking van die verse 788-9, 793-4 en 801 versterk Opperman nog eens die "bees"-motief en sluit daarmee alle in-mekaar grypende dele van die ketting, nl. die verband met die begin van die gedig, met die volgende en voorafgaande gedigte en met die A-teks.

32) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 32.

Klipkoppie.

Een van die interessantste gedigte van die siklus, beide wat die parallele tussen die A- en B-tekste en die simbooltegniek betref, is 'Klipkoppie' 33).

Die eerste vers dui reeds 'n nuwe rigting in Kristien se ondervindings aan. 'Wildshond' en 'Meid' word gekenmerk deur die primitiwiteits- of dierlikheidsmotief, voorgestel in die diergestalte, die eet van "onrein dinge" en die oorgawe aan die geslagsdrif, "die groot honger". Na daardie afdaal na die "onderwêreld" verskyn Kristien weer "in haar eie liggaam". In die plek van "die groot honger van haar klein liggaam" wat eers die dryfveer van haar daad was en waaroor sy haar moes skaam, tree nou die godsdienstige "drang... om vir die klippe op 'n kop te preek". Ooreenkomstig die psigologiese, plek-plek Freudiaanse behandeling van die Kristien-geval, sou 'n mens die nuwe "drang" as 'n sublimering van "die groot hongers" kan beskou. In elk geval vind hier 'n absolute breuk met die sinnelikheid van die voorafgaande twee gedigte plaas. Die wêreld van die dierlike word radikaal met die van die gees gekonfronteer, 'n kontras wat ook en veral in die polêre beelde tot uiting kom: "spelonk", "brakslote", "klowe" enersyds, en "klippe

33) A.P. Grové se opsporing van die baie vroeë fragment "Klippe" in die manuskrip van die siklus bewys duidelik dat die idee van "Klipkoppie" nie van die Middelnederlandse werk afkomstig is nie. Ig. kan eerder as 'n verrassende verrykingsmateriaal beskou word, waardeur die oorspronklike sketse van "Klippe", "Boom" ('Papajabos') en "Waatilemoen" in 'n groter raam en 'n interessanter struktuurkompleks geplaas is.

Klippe.

Hulle was tog netnou in gesprek,
het heftig in die laagte rumoer
in 'n klippe rusie verwickel?
maar meteens is elkeen op sy plek,
die mond en die oë dig
en dit dink oor die sake ewig...
wie het (nou net) so pas geroer?
so (effens) ewe gegiggel?

(G.S. Nienaber & A.P. Grové, a.w., bl. 37).

op 'n kop" andersyds. Dat die geestelike juis in 'n "klip"-wêreld te voorskyn kom, kan 'n ironiese implikasie hê, veral ook omdat die klippe met 'n "gemeente wat binnensmonds gesels en spot", vergelyk word. Die ironie spruit hier uit die "houding" van die klipgemeente wat giggel en spot. Nog sterker word die ironiese implikasie wanneer ons 'n verband waarneem tussen hierdie episode en die Bergpredikasie van Christus wat ook in "'n afgeleë streek... op 'n kop gepreek en 'n gemeente toegesprek het" ³⁴⁾. Die vers "gedagtig aan die woord van God" sou dié verband onderskraag as ons daarin die saligspreking sien: "Salig is julle wanneer die mense julle beledig en vervolg en valslik allerhande kwaad teen julle spreek om My ontwil" ³⁵⁾. Andersyds kan dié passasie uit 'Klipkoppie' ook 'n terugverwysing na ooreenkomstige verse in 'Nooi' en 'Nagmaal' wees.

Die aanleiding tot die interessante beeld van die eierdop was waarskynlik die Middelnederlandse dop (A v.1134), wat egter 'n heeltemal ander betekenis gehad het, nl. die van 'n tol, die kinderspeelding ³⁶⁾. Hier, soos ook in die beeld van die wasklont (v.513-18), word Kerstine se liggaam totaal vormloos.

"So worden haer lede al / cleine en groot /
te gader gedruet in enen cloet /
als geheit was dat loept in een."

By Oppermen

"hang sy, een en onverdeel,
binne 'n eie ruimte net 'n eiergeel."

34) Of 'n mens hier miskien ook aan die heilige Franciscus se preek vir die diere kan dink?

35) Mattheus 5: 11.

36) As aantekening by v. 1134 gee Bormans die volgende inligting: "dop, in 't Fransch toupie, waarskijnelyk van 't diminut. topje... Dop is nog heden de Limburgsche uitspraak. In Holland en Gelderland word dat kinderspeelding een tol genaemd. Kiliaen schryft het ook met de zachtere letter dol... maer dop of top schynt de echte naem te zijn, blijkens het wkw. doppen of toppen, dat eenerlei is met het duitsche toben, doch mede voor met den dop of top (Duitsch topf) spelen gebruikt word." (bl. 306.)

Die eierbeeld, afkomstig van twee wortels in die A-teks (die "dop" en die wasklont) vertolk 'n dubbele betekenis. Die harde dop laat Kristien na buite soos 'n klip lyk (ver-eenselwiging), die eiergeel daarenteen is die vrugbare lewensbron, die teken dat selfs uit die klip lewe kan spruit. Trouens sien ons hier weer 'n terug-ewolusie, Kristien word omsluit deur 'n dop, word die kuiken en uiteindelik die eiergeel. Hiermee verlos sy die klippe van hul hardheid en geïsoleerdheid, en maak sodoende uit 'n klipwêreld "'n wêreld vloeiend en aaneengeloop." Die gebruik van die verlossingsmotief d.m.v. die dop- of eierbeeld laat 'n mens aan die Paaseier dink wat 'n ou simbool van Christus se opstanding is (die lewe wat 'n rotswand - dop - deurbreek). En die woord "haaslip" onderstreep dié implikasie deur aan die Paashaas te herinner. In die laaste verse word gedurig die dop / kopbeeld gesuggereer of deur die uiterlike vorm van die eier aan te dui (gesigte, ovaal, wat natuurlik ook weer kop impliseer), of deur diere wat iets met 'n dop te doen het soos die Paashaas (eierdop) en die skilpad. Daarbene-wens is die oë hier belangrik: "Maak nou smal julle oë oop", "kyk strak gesigte", "met hol oog". Die oë wat haar eers spottend "dopgehou" het, gaan nou oop en begryp vir die eerste keer die boodskap van die verlossing. Die doppe het van hul oë ~~wal~~ afgeval. Nog 'n - effens ironiese - dop-aspek spruit uit die verband tussen die dop-beeld en die handelswyse van die eksentrieke Kristien, nl. die assosiasie met drank. Later in 'Wetlemon' word daar heel duidelik van "geestelike dronkenskap" gepraat in ooreenstemming met die A-teks (v.519). In 'Klipkoppie' leer ons Kristien ken as 'n ingetoë meisie wat in haar dop kruip, maar ook as iemand wat in sy dop gepik is. Haar geestesgestoordheid word al hoe duideliker en haar gedragswyse onbegryplicher vir die "normale" mens.

Dergelike indirekte verwysings na "dop"-betekenislae maak ons bewus van die taalontginningsproses wat hier aan die gang is en amper 'n soort uitbuiting van die taalsituasie word. Dis interessant dat hier veral met die woord "dop" gespeel word en nie - soos 'n mens na aanleiding van die titel sou verwag - met "klip" of "kop" nie. En tog word d.m.v. die dop-metafore en -suggesies gedurig dit uitgebeeld wat die kern van die simbool "klipkoppie" is, nl. die inlewing in die lewelose. Soos in Nagmaal "lyf" of "liggaam" sentrale simboolkerne was, het die dop-aspekte in hierdie gedig 'n sentrale funksie. Die skynbare analogie tussen klip en dop word dwarsdeur volgehou, maar terselfdertyd word daar ook na die antitetiese karakter van die twee verwys. Op die manier verkry die simbool die by Opperman tipiese tweeslagtigheid: parallel en antitese. Daardeur word die digter in staat gestel om twee werklikheidsvlakke aan te dui (sonder om allegories te word), die van die realistiese voorwerp en die van die simboliese gehalte van daardie voorwerp. Dis daarom dat die gedig 'Klipkoppie' ons tref deur sy klipharde, haas surrealistiese oppervlak, wat in sy vermenging van bestaansvlakke aan skilderye van Dalí herinner. Die droom, die fantastiese, kry hier so 'n plasties-konkrete direktheid, dat die onderskeidings (ook die synslae) van ons normale werklikheid uitgewis of uitgeruil word, en die irrasionele seëvier. Dié omkering van die werklikheid kenmerk die siening van die abnormale, die krankinnige, maar in 'n gewysigde vorm ook die van die kunstenaar en die heilige omdat hulle met ander maatstawwe as die gewone mens die lewe betrag en beoordeel. Kristien is die heilige, die kunstenaar en die waansinnige, wat in 'n ander of haar eie wêreld lewe ("binne 'n eie ruimte"), maar van die vorm- (=kunstenaar) en verlossingsdrang (=heilige) besete (=waansinnige), die logies-realistiese

wêreld wil omskep 37).

Meer as in die ander gedigte van die siklus is ironie in 'Klipkoppie' funksioneel. Hier bereik Kristien se godsdienswaansin sy hoogtepunt, daar die kontras tussen haar en die "normale" wêreld hier op sy skerpste is. Ten spyte van die poging tot vereenselwiging, staan die teenstrydighede en Kristien se innerlike afsydigheid en afsondering so sterk op die voorgrond, dat ons meer van die kontrasterende elemente en Kristien se geestelike isolering bewus word as van haar eenwording met die minerale wêreld. Dit is 'n botsing van gees (wat vir die teëhangers mal lyk, daarom die gegiggel) en "klip", die vyandige houding teenoor die gees.

Dié polêre spanning bring die digter herhaaldelik tot uiting in frases soos "vir die klippe op 'n kop te preek", "'n stom gemeente" versus "die woord van God", en gee daarmee aan "klipkoppie" die nuwe betekenislaag van 'n mens se koppigheid. Die koppigheid van haar omgewing moet Kristien oorkóm deur haar gehoorsaamheid aan die wil van God ("om God anders te dien", "sy voel geroepe", "gedagtig aan die woord van God..."), 'n konfrontasie van twee houdings wat weer sterk aan Christus, sy houding en taak herinner. En dat sy aan haar roeping voldoen en die "klippe" van hul koppigheid verlos, blyk uit die feit dat hulle naderskuif en "vir die eerste keer van hulle Vader" hoor.

Uit 'n vergelyking van die titels "Wildebond", "Meid", "Klipkoppie" blyk die toenemende moeilikheid van die vereenselwigings- en verlossingsproses. Kristien het haar eers met die dier, later met die primitiewe mens vereenselwig,

37) Vgl. hier een van Boerneef se gedigte:

"Hys die malle van die plaas
preek vir bos en berg en krans
gylid eerbied en ontsag
word deur niemand toegebrag
stormwind uit hoogste lug
sleep ons in die afgrond trug
ieder standplaats onbekend
waar gy ook uw treden wendt"

(Uit Ghaap en Kambro, Kaapstad 1959, bl. 51).

en nou met die menslike - en plek-plek ook die goddelike -
gees of geesteshouding. Hierdie moelikste en hoogste trap
in die inlywingsproses word egter voorgestel deur Kristien
se neerbuig tot die minerale syn, d.w.s. die laagste syns-
vlak.

Waar kontraste of ongerymdhede te ver van die normale
is, praat ons van onsin of waansin. Daarom kry ons ook in
'Klipkoppie' die indruk van 'n mal mens se siening van die
wêreld. Kristien het die grense van die normale al lankal
oorskry; wat sy nou doen, lyk soos 'n droom, 'n sur-reali-
stiese ondervinding.

En hierdie malheid ontrafel die digter deur 'n ver-
rassende taalontginning, asof hy die "malle wat gedigte
maak" en die digterlike lot per se wil veraanskoulik.

Papajabos - Troumars.

Daar die laaste drie gedigte van die siklus geen ver-
nuwing in die simbooltegniek bring nie, kan ons hulle be-
knopter as die voorafgaande bespreek. Opmerklik is in
'Papajabos' die feit dat hier die regstreekse teksparalle-
lismes ontbreek ³⁸). In plaas daarvan verwerk die digter
taamlik vry sommige motiewe wat in die A-tekste ter sprake
kom. Soos in 'Wildehond' en 'Meid' sien ons hier weer die

38) Dit word verklaar deur die feit dat 'Papajabos' uit die
"Boom"-fragment gegroei het wat saam met "Klippe" die
eerste kieme van die siklus was, soos A.P. Grové aange-
toon het (Nienaber & Grové, a.w., bl. 37). Dis interes-
sant dat hierdie "kiemsel" die minste met die res ge-
integreer is en daarom effens los staan ten spyte van
die sterk vereenselwigingsidee van die "boom-wees".

Boom.

(Ek het ge)staan op éénplek
dat stuifreën van my tap,
(en my) arms (welbehaaglik) in die ruimte gerek
(toe) voel (ek) uit die aarde u sap
warm deur wortel-tone opstoot
(en dat) versprei blare, tussentaks (groot) oop...
hoor ver onder in yster (ge)kap,
en mits die skyn nie bedrieg
het verskrik weggestap,
(maar) voëls (het) uit my hare gevlieg.

geleidelike selfonteeningsproses. Op 'n aanskoulike manier laat die digter Kristien in 'n papajaboom verander en tog benoem hy die gedig nie "Papajaboom" nie maar "Papajabos". Met dié woord en die dansmotief is ons weer terug by die "papajabosse" van 'Nooi' waar die "bekeerde mans / en selfs die kinderlike koster Nyoni dans." Ons besef daardeur, dat die kring van vereenselwigings byna voltooi is. Ná 'n reeks selfonteenings is sy weer by die uitgangspunt of die oorsaak wat haar die eienaardige gedragswyse laat aanvaar het. Deur haar lyding moet sy immers die mans van die papajabosse bekeer.

Meer as in die voorafgaande gedigte word nou in die beeldspraak Christus en Sy kruisdood gesuggereer. Kristien se houding ("met oë toe en arms sywaarts uitgestrek") dui onmiskenbaar 'n kruis aan, en dié beeld saam met die papajaboomwording wek assosiasies met al die implikasies van die Christelike terme kruis-boom (nl. boom in die Paradys, boom van die lewe ens., dus sondeval en verlossing). Die "skyn-dood" slaan op twee episodes in die A-tekst (haar beswyming in die Mis en haar skyn-dood voor haar werklike dood); dit kan egter ook 'n ironiese toespeling op die Christelike opvatting van Christus se dood aan die kruis wees. Streng genome is elkeen van haar vereenselwigings 'n soort skyn-dood, 'n tydelike dood van haar eie wese. Die eerste helfte van die gedig is dan ook weer net selfonteening, eenwording met 'n ander gestalte in teenstelling met die tweede helfte wat "geboorte" as sentrale kern het. Teenoor die enkelvoudige struktuurlyn van die verse 1-11, wat ook in die assonansies en alliterasies na vore kom, val die antitetiese karakter van v. 12-22 des te meer op. Netnou was Kristien die boom self, nou word hy omgekap en gee geboorte aan 'n vrou (Kristien as beeld van die Kerk?), aan haar, dus is daar 'n duidelike skeiding tussen boom en Kristien.

Die Groen Wind, die gees, word gekonfronteer met die vlees, die erotiese, maar dié gees wat in 'n konteks van Christelike terme en die duif-beeld aan die Heilige Gees laat dink, bevat juis in die beeld van die duif tweeslagtige elemente. Die duif is immers ook 'n ou simbool van algemene lewensverwekking, van die natuurdrang tot voortplanting, en sluit dus aan by "die spel... van bevrug". Die tweede deel van 'Papajabos' is vol van dergelike antiteses: mannetjies - wyfies, grond- lug, gevange - losdans, bedrieg - duif e.a.; en die kontrasterende beelde vertolk o.a. die onversoenbaarheid van die Christelike verlossing met die selfverlossing wat hier voorgestel word: "dat ons ons kan losdans sonder om te roer..."

Vergeleke met ander gedigte van die siklus mis 'Papajabos' die konsekwente ontplooiing van die simbool. Die beelde, asook die twee dele van die gedig, is nie genoeg geïntegreer nie, daarom ontbreek die hegte eenheid; die simbool verloor sy trefkrag en die slot van die gedig is nie voldoende verantwoord nie. Alhoewel 'Papajabos' een van die "oorspronklikste" gedigte van die siklus is - oorspronklik, omdat dit nie direk op die Middeleeuse voorbeeld teruggaan nie - en daarom dalk meer eietydse elemente bevat, bly dit tegnies en esteties onbevredigend en moet ons dit as 'n insinking in die reeks beskou. Ons moet natuurlik rekening hou met die feit dat 'n siklus met so 'n ongewone simboolgebruik aan die gevaar van eentonigheid blootgestel is, en dat die digter deur strukturele veranderings daarteen moet waak. Sodra die simbool egter sy intensiteit verloor, word ons bewus van die herhaling, en iets van die eindelose vertellus van die Middeleeuse vite van Christina breek deur.

Die konkretisering van vae beskrywings in die A-tekst, ('n vormlose baaiërd) in een plasties-visuele beeld wat enduit ontwikkel word, is miskien die kenmerk van die voorlaaste

gedig van die siklus. Grové dink dat dit "nie direk uit die oorspronklike gegewe ontspring nie, hoewel hy in gees daarby aansluit en dus 'n eenheid vorm met die res. Wat hierdie gedig vorm, is nie die oerpatroon nie, maar die digter se ongeëwenaarde meesterskap oor die taal, sy vermoë om die ontginning van 'n beeld (dié van die waatlemoen) end-uit vol te hou" ³⁹⁾. Die eerste gedeelte van sy bewering is o.i. nie heeltemal korrek nie want uit 'n vergelyking met die A-tekste blyk duidelik hoe dig Opperman by die oertekste bly, maar al die vae beskrywings van Kristien se fisiese toestand in een beeld konkretiseer. Hierdie beeld is Opperman se eie skepping, of lievers sy "siening" van die episode in die Middelnederlandse verhaal ⁴⁰⁾. En dié beeld en sy ontplooiing, waarby terme en uitdrukkings van die A-tekste op 'n verrassende manier ingelyf word, is die waarborg vir 'n besonder hegte eenheid van die gedig en sy onafhanklikheid van die oertekste. Die waatlemoen-beeld is so dominerend - én integrerend - dat ons die hele gedig feitlik op hierdie "laag" kan lees met verwaarlosing van die res van die siklus. Dit beteken dat ons 'Waatlemoen' desnoods as 'n aparte gedig kan lees, en tog voel ons nie die geringste moeilikheid om die gedig as 'n skakel in die

39) A.P. Grové, Oordeel en vooroordeel, Kaapstad 1958, bl. 89.

40) Chronologies was die beeld eerste en is die Middelnederlandse teks by wyse van aanvulling en verdieping van die simboolspektrum in die beeld ingelyf. Die cinquain "Waatlemoen" wat oorspronklik een van die "Kaapse draaie" was, toon klaarblyklik die embrionale stadium van die latere gedig aan:

Waatlemoen

By Mamre met 'n rietjie in my mond
gebêre deur die dun nek van die grond
drink ek by die diep fontein
as die Kaapse helson skyn
my aan 'n rooi stroopwater boepensronde

(Standpunte, Jg. VI, Nr.2.)

Interessant is hier die verandering van die beeld tot simbool, lg. met sy tipiese meer-dimensionaliteit.

siklusketting te beskou nie. Hier soos miskien nêrens in die bundel nie sien ons die werking van die simbool t.o.v. die aparte gedig en 'n groter eenheid. Die waatlemoen as beeld en simbool is in die gedig 'n dominerende en ordenende beginsel, maar in die siklus 'n subordinerende en sintetiserende faktor; m.a.w. die waatlemoenbeeld is vir die aparte gedig 'n vaste raam wat van binne uit gegroei het, terwyl dit in die siklus-situasie 'n lens is wat die verskillende strale van die voorafgaande beelde en motiewe opvang en in een beeld projekteer.

Die beeld self word opgebou uit kernwoorde, wat dikwels as direkte "vertalings" geassimileer word (geestelike dronkenskap, rooi sap, soet fontein, strooiing van die saad). Die kernwoorde wat in die A-tekst self geen visuele karakter besit nie, word deur 'n doelbewuste koördinering die boustof vir 'n plastiese beeld en meerdimensionele simbool. Enersyds die afhanklikheid van die onderdele van die baaierd, andersyds die selfstandigheid van die geheel. Hier sien ons duidelik die wik en weeg van die digter wat elke woord op sy kerngehalte toets en dan die gepaste plek aan hom toeken. Afgesien van die versterkte analogie Kristien-Christus-Christendom (of selfs geskiedenis van die Christendom) is Kristien hier by uitstek die digter wat reeds bestaande elemente, nl. taal, woorde in hom opneem, en hulle tot 'n nuwe, organiese eenheid verbind (daarom die groeiende plantbeeld) sodat 'n nuwe skepping ontstaan. Die vereenselwigingsmotief en -taak het dus sy hoogtepunt bereik. Sin van die eenwording met al die verskillende lae van die syn is nie die inlywingsproses per se nie, maar die vrugbaarheid, 'n nuwe geboorte, waardeur die ou elemente in 'n heeltemal nuwe gedaante verskyn. Dit is dan die "goddelike" doel van die digterlike skeppingsdaad soos Opperman dit sien. Hierdie vrugbaarheid van die digter-skepper klee hy

weer in die gewaad van die Christelike geheime en van die fisies-natuurlike geboorte. Teen die einde van die gedig sien ons die ryp waatlemoen, of liewers die ryp vrug van Kristien se lyding en daarmee is ons reeds by die betekenis van Christus se lyding en sy vrug, die geboorte van die Christendom, 'n misterie wat by die Nagmaal in die nuttiging van brood en wyn (simbole van Christus se liggaam en bloed) herdenk word.

