

https://dspace.org/

Theorie, kritiek en verspraktyk by D.J. Opperman

Raper, Ian Robin

2015

http://hdl.handle.net/10539/18145

Downloaded from a DSpace repository. https://dspace.org/

die spreker, 'n gewone arbeider, ook iets wat hom ontroer. Die ontroering word gepas sentimenteel gestel:

'n Knop het in my keel gekom
die oggend toe die peerboom
in die steenkoolerf wit blom'.

Die felle kontras tussen natuur en stad word subtiel beklem=toon d.m.v woorde soos tuine/ tuin; die spreker word die stad "ingestuur" en bevind hom later ontmenslik, saam met sy verwarde broers, deur tralies van die "tuin" omsluit van 'n gestig. Waar die opset duidelik ernstig is, die aftakeling voltrek word van 'n mens wat deur die stad gereduseer word tot 'n mislikheid van onvermoë, kry ons nog woordspel by 'n beskrywing soos "krukkig". Die gebruik van die herhaalde retoriese vraag met minimale dog treffende verskil herinner aan T S Eliot se vroeë werk:

'hoe sal ek kan verantwoord
en verslag gee van sy eiendom?'

en

'wat sal ek van sy wêreld
nog kan wys aan hom?'

5.2.8 Elize Lindes toon 'n verwantskap aan tussen Eliot en Opperman se werk, ook wat die beeldtegniek betref. Ooreenstemmende eienskappe is, volgens haar, die gebruik van konkreta en skerp-omlynde beelde; die aaneen=skakeling van beelde in 'n reeks in die "kortsluiting"-metode; die gebruik van 'n (bekende) verhaal as struktuur vir 'n gedig; die dramatiese element in poësie - "en al hierdie eienskappe vloei voort uit die metode van verobjektivering". (196) Die verwysing na Trekkersvee sluit ook aan by 'n verwysingsteg=niek wat Eliot benut, bv. in "The Waste Land" met sy inset

wat aan Chaucer se Prologue ontleen is: "April is the cruellest month ... " en verskeie reëls wat toespeel op vroeëre tekste en stemminge. Mens sou bv. dié beeld uit "The Waste Land", wat sterk aan Dante herinner, kan vergelyk met Opperman se uitbeelding van die verwese mense in die grysland:

> 'Unreal City
> 'under the brown fog of a winter dawn
> a crowd flowed over London bridge, so many,
> I had not thought death had undone so many.'

Opperman se triomf is hier egter dat sy "verwardes", onder wie die spreker, "verlangend" na die stad tuur waar mense "krulkig, soos nat vöels" verbygaan, ontmenslik: "elke jas met sy gesig".

5.2.9 Opperman is verantwoordelik vir 'n aansienlike verruiming van die taalgebruik van die Afrikaanse poësie. Die boek, die bioskoop, die grootstad, die nuwe tegniese tyd - al dié faktore het volgens hom groot taalverandering onvermydelik gemaak, en

> Of 'n mens daarvan hou of nie, jy kan net bly wees dat Afrikaans se skryftaal weer die gesproke taal inhaal. (197)

5.2.10 Rob Antonissen vind dié proses juis logies omdat die geslag van Veertig 'n oorlogsgeslag is, wat met Opperman aan die spits plek inruim in die poësie vir die gewone woord en begrip, die banale of lelike. Elke gebied van die taal is bron, sê hy: tegniese terme, koerantjargon, vloekwoorde, anglisismes. Hierdie generasie het met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog tot volwassenheid gekom, het volgens hom ryp geword met die "ondergang van alle seker-

hede" as verskriklike realiteit: oorlogs-, ondergangs- en doodsgevaarmotiewe kom daarom veelvoudig in dié poësie voor. (198)

5.2.11 "Dennebol" (D) beeld weer eens die stad uit as plek wat mense afsonder: die enkeling word verlei deur die trekkrag van die tydelike. Gevolglik gee die woordgebruik die stad weer as teendeel van die natuur, in stryd met God se skeppingsplan. Lastige jong smouse word as "knapsekêrels" beskryf; onkruid in die stad en ván die stad. Maar dié beskrywing belig ook die spoggerigheid van dié wat "pornofoto's" verkoop. Reliekwieë van die sondige stad word in die lig van die toeriste se eie tyd gesien. Die natuur word verwring deur verwysings na "prampuntgranate" en die godepaar Venus en Bacchus aan bewind. "Kitsch" uit die vervloë tyd word voorgestel deur die aards-sinnelike gids (eweknie van die dierlike Dabor): 'n fallusvormige lantern met klokkies; die uitbeelding van paarposisies in "verf, legwerk of marmer". Die slotsom, in die gids se woorde, is: "manstaf is die maatstaf - dis die wet van ouds". Die klankspel word voortgesit waar daar verwys word na "roetelose kulti van die kloot en skoot".

5.2.12 In die lig van Opperman se eis dat 'n kunswerk nie "yl van tekstuur" moet wees nie, maar van geestesaktiwiteit moet getuig en 'n verwikkelde menslike ervaringsgebied bestryk, kan ons sy sg. "laaggedig" ondersoek. Vir dié doel is Joernaal van Jorik o.a. baie geskik. As ons die epiese beskou as die eerste "laag" van die segging, is dit duidelik nie slégs spanningsverhaal oor 'n agent op 'n sending nie. Antonissen verkies dié stelwyse bo die "laaggedig"-beskrywing: die gedig is "nie 'n gewone verhalende gedig nie, maar 'n verbysterende verskeidenheid van die lewensperspek-

tiewe". (199) Jorik self word weliswaar as 'n gewone man voorgestel, sonder die bonatuurlike en selfs byna goddelike trekke van die ou eposheld. Die verskil tussen die ou epos-vorm en die Joernaal is dat lg. baie meer gekompliseer is, met 'n neiging tot dieselfde strukturele digtheid as die hedendaagse kort gedig, volgens T T Cloete. (200) Hy voeg hierby: daar is 'n voortdurende oor mekaar skuif van beelde en wêrelde.

5.2.13 Dié beeld is aan die gedig self ontleen, en kom spesifiek voor waar Jorik die "hele wêreld wat hy moet ontdek" begin verken ('Kamera'). Jorik se busrit voer hom al nader aan die dig-bevolkste stadsdeel, en:

> Hy weet met die weerkaatsings in die ruit
> vlakke van beelde skuif deur allos heen
> en niks is in sy tyd en stof gesluit
> maar alles stroom deur grens en eeu aaneen.

Hy sien letterlik deur die ruit, maar "weet" daarby dat tyd (eeu) en stof (grens) nié finale beperkinge oplê nie. Ver=wysings en implikasies is aanwesig en aantoonbaar soos die weerkaatsings by die uitsig deur die ruit "aanwesig" is. M.i. is daar drie "vlakke" in die gedig, naamlik (i) die spanningsverhaal, (ii) die biologies-menslike, (iii) die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Belangrike motieve word hierby geïmpliseer, bv. die kunsteoretiese en die filosofies-reli=gieuse of metafisiese. Jorik word duidelik geteken as gewone man, "soos enige man", en is ook kollektiewe figuur.

5.2.14 Die belangrikste eis wat Opperman as poësiekritiki=kus stel is dat alles in 'n kunswerk strukturéel verantwoord moet wees, en geïntegreer binne die bouplan. Op hierdie wyse kan die "egtheid" van 'n kunswerk deur die ondersoeker bepaal

word. Dit neem ook die beheer deur die verstand in ag, die "geestesaktiwiteit" van die skeppende verkenproses. Opperman verkies dit dat die skrywer nie sy eksegese gee binne die gedig nie: vir hom is die simbool, die "suiwer simbool of gestalte", 'n objektiveermiddel, 'n soort dramaties-gekon= sipieerde persona wat "sonder toeligting sy dieper waarheid aan ... openbaar." (201)

5.2.15 Ons kan Joernaal van Jorik se vyf ondertitels elkeen as simbool beskou: die "duikboot" is bv. die werklike vaartuig én die fetus. Die boot duik

> tussen heup en heup van twee vastelande
> in 'n waterbuik se geheimenisse.

Daar is

> meters en motors en koppelare
> in holtes deur 'n dun staalvlies omsluit,

en die bede van die vaarder is dat

> 'geen rif of magnetiese myn
> ons ruk uit die waters, soos 'n miskraam
> op die bodem verfrommel tot slym.'

Geboorte en die voorgeboortelike prosesse word ook gesuggereer deur die "verdigting" van die duikboot. Die veerligstraal wat die toneel verlig is 'n skeppings- of konsepsiemoment: soos in etlike Oppermangedigte word die proses van ontwikkeling vanuit 'n sluimeringstoestand beeld van ontwikkeling van die mens, as enkeling én as kollektiewe "gestalte". Die volgende gedigte verteenwoordig dié patroonmatige beeldgebruik reeds by die titelgewing: "Nagwaak by die ou man", "Nagwag", "Dewakers". Daar is ook gedigte waarin die ontwaking kunsteoretiese implikasie verkry, of ten minste die implikasie van insig in die lewe. "Verlossing" in die sin van geboortelike bevryding of

kunsskepping is byna korrek as beskrywing hiervan. Die stof of eeu waaruit daar beweeg kan word (tydelike verskynsels en omstandighede); die baaierd waaruit die blom rank, die voor= stadium of oortoestand wat die latere vorm oplewer verkeer juis in 'n samehangende verhouding tot mekaar. Dit is bv. vir die "dierlike" Dabor nodig om die "geestelike" Manuel as korrektief te hê. Elkeen bring op sy eie wyse 'n perspektief waarvolgens Jorik moet verken. Oppermanse beelding is ge= baseer op die botsing tussen magte in en om die mens; sy spesifieke taalgebruik dwing dié magte tot koëksistensie binne die ordening van die kunswerk.

5.3 Die kwatryn

5.3.1 Opperman se opstel "Oor die kwatryn" het in 1947 verskyn. (202) 'n Mens sou aflei dat dié vorm in daardie tyd sy belangstelling geniet het: die volgende getalle kwatryne in sy bundels wys bv. daarop. Dit gaan soos hy dit self stel oor "'n outonome vierreëlige vers"; nié oor streng geskakelde strofes van langer gedigte nie. In Heilige beeste (1945) verskyn daar drie reekse wat altesaam 18 kwatryne behels: "Stelsel" (5); "Kronieke" (6) en "Dagboek" (7). In Negester oor Ninevé (1947) kry ons een kwatrynreeks: "Almanak", met 13 kwatryne. Engel uit die klip (1950) het altesaam 17 kwatryne: in "Aluin" 5 en in "Diereriem" 12. Blom en baaierd (1956) het een reeks, "Bewakers", waarin 8 kwatryne voorkom. Dolosse (1963) en Edms. Bpk.(1970) bevat glad nie kwatryne nie. In Kuns-mis is gedigte gebundel wat vanaf 1947 tot 1964 geskryf is. Ons merk op dat die kwatryne wat daarin voorkom slegs in die eerste helfte van die bundel te vinde is: tot by p 38 uit 'n 72 bladsye. Dit wil natuurlik nie vanself sê dat Kuns-mis streng chronologies die skryfdatums van die opgenome gedigte verteenwoordig nie. Dit sou beteken dat die tweede helfte van die bundel te dateer is binne die tydperk ná die verdwyning van kwatryne uit die "ernstige" bundels ná Blom en baaierd. Daar is wel enkele "aktuele" elemente van die kwatryne in Kuns-mis wat so 'n vermoede sou versterk. Verwysings na literêre gebeurtenisse kom voor, bv. na Van Wyk Louw se Vernuwing in die prosa, na Opperman se eie bundel Engel uit die klip en na die opkoms van die stilistiek op linguistiese grondslag.

5.3.2 As die kwatryne in Kuns-mis buite rekening gelaat word, val die volgende chronologie op:

HB 1945: 18

Oor die kwatryn (opstel) 1947

NN 1947: 13

EK 1950: 17

BB 1956: 8

5.3.3 Al dié kwatryne volg die patroon aaba en kom voor binne reekse. In die laaste reeks, "Bewakers" (BB), kry ons ook 'n kwatryn met rymskema aabb:

In memoriam

Telkens as hierdie volk van God afdwaal
sal hy in Afrika se klip en kaal
herinner word hoe groot Hy is
deur die tinktinkietaal van Totius. (203)

Rob Antonissen sê van hierdie "afwykende" kwatryn dat dit, as enigste aabb-vorm van Opperman, 'n minder gekompliseerde strofe is wat Totius self dikwels gebruik het.(204) Die gekose vorm dra by tot die karakterisering van Totius se "tinktinkietaal". Antonissen wys ook daarop dat die hele reeks "Bewakers" ánders is as die vroeëre "mikrokosmiese" kwatryne; in hierdie reeks kry ons s.i. die indruk van epigrammatiese geleentheidstukkies.

5.3.4 Vir hierdie studie is die onderhawige kwatryn ook merkwaardig vanweë die wyse waarop dit verskil van die oorheersende vorm. Opperman vervang naamlik nie bloot die aaba-kwatryn nie. Hy varieer op die model, want die aaba-patroon is wel "teenwoordig". Die kwatryn sou ook gelees kon word as:

Telkens as hierdie volk van God afdwaal
sal hy, in Afrika se klip en kaal,
herinner word hoe groot Hy is
deur Totius se tinktinkietaal.

