

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/

TEORIE, KRITIEK EN VERSPRAKTYK BY D J OPPERMAN

Ian Robin Raper

'n Verhandeling voorgelê aan die Fakulteit Lettere
Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg
vir die graad Magister Artium

Johannesburg 1975

Sinopsis

In hierdie studie word die verhouding nagegaan tussen D J Opperman se kunsteorie, sy literêre teorie, kritiek en verspraktyk.

Die kunsteorie word ondersoek volgens vier aspekte wat ons in sy kritiese en teoretiese geskrifte én in sy poësie aantref, naamlik (i) kuns as boos, (ii) vereenselwiging, (iii) bestendiging, (iv) die vreemde doel.

Dele van Opperman se opstel "Kuns is boos!" toon ooreen=komste met sy gedigte, bv. met die "Brandaan"-sonnette, "Oud-digter", e.a. Die kuns word as inherent boos beskou, omdat dit veral menslike swakheid uitbeeld en omdat die kuns=tenaar tydens die skryf sy eie wese en waardes prysgee.

Die skrywer vereenselwig hom met die aardse dinge wat hy beskryf. Dit gebeur deur die gebruik van "gestaltes" i.p.v. die subjektiewe mening of oordeel van die digter as spreker. Die sin-gewing van die kuns d.m.v. ordening binne 'n nuwe ver=band neem die "bestendigende" plek in van die skrywer se eie siening.

Verder het die kunstenaar en die mens met 'n sending 'n "vreemde" doel. Hulle staan van hulle medemense afgesonder en moet die skoonheid of die ewige waarheid bewaak terwyl ánder geheg bly aan die tydelike; aan die "gramadoelas".

In Opperman se literêre teorie toon geestesaktiwiteit as maatstaf 'n ooreenkoms met die boosheid (ook deur vereenselwi=ging veroorsaak) van die kuns. Die maatstaf egtheid sluit aan by bestendiging en die vreemde doel in Opperman se kunsteorie.

Geestesaktiwiteit slaan op die menslike ervaringregister wat die kunswerk benut en/of die integrasie van uiteenlopende (botsende) elemente binne die gedig. Egtheid het te make met die struk=tuursuiwerheid wat so 'n geslaagde integrasie meebring.

Die genetiese en die sintetiese is hoofbenaderings in sy kritiese praktyk. Die ontstaan van kunswerke binne tradisies, tydperke en vanuit allerlei "prikkels" word nagegaan; so ook die sintetiese "wesenstrekke" van 'n skrywer se werk.

In sy verspraktyk openbaar Opperman 'n voorkeur vir die "skeppende verkenning". Sy teorie oor vormgewing (o.a. by die kwatryn en die versdrama) hang ten nouste saam met sy eie teg=niek. Wording (en verwording) kenmerk sy poësie deurgaans. Ruim gebruik word ook gemaak van "genetiese" of geskiedkundige stof.

Teorie en praktyk is in Opperman se werk so nou aan mekaar verwant dat ons van 'n "organiese" literêre werksaamheid kan praat, waarbinne 'n toenemende wisselwerking plaasvind tussen ekspositêre prosa en poësie.

Ek wil my innige dank uitspreek aan prof. dr. E Lindenberg, onder wie se leiding hierdie studie sy beslag gekry het. Dit was 'n besondere voorreg om sy kennis, belesenheid en kritiese noukeurigheid te kon benut. Prof. dr. Ernst van Heerden het ten spyte van baie terugslae in sy eie gesondheid waardevol bygedra tot die afbakening van my studiegebied. Wyle prof. dr. N P van Wyk Louw se bystand in die vroegste stadiums van my ondersoek was inspirerend en onmisbaar. Sonder die onoortreflike akademiese presiesheid en soberheid van dié persone sou hierdie werkstuk waarskynlik nooit tot voltooiing kon gekom het nie.

Dan wil ek ook my hartlike dank betuig aan die biblioteekpersonele van Wits, die RGN, RAU, UNISA en die Staatsbiblioteek, Pretoria, wat my in die geleentheid gestel het om die nodige bronne te bekom.

Laastens: aan dr. Jan Kromhout my opregte dank vir die raad wat hy my te alle tye gegee het t.o.v. die aanbieding.