Maar die waatlemoen as 'n tipies Suid-Afrikaanse vrug en die "swart, bruin en wit" pitte suggereer natuurlik ons groot "kleurprobleem". In Kristien word die kleurslagboom opgohef en verwyder. Die betekenislae van die simbool "waatlemoen" word self weer simbole van ander gesimboliseerde sake, of simboliseer mekaar, sodat 'n gedurige wisselwerking, 'n "rooi kringloop", ontstaan. Waatlemoen staan in die eerste plek vir Kristien, dan ook vir Christus, die Christendom, die digter. Andersyds is Kristien 'n sinnebeeld van Christus, maar Christus ook van Kristien, verder Christus van die digter en Kristien van die digter, en ten slotte simboliseer sy ook die Suid-Afrikaanse nasie met sy veelrasigheidsprobleem. Hier staan ons dus voor 'n uiters ingewikkelde kompleks van betekenislae, wat in sy veelheid amper 'n warboel, 'n baaierd word. Waar die "blom" dus sy sterkste verskyning maak, word ons meer as ooit van die "baaierd" bewus, maar nou is dit 'n geordende, vrugbare baaierd, een wat verlos is van sy destruktiewe chaos-aspek en daarom in die blom opgeneem is.

'Waatlemoen' is die "finale" van die siklus, 'Troumars' is slegs 'n laaste lofsang wat nog eens in woorde saamvat wat tevore, veral in 'Waatlemoen' deur beelde uitgedruk is. In die treffende beeld van lg. gedig verkry die simbool 'n intensiteit soos nêrens in die siklus nie. Die Afrikaanse vrug is trouens die teëhanger van die wit "bloei" van

die begin. Die "Noorse nooi" het haar heeltemal vereenselwig met die Suid-Afrikaanse lewe en sy probleme, en deur haar lyding en opoffering 'n oplossing (verlossing) aan die hand gegee. Daarmee het sy haar taak as sendeling voltooi.

Al die sentrale beelde en temata van die siklus verskyn nog eenmaal as 'n integrale deel van 'Waatlemoen': die kleure rooi, geel; die toestand van geestelike abnormaliteit; die beeld van die dop ("sy volkome deur haarself omsluit"); die groot honger as erotiese drang; die wyn, brood en lyf wat aan Nagmaal herinner. Wat in die loop van die siklus as 'n enigszins belangrike simboolkern opgetree het, word hier ingelyf in die een simbool. Die waatlemoen is dus feitlik 'n versammelbegrip in die vorm van een konkretum wat uit 'n reeks elemente bestaan en 'n verskeidenheid van nuwe elemente laat voortspruit (wit, bruin en swart pitte). Dis daarom dat dié simbool so treffend die digterlike roeping vertolk.

Uit die analise van 'Nooi' het geblyk dat dié gedig suiwer inleidend is. Kristien se opdrag en taak begin eers met 'Nagmaal' waar "liggaam" en "lyf" die sentrale simboolkerne is. 'Waatlemoen' wat ons reeds as hoogtepunt en "finale" van die reeks aangetoon het, is die teëhanger van 'Nagmaal', want die opdrag wat Kristien daar ontvang, word hier voltooi. Heel opmerklik is die feit dat nou nie net die "Nagmaals"-idee nie maar ook die kernwoorde "brood", "wyn", "lyf" weer optree. Hierdie verband wat deur simbole en simboolkerne gelê word, versterk eerstens die verskillende betekenislae van 'Waatlemoen' (ons word feitlik gedwing om die Kristien-Christus analogie te sien), tweedens die eenheid van die kern van die siklus (II-VII), en derdens die simmetriese én sirkelvormige (sikliese) bou van die geheel.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Nooi	Nag.	Wild.	Meid	Klip.	Pap.	Waat.	Trou.

'Troumars' is 'n soort epiloog, 'n pendant van die 'Nooi'-proloog. Met die skakel van 'Nagmaal' tot 'Waatlemoen' suggereer die digter nog eens die voltooiing en afronding van Kristien se taak; die inlywing van 'Wildehond', 'Meid, 'Klipkoppie' en 'Papajabos' word sodoende as 'n sinvolle eenheid voorgestel.

Afgesien van 'Nagmaal' stel elke titel iets visueels voor, gewoonlik 'n verteenwoordiger van 'n bepaalde synsvlak. 'Troumars' daarenteen staan heeltemal buite hierdie kring omdat dit wegbreek van die visuele, en die musikale, ouditiewe as kern en simbool aanvaar. Dit het sy oorsprong in "den wonderleken sanc" (A v.1652) wat Kerstine voor haar dood aangehef het, soos origens die hele gedig 'n verbasende verwerking van ooreenkomstige plekke in die A-tekst is. Daar in die simbool "Troumars" die visuele aspek heeltemal ontbreek en in die gedig die musikale kant glad nie tot uiting kom nie - behalwe in "psalm" en die laaste koeplet -, mis die simbool die sintuiglike direktheid van die voorafgaande titelsimbole. Die vereenselwigingskring is egter voltooi, daarom is dié verandering in die simboolgebruik geregverdig. Nie meer die afsonderlike voorwerpe staan op die voorgrond nie maar die uiteindelijke sintese, wat juis deur die vermenging van die visuele en ouditiewe waarnemings voorgestel word. Eers het dit gelyk of die musikale titelsimbool met die beelde sal bots, maar juis in die tweeslagtigheid word die eenheid beklemtoon, 'n sintese wat bo die sintuiglike onderskeidings staan, daarom is ook die bruidsmistiek hier van pas. Aan die begin en einde van die gedig word onmiskenbaar die twee simboolsoorte aange-
toon: "rooi beelde" - "troumars", verder suggereer die inset weer 'n lens. Deur verskillende vensters (=simbool)⁴¹⁾ en hulle "rooi beelde" skyn die lig na binne, d.w.s. die

41) Vgl. E. Olson, "A Dialogue on Symbolism", in Crane (redakteur), Critics and Criticism, Ancient and modern, bl. 586.

ligstrale van die verskillende beelde konvergeer in die brandpunt: Kristien, "'n suikersakkie bene". Alhoewel die vereniging van die afsonderlike beelde in 'Waatlemoen' reeds organies voltrek is, word dit hier nog eens as 'n soort epiloog gedoen. As teëghanger van 'Nooi' rond 'Troumars' die siklus af en verbind vir die laaste keer die "Kroniek van Kristien" met die vite van Kerstine.

In "Staking op die suikerplantasie" is die simboolgebruik dramaties, d.w.s. simbole, simboolkerne en beelde word teen mekaar uitgespeel en weerkaats op dié manier die botsing wat die verhaal kenmerk. Beeld en simbool is draers van die dramatiese struktuur, maar is ondergeskik aan die verhaalelement. In "Kroniek van Kristien" daarenteen word die verhaal deur die beeld vervang, dus kry die simbool 'n primêre funksie. Dit word feitlik selfgenoegsaam, onafhanklik en selfstandig. Die epiëse word tot 'n minimum beperk en bestaan slegs in die groeiproses van die simbool. Dit regverdig die "onafhanklikheid" van die gedigte van die siklus wat ten spyte van hul selfstaandigheid tog deel van 'n groter geheel uitmaak; andersyds verklaar hierdie simboolgebruik ook die sterk beeldende vers. Die simbool is nie meer struktuurdraer nie, maar word die struktuur van die gedig. Omdat dit so sterk op die voorgrond tree, is die simbool meer as net suggestief, dit word motief en tema en is daarom dominant. Soos uit die analise blyk, gee hierdie simbooltegniek die moontlikheid om binne die afsonderlike gedig 'n baie hegte eenheid te vorm, maar dit is aan die gevaar blootgestel dat 'n groter eenheid as die van die gedig weens die atomiseringstendens van die simbool-in-die-gedig onmoontlik is. In die "Brandaan"-reeks is dit nog in 'n sekere mate die geval. Die onderlinge verband tussen die agt gedigte is te swak in verhouding tot die

afsonderingskrag van die simbole. Dit lyk miskien paradoksaal om die simbool, wat vir sy sintetiserende invloed bekend staan, as 'n verbroekelingsfaktor van 'n groter eenheid te beskou. Maar hoe treffender en vollediger die simbool, des te sterker is sy eenheidskeppende en gevolglik ook afsluitende funksie ten opsigte van sy uitstralingsveld. Dié gevaar voorkom Opperman met inherente middele. Hy dryf so te sê Beëlsebul deur Beëlsebul uit, want dis juis die integrerende simbool wat al die ander simbole en beelde in een organiese geheel inlyf. "Waatlemoen" kan as 'n voorbeeld dien alhoewel ook dit nog geen finale versamel-punt is nie. Die uiteindelijke brandpunt is die simbool "Kristien" met al sy betekenislae: Kerstine, vrou, sendeling, verlosser, Christus, Christendom, Kerk, blom, kristal, digter; en dié simbool word stadig ontwikkel van 'n "wit bloeisel" oor "Nagmaal", "Wildehond"... tot 'n "Waatlemoen" en "'n suikersakkie bene". Die aparte simboolsituasies is maar afsonderlike strale uit die ligbundel van die Kristien-simbool. Ons leer haar ken deur haar eie poging om "deur 'n ander liggaam (te) kyk". Deurdadig sy in ander gedaantes wegkruip, word sy al hoe meer transparant en hulle sentripetaal, 'n deurdringing dus van simbool deur simbool met 'n gedurige wedersydse verryking van betekenislae en 'n aksentuering van die struktuurlyn. Die hele inlywings-procédé is eintlik 'n simbool van die SIMBOOL, 'n sinnebeeldige veraanskouliking van die digter se taak om alles tot "kern en simbool" te vertolk. Nes Kristien beweeg ons by die ontleding van dié proses gedurig in sirkels, in 'n "rooi kringloop". Daar is dus nêrens sprake van botsende lyne nie. Die dramatiese element word vervang deur die kalmte van die passiewe lyding en loutering, daarom die kringagtige struktuurlyn. Dis daarom dat die ironie nêrens regstreeks tot uiting kom nie. Ironie vereis afstand,

afsondering en die dophou van teenstrydighede, terwyl die hele Kristien-verhaal op vereenselwiging, d.w.s. die opheffing van kontraste, mik. Inlewing lei tot inlywing, met 'n komplekse laagstruktuur enersyds en vereniging andersyds. Aan die einde van die siklus is alle voorafgaande simbole aanwesig, maar nou as deel van 'n hoër eenheid. Niks verdwyn of word vernietig nie, daar is geen sprake van 'n botsing of wedersydse opheffing van waardes of beelde nie soos bv. in "Staking op die suikerplantasie"; die eindproduk is 'n organiese geheel waarin elkeen sy eie waarde bly hou en tog 'n onderdeel van 'n groter eenheid is. Kristien het die chaos in 'n kosmos verander.

Die siklus "Kroniek van Kristien" illustreer a) die uitbuiting van die simboolmoontlikhede tot en selfs óór die grense van die rasonele; die beeldende vermoë wat op 'n visuele manier onsamehangende dinge kan verbind; en b) die verhouding van eenheid tot eenheid, waar die een die ander aanvul maar nie in sy voltooidheid aantast nie. Hierdie tweede aspek is net moontlik op grond van die eerste. Dit lê voor die hand dat die eenheid in die siklus "Kroniek van Kristien" min of meer analoog is met die van die bundel alhoewel die simboolgebruik in lg. veel ryker geskakeerd is. Die tegniek is basies dieselfde: 'n titelsimbool wat uit die simbole van die onderdele spruit, dy geleidelik uit totdat dit die raam en singewende totaalbeeld van die geheel word. Die individuele afronding en selfstandigheid van die gedigte in die bundel is egter nog sterker as die van die siklus. Maar elkeen vertoon 'n nuwe aspek van die alles-oorheersende en tog transparante bundelsimbool. Die hoofgedigte vertolk elkeen 'n belangrike betekenisfaset, dog gee noodgedwonge 'n eensydige kyk op sake; soos Kristien of Koen kyk ons nou deur dié en dan daardie gedaante se oë. Eers as die hooftema, die sentrale simbool, vanuit alle "oogpunte" benader

is, kan die digter 'n bevredigende geheelindruk gee, die totaalbeeld van sy skepping en dié Skepping. Aan 'n dergelike titelsimbool kan nie meer slegs 'n samevattende of benoemende funksie toegeskryf word nie. Hy is volgens die digter se opset die kiem en die vrug van die hele bundel; daarom is ook die bundel 'n wesenlike eenheid.

Die verrassende taal- en beeldontginning wat die simboolgebruik in "Kroniek van Kristien" kenmerk, asook die sentrale tema en regstreekse uit-beelding van die digterlike skeppingsproses, het Opperman in 'n onlangse lesing as die essensie van die moderne poësie aangetoon. "Die moderne gedig stel belang in die volledige mens: sy gevoelens, sy gedagtes, die wêreld in en om hom. Dit bring die raaiselagtige en die lastige van die uitgebreide verwysingsveld. Maar by die verkenning van die volle mens wil dit nie 'n weerspieëling van hom wees nie, wil dit nie bloot realistiese kuns gee nie. Dit wil met die gegewens van mense en wêreld komponeer, met gevoel en verstand 'n eie woordwêreld opbou. Dit wil deur middel van woord en klank en beeld verken, nuwe ervarings vir ons gee... dit is 'n sprong in die duister, - a raid on the inarticulate. Daarom word dit ook dikwels eksperimentele poësie genoem. Dit stel nie in die eerste plek belang in die verwoording van 'n lewenshouding, 'n lewensgeloof of 'n stuk wysheid nie. Dit begin met 'n klank, 'n woord, 'n beweging, 'n beeld wat die digter in 'n spel van taalmoontlikhede laat ontwikkel tot dit 'n afgeslote eenheid vorm wat ons in die eerste plek bloot verrassingsgenot verskaf" ⁴²⁾. Beter en treffender sou ons die "Kroniek" nie kon saamvat nie. Ons sien die aanknopingspunt, die kontak met 'n bepaalde woord of taalsituasie, bv. dop, waatlemoen, e.a. wat in 'n spel

42) "Moderne Digkuns", 'n voorlesing gehou met die Kunsfees, Stellenbosch, Sept. 1961. Standpunte, Jg. XV, Nr.1, Okt. 1961.

van "taalmootlikhede" na alle rigtings uitdy en ontplooi⁴³⁾.
Ons sien hoe die digter 'n taalsituasie ontdek en soos Kristien met die (skeppings-) gees vervul, net dienaar van die woord word. Ten spyte van die geweldige inspanning wat die poëtiese slypproses verg, beklemtoon die digter meer die passiewe houding en taak van die digter-skepper. Kristien verteenwoordig die tipe kunstenaar wat in "Ars Poëtica"⁴⁴⁾ aan die woord is:

Woord wek woord
en wederwoord,
en die gedig
onstaan dan
ensovoort.

Maar ensovoort
is net dat ek
as tussenganger
onverstoord
dit laat voltrek:

geen verbrouer,
maar die doel
van die gedig
binne homself
ontdek:

ek handlanger,
hy: sy eie bouer
en argitek.

Opperman het in "Kroniek van Kristien" aan twee fundamentele vereistes wat hy aan die moderne digkuns stel, voldoen: "Die digter moet met sy oë dink", en: eksegeese binne die kunswerk is slegs dan geoorloof wanneer "dit struktureel, d.w.s. esteties en formeel, verantwoord is"⁴⁵⁾. Hy het in hierdie siklus die grense van die simbooltegniek afgetas

43) Die verskillende teksvariante van die latere "Kroniek" werp 'n lig op hierdie verkenningsdrif. Vgl. G.S.Nienaber & A.P. Grové, a.w., bl. 36-39.

44) D.J. Opperman, "Kolporteur en Kunstenaar". Opgeneem in Aanslag, lesings van die Afrikaanse Studiekring, Stellenbosch, Kaapstad 1961.

45) D.J. Opperman, a.w., bl. 11.

waar die "oog" met die "dink" nog enigsins aan een tou trek. In die verhaal en die uitbeelding daarvan maak die rasionele reeds plek vir die irrasionele, maar des te meer moet die digter "dink" om die tegniese en strukturele probleme op te los waarmee hy in die suiwer beeldende vers te kampe het. Andersyds beoog hy geen logiese uiteensetting of 'n logies-realistiese weergawe van 'n ondervinding nie, maar die suiwer beeld wat steeds nuwe beelde voortbring en daarom 'n eenheid vorm wat eie is aan hom, die visueel-sintuiglike i.p.v. die logies abstrakte. As verkenner van sy eie digteorie kom Opperman in hierdie simbooleksperiment by die hoogtepunt én die grense van sy simbooltegniek. Hy het ook in sy latere gedigte daardie grenslyn nie probeer oorskry nie.

In die "suiwer simbool of gestalte wat sonder toeliggting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar", kan die eksegeese maar net "struktureel verantwoord" wees. Die verduideliking wat vir die volle begrip van die siklus en sy simbole nodig is, vind 'n mens in die "vite van Sinte Kerstine" wat so sterk met die gedig verweef is, dat dit esteties bevredigend is. Dit doen aan die grootheid van die gedig geen afbreuk nie, inteendeel. Opperman het met dié sintese van 'n ou teks en 'n eie skepping die moontlikhede van sy simbooltegniek in alle opsigte uitgebuit en verwesenlik.

"Ein geschlossenes Ganzes", skryf Wolfgang Kayser, "und damit ein echter Zyklus kann dadurch entstehen, dass die Folge der Gedichte einer zeitlichen Folge entspricht, die zu einem Abschluss kommt. Wie man leicht erkennt, dringt mit einem solchen Handlungsverlauf in der Zeit ein episches Element in die Lyrik... Im Umkreis der reinen Lyrik bleiben die Zyklen, die um einen Mittelpunkt kreisen. Dabei kann es sich um ein bestimmtes Thema handeln, das von

den verschiedensten Seiten her erörtert wird (wobei sich noch eine Vertiefung ergeben kann), oder um eine gegenständliche Grösse, die von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird, es kann sich auch um ein letztlich unsägbares, geheimes Zentrum, ein motivisches Apriori handeln. Dann sind die Gedichte des Zyklus gleichsam das buntfarbige Spektrum, das als Abglanz die einheitliche Lichtquelle ahnen lässt" 46).

Wat Kayser hier van die siklus sê, kenskets "Kroniek van Kristien" asook die hele bundel, maar in verskillende grade. By albei, siklus én bundel, kry ons die indruk van 'n afgeslote eenheid: daar is die epiese verhaalelement (alhoewel in mindere mate in Kroniek, dog die term "kroniek" eis 'n epiese vertelling, 'n verhaal), die (gemeenskaplike en sentrale) temata wat vanuit verskillende oogpunte benader word, en die reeds herhaaldelik genoemde spektrum-effek.

Die eenheid van die bundel is dus verwant aan die van die siklus "Kroniek van Kristien", en die strukturele middele is fundamenteel dieselfde.

46) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1948, bl. 167.

HOOFSTUK VYF

STRUKTURELE INTEGRASIE VAN DIE BUNDEL.

In die twee voorafgaande hoofstukke het ons 'n ontleding probeer gee van die twee soorte simboolgebruik wat Opperman in Blom en baaierd besig. Die ander gedigte van die bundel val op grond van die simbooltegniek of in die groep van "Staking op die suikerplantasie" met sy dramatiese simbole, sy antitetiese parallele en kruisende simboolkerne, of in die groep van "Kroniek van Kristien", waar die beeldend-sintetiese en afrondende aspek van die simbool op die voorgrond staan. Dit is daarom dat "Blom van die baaierd" nie in besonderhede ontleed word nie. Wat sy struktuur betref, bring dié gedig geen vernuwing op "Staking op die suikerplantasie" nie. Die digter volg die selfde bouskema met slegs minder struktuurkruisings en antiteses. Dieselfde geld vir "Nagwag" wat styltegnies gesproke in die "Staking"-tradisie bly.

Die openingsgedig van die bundel toon hoofsaaklik die dramatiese gehalte van die simbool aan en skep juis daarin eenheid sodat drie onderdele tot een hegte geheel verbind word. "Kroniek van Kristien" daarenteen wys hoe afsonderlike gedigte, met 'n swak epiiese draad maar met des te belangriker beelde, in hulself afgerond en 'n integrale deel van 'n nousluitende groter geheel kan wees. 'n Vermenging van dié twee metodes is verantwoordelik vir die eienaardige, bewus beplande eenheid in die bundel. Om die bewering te kan staaf, moet nagegaan word a) hoe parallele en antitetiese beelde en simboolkerne in die verskillende gedigte mekaar aanvul en geleidelik 'n gemeenskaplike simbool opbou, en b) of en hoe die korter gedig deur 'n dergelike boustruktuur aangetas of enigszins beïnvloed word.