5.3.5 Met die uitsondering van 'Canis Major' is 'In memoriam' die enigste kwatryn in dié reeks sonder 'n duidelik-gemarkeerde ruspunt na reël 2. In 'Canis Major' sou 'n komma in dié posisie egter baie logies wees, omdat die gedig uiteenval in twee sinsdele: 'n stelling van 'n handeling, plus die gevolge daarvan:

Jaloerse waghond van die hemelboë,
jy skat die hemelinge na vermoë //
sodat hulle besorg kyk of die sterre
flikker uit jou tande of jou oë. (205)

5.3.6 "In memoriam" vertoon hierteenoor 'n totaal verskillende gebruik van enjambemente. M.i. val die hoofsesuur in die derde reël. Die poging om "in Afrika se klip en kaal" as parentese af te sonder (in 5.3.4) geluk nie ten volle nie. Die sintaktiese groep "sal hy....herinner word" sluit aan by "telkens" in reël 1, en laat geen kéér-punt toe nie behalwe na afloop van dié deel. Ons kan alle sintaktiese logiese ruspunte soos volg aandui, nog steeds by wyse van die "moontlike" variant. Die teken // dui op 'n hoofruspunt of sinsonderskeiding, en / markeer sekondêre ruspunte, bv. van 'n parentese:

Telkens / as hierdie volk van God afdwaal,/
sal hy / in Afrika se klip en kaal /
herinner word // hoe groot Hy is (/)
deur Totius se tinktinkietaal.

5.3.7 Tog is nie een van die parentetiese aanduidings

sinvoller as Opperman se eie indelings nie. "In Afrika se klip en kaal" is 'n nodige "plasing" van dié volk se "afdwaling": dit is 'n gramadoelas; 'n chaos-wêreld wat tot die afdwaling bydra of selfs aanleiding gee daartoe. Teenoor die uitgestrektheid, verlatenheid en onherbergsaamheid van Afrika, word die klein stem (taal) van Totius gestel. Dié klein stem ("in die wildernis") van die klein voëltjie word blom in 'n baaierd. Die belangrikheid van die táál sou m.i. die eindrympposisie regverdig. Aan die ander kant is die gedig natuurlik in memoriam Totius. Daarby sou die "gewone leesmetode" nie pouseer na "word" nie: daarvoor is die ritme te vlot; die skakel tussen "word" en "hoe" te maklik en die twee reëls (3 en 4) van Opperman se gedig te parallel beklemtoon. Wel sou die "moontlike" variant se reëls 3 en 4 albei skandeer as jambiese viervoeters. Maar die klemkerne van die reëls van Opperman se oorspronklike oorheers dié neiging:

herínner word hoe gróót hy is
deur die tinktínkietaal van Tòtius.

5.3.8 Deur sy inset en sy rymskema in dié kwatryn te wysig, laat Opperman blyk dat die vorm vir hom plooimoontlikhede het waarmee sy artikel van 1947 nie ten volle rekening hou nie. Antonissen wys op die verskil wat hierdie reeks teenoor vorige kwatrynreekse vertoon (par 5.3.3). Van die reeks "Kaapse dramas" in dieselfde bundel sê hy dat Opperman daarmee 'n nuwe vorm skep:

> Op die eerste gesig lyk hierdie vyfreëlige gediggies (aabba) na uitbreidings van die kwatryn aaba deur invoeging van 'n ekstra

> b-vers. Maar juis daardeur kry hulle 'n grondig verskillende karakter; dié van 'n dansritmiese geheel i.p.v. spreukpoësie; dans- en musiekmotiewe is ook talryk.(206)

Dit wil egter voorkom of hierdie reeks in enkele opsigte, hoewel Antonissen gelyk het oor die karakter van die gedigte, nogtans 'n variant of uitbreiding van die aaba-kwatryn ver= teenwoordig. In elkeen is daar gemarkeerde en ongemarkeerde rus- of sinspouses na die tweereëlige inset. Die res van die gedig, die laaste drie verse, bring 'n teenstelling met, 'n toepassing of verskuiwing van, wat daar in reëls 1 en 2 staan. Reëls 3 en 4 is deurgaans klankmatig die "lig van die hamer voor die laaste trefslag".(207)

5.3.9 Opperman verklaar oor die struktuur van die kwatryn dat dit nié uit een ononderbroke beweging bestaan nie, maar veral uit twee hoofstuwings wat duidelik deur een hoofruspunt onderbreek word.

> Gewoonlik is hierdie hoofruspunt aan die end van die tweede reël, sodat die eerste gedeelte, nl. die inset met sy ryngerigtheid, sy gegewe van stelling, bewering of waarneming, in 'n afgeslote berymde koeplet met langsame tempo gegee word.(208)

Die tweede gedeelte vorm vir hom in baie opsigte 'n kontras met d' e eerste:

> die tempo is vinniger, en in teenstelling met die endpouse van die vorige reël het ons in die rymlose derde reël 'n enjambement wat met 'n snel gevoelsvolvoering van die gegewe vinnig deurstu na die afsluitende rymwoord.(209)

5.3.10 Twee uitsprake van Brooks en Warren sluit aan by

Opperman se teorie oor en sy gebruik van die vorm-moontlik=hede van so 'n gedig. Ten eerste beweer hulle dat die vorm meer doen as om die poëtiese stof te "bevat":

> it organizes it; it shapes it; it defines its meaning.(210)
> The form of a poem is the organization of the material (rhythm, imagery, idea, etc.) for the creation of the total effect.(211)

In die lig hiervan kan ons Opperman se stelling beskou:

> Die posisie van hierdie hoofruspunt kan natuurlik wissel, en daardeur die patroon=matige verbreek; soms is die enjambement ook nie daar nie; soms is daar ander ruspunte. Hoofsaak bly egter dat die kwatryn meestal uit twee gedeeltes bestaan - as daar meer is, het ons die gevaar van verbrokkeling. Hierdie twee stuwings van spanning en ontspanning van die gemoed skep die moontlikheid dat 'n gegewe sielkundig as 'n volkome eenheid en voltooid aangebied kan word.(212)

Die geheeleffek van die gedig is dus belangrik, juis in 'n geheel waarin 'n balans getref word tussen spanning en ont=spanning, of soos hy dit ook stel, tussen waarneming en kommentaar.

5.3.11 Opperman stel dit in bostaande sitaat uitdruklik dat die vorm nié absoluut patroonmatig of onveranderlik hoef te wees nie. Wisseling is moontlik; dit is selfs maar "meestal" dat die kwatryn uit twee gedeeltes bestaan. Ook Brooks en Warren onderstreep die vereistes van die af=sonderlike gedig bo konvensionele vormgewing:

> A poet may properly make use of conventional patterns of all sorts, but, in so far as he is successful, he must relate the conventional elements to the total form of the individual poem.(213)

5.3.12 M.i. het Opperman in "Kaapse draaie" en "In memoriam" die "egtheid" van die afsonderlike kunswerk verkies bó 'n patroonvastheid, maar dan nog met die patroon as uitgangspunt sodat daar 'n formele spanning bestaan tussen patroon en variant. Presedente van meer patroonvastheid is geskep; daarteen moet sy "afwykings" ook gelees word.

5.3.13 Die boustof van die besondere vorm moet volgens Opperman "geskik wees" vir die aanbieding in dié vorm. In die kwatryn (met patroon aaba) is die geskikste boustof s.i. "klein stukkies dinamiek van die gees".(214) Na vorm en inhoud staan hierdie kort liriese vers vir hom sterk onder beheer van die rede, van die "kritiese werksaamheid". As gevolg hiervan kry ons, sê hy, 'n sententieuse en epigrammatiese trekkie en 'n "spaarse" gebruik van die woord. Die kwatrynvorm (aaba in die besonder) vereis dus "geestesaktiwiteit", ook as gevolg van die spanning of rede-like dualisme daarvan.

5.3.14 Al hierdie aaba-kwatryne van Opperman kom in reekse voor, en soos Opperman dit in sy opstel verkies, in 'n baie los verband. "Kaapse draaie" se vyfreëlige gedigte is soos die kwatryne ook nie "vir hulle funksie van mekaar afhanklik" nie. Hy meen dat wedersydse afhanklikheid afbreuk doen aan die selfstandigheid van die gedig. Vir E S Deudney is "algemeen-sikliese eienskappe": eenheid, veelheid, samehang, tydsverloop tussen die samestellende dele (van 'n gedigtesiklus) en sirkelsluiting.(215) Tog sou die afsonderlike dele van die siklus vir Deudney groter selfstandigheid

hê as bv. die sange van die epos of die aflewerings van die saga.(216) Die duidelike siklusse van Opperman sonder Deudney uit as: "Diereriem" (EK), "Brandaan" (EK), "Kroniek van Kristien" (BB) en dálk "Spermutasie" (D).(217) Van hierdie siklusse of reekse bestaan slegs "Diereriem" uit kwatryne. Dié siklusse en die ander reekse van Opperman dui op 'n taamlike "boukonsepsie" in sy bundels en selfs in sy hele oeuvre. E H Raidt het deeglik bewys gelewer van die struktuurhegtheid in Blom en baaierd (218); D H Steenberg het die patroonmatigheid van Dolosse aangedui (219) en baie ander besprekers het op herhaalde motiewe in sy werk gewys.

5.3.15 Opperman stel in sy opstel oor die kwatryn sy sienning van die geskikte boustof vir die aaba-vorm, (wat vir hom die bevredigendste rympatroon is). Dan beskou hy die beste aanbiedwyse vir dié kwatryn as binne 'n reeks met 'n baie los verband tussen afsonderlike gedigte. Om tegniese en sielkundige oorwegings is die kwatryn s.i. verwant aan die sonnet: die eerste gedeelte aan die oktaaf; die tweede aan die sestet.(220) Die sonnet kom in sy werk meestal as selfstandige gedig voor, met die merkwaardige uitsondering van die "Brandaan"-reeks. In hierdie reeks is daar wel 'n tydsverloop aanwesig, maar slegs in dié opsig dat Brandaan aanvanklik 'n opdrag ontvang en dit aan die einde deur nuwe insig kan uitvoer. Die fases van sy wedervaringe volg nie noodwendig op mekaar nie. In "Kroniek van Kristien" is daar ook 'n wordingsproses wat nie binne 'n noodwendige tydsverloop voltrek word nie. Die "wordingsaspek" sonder die segging van dié twee siklusse van dié van die kwatrynreekse af.

5.3.16 Dit spreek byna vanself dat Opperman ook kwatryne sou gebruik as onderdele van langer gedigte. Joernaal van Jorik het bv. die minder afgeslote kruisrym-kwatryne wat die tydsverloop en skakeling tussen strofes moontlik maak. Die gedig "Oud-digter" (BB) maak gebruik van die rymskema aaba vir sy drie progressief-assosiatiewe strofes. Die woorde "daar bly.... mos" koppel strofe 2 aan strofe 1, en in strofe 3 word die woord "doller" van strofe 2 opgeneem en vorm dit 'n noodsaaklike oorgang tot die uit-eindelike "wording". Hierdie aaba-strofes binne één gedig-verband moet as uniek in Opperman se verspraktyk beskou word. Dit is egter in dié gedig gepas, omdat die drie stadiums van die wordingsproses geskeie moet bly: eers die verbysten-ring, dan die self-aanpor tot 'n dol toestand, en dan die skep van illusies "opgeefselend" in die denkbeeldproses van die poësie. As "Oud-digter" en "Digter" (NN) vergelyk word, merk ons die enersheid én die verskil tussen die gedigte. In albei is die eindresultaat van die handeling 'n "denke"-moontlikheid ten spyte van fisiese beperkinge. In "Digter" is die proses egter te ken as "groei": één sin dra die hele progressie van gevangenskap tot bevryding. "Oud-digter", met sy drie kwatryne teenoor die vier van "Digter", val uiteen in duidelik-geïsoleerde strofes, met vyf sinne (ágt hoofruspunte).

5.3.17 "Oud-digter" staan dus, om met Opperman te praat:

"om tegniese én sielkundige oorwegings" baie na aan die selfstandige aaba-kwatryn. Trouens, 'n mens kan baie van Opperman se koeplet-gedigte, bv. "Draaikewers" (EK) maar nog duideliker bv. "Wildernis" (NN) in die lig beskou

van "klein stukkies dinamiek van die gees". "Ballade van die grysland" is selfs nog 'n beter voorbeeld, met sy afgeslote tersines,sintakties en klankmatig (aba, cdc, efe ...). Grepe van die besef word gegee, met 'n (ver-) wordingsproses as geheelfunksie, maar steeds met 'n ónduidelike tydsverloop en 'n stel gewaarwordinge soos

> 'n Knop het in my keel gekom
> die oggend toe die peerboom
> in die steenkoolerf wit blom.

(Mens merk hier ook hoedat Opperman "bedrieglike" tydsaan=duidings gee, asof 'n spesifieke tydsverloop wel ter sake is: die nag; Eers...; toe...; uiteindelik...; die dag breek...; week na week...; smiddags...; die oggend...; ...nog.)