Hiermee verklaar ek dat dié verhandeling my eie navorsing verteenwoordig: benewens die hulp wat ek hierbo erken, is geen ander bystand ontvang of aangevra nie. Geen deel van hierdie studie is tevore voorgelê aan 'n universiteit nie; alle inligting wat gebruik word is te danke aan my studie deur en onder die leiding van aangestelde persone in die diens van die Universiteit van die Witwatersrand.

Inhoud

1. Inleiding: doelstelling en indeling 1
2. Kunsteorie
2.1 Kuns as boos 8
2.2 Vereenselwiging 20
2.3 Bestendiging 29
2.4 Die vreemde doel 37
3. Literêre teorie 45
4. Kritiese praktyk
4.1 Die verhouding literêre teorie-kritiese praktyk. 54
4.2 Die genetiese kritiek 56
4.3 Die sintetiese kritiek 68
4.4 Die analitiese kritiek 83
5. Verspraktyk
5.1 Vormkeuse en vormteorie 92
5.2 Taal en beelding 98
5.3 Die kwatryn 108
5.4 Die versdrama 118
5.5 Die dramatiese alleenspraak 130
6. Samevatting 142
Aantekeninge 150

1 Inleiding: doelstelling en indeling

1.1 Die doel van hierdie studie is om die verhouding(e) na te gaan tussen D J Opperman se kritiese en teoretiese werk aan die een kant, en sy skeppende werk (poësie en versdramas) aan die ander kant.

1.2 Hierdie skynbaar eenvoudige opset bring baie noetelige probleme mee, en daarom sal dit nodig wees om vooraf 'n paar van hierdie probleme te identifiseer en die terminologie te presiseer.

1.3 Kritiek word hier beskou as enige kommentaar op bestaande taalkunswerke, beskrywend of evaluerend. Die kritiese werkwyse kan o.a. sinteties wees, d.w.s. gerig op gemeenskaplikhede van meer as een kunswerk; of analities: waar die elemente van een kunswerk in hulle verhouding tot mekaar en tot die geheel beskou word. Die begrip kritiek word hier gebruik sonder om 'n waarde-oordeel te heg aan die geldigheid of geslaagdheid van die kommentaar.

1.4 Alhoewel dit nie 'n onderskeid is wat in baie literatuurwetenskaplike geskrifte getref word nie (1), is dit vir hierdie studie nodig om te onderskei tussen die kunsteorie en die literêre teorie. Kunsteorie word opgevat as besinning oor die wese van die kunswerk en van kuns, met alle ontologiese vrae inbegrepe; dan ook as besinning oor die kunsdaad. Literêre teorie word gebruik i.v.m. 'n besinning oor die begrippe en metodes waarmee die literêre kritiek werk. (2)

1.5 Dit word baie gou duidelik uit 'n studie van Opperman se geskrifte oor die literatuur dat min daarvan literêr-teoreties van aard is. Sy doktorale studie, uitgegee as Digters van Dertig (3), is bv. hoofsaaklik krities. Die oorgrote meerderheid van sy opstelle, waarvan die meeste later gebundel is in Wiggelstok (4) en Naaldekoker (5), is ook krities. In sy M A-studie (6) kom daar baie weinig literêr-teoretiese kommentaar voor oor die geldigheid van maatstawwe of kritiese metodes. Dis veral in sy opstel "Kolporteur en kunstenaar" (7) dat ons sy eksplisiete literêr-teoretiese besinning aantref.

1.6 Een van die moeilike take van die huidige ondersoek is om Opperman se literêr-teoretiese beginsels te beskryf aan die hand van sy kritiek. Sulke "herleide" beginsels gee nie noodwendig die houding van die skrywer as kritikus presies weer nie. Omdat die kritiese praktyk egter die grootste en belangrikste deel van sy geskrifte oor die literatuur uitmaak, geniet die literêr-teoretiese gerigtheid wat daaruit blyk en die oorheersende kritiese benadering die voorkeur in die verhoudingstudie.