Alhoewel elkeen van die gedigte 'n afgeslote geheel vorm en vir interpretasie nie van die ander afhanklik is nie, word ons by 'n nader ontleding van enige gedig dadelik van die verband bewus waarin hy in die bundel staan. Veral die herhaling van beelde of variasies van ooreenkomstige temas en simboolkerne openbaar 'n eenheid bo dié van die betrokke gedig. Soos in "Staking op die suikerplantasie", verhelder en verdiep die herhaling van 'n beeld of konkretum dikwels die eerste optrede en bou terugwerkend 'n simbool-kompleks op. Wat dus eers na 'n gewone metafoor of selfs 'n naakte konkrete voorwerp gelyk het, word naderhand onthul as 'n simbool met verskillende lae. Gevolglik gewaar ons die volle implikasies van die afsonderlike gedigte eers in die siening van die geheel en in die wedersydse weerkaatsings. Alhoewel hierdie bundel nie een siklus is nie, het hy nietemin sommige kenmerke wat aan die siklus eie is. Interessant is hier W. Kayser se opmerking, "dass die Tendenz zum Zyklus sich in neuester Zeit immer mehr gestärkt hat und in der Gegenwart geradezu ein Kennzeichen des lyrischen Schaffens ist. Seinem Werk vollwichtigen 'Buchcharakter' zu geben, scheint für den heutigen Lyriker ein besonderer Ehrgeiz zu sein... Über den Zyklus hinaus kann überall da, wo ein Lyriker sein gesamtes lyrisches Werk selber geordnet hat, die Untersuchung des Aufbaus lohnend sein" ¹⁾. C. Heselhaus beskou die neiging tot die sikliese rangskikking van gedigte selfs as 'n belangrike kenmerk van die moderne liriek ²⁾. Nie net die digters nie maar ook die literêre kritici hou hul al hoe meer met die strukturele eenheid van digwerke besig. Ons herinner hier weer aan

1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, bl. 167-68.

2) "In der Moderne... erhalten die Gedichtausgaben meist besondere eigentümliche oder klangvolle Titel, und sie sind zyklisch zugeordnet." (C. Heselhaus, a.w., bl. 17.)

D.J. Mossop se studie: The architecture of les fleurs du mal en H.E. Hass se lesing: "Über die strukturelle Einheit des West-östlichen Divan." Van onlangse datum is ook die artikel van Philip Stephan oor "Structure in the Poetry of Corbière ³⁾, een van die "Poètes d'aujourd'hui", wat in baie opsigte met Opperman ooreenstem veral wat betref die versoening van teenoorgestelde pole, sy "langage de télégramme", sy ironie en die dramatiese aspek van sy gedigte. "A poem of his is like a scene from the middle of a play, an excerpt stripped of stage settings and exposition, which must somehow communicate the pathetic tensions of the play. Hence structure is of paramount importance to the appreciation of his poetry" ⁴⁾. Dieselfde indruk kry ons van gedigte soos "Staking op die suikerplantasie", (wat in homself 'n klein drama is), of "Draaiboek", 'n toneel uit 'n groter stuk, "Nagwag", "Blom van die baaierd", ens. Die dramatiese struktuur van die bundel is so sterk dat ons uiteindelik beseft: ons het hier te make met die poëtiese "drama" "Blom en baaierd".

Verrassend is die metodes van Corbière wat so opvallend met die van Opperman ooreenstem. Hy herhaal of varieer bv. 'n frase of 'n grammatiese konstruksie en ontwikkel daardeur 'n tema in 'n bepaalde rigting, keer dan terug tot die oorspronklike tema en ontwikkel dit weer in 'n ander rigting. In elke afdeling van Blom en baaierd kan dieselfde procédé aangetoon word. 'n Ander tegniek by Corbière is die verwerking van 'n anekdote op so 'n manier dat die dele van die gedig om 'n sentrale verhalende tema gegroepeer word (vgl. "Kroniek van Kristien"). Nes Opperman, verbind hy soms dieselfde woord in twee verskillende uitdrukkings ⁵⁾

3) Modern Language Quarterly, Jg. XXII, Nr. 4, Des. 1961.

4) A.w., bl. 334-35.

5) Vgl. ook die "Symbol-Verschränkung" by Ivan Goll waardeur die wedersydse verryking van verse ontstaan. Dié soort simboolgebruik "erweitert die Metaphorik zu einer metaphorischen Welt und verrätstelt die Symbolik", skryf C. Heselhaus (a.w., bl. 424).

of groepeer verskillende woorde wat dieselfde etimon het (sien 'Klipkoppie'); of hy gebruik beelde om uiteenlopende temas te verbind. Dikwels word sy beeldspraak - soos trouens Opperman s'n - verhelder deur herhaling, soms selfs in so 'n mate dat die beelde van een gedig deur dié van die voorafgaande verduidelik word. "Moreover", skryf P. Stephan, "the poems tend to answer and to continue each other." ... "Consequently, it can be seen that this suite of poems is remarkably homogeneous as to theme, imagery, continuity, and local color... Corbière, then, is conscious of the need for structure in his poetry, but his structural methods consist of verbal and figurative connections, rather than of rational thought sequences..."⁶⁾. Opperman daarenteen wend al die strukturerende middele aan, die woord-, beeld- en klankbindings asook die sterk rasionele verband.

Die vier kenmerke van Corbière se struktuur - tema, beeldspraak, kontinuïteit en lokale kleur - kenskets ook Opperman se bou van die bundel, maar met die een verskil dat tema, kontinuïteit en lokale kleur meestal visueel voorgestel word en daarom 'n deel van die spesifieke beeldspraak is wat altyd simboliserende tendense toon. 'n Bespreking van die simboolgebruik in die korter gedigte word dan noodsaaklik 'n analise van die struktuur van die bundel. Nie elkeen van die gedigte is ewe interessant en kensketsend wat die simbooltegniek betref nie, daarom is dit oorbodig - en trouens ook onmoontlik - om almal in besonderhede te bespreek.

Die simbooltegniek en die hele struktuur van "Staking op die suikerplantasie" het ons as dramatiese bestempel. Uit die antitetiese verhouding van beelde, konkreta en simboolkerne kristalliseer geleidelik die simbole trom - klok - kruis met al hul skakerings en hul wedersydse antagonisme.

6) P. Stephan, a.w., bl. 335.

Teen die einde van die gedig is die leser uiters gevoelig vir die partydigheid van elke beeld of konkretum omdat neutraliteit in dié geweldige en tragiese botsing nie moontlik is nie. Mense, dinge, handelinge en omstandighede is of problom en anti-baaierd of omgekeerd. As egter in 'n bundel met 'n baie los struktuur soos Nuwe verse deur Van Wyk Louw die openingsgedig reeds die grondtoon bepaal, hoe veel meer dan in 'n bundel gedigte wat so bewus as 'n eenheid beplan is. Die dramatiese inset van Blom en baaierd laat 'n dramatiese bou van die bundel vermoed. Indien die digter die bundelsimbool wil verantwoord, moet hy die bundel volgens daardie struktuur opbou. "Blom" en "baaierd" is die twee uiterste pole wat, indien verbind deur "en", 'n botsing én 'n versoening van uiterstes suggereer; en dit is die gebied van die drama. Daarom weerkaats selfs die dramatiese struktuur van die gedigte en die bundel die titelsimbool, is dus simbool van 'n simbool.

Een van die basiese vereistes van die drama is die regte verhouding tussen spanningsklimaks en opheffing van die spanning. Shakespeare hou daarvan om ná 'n hoogtepunt die gemoedere van die gehoor te verlig deur 'n komiese episode. Iets dergeliks doen die digter in "Ou vrouens van die markplein". Die spanning ontbreek, want die kontrasterende elemente is afwesig. In plaas van die "objektiwiteit" wat die digter d.m.v. die teenoormekaarplasing van trom (swart) en klok (wit) verkry het, gee hy in "Ou vrouens" 'n suiwer subjektiewe kyk op feitlik dieselfde tema: die kleurprobleem, net sonder die anti-pool. Die ironie wat hierdie gedig kenmerk, spruit enersyds uit die ongerymdheid tussen die huidige toestand van die vrouens - soos beskryf deur die digter - en hul eie mymerings oor die "ideaal" van hul jong dae, en andersyds uit die feit dat die vrouens nie bewus is van die werklike toedrag van sake nie. Beide, hul voorkoms en hul

drome van die verlede word deur middel van treffende beskrywings voorgestel, soos die antitetiese "verhaarde pelsjas", "strikkieuse strikkiesrok" e.a. wat die gewese skoonheid of gewese syn oproep. Die "bloei"-tyd van die jeug kom in verteenwoordigende konkreta tot uiting, waarby die skyn dikwels die minderwaardige gehalte verdoesel, bv. "blikkieskos", "gebottelde vlam", "pers dose". Woorde soos "suikersakkies" ⁷⁾ en "suikervrugte" herinner effens aan al die suikerbeelde met hul blom-implikasies van die voorafgaande gedig, maar suggereer tog die blom-aspek wat veral in die laaste vers duidelik in sy agteruitgang getoon word: "verlepte skorsies en koolblare". Die blom-aspek word egter duidelik in die eerste en laaste strofes aangedui en tussen daardie twee voltrek hom die agteruitgang van die blom wat vroeër slegs 'n kunsmatige (blikkies, gebotteld...) blom was en vandag soos verlepte koolblare lyk.

Die tema word dus weer vertolk deur visuele beelde en konkrete dinge wat in die samehang van die gedig en die verband met ander gedigte van die bundel 'n simboolglans kry.

Die hoof funksie van die gedig ten opsigte van die bundel is die verliggende effek van die ironie en die "lokale kleur". Die eerste gedig speel in Natal af; nou is die "beeldradio" op Kaapstad gerig en in "Kersliedjie" en "Nagwag" word die plaaslike direktheid nog meer beklemtoon, tot dat dit in "Kaapse draaie" die geografiese sirkelgang voltrek en die onmiddellikheid van die kleurprobleem amper pynigend en dwingend voor oë hou. Daarbenewens is die Kaapse agtergrond onmisbaar by 'n simboliese veraanskouli-

7) Is hierdie "suikersakkies" van ou vrouens nie 'n voorbode van Kristien nie? Die afgeleefde vrouens kom met suikersakkies om iets te kry, terwyl die "afgeleefde" Kristien self 'n "suikersakkie bene" is nadat sy alle lae van die skepping ingelyf het, dus alles gekry het omdat sy alles, d.w.s. haarself, weggegee het. Ons sien hier die groei van die bundel; eerst die haas dierlike en oppervlakkige bestaan, wat die lewe nie probeer deurgrond nie ("Ou vrouens"), dan die tragiese magteloosheid teenoor die onbegryplike wat óf tot selfmoord ("Draaiboek") óf tot 'n apatiese pessimisme lei ("Ringdans"); maar later die bewuste aanvaarding van die werklikheid met sy probleme en die verlossing deur inlewing ("Kristien" en "Paddas").

king van die verhouding blank-bruinmense, omdat hiermee die "tuiste" of sentrum van die gekleurdes aangetoon word. Dis opmerklik dat ons die verskillende rasse telkens in hul eie, karakteriserende omgewing ontmoet ("Kersliedjie" - Karoo, Distrik Ses; "Nagwag" - Soutrivier, Distrik Ses; "Ringdans" - 'n Bantoe-tuisland), dus word ook die skynbaar realistiese aanduiding van die plek van die handeling simbolies getint. Dié gebruik van verteenwoordigende woonbeurtes - dus nie net klankryke geografiese plekname nie - skep 'n onderlinge verband tussen die gedigte van die eerste helfte van die bundel; en met die "lokale kleur" word ook die tema van die rasseverhoudings onderskraag⁸). Die koel realistiese beskrywings verkry daardeur 'n geweldige trefkraf én die potensialiteit van 'n landswye toepassing. Aan die ander kant sou 'n mens die beswaar kan opper dat Opperman die universaliteit van sy gedigte deur dergelike lokale besonderhede bedreig. 'n Leser in die buiteland of sê maar net 'n Nederlander is afhanklik van heelwat buitekontekstuele gegewens, van die historiese, geografiese en lokaal-sosiologiese agtergrond om die gedig volledig in al sy implikasies te kan verstaan en waardeer. Mag die digter sy kuns en die toegang tot sy kuns op dié manier vir lesers buite sy volk bemoeilik? In die verband kan 'n mens aan T.S. Eliot dink wat in sy Four quartets ook heelwat lokale en historiese besonderhede verwerk het waarsonder 'n volledige interpretasie onmoontlik is (veral in 'East Coker' en 'Dry Salvages'). Dit sou te ver voer as ons hier op Aristoteles en die romantici se onderskeidings tussen die partikuliere en die universele sou ingaan⁹). Fleks

8) Volgens J.B. Rudnycky is daar 'n groep name met "relevance to the place of action, ... used in a literary work for adding the "couleur locale" to the action of plot." ("Functions of Proper Names in Literary Work", in P. Böckmann, (redakteur), Stil- und Formprobleme in der Literatur, bl. 381.)

9) Vgl. W.K. Wimsatt, "The concrete universal", in The verbal icon, bl. 69-83.

daarvan volstaan ons met 'n verwysing na die raad wat Wellek en Warren gee: "One should recognise that each work of literature is both general and particular, or - better possibly - is both individual and general" 10). Opperman se doel om "elke verskynsel in sy eie reg en goddelikheid" te sien, ook "die Zoeloe, die Indiër, die Kleurling, 'n misdadiger, die stad, 'n klip, 'n boom, 'n bees..." 11) versoen alreeds in 'n sekere mate die lokaal-spesifieke met die universele. Maar soos by Eliot die plaaslike detail simbolies word van 'n universele gegewe en op die manier sy steurende partikulariteit afneem, is ook Opperman se beperkende lokale terme struktureel verantwoord en kry deur die simboliese bowestruktuur 'n algemener betekeniskrag. Nietemin bly daar 'n sekere beperking, veral in die afsonderlike gedig. Die sterkste is dit miskien in "Kersliedjie" en "Kaapse draaie". In "Nagweg" word die terme meestal indirek toegelig, soos bv. "duisendes wat bruingevel / uit Soutrivier en Distrik Ses verskyn."

Die groepering van die gedigte maak egter 'n groot verskil. Deur die herhaalde lokale name word al klaar 'n onderlinge verbinding geskep en, soos in die geval van die simboolkerne, verhelder en verklaar die terme nou mekaar, dikwels terugwerkend op voorafgaande gedigte (bv. "Kersliedjie"- "Nagweg") of binne die gedig self. Op die manier neem hulle deel aan die simboolstruktuur en kry self 'n simboliese byglans. Interessant is ook die rangskikking van die gedigte: Op die algemeen-simboliese en tog ook lokale "Staking" volg die tipiese Kaapse prent van die "Ou vrouens", waarin 'n Kapenaar sommer dadelik die bekende plek voor oë het. Veel universeler - reeds deur sy tegniek en dan die feit dat ^{name nóg} ~~dit nóg~~ [^] plekke genoem word - is "Draaiboek" waar slegs die algemene

10) Wellek and Warren, Theory of literature, bl. 7.

11) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 154.

rasseprobleem (blank-bruin) drasties en tragies uitgebeeld word. 'n Variasie op die tema, die probleem vanuit die oogpunt van die naturel gesien, is "Ringdans van die hamerkoppe", dié keer suiwer simbolies alhoewel die kenmerkende besonderhede glad nie ontbreek nie. Buitegewoon lokaal én algemeen is "Kersliedjie". Die plekname is een van die middele om die gedig treffend Suid-Afrikaans te maak, terwyl die konfrontasie Middeleeuse kerslied - moderne gedig, en nog veel meer: Christus se geboorte 2000 jaar gelede - moderne Christendom, 'n byna skokkende universele betekenis aan die gedig verleen. "Nagwag" hervat die spanning en stel die algemeen-menslike en Christelike vraagstuk (gesimboliseer deur sterre) teenoor die alledaagse plaaslike kleurprobleem. Maar "Kaapse draaie" bring die noodsaaklike ont-spanning, wat amper soos 'n rei die voorafgaande temata en beelde saamvat ('Blomverkopers' is 'n variasie op "Ou vrouens", en 'Kiets' is die angswekkende eggo op "Staking" en "Nagwag") en die "digmotief" van die volgende afdeling inlui. Die byna speelse gebruik van die lokale plekname (Skiereiland, Wupperthal, Saron, Paternoster, Drieankerbaai, Distrik Ses, Oranjezicht) versterk terugwerkend daardie terme in die voorafgaande gedigte en beklemtoon die feit dat die rasseverhoudings juis hier problematies is; andersyds voltooi dit die struktuurlyn van die eerste groep, rond dit so te sê af en is terselfdertyd 'n skakel na die tweede gedeelte van die bundel, (veral 'Kitaarspeler') sodat ook hier geen breuk ontstaan nie.

Ons het nou 'n bietjie vooruit geloop omdat ons die rooi draad van die plekname gevolg het. Dog telkens wanneer ons die simboolkerne of beelde van 'n gedig nagaan, word ons feitlik gedwing om hul voortsetting in die volgende gedigte op te spoor en sodoende ontdek ons al hoe meer die onderlinge assosiasies en die weerkaatsings van betekenisvlakke. Hierdie

tegniek is nie onbekend by ander digters nie. Goethe bv. bou daarvolgens sy West-östlichen Divan en gebruik "die Verflechtung, das In- und Gegeneinanderspielen, die wiederholte Spiegelung der Themenkreise, der Motive, des metaphorischen Materials, worin ein Strukturprinzip des Diavn zur Erscheinung kommt, das ihn als zyklisches Ganzes einsichtig macht" ¹²⁾. In sy bespreking van Nuwe verse deur Van Wyk Louw beklemtoon Antonissen die intrinsieke samehang van die bundel wat deur die herhaling van sekere motiewe en beelde 'n los eenheid voorstel ten spyte van die skynbaar neutrale bundeltitel ¹³⁾. Maar die opvallende van Blom en baaierd is die opsetlike, en selfs logiese opeenvolging van die beelde tot en met die irrasionele, waar uiterstes versoen word. Daarom is dit moontlik dat die beelde alle temata deurdring en nie net eenheidsbevorderend werk nie, maar strukturerend optree ten opsigte van die gedig en veral ook van die bundel.

Maar selfs waar beelde ontbreek, soos bv. in "Draaiboek", is die simbool funksioneel. Dit klink na 'n paradoks, dog ons kan met Tindall sê: "As symbol can serve structure, so structure can serve as symbol" ¹⁴⁾. "Staking" het die kleurprobleem epies-dramaties voorgestel. "Draaiboek" gee 'n suiwer dramatisering van dié vraagstuk d.m.v. dialoog, dramatiese spronge, uitskakeling van alle oorbodige toeligting, en deur die telegramstyl van toneelopmerkings. Daardeur word die onthutsende werklikheid blootgelê en "realisties" vertolk; die struktuur word egter simbool by

12) H.E. Hass, "Über die strukturelle Einheit des West-östlichen Divan", in P. Böckmann, a.w., bl. 310. Ook Ingeborg Bachmann (veral in Anrufung des grossen Bären, München 1956) en ander moderne digters maak gebruik van 'n soortgelyke simbooltegniek.

13) Rob. Antonissen, "Twee digters tussen alles en niks", Standpunte, Nuwe Reeks 4, Jg.IX, Nr. 4.

14) W.Y. Tindall, The literary symbol, bl. 229.

uitstek. Die draaiboek-suggesie van bou en titel maak enersyds die direktheid en trefkrag van die situasie moontlik, andersyds impliseer dit reeds die sensasionele element van die filmwêreld wat die werklikheid relativeer. Realiteit en illusie staan dus naas mekaar en dit is verantwoordelik vir die - basiese - ironie in die gedig. Soos by die slot van "Steking op die suikerplantasie" en nog meer van "Kersliedjie", staan ons ook hier weer verbysterd voor die eindresultaat. Wat eers 'n tragiese allure gehad het, word skielik in twyfel getrek, want dit hang daarvan af hoe jy die saak "draai".

Die struktuurtegniek van "Draaiböek" hervat en verskerp die dramatiese spanning van die eerste gedig, en daar dit sonder oplossing eindig, word die spanningsverhouding op die volgende gedigte oorgedra. Die spesifieke struktuur van "Draaiböek" skep 'n verband met "Kersliedjie", "Beurtrympie" en "Clat boek", maar die wisselende "flitstonele" kenskets feitlik al die gedigte, wral die korteres en verskerp weereens die dramatiese implikasie van elkeen. Die uitdrukkings "flitstonele" en "dis God se spel" antisipeer die ringdans-dodedans-konsepsie van die volgende gedig. Hulle verwys indirek ook na die bese kringloop van "Steking", die "rooi kringloop" van Kristien, en die slotsom van "Blom van die baaierd" ("die plek en spelers sal voortdurend wissel / maar die spel word telkens in die tyd herhaal"). Die laaste vertolking van "God se spel" gee die digterpaddas wat in "toesang en teensange / op Hom die groot hosannas" sing in 'n ewige ringdans, 'n rei in die goddelike spel van "Blom en baaierd". Al die gedigte vertoon dus verskillende flitstonele van die spel wat gedurig herhaal word in die sirkelgang van geboorte - lewe - dood, ontstaan van 'n beskewing-bloei-ondergang. Weens Opperman se dramatiese kunsopvatting word 'n bundel soos Blom en

baaierd noodwendig 'n soort "draaiboek" wat in flitstonele die botsende elemente in die skepping realisties-simbolies weergee.