5.3.18 Opperman se bespreking van die kwatryn sluit dus in groot mate aan by sy eie gebruik daarvan. 'n Mens merk dat sy gebruik van dié vorm met verloop van tyd afneem: die opstel oor die kwatryn het dus waarskynlik chronologies saamgeval met sy eie belangstelling daarin as digter.

5.4 Die versdrama

5.4.1 Opperman se opstel "Probleme van die versdrama" is as praatjie in 1956 gelewer.(221) Sy eie versdramas het verskyn in 1954 (Periandros van Korinthe) 1956 (Vergelegen) en 1968 (Voëlvry). Die eerste twee laat hulle dus die duidelikste in verband bring met die opstel. Voëlvry, met sy tipering as "kroniekspel van 'n voortrek", staan wat die tyd én die opset betref, op 'n groter afstand van die artikel as die vroeëre twee versdramas.

5.4.2 Wiehahn wys daarop dat Opperman se opstel oor die versdrama ten dele reageer op kritiek wat sy Periandros van Korinthe uitgelok het.(222) Volgens T T Cloete sou Periandros bv. nie as vers die gevarieerdheid en "onvermydelikheid" hê van die geslaagde gedig nie. Hy wys o.a. op 'n oordaad spreektaalwoordjies (soos: net, toe, glo) en op talle voorbeelde van rym- en metrumdwang.(223) Daar staan as "repliek" hierop in Opperman se artikel die volgende:

> Dat die doel, eise en middele van die versdrama en van die liriek heeltemal verskil, word nie altyd deur die kritiek besef nie. Daarom speel die kritici dikwels die versdramaturg teen die digter af, en daarom is hulle dikwels ná die digkuns van 'n bepaalde digter teleurgestel met sy versdramas.(224)

5.4.3 Opperman se verdediging van die rym in die versdrama is ook vir Wiehahn 'n reaksie op kritiek. A P Grové belig enkele prinsipiële gevare wat aan die rym verbonde is, en wys op swakhede van Opperman se rymgebruik

in Periandros.(225) Rymdwang en die vertraging van die wandeltempo deur die vers-vereistes gaan vir hom daarmee gepaard dat die rym spraakdifferensiasie tussen figure grootliks uitskakel. Vir Antonissen lê die beperkinge van dié versdrama "nóg by die vers nóg by die rym as sodanig", maar by die vers-verbinding, wat s.i. meermale nié as spreek=taal funksioneer nie. Sy redes word miskien in groot mate gegrond op lêeswaarneming: die enjambement kom onvoldoende voor "terwyl die heffingsprinsipe ook aksentverspringing ondoeltreffend (226) bly as middel tot versevoeging".(227)

5.4.4 Opperman se teorie "regverdig" die normatige spreek=taal-elemente soos volg: die drama is nl. gemeen=skapskuns en volkskuns, geskryf om gespeel te word ("'n lees=drama is 'n onding"). By die eerste aanhoor moet die (vers-) drama reeds vir die publiek helder en verstaanbaar wees. Daarom werk die versdramaturg by uitstek met enkelvoudighede van spraak en beeldspraak; daar ontstaan 'n "eiesoortige dra=matiese idioom" wat selfs die "oratoriese en deklamatoriese, die herhalings en toutologie" van die gesprek funksioneel maak. (228) Die toneelvers is dus vir hom losser, selfs oënskynlik van 'n growwer tekstuur (uiteraard) as die liriek se ekonomie, elliptiese konstruksies, gekonsentreerde beeldvor=ming e.d.m.

5.4.5 Elders hou Opperman vol dat die poësie hom telkens vernuwe deur juis terug te keer tot die spreektaal en spreekritmes (kyk 5.1.27). M.i. weerspreek hy hom nié: dit gaan om meer as 'n weergawe van woorde of uitdrukkings van die spreektaal. Die vers van die liriek en dié van die versdrama benut (kenbare) materiaal maar gee primaat aan hulle eie aparte

en spesifieke vereistes (kyk ook 5.4.13).

5.4.6 Oor die gebruik van rym redeneer Opperman soos volg:

dit werk verrykend deur 'n groter klankintegrasie. Rym word op sy volste benut in kort verse waar die klank deur die hele kunswerk "natril", en in lang gedigte vind verryking en integrasie plaas deur "nagalming" binne onderdele. Formele bindmiddele is vir Opperman dus belangrik om 'n stempel van "egtheid", 'n eenheidskarakter op die kunswerk af te druk. Wanneer bv. blanke verse gespeel word, sê hy, (229) gaan die reël gou verlore: die poësie word vir die hoorder vormloos. Daarteenoor kan die hoorder met die rymende vers "altyd gou die versvorm ouditief vat" en deur die klankaanduidings die segging duideliker volg. Daarby het rym vir hom, mét metrum en ritme, 'n eie "klankvorteks" wat rondom die karakters ontstaan. Rym bring s.i. oorelemente van die drama na vore, soos die ritus, die dans en sang. Deur sy rym kan die versdramaturg hiervolgens die ritueel, die dans, inkantasies en liedjies op 'n natuurlike wyse invoer en die efemere oorstyg deur groter geestesmomente te betrek.

5.4.7 Die "dreigende ondergangsmag" wat deur die metrum gesuggereer kan word, en die enkeling se verset daarteen wat deur die ritme aangedui word, word s.i. deur die rymwoord "verder verstegnies afgebaken en verhewig". Wat die versdrama inboet deur sy onmiddellike toeganklikheid, wen hy d.m.v. herhalings en gestileerdheid wat 'n ekstra dimensie bo die bepaalde situasie stel. Die verhoogde "geestesaktiwiteit" wat d.m.v. sulke tegniese middele (rym, metrum en ritme) te verkry is, die verbrede perspektief, het tot gevolg dat karakternivellering plaasvind Karakters word dan noodsaak-

lik gedifferensieer deur handeling ter wille van karakter= openbaring. Deur die peiling van hierdie ingewikkelde gees= teskonflikte, die verkenning van die handelende menslike gees wat telkens deur magte gewek en gewond word, 'n gees wat tel= kens stry om helderheid oor die aard en die sin van alles, sal die drama, en veral die versdrama, in die wydste bete= kenis van die woord altyd godsdienstig wees, sê hy, omdat dit telkens los skeur, bosig is met basiese vraagstellings oor die lewe en 'n fyner peiling van die botsende magte in en om die mens. (230)

5.4.8 Soos vir die kwatryn (5.3.13 hierbo) is 'n verken= ning, "dinamiek van die gees" op kritiese wyse, dus die aangewese boustof vir die versdrama. Teenstellings kom daarin voor:

> Trouens, elke gedig is 'n drama: die aanbied van 'n situasie, 'n spel van magte wat na ewewig strewe, opvoer na 'n hoogtepunt en wat teenoor mekaar bevredigend afgespeel moet word. (231)

C J pretorius beaam wat Opperman hierbo sê. Die dramatiese word vir haar altyd gekenmerk deur "polige" situasies op verskillende vlakke, maar daarby: "polige" relasies geskakel in 'n stygende spanningskurflyn. Kontinuïteit is dus ook 'n kenmerk. Die vers het as vers vir haar 'n eie struktuur (of gestalte of wetmatigheid) en in die drama is hierdie struk= tuur in wisselwerking met en analoog aan die dramatiese struktuur. (232) Later in haar studie bespreek sy die dra= matiese in die liriek en kom sy tot die gevolgtrekking: die hoofsaak is spanning, konflik en 'n oorsaaklik-geskakelde voor= uitvoer na 'n eindpunt. Voorbeelde van "dramatiese gedigte" wat sy put uit Opperman se werk is bv. "Mohammed aan Ajesja" (EK),

"Nagwag" (BB), "Draaikewers" (BB) en "Edms. Bpk" (EB). (233) Oor die siening van élke gedig as 'n klein drama sê Pretorius dat dit wel juis is, maar met dié voorbehoud: die aanwesigheid van die dramatiese elemente tas nie die wese van die liriese as sodanig aan nie; inteendeel, die dramatiese spruit juis in belangrike opsigte uit die aard en wese van die kenmerkend-liriese. (234) In Opperman se kunsteorie kry ons dié soort geestesaktiwiteit: 'n verwikkelde spanning en handeling wat in die vers bestendig word. Die moderne liriese vers maak dikwels gebruik van gestaltes: "persone en voorwerpe buite die digter en wat die lewe in sy raaiselagtigheid en verskeidenheid probeer peil". (235) Dit is slegs die uiterlike opset en fisiese ontologie, die realisering, wat die groot verskil veroorsaak tussen versdrama en lirriek. Die lirikus skryf, volgens Opperman, primêr vir homself, in 'n alleenspraak wat toelaat dat hy "in een en dieselfde vers ... 'n klip, 'n gees, 'n wolk" kan wees. Hy kan hulle laat praat, self aan die gesprek deelneem en dan nog 'n persoonlike gevolgtrekking gee. Die dramaturg het "omslagtige toneelparafernalia" nodig wat hom persoonlike deelname ontsê; hy moet alleen deur gesprekke werk en slegs daardeur die moontlikheid vir die epiese en liriese skep. (236)

5.4.9 Anders as in byvoorbeeld 'n verhaal word die gebeure, milieu en karakters in 'n dramatiese kunswerk, soos C J M Nienaber dit stel, nie beskrywe nie, maar veraanskoulik. (237) Sodra die poësie, die medium, in 'n versdrama die aandag te veel op homself trek, kry ons volgens Nienaber poësie, en nié drama of handeling nie. (238) Daarom sou Opperman die

enkelvoudigheede van die versdrama as noodsaak voorhou. 'n Ander soort enkelvoudigheid kom voor as gevolg van die paar=rym. Antonissen sê bv. oor Periandros:

> Daar is 'n heel sterk neiging tot distigering, waaraan die deurlopend aforistiese karakter natuurlik nie vreemd is nie. (239)

Vir Nienaber is dit 'n voordeel: Periandros is vir hom wesen=tlik 'n wysgerige drama; daarom is "volkome vanpas" die talle epigrammatiese en aforistiese stellings deur verskillende karakters. (240) Die intellektuele, byna sintetiese karakter van Opperman se beelding, van sy tritse, bondige tiperinge en ander samevattende tegnieke is op hierdie wyse teenwoor=dig.

5.4.10 Ook vanweë die sirkulering vertoon Opperman se versdramas ooreenkomste met sy Liriek. Aldus Nie=naber:

> Nog 'n poëtiese herhalingsmiddel wat in die drama 'n onmiskenbare funksie vervul, is die terugke=rende motiewe. (241)

J C Kannemeyer wy 'n insiggewende artikel aan die sirkulerende motiewe of elemente in Periandros van Korinthe. (242)

5.4.11 Vir hierdie studie is Nienaber se opsommende opmer=kings ter sake: hierdie drama hou s.i. ten nouste verband met Opperman se werk as geheel gesien, sowel wat sy teoretiese geskrifte as met sy kunswerke. Om net twee aspekte te noem: daar is die skeppingsprobleem en die teenstelling tussen goed en kwaad wat hulle met mekaar gemeen het; selfs die gedigte van Opperman is in 'n hoë mate dramaties gekonsi=pieer. Allerlei gestaltes word tot lewe gewek en geplaas binne

'n hewige dramatiese konflik wat meestal tot 'n klimaks en 'n afwikkeling voer. (243) Periandros is ook volgens die teorie "suiwer": danksy die talle bindmiddele en die "boukonsepsie".

5.4.12 Die lakune tussen die liriek en die toneelvers van Opperman wat tegniese kwaliteit betref bly egter opvallend. Ernst Lindenberg lewer die volgende kommentaar oor dié verskil:

> In sy liriese poësie en in 'Joernaal van Jorik' word Opperman se versvorm gekenmerk deur 'n uiterste vorm van konsentrasie. Daarom staan 'n mens verstom om in hierdie versdrama willekeurige weglatings van die bepaalde lidwoord, modale woorde as stoplappe aan te tref. (244)

Hy vind die slotmonoloog hoogs teleurstellend: die toutologiese konstruksies, stoplappe en lukrake woordgebruik "neem alle spankrag uit die verse". (245)

5.4.13 Ons het reeds gesien watter motivering Opperman vir sy vomgewing in sy (eerste twee) versdramas gee (kyk 5.4.4 - 5.4.7). Hy wys bv. ook daarop dat die versdrama nie "een hooggespanne stuk digkuns van begin tot end" kan wees nie. Die werklik poëtiese kom volgens hom in selfs die grootste versdramas slegs in kerne voor. Hy beweer met Eliot dat die spreektaal onder druk van hewige gevoelens die poësie nader, vanweë die "laaiing, kreet en beelding" wat in emosioneel gespanne toestande sou intree. Die prosadrama neig tot uitdrukking van die efemere en die oppervlakkige: 'n soortgelyke uitspraak aan dit wat hy oor die roman maak. (246) Vir hom het Eliot dus gelyk:

> if we want to get at the permanent and the universal we tend to express ourselves in verse. (247)

Dié menslike spanning of metafisiese besef lewer volgens Opperman dan poëtiese brokstukke op wat 'n mens selfs in versdramas aantref. Hoewel hierdie teorie skynbaar taamlik algemeen onderskryf word, (248) is dit eintlik onkontroleer= baar. As regverdiging vir 'n poësie-agtige dramatoneel of kern van 'n versdrama lyk dit onverdedigbaar. Te veel bewyse is al gelewer, ook deur Opperman self, van die verskil tussen "prosa van die gesprek en prosa van die drama". (249) Shipley wys bv. op die volgende:

> The more intense the emotions of Shakespeare's characters, the more rugged the rhythm of their speeches, the more nearly their diction and its flow approximate the patterns of life. (250)

5.4.14 Formeel en as gevolg van die uitbeelding sluit Opper= man se versdramas nou aan by sy poësie. Naas vormlike "swakhede", veral die gebrek aan konsentrasie, vertoon sy vers= dramas heelwat van sy poësie se eienskappe. Die (paar-) rym van Periandros en Vergelegen, die sirkulerende elemente, die neiging tot epigrammatiese seggings en die meerduidigheidsten= dens kom in dié dramas voor. Opperman verdedig die versdrama teen moontlike aanklagte daarvan dat dit verouderd sou wees waar dit tiranne, konings en Lucifers uitbeeld in plaas van die gewone man, soos die naturalistiese prosadrama. Sy eerste voorbeeld, die uitbeelding van tiranne, wys duidelik op 'n figuur soos Periandros. So 'n aanklag mis s.i. die kern van die saak. As mens, sê hy, ken ons in alle tye botsende magte, gevoelens en gedagtes, en solank ons van hierdie botsings en probleme in die karakters weerspieël vind, maak dit nie saak wie die karakters is en tot watter eeu hulle behoort nie, want hulle bly daardeur aktueel. In "Blom van die baaierd" lui dié

uitspraak soos volg:

> Maar boos bly boos in Brakfontein of Neo-Baäl,
> en goed is goed by Golgota of Brussel;
> en deur die eeue is dit reeds bepaal:
> die plek en spelers sal voortdurend wissel
> maar die spel word telkens in die tyd herhaal.