1.7 Nog 'n problematiese aspek van hierdie ondersoek is die feit dat daar oënskynlik, naas die betogende (prosa-) geskrifte oor die literatuur, ook in Opperman se poësie kritiese uitsprake en kunsteoretiese beskouings voorkom. Ons moet in sulke gevalle let op die mate waarin 'n deel van 'n kunswerk tot dokumentêre gegewe gereken kan word. (8)

1.8 Dié probleem word verwikkelder waar daar duidelike

1.5 Dit word baie gou duidelik uit 'n studie van Opperman se geskrifte oor die literatuur dat min daarvan literêr-teoreties van aard is. Sy doktorale studie, uitgegee as Digters van Dertig (3), is bv. hoofsaaklik kritiek. Die oorgrote meerderheid van sy opstelle, waarvan die meeste later gebundel is in Wiggelstok (4) en Naaldekoker (5), is ook kritiek. In sy M A-studie (6) kom daar baie weinig literêr-teoretiese kommentaar voor oor die geldigheid van maatstawwe of kritiese metodes. Dis veral in sy opstel "Kolporteur en kunstenaar" (7) dat ons sy eksplisiete literêr-teoretiese besinning aantref.

1.6 Een van die moeilike take van die huidige ondersoek is om Opperman se literêr-teoretiese beginsels te beskryf aan die hand van sy kritiek. Sulke "herleide" beginsels gee nie noodwendig die houding van die skrywer as kritikus presies weer nie. Omdat die kritiese praktyk egter die grootste en belangrikste deel van sy geskrifte oor die literatuur uitmaak, geniet die literêr-teoretiese gerigtheid wat daaruit blyk en die oorheersende kritiese benadering die voorkeur in die verhoudingstudie.

1.7 Nog 'n problematiese aspek van hierdie ondersoek is die feit dat daar oënskynlik, naas die betogende (prosa-) geskrifte oor die literatuur, ook in Opperman se poësie kritiese uitsprake en kunsteoretiese beskouings voorkom. Ons moet in sulke gevalle let op die mate waarin 'n deel van 'n kunswerk tot dokumentêre gegewe gereken kan word. (8)

1.8 Dié probleem word verwikkelder waar daar duidelike

ooreenkomste bestaan tussen sposifieke gedigte on(dele van)'n prosabetoog. In die gedig "Blom van die baaierd" kom daar bv. in die afdeling 'Vlermuis' die volgende strofe voor, as woorde van 'n "digter"-karakter in die gedig:

> 'Ek moet met rympies in U duister maal,
> 'n rukkerige vlug my lewe lank,
> en tussen storre en die stekels staal
> tolkens met klank en weerklank
> my wisselende plek in die heelal bepaal.'

Die byna woordelikse ooreenkoms tussen hierdie aanhaling en die volgende, uit Opperman se opstel oor G A Watermeyer, val onmiddellik op:

> Die een (soort digter) skep in sy gedigte voort=durend nuwe waardes, nuwe spanninge - bepeil as 't ware met klank, beeld, gestalte en rym die on=bekende. So 'n digter is soos die vlermuis wat bewogend tussen wisselende gestaltes van die nag, met fyn verontrustende klank en woorklank sy plek in die heelal bepaal. Hy is skeppend-ontdekkende kunstenaar.

1.9 Probleme van hierdie aard bring ook vrae na vore t.o.v die chronologie. Die opstel oor Watermeyer is naamlik in 1948 geskryf; die gedig is opgeneem in 'n bundel in 1956. In dieselfde bundel, Blom en baaierd, verskyn die gedig "Oud-digter", wat weer 'n byna woordelikse ooreenkoms toon met 'n deel van Opperman se kunsteoretiese opstel "Kuns is boos!" (1953). En: in "Kuns is boos!" kom 'n beeld voor wat dadelik die gedigreeks "Brandaan" byroep. Dié reeks is in 1950 opge=neem in die bundel Engel uit die klip. Hiermee is hierdie aspek van die probleem slegs aangedui.

1.10 Enkele gedigte is aanvanklik (byna heelhuids) gebruik om 'n kunsteoretiese beskouing toe te lig. "Paars poëtica" word bv. as "samevatting" aangebied van die idees in "Kolporteur en kunstenaar" (1961) en kom later (1964) in die bundel Kuns-mis as selfstandige gedig voor. "Minerva aan Tiresias" word die eerste keer binne die opstel aangetref oor C M van den Heever (9), as poëtiek, met hierdie aanloop:

> Die skeppingsproses is hermafrodities ... maar laat ek dit eerder self in 'n vers uitdruk. Minerva sê aan Tiresias ...