Afgesien van die struktuursimbolisme het afsonderlike woorde of uitdrukkings 'n bindende funksie, soos "Eine kleine Nachtmusik" ¹⁵⁾ (as eggo op Nico Carstens en Bartok; natuurlik ook as ironiese kontrastering), "fleur" (=bloeityd van die lewe, suggereer die blomaspekte), "donker-lig", "wit-bruin" (met tallose parallele in die ander gedigte), en die reeds genoemde fel ironiese "dis God se spel".

Die simboolkarakter van hierdie anders so kaal en realistiese gedig openbaar hom ten volle eers in die konteks van die bundel. Die intrinsieke eenheid van die gedig word nie aangetas nie, maar die verskillende betekenislae (tipies by Opperman) glans slegs wanneer die flitse van die natuurige gedigte en veral die van die bundelsimbool daarop skyn. Des te meer is ons geregverdig om die aparte gedigte as "flitstonele" te beskou.

Die kringagtige beweging wat in "Draaiboek" en trouens ook in "Staking op die suikerplantasie" gesuggereer word, is die oorheersende simbool in die dramatiese monoloog "Ringdans van die hamerkoppe". Die ewige kringloop, voorgestel in kringelende waters en beelde, word 'n "klein ringdans van die tyd" en "'n klein dodedans". Net 'n effens ander, rustiger siening as in "Draaibloek" of "Staking", maar ewe pessimisties. Teenoor die apatiese magteloosheid van die "ek" staan die talryke beelde wat "verward in sy kop nakring", vir hom dus onbegryplik is, maar hulle suggereer juis dié gedigte wat 'n oplossing van die probleem aan die hand gee, nl. "Kroniek van Kristien" ("een van my ander selwe") en veral "Paddas". Die hamerkop is immers 'n voël wat hoof-

15) Sinspeel die "Nachtmusik" miskien op die donkerte (as kleur) van die nag, of op die "houding" van die nag wat hom nie kan "steur" / aan 'n man se afkoms of sy kleur?

saaklik van paddas lewe, daarbenewens word hulle nog uitdruklik genoem in 'n verband wat assosiasies met "Paddas" en "Eiland van die paddastoel" wek. As "witterige" dinge uit die baaiërd-water kan hulle sekere blom-aspekte verteenwoordig, iets wat in en uit die baaiërd reeds vorm aangeneem het, maar meer nog herinner hulle aan die "tortels van die modder" wat "in alle plasse / en moerasse" "uit die slym / berg en ster berym". Tog ook die verskriklike "wit gewortelde vlees" van die paddastoel word hiermee aangedui. Dominerend is in hierdie gedig die baaiërd-beelde wat dikwels by ooreenkomstige motiewe in "Staking op die suikerplantasie" aansluit, bv. die hamerkop "haal... uit die stil onderstromer / voorvaderlike geeste vir my" ("Uit dié moddergate wat deur eeue kook / en van geel swaweldamp en geeste rook"; of: "maar in vuurgeeste staan voorvaders op") - die voëls "sak.. tot 'n klein dodedans in die waters" (terwyl "Zoengoe die dodedans uittrap"). Ook die boom is weer 'n sentrale beeld, hierdie keer 'n kameeldoringboom as variasie op die mangobosse van "Staking op die suikerplantasie" en die papajabosse van "Kroniek van Kristien", telkens 'n sinnebeeld van primitiwiteit en agteruitgang. Die onheilspellende maan - hier met 'n wit waterkring - maak ook weer sy verskyning.

Hierdie sikliese herhaling van beelde by Opperman is egter alles behalwe 'n private stel simbole soos bv. Yeats se mistieke "tower", "moon", "mask" e.a. waaragter 'n private alhoewel poëties verantwoorde wêreldbeskouing skuilgaan. In teenstelling met lg. digter wie se simbole in alle bundels met toenemende konsentrasie optree, word elke bundel van Opperman gekenskets deur sy eie uiters realisties-konkrete en rasioneel samehangende simbole. Ook veronderstel Opperman se simbool geen kennis van die digter se "Weltanschauung" nie. Vir hom kan enigiets simbool word mits dit

struktureel so geplaas word dat ons die betrokke beeld vanuit verskillende oogpunte sien en sodoende die betekenisvlakke van die objek-simbool ontdek. Dis daarom dat die strukturering van die bundel so belangrik is om hierdie ringdans van simbole moontlik te maak.

Die konkreta van "Kersliedjie" bv. verkry in die bundel 'n interessante spieëleffek. Die eerste belangrike beeld is "die ster", die "ding wat skuiwend skyn / op 'n plakkie, 'n klip, 'n syferfontein". Die nuwe beskrywing, wat die "ding" omslagtig en treffend weergee, suggereer die eenvoudige geaardheid van die "drie outas". Daarom dat woorde soos "komeet" of "langstert ster" nie genoem word nie; maar die nuwe omskrywing wek dadelik assosiasies met die "langstert ster" waarmee die gedig 'Trom' van "Staking op die suikerplantasie" open, en verder ook die "Kruisster" van 'Kruis'. Met dié terug-projeksie word die langstert ster van 'Trom' nou meer eksplisiet die Bybelse ster van Betlehem met al sy implikasies en die konfrontasie Trom-Kruis kry dus nog 'n verdieping in Betlehem-Golgota. Andersyds is hierdie ster ook 'n voorbode van die "Suiderkruis" van "Nagwag" en dié se teëhanger, die man se flits. Albei is dinge "wat skuiwend skyn", die een op natuurlike voorwerpe, die ander "op glas en slot"... "en spinnerak". Interessant is dat albei sterre 'n swak, mens-gemaakte teëhanger het, die ster van "Kersliedjie" 'n "kersie... in 'n stukkende fles", die Kruisster die flits. In die "lig" van hierdie beeld kry ook die titel "Kersliedjie" skielik 'n nuwe betekenisfaset. In die kontraswerking tussen beeld en teëbeeld lê alreeds die hele ironie en relativerende tendens van die twee gedigte beslote. Die grootsheid en veelbelowende (ook veelbeduidende) aspek van die een word opgehef deur die nietigheid van die ander. Die twee komponente verskyn so te sê in 'n (wiskundige) vergelyking, waarvan die endresultaat

nul (=gelykmaking: "Dat God deur iederseen Sy nagwaak voer") of minus x is (=skepsis: "Oor die hele affêre het uit 'n hoek / 'n broeis bantam agterdogtig gekloek").

Indien die vermenging van twee Bybelse insidente, die van die skaapwagters (Lk. 2:8-20) en van die wyse manne uit die Ooste (Mt. 2:2-12) nie toevallig of foutief is nie, maar 'n bewuste "kontaminasie", het ons hier nóg 'n voorbeeld van ironiese relativering. Die drie outas (volgens volkse tradisie was daar drie koninge of wyse manne) kom mos uit die "Ooste", nl. die Karoo, na Distrik Ses. Maar die versmelting van wyse manne met nogal onnosele outas - in sigself al 'n vernietigende satire - blyk net uit die gebruik van konkreta wat deur assosiasie met die Bybelverhale simboolkerne word. Die belangrikste is die ster wat op die wyse manne sinspeel, ook die getal "drie"; verder die "skatte": skaapvet, eiers en biltong i.p.v. goud, wierook en mirre. Hierdie verwarring, 'n gevolg van skepsis, lyk inderdaad na 'n "affêre" en met dié besef word ook skielik die samehang van die slotkoeplet met die res van die gedig duidelik. Die antitese lê in die ironiese opset van die geheel eerder as in die skynbare kontras tussen 'n getransponeerde Bybelverhaal in die eerste sewe strofes en moderne skepsis in die slotkoeplet.

Wat die tegniek betref, voorspel "Kersliedjie" "Kroniek van Kristien", daar in albei 'n Bybelse gegewe of Middeleeuse teks of voorbeeld verwerk, gemoderniseer en / gerelativeer word. Natuurlik speel hier ook die Middeleeuse tradisie van die Kerslied 'n rol. Juis deur die naïwiteit en die konkrete voorwerpe suggereer die digter ook die Middeleeuse agtergrond sodat die verskillende stadia van die historiese Christendom hier teen mekaar uitgespeel word: begin - Middeleeue - moderniteit. Wat die digter in "Kersliedjie" chronologies voorstel, beeld hy in "Nagwag" sin-

chronies uit, maar albei het as breedtedimensie die sosiale en rasse-verskille, "Nagwag" nog meer uitgesproke as "Kersliedjie".

Soos die ster-beeld reeds aangetoon het, bestaan daar 'n verband tussen die twee gedigte. "Nagwag" beantwoord in sommige opsigte die ope vraag van die slotkoeplet van "Kersliedjie". Nà die skynbaar kinderlik-subjektiewe beleving en uitbeelding van die probleem gee die nagwaak op 'n ietwat hoër niveau - reflekteerend - 'n nuwe siening op dieselfde vraagstuk. Teenoor die bloot skeptiese vraagtteken sonder intellektuele deurgronding van die onderhawige probleem ('n vereenvouding gesimboliseer deur die "broeis bantam") stel die digter die dialektiese behandeling van die saak, wat op 'n rasioneel-empiriese manier opgelos word. In die loop van die argument verander telkens die plus- en minus-waarde van die konkreta. Waar "Distrik Ses" in "Kersliedjie" die plek van bestemming, van lig en verlossing was, is dit nou die "baaierd", die tuiste van die "dom geweld" wat een nag "hierdie skuur sal sloop". Ander syds wissel die intrinsieke waarde van die skuur gedurig al na gelang van die ander gegewens. Die verband tussen die twee gedigte kom die duidelikste in die volgende verse na vore:

"Wat berg die skuur vir ons Karoo's?

Wat is die waarde van die hele boel"

waar "Karoo's" weer aan die tuiste van die drie outas herinner en "die hele boel" aan "die hele affêre", met dié verskil dat hier die skeptiese slopingsproses end-uit ontwikkel word tot en met die slotsom. Dit is miskien die rede hoekom hierdie dramatiese monoloog een van Opperman se mees filosofiese en metafisiese gedigte is. Die hele argument - wat ons trouens tot nou toe in die bundel altyd in die een of ander gedaante subjektief en objektief beskou

maar nooit ontleed het nie - word nou met 'n haas platoniese deeglikheid geanaliseer, en in hierdie proses kom al die vroeëre simboolkerne met hul wisselende gehalte na vore en word skerper omlin.

Soos "Staking op die suikerplantasie" begin oog "Nagwag" met 'n sterrebeeld en dis hierdie simboliek wat dwarsdeur die gedig loop. Dit is onmoontlik om hier 'n volledige analise van die simbole in "Nagwag" te gee, daarom verwys ons net na die belangrikste momente. Elke strofe het sy lig (=ster)-donker-simboolkerne wat telkens die kleurprobleem suggereer, verder ook die meer universele probleem van die morele en godsdienstige waardebeplanning, van goed en kwaad ("en wie is ek en hoe 'n man?"), van etiese en materiële waardes ("wat is die waarde van die hele boel?"). Die gedurige spel van lig en donker, van werklike en "skyn"---lig, is soos die tese en antitese ¹⁶⁾ van 'n filosofiese argument, en die konkrete simboolkerne waarborg aan die een kant altyd die kontak met die sintuiglike wêreld en maak aan die ander kant 'n suiwer intellektuele bespiegeling moontlik.

In die tese staan die ster aan die kant van die nagwaak, die haweskuur, die dag en die stede. Na lg. word as "wit angeliere" verwys, 'n duidelike blom-implikasie wat

16) Vgl. A.P. Grové, "Maaier en ster in Opperman se Nagwag-gedig," in Standpunte, Nuwe Reeks 22, Jg. XII, Nr. 4, April 1959.

Opperman "sien... die wesenstrek van (Totius se) poësie as dialekties - enersyds deur sy neiging om telkens 'n teenstelling op te los en andersyds deur sy redeneringe" ("'n Digterlike Dialektiek: Totius", Wiggelstok, bl.25"). Maar streng gesproke is Opperman se poësie veel suiwerder "dialekties" as Totius s'n. Gedurig speel hy simbole of simbolies getinte konkrete teenoor mekaar uit soos tese en antitese. Die argument word nie in logies-abstrakte terme gevoer nie, maar in beelde en paradoksale strukture. Die proses is by uitstek 'n dramatiese selfontwikkeling van 'n idee in simbole in teenstelling met die statiese redeneringe by Totius. Dit kan vergelyk word met die soort dialektiek wat 'n mens soms by die moderne Duitse digter Ernst Meister kry. (Vgl. C. Heselhaus, a.w., bl. 439.)

aan al die blom-aspekte van die voorafgaande en volgende gedigte en van die bundeltitle herinner. Die ster simboliseer ook die blanke beskawing; maar die donker nag beskerm en verteenwoordig "die miljoene swartes... 'n dom geweld, duisendes wat bruingevel... verskyn, blankes..., die hele mensdom met sy sondes." Dan volg egter die antitese: wie en wat is "swart of bruin of wit", met die veelseggende en alsydige relativering (waarby selfs God en die nag op een lyn staan):

"Die nag kan kom, soos God, nie steur
aan 'n man se afkoms of sy kleur."

In dié interessante omkering van alle waardes word selfs die sterre nou as baaierd beskou:

"wit maaiers aan die lies en pens
van 'n swart koei wat lê en vrot -
alles voos van die verval,
die sterre vreet aan die heelal" 17).

Nadat hierdie natuurlik verdof het, is die nagwag se beweging - by "gryp na die lig", sy flits - 'n bitter ironiese antiklimaks. Die kunsmatige lig moet hom help om te besef:

"Ek het my net verwant gewaan
aan dié wat in die duister gaan."

Sy vereenselwiging met die baaierd, die dinge waaroorheen sy lig geskuiwe het, was dus net skyn, 'n tydelike illusie en hierin verskil hy wesenlik van Kristien wat in 'n volledige, werklike vereenselwiging met alle lae van die syn 'n verlosser en skepper word, terwyl hy net 'n bewaker bly, een van die duisendes, omdat "God deur iedereen Sy nagwaak voer."

Dus sou 'n mens kan sê die bewaker van "Nagwag" voldoen nie aan Opperman se opvatting van die kunstenaarsroeping nie. Hy bereik nie die ideaal van die Kristien-verkleurmannetjie nie. Maar met so 'n gevolgtrekking is ons seker op die

17) Kursivering van my.

verkeerde spoor. Die plek van die gedig in die bundel toon 'n gans ander betekenisfasie aan. "Nagwag" is die hoogtepunt van die eerste gedeelte van die bundel. Hier word alle motiewe - voorgestel d.m.v. kenmerkende simboolkerne - verantwoord en deurgrond. Sonder dié bepeinsing sou daar 'n wesenlike moment, dié dieptedimensie in die tema: rassevraagstuk (een aspek van "blom en baaierd"), ontbreek. Watter gevolgtrekkingsgemaak word, is nie ter sake nie, maar dat en hoe hulle gemaak word, is vir 'n estetiese bevrediging van hierdie afdeling van die bundel uiters belangrik. Die sintese in die slotstrofe werp 'n verklarende lig op die voorafgaande gedigte en op die simbooltegniek tot dusver. Die lig-donker (ster-duisternis) was eers die beeld-bindende faktore, omdat in hulle die polêre beelde van die ander gedigte weerspieël en opgevang word. Nou is daar egter 'n ontwikkeling: wat eers ster, d.w.s. liggewende bron en uiteindelijke simbool was, word nou "sterregate", dus simbool by uitstek, venster in Olson se betekenis, waardeur mens 'n ander simbool, "God se konka", sien brand.

Samevattend kan ons nou konstateer dat "Nagwag" ener syds die sluitstuk is waardeur die gedigte van die eerste afdeling siklus-agtig verbind word, en andersyds 'n nuwe stadium in die simboolgebruik aandui en inlei. Deur temata en simboolkerne werk "Nagwag" eenheidsbevorderend na agter toe. 'n Ster-beeld het die afdeling ingelei (" 'n Langstert ster verskiet"), en sluit dit ook af maar op 'n dinamiese manier, want die ster-simbool wat heelwat wysiging, verandering en selfs omkering ondergaan het, verskyn aan die einde van die afdeling in 'n soort groei-proses. Die organiese, ewolusionêre geaardheid van die simbole bepaal die soortgelyke struktuur van die bundel: die steeds organiese afronding én dinamiese ewolusie wat die geheel kenmerk.

Daarom is die slot alreeds 'n nuwe begin, "in my end is my beginning" 18).

Die funksie van "Nagwag" t.o.v. die eerste afdeling herinner aan 'Waatilemoen' en sy funksie in die siklus. Albei vat die motiewe en beelde van die voorafgaande gedigte saam en laat die sentrale simbole kristalliseer, in die een die dramatiese konflik tussen die polêre wit (lig, ster)-donker met al sy implikasies, in die ander die simbool van vereniging, vereenselwiging, verlossing en nuwe geboorte.

Nà "Nagwag" is daar 'n duidelike breuk wat deur die drie wit bladsye beklemtoon word. "Kaapse draaie" en sy teëhanger "Bewakers" word deur dié isolering en die parallelle rangskikking die raam vir die middelstuk en sentrale gedig: "Oud-digter". Die simmetriese bou van die middelste gedeelte van die bundel aksentueer die middelpunt en maak die leser ook bewus van 'n oorgangsfase in die ontwikkeling van die bundel. Soos reeds eerder vermeld, keer in die cinquains van "Kaapse draaie" nog eens die ou simboolkerne terug, veral in die eerste ses, met opvallende verwysings na blom- en baaierd-aspekte. (Blom: 'Namakwaland' - saaidag; 'Blomverkopers' - ramenassies, rooi salies; 'Rooi Oog' - vygies. Baaierd: 'Blomverkopers' - menslike verval; 'Kiets' - Distrik ses; 'Ou Knol' e.a.) Afgesien van die talle terugverwysings word hier reeds die nuwe afdeling ingelei, "die groot groei se rumatiek" wat op 'n byna klassieke manier die taak van die Kristien-digter opsom, en "die sondes van die lied" wat die "bose vuurtjie" van die digter noodwendig vergesel, maar eers in "Paddas" sy volle verklaring vind. Nie verniet noem die digter hierdie rei-agtige tussenstuk "Kaapse draaie" nie want met 'n wye, swierige draai van

18) T.S. Eliot, Four quartets, London 1958, bl. 23.

die reeks en kort vinnige draaie van die aparte gediggies loop hy nog eens deur sy temata en simbole.

Met die slotstuk van die reeks is ons al by die sentrale probleem van "Oud-digter", "Kroniek van Kristien", "Blom van die baaierd" en "Paddas", nl. kuns is boos! "Die klank verklik my vreugde en verdriet... / Ag Heer, vergewe my die sondes van die lied."

Deur simbole en 'n spesifieke (dramatiese) simbooltegniek, wat alle beelde in twee opponente skei, word die gedigte van "Staking op die suikerplantasie" tot "Kaapse draaie" 'n byna sikliese en dramatiese eenheid. Die ryk verskeidenheid aan simboolkerne suggereer vanaf die dramatiese inset al hoe meer polêre kontraste wat - na aanleiding van die kleurprobleem - hoofsaaklik in wit-swart, ster-donker konflikte na vore kom, maar deur indirekte verwysings (bv. "wit angeliere") die lesers van die blom-baaierd kontras bewus maak. Die "wit ster" in die donker is maar een faset van die bundelsimbool. Net die bundel as 'n geheel kan al die betekenisfasette laat opglans, daarom moet ook die gedig "Blom van die baaierd" as kulminering en uitdruklike vertolking van die probleem aan die einde van die bundel staan. Elke gedig projekteer 'n bepaalde aspek van die simbool "blom en baaierd" na buite en op die omliggende gedigte. Daar die dramatiese polariteit egter die kern is van Opperman se simboolopvatting, is ook die resulterende beeld van al hierdie projeksies by uitstek dramaties.

Teen die einde van "Kaapse draaie" is die polariteitsverhouding skerp omlin en ryk gedifferensieer, want elke uiterste - die ster en die donkerte, sonde, baaierd - beslaan sy eie asook die teëhanger se betekenisveld.

Teen hierdie komplekse agtergrond lyk die hoogs gekonsentreerde "Oud-digter" bedrieglik eenvoudig. Die dramatiese konflik van die voorafgaande gedigte word hier verder gevoer in die wrange, ingehoue spanning en frustrasie van 'n wanhopige kunstenaar.

Die gedig is op sigself 'n meesterlike vertolking van kunstenaarskap en bereik ook 'n verrassende "afgeslotenheid", d.w.s. die beeld van die Boesman-townenaar word dwarsdeur volgehou as simbool van die digter. Die bou is besonder interessant omdat Opperman hier die kwatrynskema a a b a vir 'n gedig van drie strofes gebruik. Elke kwatryn bevat een gedagte en tog vorm die drie 'n hegte eenheid vanweë die oorkoepelende simbool. 'n Mens sou hierin 'n miniatuurweergawe van die bundelstruktuur en -eenheid kon sien.

Nog belangwekkender is die "Oud-digter" as middelpunt ¹⁹⁾ van die bundel en koppelsteen van die twee helftes. Die bindingfaktor is weer die herhaling en vooruitloop van simboolkerne.