Die botsing of spanning is in Periandros ook gerig op allerlei staatkundige, wellewenskunstige en kunsteoretiese probleme: (251) die onvermoë van die mens om op die aarde 'n tuiste te vind blyk daaruit. Altyd volg hy ideale na en oortree hy noodwendig wette van die menslikheid of die natuur in die proses. Die ondergang van die heerser Periandros is daaraan te wyte dat hy nie 'n versoening of bestendiging kan vind vir die spanning tussen aardse en geestelike (digterlike) magte nie. Hy is wesenloos as kunstenaar terwyl sy rol as regeerder vereis dat hy juis beslis moet wees. Die aanwesigheid van die bose by die hoogste strewe van die mens laat hom volgens Grové op minstens drie vlakke geld. Die digter wat die sonde moet ken om daaruit die skone voort te bring, die heerser wat die bestes afmaai om die skoonheid van die staat te red, en die handelaar wat vuil munt dien ter wille van die gevlerkte hings wat daarop geklink is, vertoon die verwikkelde magtespel waarin die bose moet oorwin. (252)

5.4.15 In Vergelegen lees ons:

> Swak is die mens, geneig tot kwaad,
> maar soos die droom agter die daad,
> bly swewend deur die misgrou newels:
> Vergelegen met sy eike en wit gewels.

Die droom is menslik besmet: die mens met sy besonderhede en verdriet kan nie die volmaaktheid bereik nie. Dit bly vergeleë; bly 'n droom en vreemde doel. Tog, in die droom vervul

die mens sy hoogste roeping, om die Skeppende Beginsel na te speur; te peil en te verken en só die ewolusie voort te sit. Opperman se figure bly soos Antonissen dit stel (253) almal eweseer, en soms meer, denkbeeld as karakter. Ons kan Van der Stel se droom vir die land en vir Vergelegen as modelplaas lê naas die droom van Periandros. Hy wou sy Ko=rinthe voer verbý die menslike beperking; orde gee soos 'n kunstenaar aan sy werk. Maar sy middele was boos. Van der Stel se droom hou nie rekening met die gewone mens se groots=heid nie. Adam Tas is wesenloos; die spel oorheers by hom. Hy is die kunstenaarfiguur en het 'n "trapsoetjiesiel" wat hom verraad laat pleeg.

5.4.16 Elsa Nolte stel dié tematiek soos volg:

> Weer eens het Opperman, sonder om die histo=riese gegewens geweld aan te doen, in Verge=legen getoon dat die skrywer waarlik sin gee aan die werklikheid. Daarom dat Tas so 'n be=langrike rol in die drama speel. Deur sy skrywe het hy betekenis gegee aan die stryd tussen die vryburgers en Van der Stel - 'n gedagte wat in werke soos "Brandaan", Joernaal van Jorik en Voëlvry ook sterk na vore kom. (254)

Volgens haar het Opperman die historiese feite so uitgesit in Vergelegen dat sy siening van die kunstenaarskap, soos dit voorkom in "Kuns is boos!", bevestig word in die drama.

5.4.17 Ook Voëlvry sluit, twaalf jaar ná die opstel en ná Vergelegen, heel konsekwent aan by Opperman se vroeëre teoriestellinge en praktyk t.o.v. die versdrama. Die botsende magte word anders uitgebeeld; die versifikasie het baie ver=

ander, maar steeds (o.a. deur verskeie bindelemente) bly die "geheelvormgewing" getrou aan sy teorie en bestaande praktyk. Weer word historiese gebeurtenisse en figure gekies om binne die nuwe "meerduidig-menslike" verband te fungeer. Trigardt het ook sy toekomsdroom, nes Periandros en Van der Stel. Weliswaar is die "klassieke" bou van die vroeëre versdramas verruil vir 'n losser plan, 'n voorspel plus twee dele, met in elkeen episodes of grepe van die hooffiguur se herinnering. Die dialoogtekstuur het ook verander, hoewel ons nog soms die "aforistiese" koeplet aantref, bv. waar Martha sê:

> Ons sluit met die dodes in die grond
> van hierdie land 'n ewige verbond.

5.4.18 Met sy groter "afstand" vertoon Voëlvry dus groter verskille as Periandros en Vergelegen van die verwagtinge wat die opstel wek. Dog die "geestesaktiwiteit" van die mens as verkenner, dié mens wat aktief die gramadoelas verken en daarin sy toekomsdroom naspoor, word in hierdie drama selfs sterker belig as in die dikwels formule-agtige vroeëre versdramas. Trigardt is duidelik 'n uitsonderling, maar hy bevorder 'n hele volk se toekomswens; soos P D van der Walt sê:

> geleidelik word die hele gesels-ag in 'n bepaalde sin die eintlike dramatiese karakter met sinnebeeldige eienskappe. (255)

'n Mens moet hierby onthou dat die "kroniek" deels teruggryp op "Clat boek", maar ook dat dit geskryf is as 'n opdragstuk: vir KRUIK se Republiekfees-viering.

5.4.19 Opperman sê in sy opstel dat hy nie die gebruik van rym bepleit vir álle versdramas nie, "net so min as wat 'n mens rym vir alle gedigte voorskryf":

> Rym sal alleen geskik wees vir 'n bepaalde soort drama, waar jy byvoorbeeld 'n sterk gestileerde werklikheid het. Die blanke vers en die rymlose los vers het ek verskeie kere vergelykend met die rymende vers beproef, maar ek het nog nie al die voor- en nadele gepeil nie. Vir die bepaalde stukke wat ek tot dusver wou skryf, het die rym egter vir my die geskikste voorgekom. (256)

Hy sluit dus in 1956 nie die moontlikheid uit dat hy in 1968 dit met so 'n "rymlose los vers" soos dié in Voëlvry verder sou bring as bloot eksperiment nie. Ons moet egter ook onthou dat die twaalf jaar tussen die teorisering en Voëlvry groter is as die tydskloof tussen Blom en baaierd en Dolosse. Met die publiseer van Voëlvry was Opperman al goed op pad na Edms. Bpk. As die vormverskille tussen dié bundels nagegaan word, sien ons 'n ooreenstemmende versverandering. Die kwatryn, die sonnet - sg. "klassieke" versvorme - het geheel en al verdwyn en plek gemaak vir 'n lakoniese, strak maar prosafeser vers met wisselende strofes. In Dolosse is selfs die reeks, "Spermutasie", nie meer 'n groepering of opeenvolging van enerse vorme nie. Die streng bundel-eenheid word verlaat soos die streng argitektoniese plan van Periandros en Vergelegen verlaat is (kyk 5.1).

5.4.20 Opperman se versdramas "verteenwoordig" sy teorie oor hierdie literêre vorm, en staan ook duidelik in die teken van sy bundels liriek. Voëlvry verskil enigsins van die teorie én van die eerste twee versdramas, dog Voëlvry hou tred met die ontwikkeling in Opperman se poësie as geheel. Daar is 'n noue verband tussen versdrama-teorie en die praktyk, soos daar 'n verwantskap bestaan tussen sy teoriestellinge oor en sy eie gebruik van die kwatryn.

> Rym sal alleen geskik wees vir 'n bepaalde soort drama, waar jy byvoorbeeld 'n sterk gestileerde werklikheid het. Die blanke vers en die rymlose los vers het ek verskeie kere vergelykend met die rymende vers beproef, maar ek het nog nie al die voor- en nadele gepeil nie. Vir die bepaalde stukke wat ek tot dusver wou skryf, het die rym egter vir my die geskikste voorgekom. (256)

Hy sluit dus in 1956 nie die moontlikheid uit dat hy in 1968 dit met so 'n "rymlose los vers" soos dié in Voëlvry verder sou bring as bloot eksperiment nie. Ons moet egter ook onthou dat die twaalf jaar tussen die teorisering en Voëlvry groter is as die tydskloof tussen Blom en baaierd en Dolosse. Met die publiseer van Voëlvry was Opperman al goed op pad na Edms. Bpk. As die vormverskille tussen dié bundels nagegaan word, sien ons 'n ooreenstemmende versverandering. Die kwatryn, die sonnet - sg. "klassieke" versvorme - het geheel en al verdwyn en plek gemaak vir 'n lakonieke, strak maar prosafeser vers met wisselende strofes. In Dolosse is selfs die reeks, "Spermutasie", nie meer 'n groepering of opeenvolging van enerse vorme nie. Die streng bundel-eenheid word verlaat soos die streng argitektoniese plan van Periandros en Vergelegen verlaat is (kyk 5.1).

5.4.20 Opperman se versdramas "verteenwoordig" sy teorie oor hierdie literêre vorm, en staan ook duidelik in die teken van sy bundels liriek. Voëlvry verskil enigsins van die teorie én van die eerste twee versdramas, dog Voëlvry hou tred met die ontwikkeling in Opperman se poësie as geheel. Daar is 'n noue verband tussen versdrama-teorie en die praktyk, soos daar 'n verwantskap bestaan tussen sy teoriestellinge oor en sy eie gebruik van die kwatryn.

5.5 Die dramatiese alleenspraak

5.5.1 Opperman se teorie oor die dramatiese alleenspraak, bevat in die opstel "Die aard van die dramatiese alleenspraak", (257) sluit aan by sy uitsprake oor liriese én dramatiese poësie. By sy bespreking van vyf dramatiese alleensprake of monoloë wil hy dié genre se moontlikhede en neigings aantoon. Hy baseer sy betoog grootliks op Robert Langbaum se studie The Poetry of Experience. (258)

5.5.2 Die gedigte wat Opperman as voorbeelde kies, is S J du Toit se "Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het", C Louis Leipoldt se "Van Noot se laaste aand" en "Oom Gert vertel", en Van Wyk Louw se "Die hond van God" en "Die swart luiperd". Al vyf dié gedigte het as verteller die figuur wat telkens ten nouste betrokke is by die dramatiese voorval. Shipley beskou die volgende as vereistes of ten minste kenmerke van die dramatiese alleenspraak: die lengte en betreklike "voltooidheid" daarvan onderskei dit ten eerste van die een kant van 'n dialoog. Die alleengesprek (soliloquy) is daarteenoor nie tot 'n ander persoon gerig nie (kyk 5.5.9 hieronder). Die dramatiese alleenspraak is verder volgens Shipley 'n karakterskets, of 'n drama wat tot 'n enkele voorval (episode) gekondenseer word. Dié voorval of episode word in 'n een-sydige gesprek aangebied deur een persoon aan 'n ander of aan 'n groep. (259) Vir Robert Browning verenig dié vorm liriese en dramatiese beginsels: die "simulation of the painted scene, Boards, actors, promoters, gaslight, and costume" kan volgens hom vervang word deur "as nobler stage the soul itself". (260)

5.5.3 Die belangrikste aspekte wat uit dié menings blyk, is dat die dramatiese alleenspraak karakteropenbarend is t.o.v. die verteller; dat 'n dramatiese voorval die karakteropenbaring meehelp, en dat woorde van die spreker die plek inneem van visuele middele soos gebare, beligting, kostuum e.s.m.