1.11 Die reeks "Met apologie" is sonder inleiding opgeneem in die bundel veral kritiese opstelle Wiggelstok. Die reeks parodieë verloop in baie opsigte analoog aan Opperman se studie Digters van Dertig, en dateer uit die ontstaanstydperk daarvan. Omdat hierdie drie gedigte almal opgeneem is in die bundel Kuns-mis, word die vermoede gewek dat hulle nie dieselfde "ernstige" status toegeken moet word as gedigte in ander bundels nie, maar óók dat Opperman se poësie in noue verband kan staan met sy prosabesinning of "kolporteurskap".

1.12 Daar is m.i. 'n toenemende wisselwerking tussen Opperman se prosageskrifte en sy poësie (en versdramas), sodat ons kan praat van 'n inklusiewe of "organiese" praktyk. Dikwels is sy "verwerking" van vroeëre tekste, bv. "Brandaan" of "Kroniek van Kristion" ~~bv.~~ ook as 'n soort kritiek te beskou (kyk ook hieronder: 4.1). Waar hy koerantberigte en andersoortige stof "verbruik" wat nié reeds literatuurvorm het nie, word die organiese sienning van sy literêre werksaamheid versterk.

1.13 Agtereenvolgens word die volgende aspekte van Opperman se werksaamhede verken: kunsteorie, literêre teorie, kritiese praktyk en verspraktyk. Hierdie volgorde impliseer miskien 'n lewering van poësie deur 'n pragmatiese proses. Verskeie kritici, bv. E H Raidt en A P Grové, wys inderdaad op die intellektuele, argitektoniese karakter van Opperman se poësie-oeuvre. Opperman self erken sy voorkeur vir 'n "bou-konsepsie" (10). Selfs waar ons weet waaruit die digter se "boustof" bestaan, kan ons egter nie daarmee die gedig as gedig verklaar of vasstel hoe dit vormgewing bereik nie.

1.14 Om hierdie studie binne die huidige literêre studie in Afrikaans te plaas, moet ons verwys na die groot aantal bestaande akademiese studies oor Opperman se werk, en na die min literêre teorie waaroor ons asnog in Afrikaans beskik. Die aandurf van so 'n verhoudingstudie beteken ook 'n voorlopige ondersoek na die metode en die implikasies daarvan vir verbandlegging, vergelyking, e.s.m.

1.15 Dr Rialette Wiehahn het in haar omvangryke werk Die Afrikaanse poësiekritiek (11) gelet op Opperman as kritikus. Hoewel sy deeglik en akkuraat sy kritiek literêr-teoreties ondersoek, is haar studie van Opperman m.i. nie heeltemal vry te spreek van dié gevaar wat sy self noem nie: 'n kritikus word as die voorstander van sekere hoofprinsipes gekarakteriseer - gevolglik geskied daar nie volle reg aan sy kritiek as geheel nie. Uiteraard word gebiede in hierdie werkstuk bestryk wat nie deur Wiehahn aangeraak word nie: nl. die kunsteorie en die verspraktyk van Opperman, veral waar die poësie en versdramas in die lig van die poëtiek en die kritiek

beskou word.

1.16 Enkele kritici het al gewys op die kunsteoretiese ooreen= koms tussen die opstel ("Kuns is boos!") en die gedig ("Blom van die baaierd") in Opperman se werk (12). Oor die moontlike verbandlegging tussen dié twee kontekste, is daar hierbo al enigsins bopeins. A P Grové se beredenering van dié vraagstuk is ook ter sake:

> Nie slegs word 'n stelling binne die werk maklik as die direkte woord van die digter aangesien nie; selfs waar daar op die werk gekonsentreer word, bestaan die gevaar dat 'n enkele stem toegelaat word om namens die hele werk te praat. En dit mag nie. (13)

Die vraag of 'n mens ná die lees van 'n hele oeuvre 'n stadium bereik waar jy kan sê: hierdie siening of patroon kom so dik= wels en so konsekwent voor dat dit as verteenwoordigend van die opvatting van die skrywer self beskou kan word, sê Grové, laat hy onbeantwoord.

1.17 Oënskynlike patroonmatigheid van verstekste en prosa= tekste word dus in hierdie werkstuk verken. Opperman se teoriestellinge word ook vergelyk met sy eie praktyk.