Die beeld van die Boesman sluit aan by die voorafgaande kleurprobleem - alhoewel dié vraagstuk hier glad nie ter sprake kom nie - en herinner aan "Staking op die suikerplantasie" en "Ringdans van die hamerkoppe". Terwyl die eerste koeplet op afdeling I teruggaan, verwys verse 3 en 4 heel duidelik na die nuwe tema van afdeling II, die digter se taak. Die inleidende kwatryn verskaf dus 'n terugblik en 'n vooruitsig.

Met die "bose vuurtjie" is ons weer by Zoengoe wat die stamvuur stook, maar ons onthou ook "die bent skaar" wat by die vuur hurk en die nagwag se bepeinsing: "Dit is mos net afhanklik van /hoe ver mens van die vuurtjie sit." Die "bose vuurtjie" in verbinding met die digtertaak simboliseer Opperman se opvatting: kuns is boos. Soos die eerste kwatryn antisipeer ook die tweede (verse 3 en 4) reeds die volgende gedig, want die "dwarrelwind" van frustrasie is 'n soort voorbode maar ook teëhanger van die "groen wind" van vrugbaarheid, ('Papajabos') terwyl

19) Vir E. van Heerden ("Die Digter as gewete van sy volk", in Die Huisgenoot, 11 Junie 1956) lyk dit eers of die gedig "buite die patroon van die bundel val", maar hy sien dit dan as "skakel tussen twee vlakke van betekenis".

die dagga-besetenheid van die Boesman-digter die "besete" Kristien voorspel ²⁰⁾. Ook sy sien "wat hulle nie kan sien", tog by haar bly dit nie slegs 'n "sien" nie, maar word 'n inlywing.

Duideliker as in al die voorafgaande gedigte word hier die basierd-blom verhouding op die gebied van die kuns uitgespreek met 'n verskuiwing van die etiese en estetiese vlakke: die kunstenaar wat "amoreel" en van die "bose" afhanklik is "om 'n groot kunswerk te skep" ²¹⁾, 'n "nuwe deuntjie te laat draai", (daarom die "sondes van die lied"), want "as daar een ding is wat die kunstenaar vrees, is dit die digterlike woestyndood, die Kalahari wit papier" ²²⁾.

Ig. beeld, die "Kalahari's wit papier", maak ons bewus van die "funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie" wat R. Geggus in haar proefskrif Die wit in die poësie ondersoek het ²³⁾. In hierdie bundel speel die wit sonder twyfel 'n belangrike, selfs simboliese rol, en deur genoemde beeld besef die leser eers ten volle die implikasie van die wit bladsye aan weerskante van die gedig "Oud-digter", ook voor en na die gedigtereeke. Wat tevore meer na 'n isoleringsmiddel gelyk het, word deur die metafoor in die gedig 'n simbool, ook weer in die tipiese meerdimensionaliteit en antitetiese gehalte: die wit is hier in die eerste plek simbool van die "digterlike woestyndood", maar dan is die swart van die druk, nl. die geskrewe gedig, die vrug of blom, en wit is die onvrugbare

20) "Sielkundiges", skryf D.J. Opperman, "sal ook op die nou verwantskap tussen die geesteskranke, die misdadiger en die kunstenaar kan wys." (Wiggelstok, bl. 152.)

21) D.J. Opperman, Wiggelstok, bl. 150.

22) A.w., bl. 147.

23) R. Geggus, Die wit in die poësie: 'n Onderzoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie, Amsterdam 1961.

baaierd ²⁴⁾. Die wit-swart simboliek van die eerste afdeling het egter die wit hoofsaaklik as blom beskou, "wit angeliere" is die stede van die blanke beskawing, en "blank" self teenoor die "dom geweld" van die "barbaaredom" gee die begrippe wit = blom, swart = baaierd aan die hand. Die dubbelslagtigheid en kompleksiteit van die "wit papier" gee visueel die soort omkering van die ster-beeld wat in "Nagwag" plaasvind:

"wit maaiers aan die lies en pens
van 'n swart koei wat lê en vrot"

- en trouens van al die simbole van Opperman. Maar ondanks die feit dat die wit hier 'n simbool-funksie verkry, bly dit slegs 'n sekondêre poëtiese en strukturerende faktor, want ten eerste is dit afhanklik van die verbale metafoor in die gedig - dus slegs 'n visuele projeksie van die taal-gegewe, en ten tweede kan dié faktor wegval, (bv. in 'n versameling soos Astrak) sonder om die waarde, eenheid en afronding van die gedig te belemmer.

Die strukturerende funksie van die simbool wat alle, ook die sekondêre en indirekte poëtiese stylmiddele deurdring, is onmiskenbaar. Simboolkerne is telkens die brug van die een gedig na die ander, of is embrio's waaruit nuwe, soortgelyke beelde spruit ²⁵⁾.

In die agt kwatryne van die "Bewakers"-reeks verskyn weer die waakmotief van "Nagwag", maar dié keer met 'n spesifiek poëtiese betekenis. Die tema van "Oud-digter"

24) Hoe belangrik die funksionaliteit van die wit hier vir Opperman is, blyk uit 'n mededeling van mnr. J. Human, destyds hoof van die afdeling Algemene Publikasies, Nasionale Boekhandel Bpk.: Die uitgewers moes op Opperman se spesiale versoek nogal baie moeite doen om "Oud-digter" op die juiste bladsy met die nodige wit-isoleting te plaas.

25) In 'n verwysing noem Wellek & Warren (a.w., bl. 331) vir Howard Baker wat in 'n interessante studie aantoon hoe beelde van die vroeë gedigte van Yeats simbole word in sy latere werk. ("Domes of Byzantium", Southern Review, VII, 1941, bl. 639-52).

word op die "Kaapse draaie"-manier voortgesit met die inlywing van die vroeëre motief. Die oorgang is dus organies.

Nes "Staking", "Kersliedjie" en "Nagwag" begin die reeks met 'n ster-beeld (Suiderkruis, Groot Hond - Canis Major, Jaloerse waghond), 'n tegniek wat sterk aan Negester oor Ninevé laat dink. Op meer as een manier speel die twee gedigte, "Nagwag" en 'Canis Major', hul motiewe en beelde na mekaar toe, en elke spieëleffek voeg 'n nuwe betekenislaag by die simboolkern. Daar die volle implikasie van 'Canis Major' van "die kennis van die realia" ²⁶⁾, nl. "Canis" ²⁷⁾, afhang, steun hierdie andersins geslaagde kwatryne sterk op gegewens waaroor die meeste lesers nie beskik nie, en word daardeur effens beperk in sy universaliteit. Hierdie kritiek geld in 'n mate van al die kwatryne van "Bewakers" omdat hulle geleentheidsverse is, tog juis hierdie feit kan die kritiek effens versag. Geleentheidsverse is meestal aan spesiale lokale of persoonlike gegewens verbonde en vereis daarom heelwat toeligting om algemeen verstaanbaar te word. Die partikuliere word egter in die gewaad van die algemene, universele voorgestel ²⁸⁾, daarom het die kwatryne inderdaad poësie geword.

Teenoor die nagwaak tussen Suiderkruis en vlermuis plaas "Bewakers" die literêre wagters: die kritikus en die kunstenaar en verder ook die vrou, en dié drie oorheers die tweede afdeling. Hulle is die bewakers van die blom in "die heelal" teen die "menslike verval"; hulle vertolk "die lewe as 'n hunkering / verby die stoflike na 'n Boplaas" en is

26) Rob. Antonissen, "Alles is onsuier", in Standpunte, Jg. XI, Nr. 3, Des. 1956 - Jan. 1957, bl. 52.

27) Die bynaam van prof. J. du P. Scholtz, wat Blom en baaierd in manuskripvorm - en ook vroeëre gedigte - met die digter bespreek het.

28) In 'Canis Major' is bv. genoeg aanduidings om 'n literêre kritikus en sy verhouding teenoor skeppende digters te suggereer.

daarom die paddas, die "tortels van die modder", en ook die "kampwag" langs die Dodekus waar met die blom gehandel word. Die suggestie van die vrou as blom ('Aan 'n jong Dogter') en die kosmiese gevolge van haar doen en late (by Kristien en ook Trigardt se vrou heilsaam of verheffend, by die "vroue" van Beurtrympie", van "Naskrif", "Eiland van die paddastoele", en by die "Isabellas" verderflik, selfs degeneratief) is naas die digtermotief die sentrale tema van die tweede helfte van die bundel. Waar "Kaapse draaie" hoofsaaklik retrospektief was, is "Bewakers" prospektief, en deur dié "beweging" (Kaapse draaie - Oud-digter - Bewakers) word "Oud-digter" as middelpunt van die bundel nog sterker en doeltreffender geaksentueer.

Ná die "lokale kleur" en direktheid van die eerste bundelhelfte is die toenemende herhaling van "heelal"-beelde en toespelings opvallend en plek-plek amper hinderlik, veral as rymwoorde:

"Alles voos van die verval,

die sterre vreet aan die heelal" ("Nagwag");

"... maar in die menslike verval" ('Blomverkopers');

"Wie anders as die mens in die heelal

verlos hom uit sy menslike verval?" ('A. Roland Holst');

"... die verste ster in die heelal" ('Aan 'n jong dogter').

Die digter dwing ons feitlik om die groei van blom en baaierd in eindelose dimensies raak te sien; en dié "groot groei se rumatiek" maak die konkreta en beelde al hoe meer transparant en "geestelik" ten spyte van of juis vanweë hul "stoflikheid". Namate die onversoenbare kontras tussen ster (die goddelike of die blom) en verval (die bose of die baaierd) verskerp, word die ossilerende waarde van die opponente self al hoe duideliker. Die ster kan "Christus" of "kristal" wees (let op die klank- en woordespel), d.w.s. geloof of private mite, hoofsaak is dat elkeen "sy begoëling vind" om die verval of baaierd teë te werk. Hierdie relati-

vering voorkom 'n vereenvoudiging in die toespitsing van die polariteit.

"Bewakers" projekteer dus heelwat interessante "beelde" op die nuwe afdeling en preludeer op die nuwe temata. Die digter stel die lens hier in fokus om "deur teleskoop na die heelal" te kan kyk. Ten opsigte van die bundel het die reeks gevolglik 'n bepaalde, alhoewel nie te belangrike, funksie. Opperman se eie waardeoordeel blyk in 'n mate uit sy keuse uit Blom en baaierd in Astrak. Die hele bundel met volgorde en al, behalwe "Bewakers", word in die versameling opgeneem, terwyl van die ander bundels 'n hele paar gedigte ontbreek en in die geval van Heilige beeste selfs die volgorde van die gedigte verander word.

Hierdie reeks kwatryne lyk soos 'n prelude vir die tweede afdeling met sy vereenselwigings- en eenwordingsmotief (positief in die inlywing van die skepping, negatief in die ontbinding van menslike verhoudings) en wat met die himniese "Paddas" as postlude eindig.

Soos die analise van "Kroniek van Kristien" aangetoon het, is die sentripetale struktuur karakteristiek van dié siklus, tog is Kristien behalwe die dinamiese sentrum van die agt-tal gedigte ook 'n verbasend integrerende simbool in die bundel. Sy is as't ware die essensie en persoonifikasie van die hoofsimbole en -motiewe tot dusver. Sy beliggaam die sosiale probleem van die rasseverhouding, die etiese vraagstuk van goed en kwaad en die estetiese van die kunstenaarskap - en dit alles in die persoon van 'n vrou (as sendeling, heilige, waansinnige, verlosser en kunstenaar) wat vir Opperman 'n soort mikpunt is in die menslike verhoudings en die blom-baaierd spanning. Die doel, hoogtepunt en eindresultaat van haar wedervaringe is die eenwording van alle polêre elemente in die mistieke "troue",

waarop onmiddellik die ontnugterende "Beurtrympie" volg as einde van gister se "troue". Die eerste twee disticha is 'n direkte, alhoewel pessimistiese, eggo op die "groot troumars". Die "wêreld" wat Kristien ingelyf het sodat dit "gehoorsaam alles doen / net wat ek vra", ontglip hier die vingers van hom en haar sodat alles "wegdwarrelend op die wind / in die see (sy) einde vind". Kristien se "Groen Wind" word weer vervang deur die "dwarrelwind" ("Oud-digter") van frustrasie. Klaarblyklik het die "donsie van die dissel" ('Aan 'n Jong Dogter') geval, want al die drome is "disseldons". Alhoewel ons hier met aparte en heeltemal afgeronde gedigte te doen het, lê die herhaling van beelde en simboolkerne (soms net in die klank soos bv. die -oue-rym in al die ses disticha van "Beurtrympie" wat gedurig "troue" en "vroue" suggereer) so 'n sterk onderlinge verband, dat 'n volledige bespreking van die gedigte sonder inagneming van hierdie oorkoepelende struktuur onmoontlik is. Na die triomfantelike eenwoording in Kristien stel 'n beurtrympie wat aparte deelnemers veronderstel, 'n agteruitgang voor. Die ontwikkeling beweeg presies in die omgekeerde rigting, d.w.s. terug na die ontbinding, die baaierd, want "elkeen vra wat is syne". En soos die skrywer van die "laaste brief" voorspel, sal die reste van die "troue" "in die see hul einde vind".

As 'n mens "Beurtrympie", "Naskrif" en "Eiland van die paddastoele" lees, word jy getref deur die bywoorde van tyd waarmee lg. twee gedigte open en jou in die middel van 'n "verhaal" plaas met net 'n suggestie van die voorafgaande vertelling in die "wanneer" en "toe". Volgens die simbole sluit die drie gedigte o.i. by mekaar aan, sodat in 'n soort kettingreaksie die ontbinding van gister se "troue" tot by "wit gewortelde vlees" deurloop. Die beklemtoonde tydspanne gister - wanneer - toe suggereer die onkeerbare

lawine-agtige stort na die baaierd toe. Die losmaak van natuurbande lei tot beweging ("wegdwarrelend", "van die wrak gespoel") en ontworteling en eindig in 'n verworteling. Dit herinner aan die vaswees "tussen grond en lug / ewig in die spel gevange van bevrug" wat Kristien in die "Groen Wind" verlos het sodat "ons ons kan losdans sonder om te roer" ('Papajabos')²⁹). Aan die slot van "Eiland van die paddastoele" is ons egter verder terug as ooit, want selfs die kreatiewe antitese van die geslagte moes plek maak vir die a-seksuele, soms selfs parasitiese "wit gewortelde vlees". 'n Opheffing dus en vernietiging van kontraste, nie 'n sintese en versoening soos in "Kroniek van Kristien" nie.

Die struktuur en simboolgebruik van die onderhawige gedig verdien ons belangstelling³⁰). Die inset verras al klaar die dramatiese bou: "toe" as epiiese verhaalelement, "hy en sy" as opponente, met die "wрак" en die "eiland van die paddastoel" as plek van handeling, terwyl die ekonomiese woordgebruik en gedronge, kort versreëls die dringendheid van die situasie weerspieël. Na "Beurtrympie" en "Naskrif" laat "wрак" onmiddellik aan die wrak van die "troue" dink, andersyds is daar 'n teenstrydigheid in die beelde "oor die vlaktes tussen ons", en "Toe het hy en sy / van die wrak gespoel". In eersgenoemde is hy en sy al ver van mekaar verwyder, terwyl lg. beeld 'n gemeenskaplikheid van hom en haar veronderstel. Maar ons hoef "wрак" nie noodwendig as die einde of skipbreuk van 'n bepaalde huwelik op te vat nie. Ons is wel nog by die teme "hy en sy", dog nou teen 'n groter, universeler agtergrond wat die grootskaalse uitwerking van die voorafgaande verwydering

29) Vgl. Rob. Antonissen, a.w., bl. 54.

30) Is die opvallende ooreenstemmings met E. Ionesco se blyspel Amédée or how to get rid of it (Franse première 14 April 1954) suiwer toevallig? In albei is twee getroudes geïsoleer van die buitewêreld, en konsentreer op die "gewas" en die paddastoele. (Eugene Ionesco, Plays, Dl. II, vertaal deur Donald Watson, London 1958).

tussen man en vrou voorstel. Weer 'n projeksie van die afsonderlike geval teen die geheel van 'n beskawing, 'n variasie op "die ligste donsie wat van die dissel val..." en "die verste ster in die heelal" skud, 'n veralgemening wat deur die geaksentueerde heelal-implikasies voldoende verantwoord is. Die ontbinding van die gesin as kleinste kern van die maatskappy, veroorsaak die skipbreuk, ontbinding of ontworteling van die hele maatskappy en sy beskawing. Teen dié onkeerbare stortkrag na onder toe is ook die enkeling, al het hy nog 'n bietjie lewenskrag en vitaliteit, nie bestand nie, met die gevolg dat hy op 'n tragiese manier en sonder eie skuld in die algemene val of agteruitgang ingetrek word. Hy dra die kieme van besmetting al in hom.

Dié interpretasie van "wrek" is wel moontlik, dog nie in alle opsigte bevredigend nie. Terwyl die siening van die globale uitwerking van die "menslike verval" op die agtergrond aanwesig bly, staan "wrek" tog in die eerste plek vir die huwelik van "hom" en "haar", wat skipbreuk gely het. Meer spesifiek is dit die wrek van die "ideaal" van hul huwelik, want uiterlik is en bly hulle by mekaar. Die enigste band tussen hulle is egter die liggaamlike, daarom word hulle van die "wrek" van die ideaal "gespoel / op die eiland / van die paddestoel" (die parasitiese, dikwels a-seksuele gewasse), van 'n verantwoordelike en geestelike inmekaar na die slegs fisies-erotiese bymekaar. Geen wonder dat elkeen 'n "eiland" word nie, wat vir die ander onbereikbaar bly. Dit klink soos 'n eggo op "Draaikewers"

"Die kring om jou, die kring om my

...

in malende eentonigheid"

met die angskreet:

"Hoe lank bly ons in hierdie kring
se dol en brak verbittering?" 31)

31) In Engel uit die Klip, bl. 24.

Vanweë sy "paddastoel"-geaardheid is elkeen 'n aparte eiland (nl. die kruin of hoed op die wit steel). Dus absorbeer die paddastoel-beeld al die ander implikasies. As blad-groenlose plante wat van verrottende stowwe (=baaierd) of parasities op of in ander organismes lewe, is die paddastoele een van die plante wat die naaste aan die baaierd staan. Hulle mis die groen, d.w.s. die vitaliteit en lewenskrag wat 'n "Groen Wind", 'n papajebos en suikerriet gekenmerk het. Daarmee boet hulle hul onafhanklikheid in asook die vrye skeppingsvermoë.

Interessant is die ontwikkeling van die simboolkerne. Die titel suggereer twee, eiland en paddastoele, wat egter in die eerste strofe al een begrip voorstel, "die eiland van die paddastoel", nl. die paddastoel as eiland. Die enkelvoud van "paddastoel" aksentueer die enkele voorkoms wat nog 'n sekere eenheid tussen die man en vrou kan aandui. Ander simboolkerne is die "wrak" en "hy en sy".

Met die tweede strofe begin die proses van kontrastering wat die onenigheid, verbandloosheid of ontbinding simboliseer en deurloop tot by die aparte stele van "wit gewortelde vlees". Op die enkelvoudige "paddastoel" van die eerste strofe volg onmiddellik "gewelfde kruine" ("honderde stele" in die tweede), beeld van die plant, en daarop weer die mens-verwysing in die enkelvoud. Dit is opvallend dat die meervoud aan die kant van die plante, die "paddastoele", staan, terwyl die mens in die enkelvoud die "eiland" bly. So gesien, struktureer die titelsimbool die gedig: in strofes 2 en 3 word plant (verse 1-2) met mens (verse 3-4), paddastoele met eiland gekonfronteer; in 4 en 5 word die orde omgedraai: mens teenoor plant (binne die strofes), verder mens teenoor mens (strofe vs. strofe). In die plek van slegs 'n vergelyking of teenoormekaarstelling van die plant en mens kom in strofes 4 en 5 die parasitiese groei

van die "gewas" met 'n tipiese paddastoelagtigheid. Alhoewel die twee simboolkerne van die titel ná die eerste strofe nêrens genoem word nie, dy elkeen uit totdat hy sy volle status en meerdimensionaliteit bereik het, "eiland" in en deur antitetiese middele, "paddastoel" deur verwysing na die visuele konkretum.

Met 'n simmetriese eksaktheid (ironiese toespeling op die vooraf berekenbare verval?) voltooi die laaste strofe simbool, tema en struktuur. Volgens die parasitiese groeiwette vereis die metamorfose van "hy en sy" in die "wit gewortelde vlees" van die paddastoel die wrak van eersgenoemdes. En in hul aparte verworteling keer die eiland-beeld weer terug sodat al die simboolkerne van die eerste strofe (hy-sy, wrak, eiland, paddastoel) en van die titel in "die wit gewortelde vlees" opgeneem is.