5.5.4 Opperman onderskei vereers tussen die dramatiese alleenspraak en ander poëtiese vorme. Alle gedigte is volgens hom eintlik dramatiese alleensprake, behalwe kore. Elke gedig het naamlik 'n spreker, en "alle geslaagde gedigte is dramaties opgebou".(261) Wat die dramatiese alleenspraak veral onderskei, is dat die spreker daarin nié primêr die digter self is nie; dat die gedig nie werk met die"outobiografiese illusie van die digter" nie. Benewens die dramatiese opbou is daar ook 'n "dramatiese voorval".(262)Hy erken dat so 'n omskrywing ook sekere ballades sou insluit, maar wys daarop dat die ballade-spreker op die agtergrond is teenoor die hoofrol wat die spreker in die dramatiese alleenspraak speel. Van Wyk Louw se ballades is daarom s.i. eintlik dramatiese alleensprake.Ons sou die gedig 'Ballade van die Bose" voorlopig kon toets aan die kenmerke wat deur Shipley, Browning en Opperman hierbo uiteengesit is. Dit blyk dat die spreker (die Bose) wel die hoofrol vertolk en oor homself praat; dat daar 'n duidelike toehoorder is wat aangespreek word. Die spreker se karakter word egter deur sy betoog openbaar; nié deur die voorval wat hy verhaal op 'n sekere wyse nie.Die "voorval" word betreklik vaag aangedui:

Het jy die spieël gesien
en ken jy jou? (263)

Wanneer dié woorde aan die begin van die gedig aangetref word, is daar twyfel oor die voorval of ondervinding wat die toehoorder tot insig kon gebring het. Binne die konteks is die insig

self duidelik: die toehoorder moet besef dat hy deur self= kennis ook die Bose ken. Hoogstens kan ons in dié vroeë stadium van die gedig se verloop sê dat die voorval dui op selfbeskouing deur die mens wat aangespreek word. Wanneer die woorde aan die slot van die gedig herhaal word, is een afleiding dat die gedig self die spieël is waarin die toe= hoorder sy ewebeeld moet aanskou. Hierdie vertolking word versterk deur die voorkoms van vrae binne die gedig wat ver= band hou met die sirkulerende vraag "ken jy my nou?". Hierdie ander vrae is na hulle vorm van dieselfde voltooidheid: "Weet jy genoeg?" en "Wat die kennis nou kom?". Verder word na albei vrae die antwoord gegee: "wat God vereen het,/ hoort saamgevoeg?" en "ek is die grond/ al is jy die blom?". Al die vraag-stellings verklaar die verhouding tussen die spreker en die toehoorder: behalwe die heel eerste, verskyn die vrae aan die einde van 'n afdeling van die betoog van die spreker. Die wese van die toehoorder word dus stap vir stap induktief gedemonstreer; die spreeksituasie word kenbaar 'n oorreding deur betoog.

5.5.5 Opperman onderskei vier elemente van die dramatiese alleenspraak: 'n spreker, 'n toehoorder, 'n voorval en die reaksie tussen toehoorder en spreker. Dit is duidelik dat genregetrouheid in die sin van die gebruik van al vier elemente nié vir hom die waarde bepaal nie. Volgens dié op= vatting bevat "tipiese" dramatiese alleenspraak ál vier ele= mente, 'n "formele" net drie daarvan en 'n "benaderde" minder. Die spreker is egter van die vier elemente duidelik die belangrikste in sy objektiewe bestaan; primêr as gestalte

ánders as die digter. Die dramatiese voorval en die toehoorder gee deurslag aan die karakterisering.

5.5.6 In sy bespreking van die vyf dramatiese alleensprake (kyk par 5.5.2 hierbo) let Opperman ten eerste op die sprekers. Hy wys daarop dat die "gestaltes" algaande ver= wikkelder word met die chronologiese verskyning van die ver= skillende gedigte. Dié waarneming dui vir hom klaarblyklik op die toenemende gehalte van die dramatiese alleenspraak in Afrikaans. Daarna bespreek hy die toehoorders. Ons merk nl. dat Martha se relaas in "Van Noot se laaste aand" nie aan 'n spesifieke persoon gerig word nie, en dat die inkwisiteur in "Die hond van God" slegs af en toe in gebed met God praat. Die belangrikheid van die spesifieke toehoorder staan dus nie in direkte verhouding tot die belangrikheid van die spesifieke spreker óf die waarde van die gedig nie.

5.5.7 Die vierde element wat in die dramatiese alleen= spraak sou voorkom, is 'n reaksie tussen spreker en toehoorder. Die enigste van die vyf gedigte waarin ons duidelik so 'n reaksie aantref, is "Oom Gert vertel". Die reaksies in die ander gedigte is minimaal:

> in Du Toit se gedig het die kleinbasies miskién 'n uitdrukking van twyfel of verbasing op die gesig, en in 'Die hond van God' neem die inkwisiteur duidelik aan dat God reageer deur genade te betoon.(264)

5.5.8 Volgens Opperman voer so 'n klassifikasie in 'n "tipiese", "formele" of "benaderde" dramatiese alleenspraak ons nie verder wat die wese van dié genre betref nie. Wat egter wel konstant bly in die onderhawige vyf monoloë, is die "twee tye": die verlede en die hede. Die

verlede is van belang vir die hede, en daarom word die verlede na die hede getrek. Vir Opperman open hierdie twee tye en twee agtergronde dikwels 'n historiese beskawingsperspektief: twee tydperke, twee of meer stukke geskiedenis of beskawings word "in botsing" aangetref. Hierdie botsing kan daarmee verband hou dat die voorval dikwels met geweld te doen het. In vier uit die vyf bespreekte gedigte is dit die geval; slegs in "Die swart luiperd" is die "geweld" 'n geestelike ontwrigting wat plaasvind. Die volgende uitspraak van Opperman is in dié opsig belangrik dat dit ons sy voorliefde laat sien vir 'n toestand van "geestesaktiwiteit" bo, sé maar, gevoelsintensiteit:

> Eintlik sal ons vind dat die voorval en die optrede van die spreker 'n morele spanning skep, dat 'n morele oordeel geverg word: het hy reg gehandel? Die spreker wil hierdie spanning verberg, wil hê die toehoorder moet sy oordeel uitstel tot hy enduit na hom geluister, sy kant van die saak aangehoor het. Dit word noodwendig 'n eensydige en skewe voorstelling wat hy die toehoorder wil laat aanvaar.(265)

5.5.9 Die strewe van die spreker om ons (en sy toehoorder) 'n eensydige siening te laat aanvaar, bepaal in groter mate as die aanwesigheid van die vier elemente die "aard, die hele vorm en tegniek" van die dramatiese alleenspraak volgens Opperman. Hy sê:"Taktiek word tegniek".(266)In die alleengesprek of "soliloquy" word daar s.i. primêr staat gemaak op logika of argumente: 'n binnedebat word daarin gevoer wat "die regte perspektief bring". Daarteenoor is die aard van die dramatiese alleenspraak oorreding d.m.v. selfervaring. Hierdie wesenstrek van die genre bepaal, sê hy, die tydsame en berekende aanbod.

"Dit is 'n kuns van vermoei en boei, van verhul, onthul, en kul, van spanning en nuuskierigheid opbou".(267)

5.5.10 Hiervoor moet 'n toehoorder gekies word as "deel van die strategie", wat skynbaar in die vertroue van die spreker geneem word: "met 'n heftige en aangrypende inset word sy volle aandag opgeëis of sy meegevoel gewek".(268) Om die toehoorder te laat saam-ervaar, speel die oog volgens Opperman se teorie 'n aansienlike rol. Ons kan terloops Browning se siening van die "visuele middele" hiermee vergelyk (kyk par 5.6.2 hierbo). Omdat die dramatiese alleenspraak ervaringspoësie is, maak die sprekers baie gebruik van die sintuiglike, en die voorval is in 'n groot mate 'n visuele aanbod. Dié voorval moet herleef word; dit moet na die hede (die vertelling) getrek word deur die spreker. 'n Gevoel van onmiddellikheid word volgens Opperman gewek, in so 'n mate dat die direkte rede soms by die hoogtepunt gebruik word. So 'n hoogtepunt hoef egter nie 'n verrassing te wees nie; die leser (en die toehoorder-gestalte) word dikwels daarop voorbereid dat 'n "skerper hersegging" van die voorafgaande plaasvind.

5.5.11 Hierdeur word meegebring dat daar hoel dikwels in die dramatiese alleenspraak sirkulering voorkom, wat Opperman aanwys as 'n verdere eienskap van dié genre: "sy sikliese aard, die herhalingselement".(269) Een van die implikasies van dié sirkulering is dat die spreker nie slegs verhaal nie. Hy het soos Opperman dit stel min aanmoediging nodig om gou en geesdriftig aan die woord te kom. In die vyf gedigte wat hy bespreek, praat die sprekers s.i. uit 'n noodsaak: dis of iets hulle kwel, hulle "dwing om te vertel".(270) Daarom lei hy af dat die sprekers in dramatiese alleensprake eintlik gesprekke voer met hulle alter ego's. By Martha en die inkwisiteur is daar selfs niemand

wat hulle aanmoedig om te praat nie; dit verklaar vir Opperman die groot stukke in "Die hond van God" wat nie tot God gerig is nie, en ook wie die toehoorder in "Van Noot se laaste aand" is.

5.5.12 Vir Opperman is dit iets paradoksaals aan die dramatiese alleenspraak: die spreker kies 'n toehoorder, maar praat met homself. Hy het reeds 'n "vaste kyk op sake", maar wil homself oortuig. Hy voer 'n stryd waarin die voorval in die verlede na die hede getrek word, trouens téíkens getrek word in 'n poging om sy huidige posisie aan homself te regverdig. Dié paradoks is nie soseer in die situasie geleë nie, maar in die spreker self en die morele spanning wat hy ken. Die toehoorder en daarom ook die leser verskaf s.i. 'n korrektiewe insig, 'n logiese of "normale" vertolking van die botsende gevoelens wat die spreker kwel. Tog, as gevolg van die medeervaring, veroordeel ons nie die spreker in sy swakheid nie:

> vermeng met sy onsuiwerheid is die suiwerheid: die indringende selfveroordeling, die aantoon van onsuiwerhede by die mens..... deur sy meevoerende visioene vermoed ons 'n sin in sy onsin.(271)

Die logika word ondergeskik gestel aan medelye en vereenselwiging: menslikheid word 'n belangriker maatstaf as intellektuele besinning op reg en verkeerd.(272)

5.5.13 Die spreker wat meegevoer word deur sy vertelling, wat hom aan herhaling en digressie skuldig maak, openbaar in die proses 'n ontevredenheid met homself en sy optrede. Hy is self luisteraar; is oorbewus van sy woorde, sy formulering en motivering. Hy soek "of hy nie daaruit iets kan haal wat sin aan sy optrede en lewe gee nie".(273) Wat Opperman as sentraal beskou in "Die swart luiperd", geld sy die poësie in groot mate, en

sluit aan by sy kunsteorie en sy voorkeure t.o.v ander se kuns. Die oorgawe aan eie verwoording én die soeke daarna voer tot die kunstenaar se "byna volkome eenwording" met wat hy beskryf, "hoe hy uit sy eenwording met tak, klip en plant sin probeer haal".(274) Ons kan daarop let dat Opperman die spreker in die dramatiese alleenspraak beskou as "op die ou end die verwoorder, die kunstenaar". Dit, ten spyte van sy be= wering dat daar juis nie verbande te lê is tussen die spreker en die digter self nie (kyk par 5.5.4 hierbo). Tog,"op die ou end", nadat ons primêre situasiegegewens in aanmerking geneem het, is die spreker die kunstenaar. Opperman stel dit as 'n implikasie wat nie tot "Die swart luiperd" beperk is nie:

> Die enigste sin of oplossing wat hy kry, is in die verwoording self; dus, 'n eenwording met die dinge wat beskryf word. En deur die eenwording met die afsonderlike dinge in die Syn, skep hy 'n eenheid. 'Die swart luiperd' is 'n dramatiese alleenspraak wat tegelykertyd die aard van die dramatiese alleenspraak demonstreer. Wyer gestel, dit demonstreer die werking van die beeldende kunstenaarskap.(275)

5.5.14 Kenmerke van Opperman se eie poësie en kunsteorie is hier baie duidelik aanwesig. Die "boosheid" van die mens-kunstenaar met sy botsende gevoelens en twyfel, die spanning tussen eerlikheid en verhulling, word besweer deur objektivering: én vereenselwiging met die dinge wat beskryf word, én die gebruik van 'n gestalte om sy eie belydenis te verhul. Die bestendiging is alleen in die vormgewing van die kuns te vinde, in die verwoording wat die sin of logos naspeur d.m.v. adekwate mediumbeslag. Besinning word be-sinning (sin=

gewing). Daarom sê Opperman ook dat die dramatiese alleen=spraak uiters geskik is om "verwikkelde stukke gevoelslewe vol dubbelsinnighede en teenstrydighede" beeldend te verwek. (276) Gesaktiwiteit is 'n vereiste; die verwikkelde karak=terbeeldi[illegible]ra by tot die "hermafroditiese" aard van die kuns=werk deur di[illegible]skeefheid en eensydigheid van die vertelling-deur-verhulling.

5.5.15 Hoewel dié teoretiese ondersoek van die dramatiese alleenspraak blyke gee van Opperman se eie kunsteo=rie en ooreenkomste toon met sy eie poësie, is dit egter nie moontlik om 'n enkele gedig van hom aan te wys as duidelike dramatiese alleenspraak volgens sy opvatting daarvan nie. Ons het daarteenoor gesien dat sy opstelle oor die kwatryn en die versdrama duidelik verband hou met sy eie gebruik van dié digsoorte. In sekere opsigte regverdig hy sy eie gebruik.