Die slotbeeld is nie net die brandpunt van al die simboolstrale in die gedig nie, maar ook die direkte teëhanger van die begin. Die ontworteling of op-drif-raak van twee mense wat "van die wrak gespoel" word, staan teenoor die verworteling in die "vlees"; die ontbinding van die begin eindig in 'n verskriklike vas-wees. Die vrees wat dwarsdeur die gedig voelbaar is, maar geleidelik toeneem tot by die klimaks: "Toe... was hul wat hul vrees", openbaar versel in die laaste rymwoorde vrees-vlees sy oorsaak. Die erotiese en feitlik onmenslik liggaamlike (soos beklemtoon deur die plant-mens-konfrontasie) het al duidelik uit die beelde van die eerste strofes geblyk. Met die toename van die vleeslike "gewas" (by haar word dit trouens 'n "gewas" wat "deur haar bors heen breek", terwyl hy hom net van "flentervlies", dus slegs ontbinding, gepraat word) groei die vrees én die wedersydse verwydering ("sy het van hom / dit eers weggesteek" - "Hy het oor alles / in die stilte gesnik / en sy eie flentervlies / verberg van haar

blik") tot by die "wit" in die laaste beeld. Sodoende skep die vrees 'n emosionele en psigologiese eiland, 'n "apartheid" tussen man en vrou, wat deur die "wit" ironies miskien nog onderskraag word. Met dié wit-implikasie roep die digter die kleurprobleem weer terug, nou op 'n heeltemal nuwe vlak, en verwys na die "wit" vrees en vlees as baaierd, 'n variësie op die tema van "Nagwag".

In teenstelling met die sikliese geaardheid van die simbole in "Kroniek" toon die simboolgroei van "Eiland van die paddastoele" 'n duidelik lineêre beweging; dis daarom dat die deurlopende tipografiese aanbod van die gedig in Astrak bevredigender is as dié van die oorspronklike bundel waar die noodlottige valwet- indruk deur die omslaan van 'n bladsy effens verstoort word.

Soos geen ander gedig in die bundel nie verenig "Eiland van die paddastoele" die twee simboolgebruike van "Staking op die suikerplantasie" en "Kroniek van Kristien". Die anti-teties-dramatiese van "Staking" uit hom veral in die bou van die gedig, terwyl die ontwikkeling van die simbool "paddastoele" baie sterk aan 'Waatlemoen' laat dink. Hier soos daar is dit moeilik om tussen mens en beeld - gesimboliseerde en simbool - te onderskei. Soos 'Waatlemoen' kan "Eiland van die paddastoele" op die plantvlak gelees word en tog is die skakels met die ander betekenisvlakke gedurig aanwesig sodat geen allegorie ontstaan nie.

Die onderhawige gedig veraanskoulik weer die simbiotiese verhouding van gedig en bundel. "Eiland van die paddastoele", wat in homself so volledig afgerond en van oorspronklike beelde voorsien is, het tog die temata en selfs simboolkerne en simbooltegniek van die ander gedigte ingelyf. Die "paddastoele" is 'n belangrike skakel tussen "paddas" in "Ringdans van die hagerkoppe", waar hulle ook die baaierd verteenwoordig, en "Paddas" die verlossing van

die destruktiewe basierd deur die goddelik-skeppende inisiatief. Wat in "Ringdans" net terloops en as sinekdogee verskyn, word in "Eiland van die paddastoele" die sentrale tema met 'n woordverwante beeld (padda-paddastoel). Albei gedigte suggereer 'n passiewe terugkeer tot die baaierd. In "Paddas" word dié tema eksplisiet ook in die titelsimbool, maar ontwikkel in die omgekeerde rigting, van baaierd na blom.

Wat H.E. Hass - na aanleiding van die deureen weef van beelde (bv. "Locken") - oor die strukturele eenheid van Goethe se West-östlichen Divan skryf, wat 'n veel losser struktuur as Blom en baaierd besit, maar soortgelyke struktuurlyne toon, is ook op lg. bundel van toepassing: "Die Strukturlinien, das verzweigte Flechtwerk motivischer Beziehungsbögen durch das Ganze, die sich einer solchen Betrachtung offenbaren, konstituieren die innere Organisation des Divan..... Diese lebendige, unstarre, den Divan zu einem organismusanalogen Ganzen strukturierende Verflechtung und Wechselbezogenheit geht sowohl durch die Schicht der einzelnen Metaphern und Topoi wie durch die Schicht der grossen Leitthemen hindurch, sie zugleich miteinander verknüpfend" ³²⁾. Maar wat by Goethe 'n smper toevallige verskrysel was ³³⁾, lyk by Opperman na 'n bewuste beplanning van die geheel, 'n opsetlike konfrontasie en spieëling van woorde, beelde en temata.

'n Interessante variasie op "Eiland van die paddastoele" lewer "Clat boek". Behalwe die ooreenkomste in rymskema en strofepbou, is daar 'n gelyksoortige inset.

32) H.E. Hass, a.w., bl. 316.

33) In 'n brief aan Karl Friedrich Zelter (17 Mei 1815) skryf hy oor die Divan: "Jedes einzelne Glied nämlich ist so durchdrungen von dem Sinn des Ganzen... und muss von einem vorhergehenden Gedicht erst exponiert sein, wenn es auf Einbildungskraft oder Gefühl wirken soll. Ich habe selbst noch nicht gewusst, welches wunderliche Ganze ich daraus vorbereitet." (Goethes Briefe, versorg deur Eduard von der Hellen, D.I.V (1807-1818), Stuttgart 1901, bl. 202.)

Ook "Clat boek" is 'n uittog, hierdie keer 'n vrywillige, wat deur 'n "wrak" ('n ondoeltreffende of ten minste onbevredigende bestaan) veroorsaak is. Maar die aktiewe, beslissende "ons vertrek" in teenstelling met "het hy en sy / van die wrak gespoel" dui al klaar 'n nuwe rigting aan, 'n opsetlike soektog na 'n land waar hulle die baaiërd ontvlug: die utopiese Monomatapa. Dié naam is kensketsend. Terwyl die paar in die voorafgaande gedig van hul ideaal "wegspoel" na 'n ontsettende werklikheid, "vertrek" Trigardt van 'n ondraaglike werklikheid na 'n ideale land wat nie bestaan nie. Hy en sy mense is dus op soek na die blom, maar in dié soektog "verken hy die koers" en verloor die blom, "die enigste wat (hy)... had", sy vrou. Albei, die passiewe op-drifwees van die massamense en die aktiewe strewe van die verantwoordelike leiersfiguur eindig in 'n ontugterende ontgoëling. Dus was die blom 'n bedrog? 'n nie-bestaande Monomatapa? Hierdie deureenskuiving van illusie en werklikheid word geleidelik 'n kontrastering totdat albei opponente in hul ware essensie ontmasker word: illusie as bedrog ("verken die koers", dan drie vrae gevolg deur "Alles bedrië" en uiteindelik "die drywer goël") en die werklikheid as dood (ook in 'n graduele ontwikkeling: "pyn in die bors", vgl. "tot die gewas deur haar bors heen breek"; "verwag ons word... doodgesteek", "dood", "God het Martha gevat.") Die blom word gerelativeer én vernietig, gerelativeer omdat die blom-vertegenwoordiger of simbool Monomatapa net in die verbeelding bestaan; vernietig omdat hoër magte of 'n lot oor bestaan of nie-bestaan van die blom beskik ("maar water en weiding / en weer beskik," "God het Martha gevat").

Tog was die ideaal of skyn (ironiese implikasie?) in die begin die dryfveer van aktiwiteit. Met die geleidelike vernietiging van dié skim kwyn ook die inisiatief tot en

met die laagtepunt van passiwiteit: "Ek lê die pen neer."
Die ontwikkeling is weer lineêr, maar die "pen" verwys ook terug na die titel "clat boek" en bou 'n swak sikliese indruk op. Andersyds laat die titel ook aan "Kroniek van Kristien" dink - in albei gedigte word 'n ou "kroniek" verwerk. (Ook aan Hooft se "Clat Boek", waarin hy die digterlike basierd versamel en in die blom omgeskep het?) Die argaïese spelling kan egter ook slegs 'n aanduiding van die spelling in die Trigardt-Dagboek wees ³⁴).

Die skakels met beelde en temata van ander gedigte in die bundel kan nie oor die hoof gesien word nie ³⁵). Die onderlinge verband skep byna 'n funksionele samehang in 'n afdeling in die bundel.

Al die dramatiese botsings of konfrontasies van blom en basierd word in "Blom van die basierd" nog eens saamgevat en op 'n Suid-Afrikaanse verhoog teen 'n universeelmenslike en Christelike agtergrond uitgeveg. Die struktuur en simboolgebruik is feitlik in alle opsigte soos die van "Staking": die epies-dramatiese toon, die driedelige bou, elkeafdeling onder 'n (genommerde) konkreet-

34) Voor in die eerste dagboek van Trigardt staan die volgende: "Clat boek van L. Trigardt voor^{de} jaar 1830.../ (Dagboek van Louis Trichardt 1836-1838, met inleiding en aantekeninge van dr. Gustav Breller, tweede verbeterde uitgawe, Kaapstad 1938, bl. 7). Dit is weer opvallend hoe dig Opperman by die oorspronklike teks bly. Vgl. bv. die inset van die gedig en die begin van die dagboek; verder ook die aangrypende slot in albei: "Omtrind elf uur nam de Allermachtige God haar weg" (bl. 323) - "God het Martha gevat." "Myn Liefste en Dierbaar pend wierd van mijn voor Ewig genomen." - "Die enigste wat ek in die lewe had..." En daarmee het Trigardt inderdaad die pen neergelê en sy dagverhaal afgebreek. Opperman se verwoording suggereer egter ook die ontgoëling van die digter wat ná vrugtelose pogings die "pen neerlê". Die kroniekskrywer van "Clat boek" is dus 'n tweede Oud-digter, en die gedig as 'n geheel word 'n simbool van die skeppende kunstenaar wat die "koers verken" het.

35) Bv. wagter - nagweg: "die sterre vreet aan die heelal" - "vannag het 'n leeu 'n wagter gevreet", e.a.

simboliese subtitel (I. Vlermuis - II. Lokvink - III. Vuurvlieg teenoor I. Trom - II. Klok - III. Kruis) en die dramatiese verwerking van simboolkerne. Deur die Bybelse suggesties verkry egter al die vroeëre simbole en simboolkerne wat hier in een geheel ingelyf word, 'n nuwe, universele perspektief. Die blom - baaierd konflik wat telkens in die een of ander faset verskyn het, is nou onmiskenbaar die uitwerking van die sondeval, 'n botsing tussen goed en kwaad, God ("God se eerste daeraad") en duiwel ("Duiwelswind"). Wat die digter deur die bou en volgorde in die bundel reeds gesuggereer het, stel hy hier samevattend en plek-plek miskien vereenvoudigend voor. "Blom van die baaierd" staan bedenklik na aan 'n allegorie, tog voorkom die digter dié gevaar deur die dinamiese meerdimensionaliteit van die simboolkerne.

Daar die gedig al taamlik breedvoerig deur A.P. Grové bespreek is ³⁶⁾, sal hier net kortliks na die gebruik van beelde en temats verwys word wat funksioneel is t.o.v. die bundelstruktuur. Die kreupele digter is die sentrale tema, hy "val en haak (hom) aan die wêreld", d.w.s. die sintuiglike, konkrete, maar hy sien alles in 'n speelbeeld, in die omgekeerde orde ("die nag en sterre lê hol onder"), Hy is die nagwag ("tussen sterre en die stekels staal"), maar ook dié se teëhanger omdat hy die blom nie bewaak nie, maar dit "uit die verbode kamp van doringdrade neem." Sy kreet van frustrasie ("Ek moet my lyf van hierdie lyf vvreem") is 'n antitetiese eggo op Kristien se pogings. Terwyl sy die "goddelike" taak en roeping van die digter verteenwoordig en uitleef, is Koen die beliggaande "bose vuurtjie" ("Oud-digter"), die "sonde van die lied" ('Kitaarspeler') - gesimboliseer deur sy skewe liggaam -

36) "Die lied van die diamant", Standpunte, Jg. XII, Nr. 1, Jan.-Febr. 1958. Vgl. ook Rob. Antonissen se bespreking in "Alles is onsuiver", Standpunte, Jg. XI, Nr. 3, Des. 1956 - Jan. 1957.

en hy bly dan ook onvrugbaar omdat hy "in wanhoop van die liggaam" "weerstrewig die verbode steen gevat" het. Koen lewe in 'n wêreld waar konstabels "onder die Suiderkruis" ("soos in 'Kruis' waar hulle "met konstabels en sambok, / met soldate, die Suiderkruis se strydkolom", die baaierd hokslaan) die "oerbewoonde kamp" bewaak (vgl. die nagwag se skuur; hy kom "met flits en Suiderkruis"). Brakfontein is 'n ander Diepkuil aan die Dodekus waar "bliksem en die Duiwelswind" (teëhanger van die "Groen Wind" van 'Papajabos') die plante en bome verminsk, 'n aardse plek dus wat gekonfronteer word met "die verlore paradys" (die hemel in "Kroniek"). Broeder Ben is weer een van die Eerwaarde Kriel- of Gunnar-groep, 'n swak beeld van Christus. Die kernstuk van die gedig is natuurlik die "Liid fan di Diamant", sentraal geplaas in die middepaneel; hier word die verhouding blom-baaierd naef-direk gestel. Die literêre verwysing regverdig so 'n naëwe siening want enige ander manier van reguit sê wat blom en baaierd simboliseer, sou noodwendig op 'n simplistiese vereenvoudiging doedgeloop het. Hierdie verwysingstegniek is byna soos die waspel in "Mariëken van Nieuweghen", waar 'n spel in die spel die oplossing in die hand werk. Met die gedig in die gedig kan die digter selfs 'n didaktiese les in die vorm van 'n allegorie gee sonder om ooit didakties te wees.

Die kern van die gedig is egter nie die botsing tussen blom en baaierd nie, maar die diamant-blom self wat juis - en hierin skuil die dramatiese ironie - deur die konflik se louteringseffek uit die chaos verkry en geslyp word. In "Staking" was daar net die antitetiese faktore (bv. Trom - Klok) waarvan elkeen tussen blom-baaierd waardes geskommel het. Deur die louterende lyding, veroorsaak deur die botsings, is Trom én Klok nader aan die blom gebring alhoewel in die gedig die klem op die antitese lê.

"Blom van die baaierd" daarenteen gaan verder. Hier gaan die stryd nie oor die posisie van twee groepe of waarde-verteenwoordigers teenoor mekaar nie. Albei opponente veg bewus om die blom en deur middel van die blom, alhoewel die blom-waardes vir elkeen verskil. Vir Koen is dit rykdom, mag, invloed, vrouens, weelde ens., vir Broeder Ben die siel, Christendom, gemeente - en kollekte. "Blom van die baaierd" is dus 'n vooruitgang op "Staking". Die blom is gekristalliseer en het 'n diamant, d.w.s. 'n vaste en blywende (?) waarde geword; die botsing behels dus nie 'n verdediging van 'n groep se bestaan nie, maar stel die blom-waarde bo die individuele bestaan, sodat dit net deur roof of idealistiese selfopoffering bereikbaar en verkrygbaar is. Daar die roof egter geen duursame besit kan verseker nie (soos in Koen se geval), is die uiteindelijke blywende besit net moontlik deur Broeder Ben se handelwyse. En daarmee beklemtoon Opperman weer die digterlike taak van volkome selfopoffering, van die Kristien-aktiwiteit. Want om die "logos" (=blom, diamant) moet die kunstenaar skynbaar wesenloos word, moet "ter wille van die "logos" homself vergeet, kruisig, opoffer" 37).

Duidelik tree hier die ontwikkeling van die bundel na vore. Wat eers 'n byna amorfe konfrontasie van blom - baaierd verteenwoordigers was (beskawing - primitiwiteit), het in die loop van die bundel d.m.v. herhaalde of verwante konkrete en simboolkerne die blom uit die baaierd laat kristalliseer, hom verfyn en uit die mitiese vereenselwiging met 'n bepaalde groep bevry. Hy het 'n bo-individuele waarde geword, nie gebonde aan 'n sekere beskawing of maatskappy nie. Daarom staan in die laaste botsing twee individuele persone teenoor mekaar.

37) Opperman, "Kuns is boos", Wiggelstok, bl. 155.

Met of juis deur hierdie ontginning van die "bowe-
waarde" het die simbool blom en sy teëhanger baaierd die
"bowe-struktuur" van die bundel geword. Die tematiese is
by Opperman nooit van die estetiese en tegniese te skei
nie, daarom word ons telkens getref deur die hegte een-
heid van sy gedigte - en, soos in ons geval, van die
bundel.

In die begin van hierdie verhandeling is al opgemerk
dat die tema "blom-baaierd" met "Blom van die baaierd" af-
gesluit word. Wat nog volg, is 'n epiloog, 'n byna him-
niese samevatting van die voorafgaande gebeure. Dis daarom
dat ons in "Paddas" slegs die sintetiese element kry wat
al die antitiese momente absorbeer en assimileer.

By 'n gedig soos hierdie is dit moeilik om te glo
dat dit onafhanklik van die ander gedigte ontstaan het.
Dit lyk - meer as al die ander gedigte in die bundel - na
'n bewuste slotsang alhoewel dit ook goed apart gelees kan
word. Die beelde en konkreta is verbasende herhalings in
'n nuwe samehang, 'n skeppingsberig. Die digterlike skep-
pingsdrif en -daad is in die loop van die bundel al hoe
sterker onlyn en dikwels teen 'n Christelike agtergrond
geprojekteer of selfs met die Christelike siening en
woorde vereenselwig. In "Paddas" word die blom-baaierd
verhouding die "Kontrak" van die Skeppingsdaad waarvan die
digterlike skepping 'n "klein, onwys" weergawe of antwoord
is.

Alreeds die eerste vers toon aan dat die baaierd
(reënwater wat op die aarde modder veroorsaak) "uit die
hemel" stam, dus nie boos is nie, maar 'n noodsaaklike ont-
staansplek vir die blom is, die

"afgronde en waters waar 'n God
ses dae aan die baaierd orden",
("Nuwe Jerusalem")

met duidelike eggo's van Génesis 1:2. Dat dit hier egter

nie oor die eerste Skepping gaan nie, blyk uit die "blaar, sambreel en dak" wat reeds daar is, verder "ons voel opnuut Sy gees..."; tog is die "tortels van die modder" "uit die eerste modders opgewek", hulle (tortel = duif = simbool van die Heilige Gees) skyn dus 'n deel van "Sy gees" te wees, ener syds "klein, onwys", d.w.s. as skepsel afhanklik van "Sy gees", andersyds ook goddelik vanweë die deelne- ming aan die goddelike skeppingsdaad wat hom altyd voort- sit in die "onvoltooide groot gesprek."

Hierdie siening van die kunstenaar stem presies oor- een met die opvatting wat uiteengesit is in "Kuns is boos", én met die letterlike betekenis van 'n "simbool", want die kunstenaars is altyd besig om die twee dele van die kon- trak (God en skepping) te verenig en sodoende die "hele" siening van alles te gee.

Ons moet hier afsien van 'n volledige bespreking van die gedig en kan slegs die simboolskakels kortliks aantoon. "Blaar, sambreel en dak", waaroor die reën uitsek, kan eenvoudig 'n aanduiding van 'n hoofsaaklik stedelike be- skawing wees, maar hulle funksie is veel omvattender 38).

38) A.P. Grové sien hier 'n simbool van " 'n gevalle wêreld wat hom bewus van die hemele afsluit, onder blaar, sambreel en dak skuil teen die belder reent van God." ("Aktualiteit in die poësie", in Standpunte, Jg. XV, Nr.4 en 5, April-Junie 1962, bl. 5) Ook vir Gloudina Rykheer wat dié gedig as 'n aparte entiteit bespreek, word sambreel "simbool van die individu in sy isolasie (soos trouens die paddastoel-sambreel in "Eiland van die paddastoele". - E.R.), dak simbool van die on- natuurlike skeiding tussen die groep en die bevrugten- de goddelike beginnel." ("Digter in die Reën", in Inset, Jg.1, Nr.2, Okt. 1961, bl. 3). Maar dis interessant dat sy by haar analise van "Paddas" dikwels na ander gedigte uit Blom en beaierd verwys om afsonderlike sim- bole of simboolkerne nader toe te lig, soos bv. "modder", "tortel" e.a. Sy konfronteer selfs die hele gedig met "Oud-digter" en wys op 'n essensiële samehang: "Na die vrees vir die digterlike woestyndood in die dorland van die talent by "Oud-digter", is die vervullende aanwesigheid van die reën in "Paddas" opvallend"(t.s.p.). Hieruit blyk weer hoe sterk die gedig 'n deel van die bundeleenheid is en binne die raam van die geheel ge- sien en verklaar moet word.