5.5.16 Gedigte wat die naaste staan aan Opperman (en Lang=baum) se beskrywing van die dramatiese alleenspraak, is dié waarin die verteller of spreker die hoofrol vertolk as gestalte. Wat die langer gedigte betref, dink 'n mens bv. aan "Ballade van die grysland", "Negester en stedelig" en "Vuur" uit Negester oor Ninevé; "Scriba van die Carbonari" en "Gebed om die gebeente" uit Engel uit die klip, en aan "Vloervelletjie", "By die dood van Roy Campbell", "Carrara" en "Dennebol" uit Dolosse. Korter gedigte soos "Digter" (NN) en "Oud-digter" (BB) sluit enigsins aan by die gedigte waarvan 'n kunstenaar-gestalte die hoofrol het, soos "Carrara" en "By die dood van Roy Camp=bell". Van bogenoemde gedigte kan ons enkeles reeds uitskakel omdat die spreker wel in verband te bring is met die digter self: "Negester en stedelig" en "Vuur" verbeeld die komende

geboorte van 'n kind aan wie werklikhede en "morele voor=skrifte" voorgehou word, en werk o.a. wel met die illusie van die digter as spreker. Verlede en hede word nié na me=kaar toe getrek t.o.v. 'n dramatiese voorval in die verlede wat in die hede verhaal word met twyfel oor die regmatigheid van die vroeëre optrede van die spreker nie. "Vloervelletjie" kan uitgesluit word, saam met "Dennebol", omdat ons hoege=naamd geen karakterskets vind van die sprekers in dié verse nie. In "Ballade van die grysland" sien ons hoedat die stads=omgewing die aftakeling van 'n mens bewerkstellig, dog dis geen morele oordeel oor dié spesifieke mens se swakheid of selfs sy afsonderlike karakter nie. Hy is soos almal vasgevang; hy gebruik geen verhultegniek nie. Hy besef eenvoudig nie dat hy gereduseer word nie. Uit die oorblywende gedigte is "Gebed om die gebeente" die enigste wat nie as spreker 'n (moontlike) kunstenaar-gestalte het nie. Hier is 'n moeder aan die woord: God is die toehoorder en sy openbaar heelwat van haar karak=ter terwyl sy bid. Sy is onseker oor die voorval, die dood van haar seun, en verwag trouens 'n reaksie van die toehoorder om haar sekerheid te gee. Daar is geen morele twyfel of self=regverdiging aanwesig nie; geen verhulling of poging tot oor=reding in die patroon van Opperman se teorie nie.

5.5.17 Trouens, in nie een van dié gedigte kom daar 'n bot=sing voor tussen wat gesê word deur die spreker en wat die toehoorder as die werklike toedrag vermoed of insien nie. Taktiek word nie tegniek nie; daarom is die belangrikste aspekte afwesig wat die "aard, die hele vorm en tegniek" van die dramatiese alleenspraak sou bepaal.

5.5.18 Wat ons wel aantref in dié gedigte is 'n (onder-)

soekende perspektief op die wêreld en die beskawing. Die soektog na die sin of na die "waarheid" lewer slegs in die verwoording 'n oplossing of bestendiging op. In al die gevalle is karaktertekening minder sentraal as die situasie of proses waarby die spreker betrokke is.

5.5.19 Opperman se opstel oor die dramatiese alleenspraak sluit nogtans aan by sy opvattings oor poësie en by sy eie praktyk. As ons nié die nogal nougesette toets sou toepas wat Opperman gebruik nie, sou ons kan sê dat heelparty van sy gedigte wel "dramatiese alleensprake" is vanweë die dramatiese situasies sowel as die objektiewe karakters wat daarin voorkom.

5.5.20 Langbaum haal Blougram aan waar hy in Browning se "Bishop Blougram's Apology" die volgende sê oor die moderne belangstelling in 'n bepaalde soort karakter:

> Our interest's on the dangerous edge of things.
> The honest thief, the tender murderer,
> The superstitious atheist ...

Ons aanvaar 'n standpunt wat beperk is tot die meriete van die besondere geval. So word ons oordeel relatief: in die dramatiese alleenspraak het ons 'n geskikte vorm vir dié empiriese en relativistiese (moderne) tydperk. Soos die kunstenaar wat volgens Opperman 'n amorele, onpartydige waarnemer is, is die verteller wat hom oorgee aan sy vertelling en hom daardeur laat lei. Ook die toehoorder vertoon die "boosheid" vanweë sy simpatieke aanvaarding van 'n morele wandaad of wantoestand. Dit is moontlik dat die aantreklikste eienskap van die dramatiese alleenspraak (soos dit deur Langbaum beskryf word) vir Opperman is dat dié gedig wégbreek:

weg van die ou digterlike tradisie van beskou=
ingsverse waarin alles vir ons helder en klaar
geformuleer word; dit kom nader aan die moderne
strewe, nl. om ons deur die woord heen self te
laat ervaar en dan die fynste gevolgtrekkings aan
ons oor te laat. (277)

6 Samevatting

6.1 In hierdie studie het ek probeer nagaan watter verhouding(e) of verbande bestaan tussen Opperman se kunsteorie, literêre teorie, kritiek en verspraktyk. Dit het meegebring dat ek sy werk ten eerste probeer beskryf en daarna volgens die beskrywings ooreenkomste ondersoek het. Ek kon dankbaar gebruik maak van talle skrywers se bevindings om by tipering of karakterisering (en dikwels formulering) uit te kom. Ek meen egter dat die waarde van verbandlegging deur tipering alleen uiters beperk is. Miskien is een van die grootste gevare vir die literêre studie in die gebruik van stelsels geleë wat na wesenstrekke of gemeenplase lei en dikwels slegs gemeenplase kan oplewer wat nie bydra tot die waardering van die afsonderlike kunswerk nie. Dit sou nog erger wees as die literêre studie op oorsigtelike patroonmatigheid sou let ten nadele van die afsonderlike kunswerk, waarop die patroongebonde vertolking afgedwing word en waarvan die volle implikasies sodoende beperk word.

6.2 Aan die ander kant geheur dit partykeer dat gegewens wat nié in die spesifieke kunswerk te vinde is nie kan bydra tot die insig. E I V Tillyard se boek The Elizabethan World Picture (278) bly bv. 'n waardevolle hulpbron by 'n studie van Shakespeare se werk. Die literêre studie word volgens Enright en Le Chickera verplig om onder paslike omstandighede 'n kunswerk te benader: 'n historiese eksegese kan bv. veel bydra tot insig én waardering. (279)

6.3 Deels is hierdie studie gerig op "literêre eksegese":

Opperman se teorie, kritiek en verspraktyk is saam beskou waar ek gevoel het dat die ooreenkomste tussen geskrifte dit regverdig. Vooraanstaande Afrikaanse kritici soos A P Grové en Elize Botha het by geleentheid dieselfde werkwyse gebruik; onder vele andere het Edith Raidt en J P Spies gewys op eenheidsverskynsels binne die oeuvre van Opperman. Rialette Wiehahn het sy poësiekritiek bespreek op 'n wyse wat enkele patroonmatighede laat blyk daarin. Sy het ook verwys na die verhouding tussen Opperman se poësie en sy kritiek.

6.4 Een van die hoofbevindings van dié werkstuk is dat Opperman se teorie en kritiek in noue verband tot mekaar staan, hoewel ek dit moet beklemtoon dat daar van identiese ingesteldheid geen sprake is nie. Dan het dit duidelik geword dat daar 'n wisselwerking merkbaar is tussen sy poësie en sy teoretiese en kritiese werk. Behalwe dat beelde in die poësie voorkom wat ook in die ekspositêre prosa aangetref word, word poësie soms as toeligting vir 'n prosa-redenering gebruik. Gedigte gee dikwels blyke van kunsteoretiese implikasie; ander gedigte lewer soms kritiek deur op ander skrywers se werk te reageer by wyse van parodiëring, verwerking van vroeëre tekste o.d.m.

6.5 Opperman bepaal sy besprekings by poësie. Hy skryf kritiek oor ander digters se werk en teorie oor die poësie in die algemeen sowel as oor bepaalde vorme wat hy self gebruik. Selfs 'n vorm wat hy nie baie duidelik beoefen volgens sy eie omskrywing nie, die dramatiese alleenspraak, word op so 'n wyse bespreek dat ons sy "beginsels" vir die poësie verteenwoordig vind. Opperman se poësie kom dus soms voor as demonstrasie van poëtiek en kritiek.

6.6 Die hoof-voorkeur wat Opperman m.i.openbaar, is 'n voorkeur vir verkenning d.m.v. die kuns. Die volgende uitsprake van hom oor N P van Wyk Louw stel dié voorkeur duidelik:

> Louw word, soos enige groot digter, die geestelike verkenner van sy volk. (280)
>
> Louw is 'n groot vernuwer omdat hy 'n groot digter is. Hy besit die gawe en skoling om met 'n hoë mate van volledigheid ons verwikkelde situasie as mens op hierdie aarde te 'vat' en om in sy voortdurende soeke ons ... aan te gryp. (281)
>
> Louw is verder groot deur die beeld wat hy ons gee van ons mensliks situasie. In sy werk kry ons daardie ekstra dimensie ... noem dit die soeke na 'n plaasbepaling van die mens in die heelal, noem dit die metafisiese ... (282)

6.7 Rob Antonissen sê oor Opperman se werk die volgende:

> ... die astrale, die kosmiese kondisie van alle eindige wesens is die dominerende moment in die gedagtewêreld van Opperman se poësie. (283)

Ons vind dié siening herhaaldelik bevestig in Opperman se werk. Om maar een voorbeeld aan te haal: dié woorde van Trigardt in Voël-vry:

> Of, o grote God, sien U party volke
> dat U deur hulle heen U skepping kan verken,
> dat hulle eerstelinge van U groei moet wees?

Ook Ernst van Heerden bestempel die Oppermanvers as 'n speurtog van die menslike gees. (284) Die figure wat in baie van sy gedigte voorkom, word as verkenners aangetref: Jorik kom as spioen na Suid-Afrika op 'n geheime sending met metafisiese implikasies; Brandaan gaan beskou die wondere van God; die arbeider in "Ballade van die grysland" word stadium vir stadium

bewus van sy skuld en verdwaaldheid. Wording en verwording word uitgebeeld, ook die kunswording, en nooit word daar slegs beskouing of besinging of die passiewe weergee van 'n sekerheid aangetref nie.

6.8 Op die verkenning volg daar meermale 'n ontdekking, dog dit wat ontdek word is 'n beweeglikheid, met 'n "wisselende plek in die heelal" wat bepaal moet word. Siklusse volg oneindig op mekaar: geboorte en dood, begin en end is eintlik dieselfde (vgl. Dolosse). In "Blom van die baaierd" besef Skewe Foen:

> Die plek en spelers sal voortdurend wissel
> maar die spel word telkens in die tyd herhaal,

'n permanensie wat in die kuns ook geld:

> met die verkenning van terrasse
> word jy aanvanklik om elke draai
> deur skynbaar nuwe skeppinge verras,
>
> tot jy besef dis 'n beperkte spel
> waar ten spyte van die druk en storms
> in die kunstuin die waters wissel,
> maar min of meer konstant die vorms.
> ("Fontein van Tivoli":D)

6.9 'n Belangrike aspek van die herhaling van lewens- en kunselemente is die vereenselwiging: die kunstenaar se eenwording met wat hy beskryf laat hom deur ordening voortskep, "met besonderhede en verdriet"; hy is "gevang" en "verban" en moet moeisaam en eintlik sonder willekeur werk terwyl die ander "slaap". Dis uit 'n sluimertoestand dat die hele groeiproses ontstaan: uit die ru-stof se baaierd moet die mens die "waardevolle" vorm verlos: die skatte, die blom, die engel of godin. Dié ru-stof kan natuurgegewe óf oorteks wees: die gedig word 'n ontdekking, 'n samehang wat plek maak vir verdere

wording: tot 'n ander dimensie met beelde "agter gla.s"; dus in die gees of die verbeelding én onder beheer van die rede. Die optrede van Prometheus (D) kom ooreen met dié van die dertiende dissipel (IIB) wat die gevestigde orde se vrede verlaat. 'n Oud-digter por hom tot nuwe ondervinding ter wille van die lied; as 'n ongebore kind sý "koffer en kaart" moet ontvang as toerusting vir die lewe, word hy slegs "voorlopig" van Christus vertel en van die Tien Gebooie. Die digter is banneling "êrens in die ewigheid"; hy soek sy "plek in die heelal", maar weet as mens: aan sy dade "grens 'n ewigheid". Die enigste bestendiging van die botsende magte is die balans wat die kuns bring.

6.10 "The poem is not ideas about the thing but the thing itself" beweer J Hillis Miller, wat vind dat die verdwyning van "dieptedimensies" in die kuns van die twintigste eeu veral problematies is. (285) Wat hy met "dieptedimensies" bedoel, is die afstand tussen die waarnemer en dit wat hy waarneem.

> The space of separation is turned inside-out, so that elements once dispersed are gathered together in a new region of copresence ... The mind, its objects, other minds, and the ground of both mind and things are present in a single realm of proximity. (286)

Die mens en die kunswerk beweeg in die rigting van 'n nuwe ruimte en 'n nuwe tyd. Die kunstenaar, het H A Mulder gesê, is amper altyd 'n enkeling wat dieper en verder lewe as die massa; tog kan hy nie buite die massa nie, of indien hy dit wel kan, dan tog selde nie buite die antwoord van 'n groep gelykgestendes nie. Die "ou notlewe" (vaderland, boereplaas e.d.m.) sal s.i. op 'n nuwe, ompartydiger en indringender

manier behandel word; ander motiewe, wat saamhang met die ont= wikkeling van die land self (stad, industrieë, rasseverhou= dinge) word in die moderne kuns behandel. (287)

6.11 Dit bring mee dat die alledaagse, die banale en die skokkende in die kuns 'n tuiste vind. Pierre Dubois noem dié neiging 'n ontmitologisering of 'n demistifikasie. Die vernaamste kenmerke daarvan is vir hom: toenemende anonimi= teit, die onpersoonlike en die ontragiese. Een van die "boos= hede" van die kuns is vir Opperman daarin gelë dat die kuns= tenaar speels omgaan met sy diepste gevoelens as mens. (288) Maar daarby is daar in sy latere poësie veral en by name in Dolosse 'n lakonieke ding-bewusthoid wat verval taamlik onbe= angs benader.

6.12 Dit sou egter allermins akkuraat wees om te beweer dat Opperman se soms sprokie-agtige behandeling van aktuele krisisse, soos in "Vloervelletjie" en "Spermutasie", op 'n on= verskilligheid dui. Een van die markantste aspekte van sy poë= sie is juis die aktuele aard daarvan. Deur te wys op ante= sedente, op dergelike situasies in die verlede en die noodsaak= likheid van verandering, verruimverseel Opperman die spesifieke menslike krisis. Hy haal analoë gevalle by en tref vergelyking sodat 'n perspektief behoue bly. In sy kuns kan dit as genetics (siklies-oorsaaklike soeke) beskou word, terwyl sy beelding wat teleskopeer en kortsluit, juis sintetics van aard is.

6.13 Die metamorfose speel 'n belangrike rol in baie van sy beeldprosesse. Gedaantewisseling voer Kristion bv. tot haar uiteindelike triomf oor die beperkinge van die lyf; voor in Edms. Bpk. staan dié leuse:

> Mij lust t'ontvouwen
> hoe de vormen aller dingen
> in nieuwe lichamen verkeerden.

Voorbeelde van dié soort metamorfose kom talryk voor in sy gedigte: inherent is in elke vorm ander vorme aanwesig. Mense kan ook ontaard teen die evolusieproses in: in paddastoele, diere, ens. Mutasie tree in; siektes word "verwek". Maar ook die kuns is aan metamorfose onderworpe. Invloede, modelle en modes word erken en uitgebuit, dog die "egtheid" moet bereik word wat die kunswerk struktureel suiwer hou en 'n eie wese daar= aan gee.

6.14 Omdat Opperman se teorie, kritiek en verspraktyk onder= ling baie opvallende ooreenkomste vertoon en mekaar aan= vul; omdat die skeidslyne tussen dié drie werksaamhedé selde duidelik te trek is, kan ons sy literêre praktyk as 'n organiese geheel beskou; as 'n betreklik hegte struktuur. Besprekings van 'n "digter-kritikus" se werk kom gewoonlik daarop neer dat dat sy aparte werksaamhede hiërargies een van die ander afhanklik is. Hy sou ongetwyfeld bevooroordeeld wees ten gunste van sy eie soort poësie; hy sou toegerus wees vir die kritiek omrede sy persoonlike omgang met vormgewing. Hier volg 'n reeks uit= sprake oor die verhouding tussen poësie en kritiek van die= selfde skrywer:

> The two are distinct activities: one is creative, an art; the other, if not precisely a science, is a species of knowledge or of learning. (289)

> Diegene wat die poësiekritiek van 'n digter ondersoek, (moet) rekening hou met sowel die feit as die aard van sy digterskap. (290)

> Die goeie digter word deur sy bepaalde soort werk ver=

> plig om kritiek te beoefen, en dan kritiek van die fynste aard. (291)
>
> To judge of poets is only the faculty of poets; and not of all poets, but the best. (292)
>
> Die groot voorsprong van die digter-kritikus oor sy nie-skeppende kollega is dat hy 'n grondige kennis van poëtiese struktuur dra - waarvan sy eie werk se suk= ses afhang. (293)
>
> No poet, when he writes his own art poétique, should hope to do much more than explain, rationalize or defend or prepare the way for his own practice.(294)
>
> I think that the poet's theories should arise out of his practice rather than his practice out of his theories.(295)

Die feit bly m.i. staan dat daar, en in 'n hoë mate by D J Opperman, heelwat wedersydse toeligtng tussen poësie en kritiek plaasvind. Wanneer die kunsteorie en die literêre teorie by= gehaal word, kan 'n mens nie anders nie as om in sý werk 'n (toenemende) wisselwerking tussen die vier aspekte raak te sien. Dit beteken egter nie dat een van dié in wese verskillende bedrywighede as primêr beskou moet word nie. Ook sou dit fou= tief wees om te meen dat die een se waarde as afsonderlike uiting benadeel óf bevoordeel kan word deur die meriete van die ander.'

Aantekeninge

1 Inleiding: doelstelling en indeling

1. Vgl. Wellek R en Warren A. 1963. Theory of Literature. 3e druk. London: Peregrine Penguin, p 39.
2. Vgl. Louw N P van Wyk. 1958. 'n Wêreld deur glas - benaderings van die literatuur. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, p 46.
3. Opperman D J. 1953. Digters van Dertig. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
4. Opperman D J. 1959. Wiggelstok. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
5. Opperman D J. 1974. Naaldekoker. Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg.
6. Opperman D J. 1939. Die Afrikaanse letterkundige kritiek tot 1922. UNISA: M A-studie, ongepubliseer.
7. Opperman 1974, p 67.
8. Vgl. Grové A P. 1974. "N P van Wyk Louw en D J Opperman - twee perspektiewe op die digterskap". In Scholtz M (red) 1974. Woord en wederwoord - bundel aangebied aan D J Opperman by geleentheid van sy 60ste verjaardag 29 September 1974; p 52-53. Ook: Grové A P. 1974(a). Die dokument agter die gedig. Blokboek 18. Pretoria, Kaapstad: Academica.
9. Opperman 1959, p 40.
10. Ibid, p 24.
11. Wiehahn R. 1965. Die Afrikaanse poësiekritiek. Pretoria, Kaapstad: Academica.
12. Vgl. Botha E. 1974. "Die digter as storieverteller". In Scholtz (red) 1974, p 9.

13. Grové 1974, p 52-53.

2. Kunsteorie

2.1 Kuns as boog

14. Opperman 1959, p 142.
15. Grové 1974, p 46.
16. Ibid.
17. Vgl. Nolte E. 1974. "Vergelegen se Adam Tas en Opperman se siening van die kunstenaarskap". In Grové A P (red). 1974. D J Opperman - Dolosgooier van die woord. Kaapstad, Johannesburg: Tafelberg, p 114.
18. Opperman 1959, p 147.
19. Raidt E H.1962. Die bundel as eenheid, 'n ondersoek na die funksie van die simbool in Opperman se Blom en baaierd. Universiteit van Kaapstad: M A-studie, ongepubliseer, p 13.
20. Aangehaal in Opperman 1959, p 146.
21. Spies J P. 1973. Die motiewe van ondergang en verlossing in die poësie van D J Opperman. RAU: proefskrif, onge= publiseer. p 50.
22. Vgl. Heerden Ernst van. 1974. "Vaaksak en groen engele". In Scholtz (red) 1974.
23. Opperman 1959, p 150.
24. Dekker G. 1964. Oordeel en besinning. Kaapstad en Pretoria: Human en Rousseau, p 14.
25. Opperman 1959, p 151.
26. Ibid.
27. Opperman 1959, p 149. Vgl. Raidt E H. 1974. "Die 'inscape' van Kristien". In Scholtz (red) 1974.

28. Opperman 1959, p 150.
29. Malherbe F E J. 1951. Bespreking van EK. In Grové (red) 1974, p 70-71.
30. Grové A P. 1957. "Aantekening oor die slot van Joernaal van Jorik". In Grové (red) 1974, p 57.
31. Cloete T T. 1960. "Binomiese poësie in Negester oor Ninevé". In Grové (red) 1974, p 30.
32. Lokker 1964, p 12.
33. Walt P D van der. 1960. Die verlossingsmotief in die poësie van D J Opperman. PU vir CHO: proefskrif, onge= publiseer.
34. Raidt 1974, p 97.
35. Ibid, p 105.
36. Opperman 1959, p 150.
37. Grové A P. 1954. Bespreking van P. In Grové (red) 1974, p 79.
38. Botha 1974, p 18-19.
39. Vgl. Cloete 1974, p 30.

2.2 Vereenselwiging

40. Marc F. 1920. Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, vol I. Berlin, p 121.
41. Ibid, p 123.
42. Opperman 1959, p 149.
43. Ibid.
44. Aangehaal in Opperman 1959, p 36.
45. Antonissen Rob. 1960. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede. 2e hersiene druk. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, p 324.

46. Verdeelde: mens-kunstenaar, digter-staatsman, ens.
47. Antonissen Rob. 1956-1957. "Alles is onsuiwer". In Grové (red) 1974, p 129.
48. Vgl. bv. Tillyard E M W. 1966. The Elizabethan World Picture. 3e druk. Middlesex: Penguin.
49. Opperman 1959, p 112-113.
50. Ibid, p 93.
51. Ibid, p 117-118.
52. Ibid, p 51.
53. Raidt 1974, p 91.
54. Grové 1957, p 56; Plessis P G du. 1963. "Sakspieëltjies vir 'n raaisel". In Grové (red) 1974, p 58.

2.3 Bestendiging

55. Spies 1973, p 256.
56. Opperman 1959, p 63.
57. Ibid, p 36.
58. Walt 1960, p 7.
59. Die titels dui al op 'n mate van oorvleueling: dis ook duidelik dat die godsdienstig-ideële in albei gevalle die ondersoek gerig het.
60. Onderhoud: Die Burger 13 Maart 1964, n.a.v. die toekenning van die CNA-prys vir Dolosse.
61. Vgl. Louw N P van Wyk. 1970. Rondom eie werk. Red. Truida Louw. Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg, p 75.
62. Raidt 1962, p 177.
63. Vgl. Cloete 1974, p 30.
64. Vgl. Cloete 1960, p 32.

65. Walt 1960, p 24.

66. Nienaber P J (red). 1969. Perspektief en profiel. 3e her= siene uitgawe. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.

67. Opperman 1959, p 152.

2.4 Die vreemde doel

68. Opperman 1959, p 56-57.

69. Gilfillan F R. 1974. "Die beeste kom uit soutgebrek: Antonissen en Opperman". Standpunte 116, p 31.

70. Cloete T T. 1972. "Ritme en klank as veraanskoulikings= middele in Blom en baaierd". In Grové (red) 1974, p 147.

71. Louw 1970, p 73.

72. Vgl. Cloete 1974, p 30.

73. Opperman 1953, p 51.

74. Opperman 1974, p 41.

75. Heerden Ernst van. 1950. Bespreking van JvJ. In Grové (red) 1974, p 42.

76. Grové 1974, p 52

3 Literêre teorie

77. Opperman 1974, p 115.

78. Dijk T A van. 1971. Taal tekst teken - Bijdragen tot de literatuurteorie. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep, p 7.

79. Enright D J en De Chickera Ernst. 1974. English Critical Texts (16th Century to 20th Century). 8e uitgawe. London: Oxford University Press, p vii, viii.

80. Ibid.

81. Vgl. Daiches D. 1957. "The place of impressionism". In

Critical Approaches to Literature. London: Longmans Green, p 269-275.

82. Enright en De Chickera 1974, p viii.

83. Opperman 1974, p 103.

84. Die Huisgenoot 22 Februarie 1946, p 37.

85. Ibid.

86. Ibid.

87. Opperman 1959, p 45.

88. Die Huisgenoot 22 Februarie 1946, p 37.

89. Opperman 1959, p 62.

90. Opperman 1953, p 51.

91. Louw 1958, p 107.

92. Vgl. Opperman 1974, p 71.

93. Ibid.

94. Wiehahn 1965, p 110-123.

95. Opperman 1974, p 67.

96. Opperman 1959, p 1.

97. Ibid. p 143.

4. Kritiese praktyk

4.1 Die verhouding literêre teorie-kritiese praktyk.

98. Shipley J T. (red) 1964. Dictionary of World Literature. New Jersey: New Students' Outline Series, Littlefield, Adams & Co., p 84.

99. Wiehahn 1965, p 116-117.

100. De Nieuwe Taalgids April 1953, p 229.

101. Ibid. p 232.

102. Opperman 1974, p 69.

103. Opperman 1959, p 64.

104. bv. Opperman 1953, p 292, 202, 154. e.a.