"Blaar" herinner aan die blare van magnolia, mangobos en suikerriet ("Staking"), aan verlepte koolblare ("Ou vrouens) en die blare van Kristien se Papajaboom; "sambreel" roep dedelik weer die "kruine" van die paddastoele op, ook die 'Blomverkopers' in "die menslike verval"; terwyl "dak" aan die "sink"-dak van Distrik Ses ("Kersliedjie"), die nagweg se skuur en ook die huislike twiste van "Beurtrympie" en "Naskrif" laat dink. Of 'n mens in die hamerkoppe wat "paddas... uit die water" pluk, nie teëhangers van die "tortels van die modder" kan sien nie? Eersgenoemdes is die "roepvoël(s) van die dood", terwyl die tortels (verwant aan Kristien se duif in 'Papajabos') as paddas nuwe lewe uit die modder skep, dus in hul vleeslikheid (vgl. derde strofe) met "Sy gees" vervul is soos Kristien as "meid". Die geheimenis van hul vrugbaarheid is egter hul nederige houding ("klein, onwys") wat ook Kristien kenmerk "waar sy klein, / 'n suikersakkie bene, voor die proekstoel lê", of sê: "My Heer, ek stel my liggaam tot U doel", in teenstelling met Koen se hoogmoedige en eiesinnige "Ek móét my lyf van hierdie lyf vervreem". Ook in "Staking" lei die eiewyse houding van "trom" én "klok" tot 'n vernietigende konflik en in "Oud-digter" tot frustrasie. Dit blyk al hoe meer dat Opperman die aktiewe self-wil-doen by die kunstenaar verwerp ten gunste van die "verkleurmannelie" wat as dienaar van die "woord" homself heeltemal prysgee en "eerlik, sonder eiebelang, die volle werklikheid probeer erken... en alles in sy eie reg volwaardig probeer teken ³⁹⁾. Daarom bly die "groot gesprek" ook altyd "onvoltooid".

In die derde strofe verskyn al die belangrikste beelde van "Nagweg"; die paddas hou nou self die "nagwaak" en verhoed dat "die stede soos wit angeliere / tuimel voor 'n

39) Opperman, s.w., bl. 154.

swetterjoel kommandomiere". Pleks daarvan ryg hulle "deur die lang nagwaak / terwyl die ander slaap, /... die stringe liggies van die kuit" (vgl. "In miljoene liggies woel die mens"). Teenoor die vervalverskynsel van "wit maaiers" en sterre wat "vreet aan die heelal" plaas die digterpaddas die "liggies" van nuwe digterlike lewe en kreatiwiteit.

In die openingsgedig van die bundel verskyn in vers 1 van die tweede strofe "grys motte". Die eerste vers van die tweedelaaste strofe van die slotgedig het nog "'n mot" waarna die paddas mik, maar dan op die "bevel van God" (nie dié van Zoengoe nie) "uit elke sloot en kreupelbos / in kombuis, in room" spring. Die parallelismes tussen die twee gedigte is so opvallend, dat hulle geen nadere toeligting verg nie. Selfs die strofe- en rymskema is presies dieselfde, maar i.p.v. die dreigende om-ryme verwys die sleutelreëls hier telkens na verlossing, lewe, lofsang.

Die digter se skeppende daad moet alle lae van die syn en die maatskappy deurdring, ook die man-vrou verhouding (vgl. die afdeling "Kroniek" - "Clat boek") en die onderbewuste asook die verbeelding ("Ringdans van die hamerkoppe").

Die laaste strofe is soos die juigkreet van die seëvierende digters wat deur hul skeppingsvermoë die blom uit die baaierd verlos sodat God selfs in en deur die moeras nog verheerlik kan word. Met die "borreling van die moeras" ("dié moddergate wat deur eeue kook") het die bundel begin en die opstand teen die blom ingelei, dog die slot toon die ewolusie in sy hoogste vorm, die verandering van 'n blom-vyandige baaierd in 'n potensiële blomdraer.

Die verbasend "himniese" toon van "Paddas" is soos 'n antwoord op Kristien se woorde: "Laat ons afsluit met 'n psalm." Ons sou ook kan sê, dis die "Tromars" vir die troue van blom en baaierd, Skepper en skepping. Soos Kristien het die digters alles berei, berg, blear, ster, moeras, vir die "bruidegom... wat uiteindelik na Sy bruid toe kom."

In 'n lesing oor "Die aard van die dramatiese alleenspraak" ⁴⁰⁾ het Opperman hierdie soort digterlike sintese as 'n kenmerk van die beeldende kunstenaarskap aangewys. Na aanleiding van "Swart luiperd" deur N.P. van Wyk Louw praat hy van "die kunstenaar se byna volkome eenwording met wat hy beskryf" en ook "hoe hy uit sy eenwording met tak, klip en plant sin probeer haal. Die spreker in die dramatiese alleenspraak, d.w.s. op die ou end die verwoorder, die kunstenaar, is die reisiger deur die oerbos van die Syn. Hy vertel en beskryf dinge. Deur die oorgawe aan sy vertelling volg hy die swart luiperd... en soek daarin na sin. Die enigste sin of oplossing wat hy kry, is in die verwoording self; dus, 'n eenwording met die vertelling, met die dinge wat beskryf word. En deur die eenwording met die afsonderlike dinge in die Syn, skep hy eenheid" ⁴¹⁾. Hiermee karakteriseer Opperman sy eie strewende en sy tegniek in Blom en baaierd en verklaar ook hoekom die bundel 'n eenheid geword het.

40) 'n Voorlesing gehou aan die Universiteit van Pretoria, Maart 1961. Standpunte, Jg. XIV, Nr. 6, Aug. 1961.

41) A.w., bl. 14. Kursivering van my.

HOOFSTUK SES

BESLUIT.

Aan die begin van hierdie studie is die bewering gemaak dat die bundeleenheid verkry word d.m.v. simbole, veral deur die titelsimbool en sy uitstralings. Ons het daarom die simboolgebruik in twee gedigtereeke en - veel beknopter - ook in die bundel as 'n geheel nagegaan en vasgestel dat Opperman in Blom en baaierd enersyds die dramatiese simboolgebruik en andersyds die vereenselwigingstechniek d.m.v. simbole toepas. Die doel het duidelik geblyk: soos Baudelaire wou hy nie "un pur album" skep nie, maar 'n digbundel met "un commencement et une fin"¹⁾, of soos Barbey d'Aurevilly dit gestel het, "une oeuvre poétique de la plus forte unité," volgens "un plan calculé par le poète méditatif et volontaire"²⁾. Dié opsetlike beplanning asook die byna Middeleeus-simboliese titel en die dramatiese struktuur van die geheel stel Blom en baaierd nader aan Les fleurs du mal as bv. aan die West-östlichen Divan. Maar in die plek van Baudelaire se tragiese "Ek", deur wie^{die} digbundel 'n "poëtiese drama" word³⁾, tree by Opperman die "dramatiese" simbool wat die (dramatiese) struktuur en eenheid van die bundel veroorsaak. Die resultaat lyk eenders, dog die oorsake verskil. Die titelsimbool met sy antitetiese komponente groei al hoe meer uit die simbole en simboolkerne van die afsonderlike gedigte en word 'n dramaties-dinamiese bowestruktuur;

-
- 1) C. Baudelaire, Correspondance générale IV, 1948, bl. 9. Aangehaal deur D.J. Mossop, a.w., bl. 2.
 - 2) Artikel wat gepubliseer is in die aanhangsel van die 3de uitgawe van Les fleurs du mal, Parys 1868. Aangehaal deur D.J. Mossop, a.w., bl. 1.
 - 3) D.J. Mossop, a.w., bl. 7.

andersyds verkry die simbole en selfs konkreta in die gedigte 'n dramatiese spanning deur die kontak met die bowestruktuur. Sodoende word die wêreld-van-die-bundel sterk hiërargies georganiseer, 'n orde wat alreeds 'n blom uit die baaiërd van wanorde of vormloosheid is ⁴⁾. "Blom en baaiërd" lyk nie na 'n vooropgesette begrip of wêreldbeeld nie, maar dit groei in 'n gedurige ewolusieproses van die eerste tot die laaste gedig in 'n dramatiese verhouding van "toesang" en "teensang" ⁵⁾. Gevolglik móét die simbool hier strukturerend optree - of dit as konkretum, as beeld, of as 'n skynbaar beeldlose struktuur verskyn ⁶⁾. Elke potensiële simbool het deel aan die ewolusie van die titelsimbool en kry met elke weerkaatsing of projeksie van parallelle, kruisende en antitetiese faktore 'n nuwe

-
- 4) Wat Cleanth Brooks oor die eenheid van 'n gedig sê, is ook van toepassing op die bundeleenheid in Blom en baaiërd: "The characteristic unity of a poem lies in the unification of attitudes into a hierarchy subordinated to a total and governing attitude. In the unified poem, the poet has "come to terms" with his experience... The unity is achieved by a dramatic process, not a logical; it represents an equilibrium of forces, not a formula." (The well wrought urn, bl.189.)
- 5) Streng gesproke is "blom en baaiërd" egter wel 'n soort wêreldbeeld by Opperman, omdat dié siening van die lewê, die wêreld en die kuns in al sy bundels en ook in sy kritiese opstelle tot uiting kom. Reeds in 'n titel soos "Heilige beeste" kan die essensie van die "blom en baaiërd"-begrip aangetoon word. Maar die aanbod van dié wêreldbeeld is telkens, veral in sy laaste bundel, so ewolusionêr-dinamies dat dit die allure van iets nuuts en oorepronklik het. Die bestaan of funksionele aanwesigheid van so 'n wêreldbeeld by Opperman verklaar egter ook die "dialektiek" (die tese en antitese, die "pro" en "anti", die toesang en teensang) waarna ons reeds verwys het.
- 6) "Im Bild selbst", skryf Wilhelm Emrich in sy artikel "Das Problem der Symbolinterpretation" (Deutsche Vierteljahrsschrift, Dl. 26, 1952, bl. 336), "und durch das Bild wird die Welt geistig strukturiert und sinnvoll geformt... Daraus ergeben sich wichtige Einsichten in das Problem der Interpretation... Symbolisch sind nicht nur Bilder, die man im engeren Sinne als symbolisch zu bezeichnen pflegt, sondern auch dichterische Sprachformen, Kompositionsweisen, geschilderte Vorgänge usw. Jede Form ist Sinnträger, sinnlicher Ausdruck eines intendierten Gehaltes, und jeder Gehalt hat im Medium der Form einen vielfältig sich brechenden Verweisungscharakter. Das Problem der Symbolinterpretation ist daher kein Teilproblem neben anderen Interpretationsproblemen, sondern trifft ins Zentrum der Dichtungsproblematik überhaupt" (bl. 340).

laag van betekenis. Daarom hang die ewolusionêre karakter van die simbool by Opperman ten nouste saam met die onderlinge dramatiese spanningsverhouding en die volgorde. 'n Volledige ontplooiing en esteties bevredigende toepassing van dié soort simbool kan dus net in 'n geordende geheel geskied, of miskien moet ons lievers sê dat dit noodwendig in die strukturering van 'n geheel moet eindig.

Die ondersoek het die volgende bevindings opgelewer:

a) Die bundel het 'n nou sluitende kwasi-dramatiese eenheid geword volgens voorafgaande beplanning en d.m.v. "ewolusionêre" simbole en simboolkerne. Die simboolgebruik is óf by uitstek dramaties óf sterk beeldend. By die toepassing van die dramatiese tegniek word die simbool die draer van die epies-dramatiese struktuur van die gedig; in die geval van die "beeldende" tegniek vervang die simbool die verhaalelement en word self die struktuur van die gedig of poëtiese eenheid.

Ander eenheidskeppende faktore, soos bv. die tematiese groeperings, die tipografiese aanbod e.a. is slegs van sekondêre betekenis, terwyl die "Ordnung der Aufeinanderfolge" ⁷⁾ direk by die simbool, dus die primêre eenheidsfaktor, aansluit.

b) Die simbole van die afsonderlike gedigte projekteer - soms net suggestief - twee soorte polêre beelde na buite wat in die brandpunte "blom" en "baaierd" respektiewelik verenig en dramatiese opponente word. Die tweeledige titelsimbool spruit dus as projeksie uit die gedigte self. Deur dit eksplisiet te noem, word die projeksie weer teruggekaats op die geheel en op al die onderdele en sodoende verskerp dit die blom-baaierd implikasie van die afsonderlike simbole.

7) R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, bl. 328.

Gevolglik is die titelsimbool wat as integrerende faktor funksioneer, nie slegs 'n versamelnaam of handvatsel nie, maar 'n integrale deel van die geheel, 'n soort oersimbool of kiemsel ⁸⁾ waaruit al die ander simbole groei en waarin hulle weer inmond. Daarom suggereer dié oersimbool so sterk die oerbegin ⁹⁾ en die ewolusieproses. Dis 'n ewolusie wat met die primitief-enkelvoudige begin, tot die veelvoudige, komplekse uitdy en tot 'n hoër enkelvoud terugkeer. In dié tegnies byna volmaakte simboolgebruik kry ons "'n onweerstandbare uitdy van beeld in beeld tot 'n... sluitende en in-sig-volledige "wêreld"-beeld"¹⁰⁾. As simbool van die Skeppingsdaad verwys "Blom en baaierd" ook weer na die etimologiese betekenis van "simbool", die twee "symbole". Slegs saam kan hulle 'n eenheid vorm. Hulle is die "toesang en teensange" wat deur die paddadigers in 'n sinvolle patroon saam-"berym" word, want die vernaamste taak van die "tortels van die modder" is om te "symballein" (=saambring, saamgooi).

Nuut is 'n dergelike bundeleenheid beslis nie. Die ondersoek het aangetoon dat ons by baie ander en vooraanstaande Europese digters 'n soortgelyke strewe vind. Ook in Opperman se eie werk is Blom en baaierd met sy spesifieke struktuur geen vernuwing nie, wel 'n end-uit ontwikkeling van 'n styl en digtegniek wat al die vroeëre bundels in toenemende mate gekenmerk het. Nuut is slegs die konsekwente ontplooiing en toepassing van 'n digstyl wat in sy soort miskien nie - ook nie deur Opperman self - so maklik verder gevoer kan word nie. En juis hier lê die

8) Ons gebruik die term "kiemsel" dus anders as S.Vestdijk. Hy beskou die gedig en sy organiese eenheid as 'n kiemsel (De glanzende kiemcel, 's-Graveland 1950), terwyl hier die titelsimbool as kiemsel van die bundel-organisme aangewys word.

9) Vgl. "God se eerste daeraad", "die oerbewoonde kamp" e.a.

10) Rob. Antonissen, "Klein bont patroon van verse 1961", in Standpunte, Jg. XV, Nr. 2 en 3, Des. 1961 - Feb. 1962.

aanvalspunt vir die kritikus. Met Blom en baaierd is 'n fase van die digter se skeppende werk afgesluit en die vraag ontstaan: sal 'n nuwe bundel met die simboolstrukturering van Negester oor Ninevé tot en met Blom en baaierd as 'n eenheid ons nou nog kan boei? Ons het die moontlikhede én grense van dié metode saam met die digter verken. Dit lyk of verder ontwikkeling uitgesluit is ('n hegte simbool- en struktuureenheid sal in 'n siklus eindig en die spesifieke bundelkarakter verlore laat gaan), dan sou daar slegs die moontlikheid van herhaling of variasies op dieselfde patroon bestaan. st

Afgesien van die rol wat Blom en baaierd as hoogste eksponent van die digter se karakteristieke styl speel, het Opperman met dié bundel 'n baie belangrike bydrae gelewer vir die organistiese literatuurbeskouing. Hy het die eenheidsbegrip verruim deur skeppend aan te toon dat in die poëtiese organisme 'n eenheid binne 'n groter eenheid (die gedigteenheid in die bundelteenheid) onafhanklik én simbioties kan bestaan. Soos E. Lindes sê, "is die eenheidsprobleem in die literatuurwetenskap 'n probleem van 'samehang' binne die literêre werk - nie bloot die linguistiese samehang nie, maar ook die literêre samehang" ¹¹⁾. Daar 'n dergelike samehang uit die afsonderlike gedigte en uit die hele bundel, d.w.s. die wederzijdse verhouding van die gedigte, duidelik geblyk het, kan ons hier met volle reg en as die gevolg van 'n waardeoordeel ¹²⁾ die term "eenheid" toepas op gedig sowel as op bundel, alhoewel met graduele onderskeidings.

Ten slotte nog 'n waardering van en kritiek op Opperman se simbole. In teenstelling met ander "simboliste" (d.w.s. digters wat dikwels van simbole gebruik maak) wie

11) E. Lindes, Veelheid en binding, bl. 67.

12) Wellek & Warren, Theory of literature, bl. 157.

Slot
se simbole - ten spyte van 'n sterk konkreetheid soms - 'n ondefinieerbare, geheimsinnige laaste kern besit, is Opperman se simbole deur en deur intellektueel ten spyte van hul sintuiglike, "aardse" konkreetheid. Die onderlinge spel van simbole en die ontrafeling van die lae en vlakke van betekenis in enkele simbole is uiters boeiend en appelleer telkens aan die leser se intellek en via die intellek aan sy emosies. Die simboolgebruik dwing die leser feitlik om vlak na vlak van die projeksies af te tas totdat hy die hele verwysingsveld verken en die brandpunte van die beelde ontdek het.

Dis op hierdie stadium dat Opperman se simbole en gevolglik sy digkuns o.i. nie heeltemal aan die verwagtinge beantwoord nie. Omdat die onverklaarbare geheimsinnige sentrum ontbreek en al die kruis- en parallelle verwysings verstandelik verklaar kan word, lyk die geheel effens na 'n vernufspel wat die suiwer poëtiese in die gedrang bring¹³⁾. In "Suiderkruis", "trom", "klok", "blom", "waatlemoen" e.a. ontbreek daar iets wat bv. in Van Wyk Louw se "wit skip"¹⁴⁾ en talle ander simbole, in Nijhoff se "voël" of "fluit", Eliot se "sea", Yeats se "tower" - om maar net 'n paar voorbeelde te noem - altyd na die oneindigheid verwys. Opperman se simbole daarenteen word beperk deur hul eie kenmerkende grootsheid. Want Opperman het daarin geslaag om die mees realistiese, selfs banale dinge, voorwerpe of

13) "The literary image is not a product of intellect, except in so far as intellect is involved in that creative operation of the whole mind which is Imagination; 'intellect' as such merely contaminates it, attempting to explicate what, to use Bergsonian language, is, though finite, inexplicable, simply because of the way the human mind works." (F. Kermode, Romantic Image, bl. 47.)

Ons verwys weer (sien ook bl. 25) na R. Wellek wat van twee gevare vir die "symbolist view of poetry" praat: intellektualisme en mistisisme (A history of modern criticism, Dl. II, bl. 43). Aan die gevaar van intellektualisme het Opperman nie heeltemal ontsnap nie.

14) "Groot Ode", Standpunte, Jg. XIII, Nr.3, Febr. 1960.

ondervindings in die gewaad van doodgewone, soms skokkend onpoëtiese woorde meer-dimensionele simbole van 'n ander, hoër werklikheid te laat word sonder verlies van die sin-
tuïglike direktheid. Maar hulle is eindig. Daarom mis hulle die "ewigheidsglans" van die beste simbole van ander digters. Andersyds ontbreek by lg. simbole in die allermeeste gevalle die sterk, volgehoue kontak met die konkrete, die symbolum self. By hulle staan die verwysing na die gesimboliseerde op die voorgrond, terwyl Opperman se simbole eers deur hul sinuïglike direktheid tref en later deur die projeksies. Om dié rede kan ons Opperman nie direk vergelyk met ander "simboliste" nie. Hy wou iets anders bereik: die singewende deurskynend-making en die ontdekking van die "lê" van die aardse dinge in en deur die woord, nie die aftasting van 'n persoonlike mite of van 'n geestelike wêreld wat nie meer in gewone woorde vertolk kan word nie. Waar die tradisionele simbolis "parasities" op die sinuïglike werklikheid teer en meer betekenis heg aan die gesimboliseerde as aan die simbool, beskou Opperman "elke verskynsel in sy goddelikheid" en wil dié goddelikheid in die aardse ding laat sien, die blom uit die baaierd haal, die engel uit die klip beitel. Opperman het dus daarin geslaag om die kloof tussen realisme en simbolisme te oorbrug. Daar hy sy simbole egter uit die baaierd van die realisme laat voortspruit, is die verhouding blom - baaierd ongelyk. Die klem lê op die baaierd van die konkrete vlak, terwyl die simboolvlak iets van sy verwysingskrag inboet. Die uitstralings is ryker wat die breedtedimensie betref, maar "eindiger" in die hoogte.

A A N H A N G S E L

Kroniek van Kristien.

(B-Teks).

NAGMAAL

1 Een warm Sondag met die orrelspel
2 toe Gunnar brood breek en die wyn uitdeel
3 het sy in die klipgebou met enkel rame
4 onder die reuk van al die swart liggame

5 dwars oor die orrelnote neergesak...
6 Drie swart susters hou hul arms bak
7 en dra haar uit terwyl sy skree
8 soos 'n vrou wat wil geboorte gee.
9 Daarna het sy ontstend vertel:
10 "Ek is gevoer tot spitse bo die Hel,
11 en van dié kranse toe weer hoër geneem
12 tot ek die stem van God verneem:
13 'Kom, kom al te seker, My vriendin;
14 Ek nooi jou uit die wolk die hemel in,
15 maar so pas het jy Diepkuil gesien;

16 nou sou Ek graag wil hê dat jy, Kristien,
17 deur veranderinge van jou lyf en gees
18 telkens 'n lidmaat van My lyf moet wees
19 sodat jy lyf ná lyf die pyn van ander voel.'

20 'My Heer, ek stel my liggaam tot U doel!
21 'Dié antwoord, My vriendin, het Ek verwag;
22 op dié manier word ook jôú pyn versag!"

Leven van Sinte Christina de Wonderbare.

(A-Teks).