4.2 Die genetiese kritiek

105. Opperman 1974, p 31.

106. Ibid. p 71.

107. Opperman 1959, p 155.

108. Opperman 1953, p 51.

109. Opgeneem in Alfred Hitchcock Presents I. 13e druk 1971 (1e uitgawe 1957). London: Pan Books, p 136.

110. Opperman 1959, p 48.

111. Cloete T T 1969. "Astrak van Trekkerswee in 'Ballade van die grysland'". In Grové (red) 1974, p 304.

112. Ibid. p 309.

113. Nolte 1971, p 135-136.

114. Raidt 1962.

115. Grové 1974 (a).

116. Toit S J du, 1939. "Volkspoësie". In Jaarboek van die Afrikaanse Skrywerskring, p 24.

117. Scholtz M. 1975. Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle. Kaapstad: Tafelberg, p 26.

118. Ibid. p 16n.

119. Walt P D van der. 1961. "Die integrasie van die oerteks in D J Opperman se 'Brandaan' ". In Theoria nr 17. University of Natal Press, p 10.

Nienaber G S en Grové A P. 1962. Christina en Kristien. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nas. Boekhandel.

120. Vgl. Opperman 1959, p 115, 81.
121. Enright en De Chickera 1974, p ix.
122. Opperman 1974, p 70.
123. Ibid.
124. Enright en De Chickera 1974, p ix.

4.3 Die sintetiese kritiek

125. Brooks Cleon Warren R P. 1960. Understanding Poetry. 3e uitgawe. New York: Holt, Rinehart & Winston, p 559.
126. Opperman 1974, p 72-74.
127. Wiehahn 1965, p 113-115.
128. Jaarboek van die Afrikaanse Skrywerskring 1939, p 149.
129. Standpunte Jg.xiii nr. 6 Augustus 1960, p 55.
130. Eliot T S "Tradition and the Individual Talent". In Enright en De Chickera 1974, p 297.
131. Opperman 1953, p 54.
132. Ibid. p 192.
133. Louw 1958, p 54.
134. Die Huisgenoot 24 April 1953, p 46.
135. Standpunte Jg. vi nr. 4 Julie 1952, p 45-49.
136. Opperman 1959. p 54.
137. Ibid.
138. Die Huisgenoot 18 Januarie 1946 F I J van Rensburg, p 37; 22 Februarie 1946 S J Pretorius, p 27, 36, 37; D J Opperman p 37.
139. Wiehahn 1965, p 115.
140. Wiehahn R. 1966. "Die digter as kritikus". In Smal swaard en blink. Pretoria, Kaapstad: Academica.

141. Opperman 1959, p 44.

142. Ibid, p 40.

143. Ibid, p 44.

144. Ibid, p 40.

145. Wellek en Warren 1963, p 261-262.

146. Ibid.

147. Opperman 1959, p 40.

148. Opperman 1953, p 164.

149. Opperman 1959, p 60.

150. Ibid, p 61-62.

151. Ibid, p 41.

152. Wellek en Warren 1963, p 24.

153. Opperman 1959, p 24-25

154. Ibid, p 116.

155. Ibid, p 118.

156. Ibid, p 25.

157. Ibid, p 35, 40, 53, 106.

158. Enright en De Chickera 1974, p ix.

159. Opperman 1959, p 81.

160. Opperman 1974, p 71.

161. Ibid, p 70.

4.4 Die analitiese kritiek

162. Opperman 1974, p 71.

163. Vgl. Opperman 1953, p 344.

164. Ibid, p 342.

165. Vgl. Müller H C T. 1975. "Klankekspressie: 'n voorstudie". In Die kunswerk as taal, red P J J van Rensburg. Publikasiereeksnr. 46, RGN. Kaapstad: Tafelberg, p 69.

166. Opperman 1953, p 343-344. Oor Louw as kritikus: p 90.

167. Opperman 1974, p 4.

168. Ibid, p 5.

169. Ibid, p 6.

170. "Ons jongste kritiese geskrifte"(2). In Jaarboek van die Afrikaanse Skrywerskring 1939, p 151.

171. Ibid.

172. "Kolporteur en kunstenaar" in Opperman 1974, p 69.

173. Richards I A. 1963. Principles of Literary Criticism. 2e hersiene uitgawe, 3e druk. London: Routledge & Kegan Paul, p 24.

174. Steiner George. 1967. Language and Silence, Essays 1958 - 1966. London: Faber & Faber, p 24.

175. Raidt 1962, p 3.

176. Richards 1963, p 48.

177. Louw 1958, p 44.

5. Verspraktyk

178. Shipley 1964, p 170-171.

179. Opperman 1974, p 94.

180. Ibid, p 91.

181. Rensburg F I J van. 1965. "Set en teëset". In Grové (red) 1974, p 289.

182. Walt P D van der. 1968. Bespreking van Voëlvry. In Grové (red) 1974, p 185.

183. Opperman 1974, p 91.

184. Cloete T T 1972, p 144.

185. Raidt E H. 1964. "Ontleding van die dramatiese simbool-gebruik in 'Staking op die suikerplantasie' ". In Grové (red) 1974, p 266.

5.2 Taal en beelding

186. Opperman 1974, p 92.

187. Ibid.

188. Ibid, p 97.

189. Vgl. Opperman 1953, p 139, 153.

190. Opperman 1959, p 81.

191. Eksteen L C. 1966. "Spermutasie: ontginning van 'n woord". In Grové (red) 1974, p 171.

192. Opperman 1959, p 146.

193. Opperman 1974, p 15.

194. Heerden Ernst van. 1961. "Neologismes by D J Opperman". In Grové (red) 1974, p 237.

195. Grové A P. 1964. Bespreking van Carrara en Kuns-mis. In Grové (red) 1974, p 180.

196. Lindes E. 1952. Die poësie van D J Opperman met verwysing na verwantskappe met T S Eliot. Universiteit van Stellenbosch: MA-studie, ongepubliseer, p 69.

197. Onderhoud: Rapport 29 September 1974. Vgl. Opperman 1974, p 104.

198. Antonissen 1960, p 207-208. Vgl. Antonissen in Nienaber (red) 1969, p 126-129.

199. Antonissen 1960, p 320.

200. Cloete T T. 1968. Joernaal van Jorik. Blokboek 11. Pretoria en Kaapstad: Academica, p 3.

201. Opperman 1959, p 32.

5.3 Die kwatryn

202. Opperman 1959, p 87.

203. Dis moontlik dat die gedig soos die opstel as geleent=heidwerk bedoel is. Holst en Bloem se besoeke aan S.A. kon bv. ook opstel- en gedigprikkels gewees het.

204. Antonissen 1956-1957, p 133.

205. Vgl. Grové (red) 1974, p 132 vir die "bewaker"-motief.

206. Antonissen 1956-1957, p 132.

207. Vgl. Opperman 1959, p 88.

208. Ibid, p 89.

209. Ibid.

210. Brooks en Warren 1960, p 24.

211. Ibid, p 554.

212. Opperman 1959, p 89.

213. Brooks en Warren 1960, p 555.

214. Opperman 1959, p 89. Vgl. Anita de Kock in Standpunte Jg. xvi nr. 6 Augustus 1963, p 6-13.

215. Deudney, E. 1971. Die siklus as kompositoriese probleem, met besondere verwysing na twee siklusse van D J Opperman. RAU: M A-studie, ongepubliseer, p 4.

216. Ibid, p 5.

217. Ibid, p 83.

218. Raidt 1962.

219. Steenberg D H. 1971. Dolos en denke - werkwyse en werklikheid=siening veral in Dolosse van D J Opperman. RGN publikasie=reeksnr. 13. Pretoria: J L van Schaik. Ook: " 'Gedagtes by 'n sarkofaag' as credogedig van Dolosse". In Grové (red) 1974, p 312.

220. Opperman 1959, p 90.

5.4 Die versdrama

221. Opperman 1959, p 91.

222. Wiehahn 1965, p 123.

223. Cloete T T. 1954. "Onvoorspelbare handeling in 'n meer voorspelbare vers". In Grové (red) 1974, p 82, 83.

224. Opperman 1959, p 94, 95.

225. Grové 1954, p 77, 78.

226. Vir die leeservaring veral?

227. Antonissen Rob. 1955. "Geboorte van die tragedie uit die gees van die poësie". In Grové (red) 1974, p 99

228. Opperman 1959, p 94.

229. Ibid, p 100.

230. Ibid, p 103.

231. Ibid, p 92.

232. Pretorius C J. 1972. Die dramatiese element in die liriek, met spesiale verwysing na gedigte van D J Opperman en N P van Wyk Louw. RAU: M A-studie, ongepubliseer, p 8, 11.

233. Ibid, p 110.

234. Ibid.

235. Opperman 1959, p 93.

236. Ibid.

237. Nienaber C J M. 1969. Periandros van Korinthe: Blokboek 1, 3e druk. Pretoria en Kaapstad: Academica, p 3.

238. Ibid, p 4.

239. Antonissen 1955, p 99.

240. Nienaber C J M 1969, p 17.

241. Ibid, p 18.

242. Kannemeyer J C. 1974. "Die sirkulerende elemente in Periandros van Korinthe". In Scholtz (red) 1974, p 59.

243. Nienaber C J M 1969, p 23.

244. Tydskrif vir Letterkunde 5(1), Maart 1955, p 71-72.

245. Ibid.

246. "Kuns is boos! " Opperman 1959, p 143.

247. Opperman 1959, p 97.

248. bv. deur Nienaber C J M, in 1969.

249. Opperman 1959, p 97.

250. Shipley 1964, p 97.

251. Vgl. Nienaber C J M 1969, p 14.

252. Grové 1954, p 79.

253. Antonissen Rob. 1956-1957. Bespreking van Vergelegen. In Grové (red) 1974, p 110.

254. Nolte 1971, p 119.

255. Walt 1968, p 184.

256. Opperman 1959, p 102.

5.5 Die dramatiese alleenspraak

257. Opperman 1974, p 118.

258. Langbaum R. 1957. The poetry of experience, the dramatic monologue in modern literary tradition. London: Chatto & Windus.

259. Shipley 1964, p 273.

260. In Ibid.

261. Opperman 1974, p 119.

262. Ibid.

263. Gestaltes en diere, p 16.

264. Opperman 1974, p 120.

265. Ibid, p 121.

266. Ibid, p 122.

267. Ibid.

268. Ibid.

269. Ibid, p 125.

270. Ibid, p 126.

271. Ibid, p 130.

272. Vgl. "Kuns is boos! ". Ook: Rapport-onderhoud 29 September 1974.

273. Opperman 1974, p 131.

274. Ibid, vgl. Hoofstuk 2.2.

275. Ibid.

276. Ibid. Vgl. Kwatryn: "klein stukkies dinamiek van die gees".

277. Opperman 1974, p 132.

6 Samevatting

278. Tillyard, 1966, veral die hoofstukke "Order" en "The Golden Chain of Being".

279. Enright en De Chickera 1974, p ix.

280. Opperman 1953, p 247-248.

281. Ibid, p 248-249.

282. Ibid, p 249.

283. Standpunte 14(2): Desember 1960, p 61-71.

284. Heerden Ernst van. 1956. Bespreking van BB. In Grové (red) 1974, p 122.

285. Hillis Miller J. 1966. Poets of reality. London: Belknap, p 9.

286. Ibid.

287. Jaarboek van die Afrikaanse Skrywerskring 1939, p 131.

288. Dubois P. Standpunte Jg. 22 nr 2 Desember 1968, p 9. Ook: Opperman 1959, p 146.

289. Wellek en Warren 1963, p 15.

290. Wiehahn 1966, p 214.

291. Louw 1958, p 11-12.

292. Jonson, Ben. In Eliot T S. 1964. The Use of Poetry and the Use of Criticism - Studies in the relation of criticism to poetry in England. London: Faber & Faber, p 53.

293. Wiehahn 1965, p 68.

294. Eliot T S. 1965. "From Poe to Valéry". In To Criticize the Critic and other writing. London: Faber & Faber, p 33.

295. Ibid, p 42.

Primêre bronne

Die volgende werke van Opperman is veral gebruik vir die verskillende hoofstukke van hierdie studie.

1. Prosawerke

Kunsteorie

"Kuns is boos!"

"Probleme van die versdrama".

"Kolporteur en kunstenaar".

"Die aard van die dramatiese alleenspraak".

"Oor die kwatryn".

Kritiek

Digters van Dertig

Opstelle in Wiggelstok, Naaldekoker en elders.

2. Poësie

Kunsteorie en verspraktyk

"Digter" NN

"Oud-digter" BB

"Paars poëtica" Km

"Brandaan" EK

"Paddas" BB

"Minerva aan Tiresias" Km

"Nagwaak by die ou man" NN

"Scriba van die Carbonari" EK

"Scriba van Egipte" EK

"Blom van die baaierd" BB

"Profeet" Km

"Joernaal van Jorik"

"Ballade van die grysland" NN

Kritiek

"Met apologie" Km

"Hooft" HB

"Vele woninge" EB

"Bewakers" BB

"Dylan Thomas I en II" Km

"By die dood van Roy Campbell" D

Author Raper I R
Name of thesis Teorie, kritiek and verspraktyk by DJ Opperman 1975

PUBLISHER:
University of the Witwatersrand, Johannesburg
©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.

Author Raper I R
Name of thesis Teorie, kritiek and verspraktyk by DJ Opperman 1975

PUBLISHER:
University of the Witwatersrand, Johannesburg
©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.