214 ... haer geest had aengedaen
sodenege suptijlheit / dat hi nyet wale
en const geliden sonder quale
den roke van den minscheliken lichamen.

218 Doen leyddenghe haer sustre te hueswert te samen /
981 ... en riep en creet /
als di in arbeit van kinde geet. (Vgl. ook 791, 1227-28)

256 "Doen seidde mijn Here: "Sekerleke /
"utenemende suete vriendinne mijn /
"ghi selt hier namaels met mi sijn.
267 ""so seldi verlossen de zielen al /
""di ghi saght ind jammerlec dal
""dies veyhvyers /
262 ""... daer ghi
""in uwen gewareghen sterfleken lichame
""selt liden / sonder sijn selfs mesquame /
""pine der zielen / di ontsterfleke
""es; en daer met sekerleke
""so seldi verlossen de zielen al / ...

(Vgl. ook 1481+84)

(B-Teks)

WILDEHOND

1 Dikwels moes die arme Kristien haar skaam
2 oor die groot honger van haar klein liggaam,
3 dan het sy soggens met geknoopte taboes
4 haar halfkaal rug en lede rooi galoos
5 totdat dit wegvlug met hare ongekam,
6 kwyland water drink, afkoel in die dam
7 en later kou aan soet wit steeltjies gras.
8 Die sterk swart koster het haar opgepas,
9 maar van haar lyf maak God die ketting los
10 dat sy eenkant kon hou in die papajabos.
11 Toe het hulle haar maar laat begaan;
12 en in die stilte snags wanneer dit volmaan
13 oor die statjie is, hoor hulle lank
14 nog na die dense 'n gejammer en getjank
15 van die maer lyf wat met oë rooi gevonk
16 hande-viervoet uitkruip uit 'n spelonk
17 en waggelend langs bespadjies deur brakslote
18 op vier benaelde en behaarde pote
19 kom snuffel in die strooise en pondokke
20 na kambas kos. Dan met swepe en met stokke
21 het die skepsels beangs die tepellyf
22 van hulle af die papajabosse ingedryf.

(A-Teks)

761 dat haar een onverdraechlec groot
hongher quam ane /
484 Dat selve deed si oec allene
metten doernen / de maghet vri;
so dat haar lichame sceen ocht hi
met roden bloede weer overgoten.
319 Te leest met pinen als sise vanden /
so vinggen sise en bondenghe met yseren banden.
323 ... di hemelsche vader /
hi brac beide bande en vetren algader /
en verloeste sijn werde vriendinne.
Doen vause verre henen / inne
den welden bosche /
469 Si stont oec sulwile te middernacht oppe /
en locte ute tenene cloppe
al de honden van der stat /
en deedghe bassen en ulen / so dat
si liep vore wat si conde /
als een besste.
474 Daer jaeghdenghe de honde
buten weghe / al sonder sparen /
doer doerne die scaerp en stekende waren.

(B-Teks)

MEID

1 Met rustelose voete op beespaadjies
2 tussen turksvye en die kort grassaadjies
3 reek sy bestof, soos ysterklip met roes,
4 en haar ongekande hare sKoei en kroes
5 bokant die swart brons van haar boliggeam
6 in sonnevuur tot peperkorrels saam.
7 En altyd malend in die rooi kringloop
8 wat kronkel om die rantjies en miershoop
9 het een van die groot hongers haar gevoer

10 na 'n rondawel waar 'n witman boer
11 en van die baie oor die vertes dink,
12 hom dikwels van die wêreld moet losdrink.
13 Moeg deur die honger en die dors gepla
14 het sy 'n stukkie brood en drank gevra.
15 Toe bloei die turksvyblaasie, stuif goudgeel...

16 en met die gees vervul het sy vir hom geprofeteer.

17 Sy loop voor 'n konstabel op sy perd, en dryf
18 drie maande in 'n sel die vyand uit haar lyf;
19 en toe sy weer die beespad vat, na kos verlang,
20 soek sy in klowe na 'n padda of 'n slang.
21 "Wat wil U met my, Here? Ek wil weet:
22 Waarom moet ek die onrein dinge eet?"

(A-Teks)

759 Et geviel op enen dach /
...
dat haer een onverdraechlec groot /
hongher quam ane / dat si doer noet /
alst God woude / quam haesteleke
gelopen / daer verwendeleke
een alte quaet minsche sat en at /

766 dien si om Gode drincken bat.
En het geviel dat hi gewan
genade toet hare / di ondedeghe man /
en ontfarmhertechheit / als hise sach /
dier hi te niemanne te hebben en plach;
so dat si al luttelken wijns daer nam
en dranc / dat heme ten besten quam:
want si propheeteerde van
dien quaden / boesen / sundeghen man /
776 / dat hi ontfaen
in sier doet soude Gods genade /

788 dat si at vorschen ocht padden darne /
ocht van serpente dyngewede verslant /.
793 "wat haydi met mi / mijn vriendelec Here?
"Waer om so pijndi mi sus sere?"
801 "Waer om so nutti dees onreyn dinghe?"

KLIPKOPPIE

1 Terug in haar eie liggaam het Kristien
2 die drang geken om God anders te dien:
3 sy voel geroepe na 'n afgeleë streek
4 om vir die klippe op 'n kop te preek.
5 Daar aangekom was hulle bot en stil,
6 maar met die omdraai hoor sy 'n gegiggel
7 agter haar; toe kyk sy skielik om
8 en sien hoe hulle terugruk tot 'n stom
9 gemeente wat binnensmonds gesels en spot.
10 Maar gedagtig aan die woord van God
11 sit sy stil en trek binne haar liggaam
12 haar besproete arms en dun bene saam

13 tot 'n kuiken in die hulsel van sy dop

14 wat die groot son deur hom voel klop,
15 en later hang sy, een en onverdeel

16 binne 'n eie ruimte net 'n eiergeel.
17 Toe se sy: "Maak nou almal julle oe oop."
18 En in 'n wereld, vloeiend en saaneengeloop,
19 kyk strak gesigte, party ovaal omhoog,
20 ander met haaslip, ander met hol oog,
21 en op kort skilpadpootjies skuif hul nader
22 en hoor toe vir die eerste keer van hulle Vader.

513 so worden haar lede al / oleyne en groot /
te gader gedrukt in enen cloet /
als geheit was dat loept in een;
so dat haar lichame nyet anders en seen /
noch dat men nyet els en wart geware /
dan enen ronden lichame aen hare.
1133 en wart daer in den geeste gevueret op /
so dat haar lichame als een dop /
daer kinder met te spelene pleghen /
ryndelde / en keerde hem weder scheghen.

1139 so en const nieman / met sinen sinnen /
aen haren heileghen lichame bekinnen
vorme van haren leden engene.

(B-Teks)

WAATLEMOEN

1 In die tyd van geestelike dronkenskap
2 is haar lyf gevul met die rooi sap
3 wat van die geel son en die soet fontein
4 in haar liggaam gis en borrel soos jong wyn;

5 en daarvan het sy uitermate groot geswel
6 sodat haar lyf verby haar lede wel
7 en sy, volkome deur haarself omsluit

8 net kommer oor: "Wat kom daar uit my uit?"
9 In die groot honger is die kwaad

10 gesaai reeds met die strooiing van die saad
11 wat ek vermenigvuldig wak in my."

12 Sy voel in haar hoe roer die rye:
13 "Is die pitte swart of bruin of wit?"
14 Dan het sy om haar sondes weer gebid.
15 Sy word ten volste van die groot verwag
16 en weet nou breek die uur aan van die slag,
17 en op 'n warm somerdag het sy gedwee
18 haar met die loop van die vrugwaters oorgegee...
19 en half verstrooi sien sy hoe om haar staan
20 wit, bruin en swart, 'n halwe maan,
21 en onbesorg eet hulle skyf na skyf
22 die wyn en brood van haar bros lyf.

(A-Teks)

519 Maer als die geestelic dronkenskap
verteert was / en dat suete sap
dat haar scinste de godlike fonteyne /
di suete / suver es en reyne;
en als haar lede weder quamen /
en haar irste vorme namen /
di als een ygel waren in een
gecluntert / alst aen haar wel seen:
so wordden haar lede ute gereet /
die te voren waren bedect
en onder een onvormelec materie besloten /
en temale te gader gevloten.

1691 Een dinc was dat si dicke claeghe /
en dat si met wonderleken gelate gewaeghe:
dat byna al de liede gemeyne
weren beveect en worden onreyne
in den sturtene dies saeds / doen si
worden ontfanghen: ende daer bi
soude byna al der kerstenheide seen
Gods abolghes met groter wraken aengaen.

BIBLIOCRAFIE

- AANSLAG: Lesings van die Afrikaanse studiekring: Stellenbosch,
versorg deur dr. F.F. Odendal en J.C. Kannemeyer,
Kaapstad 1961.
- ABRAMS, M.H., The mirror and the lamp: Romantic theory
and the critical tradition, Oxford 1960.
- ANTONISSIEN, R., Die Afrikaanse letterkunde van aanvang
tot hede, tweede, hersiene druk, Kaapstad 1960.
- BACHMANN, J., Die Anrufung des grossen Bären, München 1956.
- BAUDELAIRE, C., Les fleurs du mal, Parys 1952.
- BAYLEY, J., The romantic survival: A study in poetic
evolution, London 1960.
- Beskouings oor poësie, Pretoria 1957.
- BEVAN, E., Symbolism and belief, The Gifford Lectures:
1933-34, The Fontana Library 1962.
- BÖCKMANN, F., (redakteur), Stil- und Formprobleme in der
Literatur: Vorträge des VII. Kongresses der
Internationalen Vereinigung für moderne Spra-
chen und Literaturen in Heidelberg. Heidelberg
1959.
- BOERNEEF, Gheep en kambro, Kaapstad 1959.
- BORMANS, J.H., Leven van Sinte Christina de Wonderbare,
Gent 1850.
- Der grosse Brockhaus, 16de uitgawe, Wiesbaden 1957.
- BROOKS, C., The well wrought urn: Studies in the structure
of poetry, London 1949.
Modern poetry and the tradition, Chapel Hill
1939.
- BURKE, K., A grammar of motives, Prentice-Hall, Inc. 1945.
The philosophy of literary form: Studies in
symbolic action, verkorte & hersiene uitgawe,
New York 1957.
- CASSIRER, E., Language and myth, vertaal deur Susanne
Langer, New York-Londen 1946.
The philosophy of symbolic forms: Language,
Dl. I, vertaal deur Ralph Manheim, New Haven
1953.
- CHRISTOPHERSEN, P., The articles: A study of their use
use in English, London 1939.

- CLOETE, T.T., Trekkerawee en Joernaal van Jorik, Amsterdam 1953.
- CRANE, R.S., (redakteur), Critics and criticism: Ancient and modern, 2de druk, Chicago 1954.
- EBELING, C.L., Taal- en letterkunde: Aspecten van het Russische formalisme, Intreelesing, Universiteit van Amsterdam, 's-Gravenhage 1955.
- ELIOT, T.S., Four quartets, 11de druk, London 1958.
Selected essays, 2de hersiene uitgawe, London 1949.
- ERLICH, V., Russian formalism: History-doctrine, 's-Gravenhage 1955.
- GARDNER, H., The art of T.S. Eliot, London 1949.
The business of criticism, Oxford 1959.
- GEGGUS, R., Die wit in die poësie: 'n Onderzoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie, Amsterdam 1961.
- GOETHE, J.W.von, Goethes Werke, 2de druk, Hamburg 1956.
Goethes Briefe, versorg deur Eduard von der Hellen, Stuttgart 1901.
- GROVE, A.P., Die Duister digter: Opstelle oor die moderne Afrikaanse liriek, Pietermaritzburg-Durban 1949.
Oordeel en vooroordeel: Letterkundige opstelle en kritiek, Kaapstad 1958.
- HELLINGA, W.G. & SCHOLTZ, H. v.d.M., Kreatiewe analise van taalgebruik: Prinsipes van stilistiek op linguistiese grondslag, Amsterdam - Pretoria 1955.
- Der neue Herder, Dl.I & II, Freiburg 1949.
- HESELHAUS, C., Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll: Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, Düsseldorf 1961.
- HYMAN, S.E., The armed vision: A study in the methods of modern literary criticism, hersiene & verkorte uitgawe, New York 1955.
- INGARDEN, R., Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, 2de druk, Tübingen 1960.
- IONESCO, E., Plays, Dl.II, vertaal deur Donald Watson, London 1958.
- KAYSER, W., Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1958.

- KERMODE, F., Romantic image, 2de druk, London 1961.
- KNIGHT, W., The Shakespearean tempest, London 1960.
- KNUVELDER, G., Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, 's-Hertogenbosch 1958.
- KRAMER, W., Inleiding tot de stilistiese interpretatie van literaire kunst, Groningen 1947.
- KRITZINGER, LABUSCHAGNE e.a., Verklarende Afrikaanse Woordeboek, Pretoria 1947.
- LANGBAUM, R., The poetry of experience: The dramatic monologue in modern literary tradition, London 1957.
- LEWIS, C.D., The poetic image, London 1955.
- LINDES, E., Veelheid en binding: 'n Bydrae tot die ondersoek van die eenheidsprobleem in die literatuurwetenskap, Amsterdam 1956.
- LOUW, N.P. van Wyk, Nuwe verse, Kaapstad 1954.
- Swaarte- en ligpunte: Benaderings van die literatuur I, Kaapstad 1958.
- 'n Wêreld deur glas: Benaderings van die literatuur II, Kaapstad 1958.
- LUCY, S., T.S. Eliot and the idea of tradition, London 1960.
- MOSSOP, D.J., Baudelaire's tragic hero: A study of the architecture of Les fleurs du mal, Oxford 1961.
- MUILLER, H.A., Laaste opstelle, versorg deur D.J. Opperman, Kaapstad 1961.
- NIENABER, C.J.M., Die taal as tolk: 'n Stilistiese analise van Elisabeth Eybers se MARIA, Durban 1956.
- NIENABER, G.S. GROVÉ, A.P., Christina en Kristien, Kaapstad 1962.
- NIENABER, P.J. e.a., Perspektief en profiel: 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde, 2de hersiene uitgawe, Johannesburg 1960.
- OPPERMAN, D.J., Astrak van die gedigte van D.J. Opperman, Kaapstad 1960.
- Blom en baaierd, Kaapstad 1956.
- Digters van dertig, Kaapstad 1953.
- Engel uit die klip, Kaapstad 1950.
- Heilige beeste, Kaapstad 1945.
- Wiggelstok, Kaapstad 1959.

- PEPPER, S.C., The basis of criticism in the arts, Cambridge Mass. 1946.
- PRELLER, G., Dagboek van Louis Trichardt 1836-1838, met inleiding en aantekeninge van dr. Gustav Preller, 2de verbeterde uitgawe, Kaapstad 1938.
- RANSOM, J.C., The world's body, New York, London 1938.
- SAYERS, D., Dante: The divine comedy, Penguin, s.j.
- SCHLEGEL, F.: Seine prosaischen Jugendschriften, Dl. II, versorg deur J. Minor, Wien 1882.
- SCHOITZ, H.v.d.M., In en om die gedig, Intreelesing, Universiteit van Amsterdam, Kaapstad 1959.
- Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise van taalgebruik: Eugène Marais: Die townares, Amsterdam-Kaapstad 1950.
- SEIDLER, H., Allgemeine Stilistik, Göttingen 1953.
- SHIPLEY, J.T., A dictionary of world literature, nuwe hersiene uitgawe, Paterson N.Y. 1960.
- SKELTON, R., The poetic pattern, London 1957.
- SPITZER, L., Stylistics and literary history, Princeton 1948.
- STAIGER, E., Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.
- STALLMAN, R.W., (redakteur), The critic's noteboek, Minneapolis 1950.
- STAUFFER, D.A., (redakteur), The intent of the critic, Princeton 1941.
- STEVENS, W., The necessary angel: Essays on reality and the imagination, London 1951.
- TILLYARD, E.M.W., Poetry direct and oblique, London 1948.
- TINDALL, W.Y., The literary symbol, New York 1955.
- URBAN, W.M., Language and Reality, London 1939.
- VAN DALE, Groot woordenboek der Nederlandse taal, 's-Gravenhage 1961.
- VESTDIJK, S., De glanzende kiemcel: Beschouwingen over poëzie, 's-Gravenhage 1950.
- Voor en na de explosie: Opstellen over poëzie, Den Haag 1960.
- WELLEK, R., A history of modern criticism: 1750-1950: The romantic age, New Haven 1955.
- WELLECK, R. & WARREN, A., Theory of literature, London 1955.

- WIJNGAARD, N., Adaptatie bij de kritische studie van grotere literaire gehelen, Voordrachten gehouden voor de Gelderse leergangen te Arnhem, Nr.2, Groningen 1959.
- WIMSATT, W.K., Jr., The verbal icon: Studies in the meaning of poetry, New York 1958, (Paperbound Ed.)
- WIMSATT, K. & BROOKS, C., Literary criticism: A short history, New York 1957.
- YEATS, W.B., Essays and introductions, London 1961.
- ZABEL, M.D., (redakteur), Literary opinion in America, New York 1951.

Tydskrifte.

- ANTONISSEN, Rob., "Alles is onsuiver", Standpunte, Nuwe Reeks 15, Jg.XI, Nr.3, Des.1956 - Jan. 1957.
- "Klein bont patroon van verse 1961", Standpunte Nuwe Reeks 38-39, Jg.XV, Nr. 2 en 3, Des.1961 - Febr. 1962.
- BLOOMFIELD, M.W., "Symbolism in medieval literature", Modern Philology, LVI, Nr.2, Nov. 1958.
- BOWERS, F., "Herbert's sequential imagery: 'The Temper'", Modern Philology, LIX, Nr.3, Febr. 1962.
- CLOETE, T.T., "Oor 'n paar verskynsels in Opperman se poësie n.a.v. Negester oor Ninevé", Standpunte, Nuwe Reeks 29, Jg. XIII, Nr.5, Junie 1960.
- DEKKER, G., "Verlossing deur vereenselwiging: Iets oor die stylaard en kunstensarskap by D.J.Opperman", Tydskrif vir Wetenskap en Kuns, Nuwe Reeks, Dl. XIX, Okt. 1959.
- EMRICH, W., "Das Problem der Symbolinterpretation", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Dl. 26, 1956.
- GROVÉ, A.P., "Die lied van die diamant", Standpunte, Nuwe Reeks 19, Jg.XII, Nr.1, Jan.- Febr. 1958.
- "Maasier en ster in Opperman se Nagwag-gedig", Standpunte, Nuwe Reeks 22, Jg.XII, Nr. 4, April 1959.
- "Aktualiteit in die poësie", Standpunte, Nuwe Reeks 40-41, Jg. XV, Nr. 4 en 5, April-Junie 1962.
- VAN HEERDEN, E., "Die digter as gewete van sy volk", Die Huisgenoot, 11 Junie 1956.

- INGLI JAMES, G., "The anatomy of the work of art: Modern criticism and the Christian tradition", The Sewanee Review, LXX, Nr.2, Jan.- Maart 1962.
- JAUSS, H.R. "Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner Lyrik", Germanisch-Romanische Monatschrift, Dl.X, Jg.XL^I, Nr.3, Julie 1960.
- MCFADDEN G., "Probings for an integration: Color symbolism in Wallace Stevens", Modern Philology, LVIII, Nr.3, Febr. 1961.
- OPPERMAN, D.J., "Die aard van die dramatiese alleenspraak", Standpunte, Nuwe Reeks 36, Jg.XIV, Nr6, Aug.1961.
- "Moderne digkuns", Standpunte, Nuwe Reeks 37, Jg.XV, Nr.1, Okt. 1961.
- "Oor moderne tendensies in ons poësie", Die Burger, 13 Julie 1962. (Koerantêverslag)
- REID, F., "The pattern of the Pisan Cantos", The Sewanee Review, Dl.LXV, Nr. 3, Julie - Sept. 1957.
- SCHLOTTHAUS, W., "Ingeborg Bachmann's poem: 'Mein Vogel'", Modern Language Quarterly, Dl.XXII, Nr. 2, Junie 1961.
- SCHOLTZ, H.v.d.M., "Stilistiek en literatuurwetenskap", Standpunte, Nuwe Reeks 21, Jg.VI, Nr.1, 1951.
- STEPHAN, Ph., "Structure in the poetry of Corbière", Modern Language Quarterly, XXII, Nr.4, Des.1961.
- VAN DER WALT, P.D., "Die integrasie van die oerteks in D.J. Opperman se Brandaan", Theoria, Nr. 17, 1961.
- VILJOEN, G.van N., "Simboliek en die antieke poësie", Tydskrif vir Geesteswetenskappe, Jg.I, Nr.1, Maart 1961.

Ongepubliseerd.

- LINDENBERG, E., Struktuur en waarde-oordeel: 'n Onderzoek na die doelstelling en metode van die letterkundige kritiek aan die hand van ontledings van enkele gedigte, ongepubliseerde Ph.D.-verhandeling, Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg, Junie 1956.
- KANNEMEYER, J.C., Die dramatiese spreker in 'n vers: 'n Onderzoek na die primêre strukturende element in 'n gedig, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch, Maart 1962.
- VAN DER WALT, M.J., Die simboolwaarde van die woord, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria, Januarie 1961.