1.18 Na die aantekeninge agter in hierdie studie verskyn 'n aanduiding van die hoofbronne uit Opperman se werk waarop elke afdeling gebaseer word. Afkortings van sy bundel= titels en die titels van sy versdramas verskyn soos volg binne die betoog:

.B: Heilige beeste

NN: Negester oor Nineve

JvJ: Joernaal van Jorik

EK: Engel uit die klip

P: Periandros van Korinthe

BB: Blom en baaierd

V: Vergelegen

A: Astrak

D: Dolosse

Km: Kuns-mis

Vv: Voëlvry

EB: Edms. Bpk.

2 Kunsteorie

2.1 Kuns as boos

2.1.1 'n Beskrywing van D J Opperman se kunsbeskouing of kunsteorie neem noodwendig sy eksplisiete formulering daarvan in ag, sowel as die herleibare beskouings wat geïmpliseer word by bv. 'n kritiese uitspraak.

2.1.2 Die Verklarende Afrikaanse Woordeboek laat die klem val op die "wese van kuns" in die omskrywing van die begrip kunsbeskouing. Die kunstenaar self en die kunsdaad (naas die konkrete produk) word daarby in Opperman se teoriestellinge betrek.

2.1.3 Sy belangrikste kunsteoretiese opstel is waarskynlik "Kuns is boos!" (14), waarin hy veral die kunstenaar en die kunsdaad beskou. Die rol van die kunstenaar en die aard van die kunsdaad word bespreek op 'n wyse wat soortgelyk is aan dié waarop verskillende gedigte van hom met kunsteoretiese implikasie dié sake "beneder".

2.1.4 Naas bg. opstel kom daar ook elders in sy prosageskrifte stukkies kunsteorie voor: as algemene estetika, d.w.s. oor die omvattende begrip kuns, én as literêre estetika waar bepaald die skryfkuns, veral digkuns, ter sake is.

2.1.5 In "Kuns is boos!" word daar op drie soorte "boosheid" gelet. Een: die kuns werk met onwaarhede. Hy verhaal 'n voorval uit sy jeug: sy oupa beskou digbundels en romans as verdigsels en daarom sondig, soos S J du Toit se roman Di Koningin fan Skeba verwarde en verontwaardige reaksies uitgelok het en 'n Brandaan die "fantasties" inhoud van 'n boek verwerplik vind. Skelbeskrywings soos "o nasionaal", "heidens" en "onchristelik"

is al gebruik by groot vernuwende letterkundige ontwikkeling: deur kritici van die Tagtigers, Leipoldt, die Dertgers, Veertigers en ander.

2.1.6 Hierdie eerste soort boosheid ontstaan van buite die kunswerk: die ideëwaardes van die méns (loser) word op die kuns afgedwing. Ten tweede beskou Opperman egter die probleem van die skrywer wat as mens of mistikus versoening moet vind met die boosheid wat aan die kuns inherent is. Die mens wil nl. verhul; die kunstenaar wil ónthul: hy gaan speels om met die diepste gevoelens van die mens. Lg. word uitgebuit, die self word bron vir boustof en word selfs "doelbewus aangepor tot nuwe ondervindings ter wille van die kuns".

2.1.7 Wanneer die kunstenaar nog voel dat hy 'n mate van eerlikheid behou deur regstreeks binne sy kunswerk te bely, is dit vir Opperman in die kuns 'n "boosheid": die waarheid en werklikheid van een orde sou dan toegelaat word om dié van 'n ander orde te versteur. Hiervan is die gevolg "slap, week poësie". Opperman gee self die voorkeur aan die taak van die kunstenaar as synde verhulling deur middel van gestalteskepping, bv. soos Yeats of Nijhoff eintlik in hulle verse "dramatiseer" deur fiksionele karakters (gestaltes) en situasies te skep.

2.1.8 Die derde "boosheid" waarop Opperman wys, staan in verband met aspekte van boustof en vormgewing waarvan volledige uitbeelding afhang. T.o.v. die boustof verkies hy die "verwikkelde, gespanne" toestande van die mens ná die sondeval bo die "enkelvoudig goeie". Die kuns eis volgens hom handeling en stryd: wanneer die kunstenaar sy "diepste" werk bring, bemoei hy hom dikwels met die uitbeelding van "lae, bose gedagtes, hart=

stogte en karakters". Saam met Keats huldig Opperman, betreffende die skrywer se verhouding tot wat hy beskryf, die "verkleurmannetjie"-opvatting. Die kunstenaar skort hiervolgens tydens die kunsdaad sy menswees op, en daarmee saam alle sosiale, godsdienstige, politieke en etiese vooroordele. Anders skryf hy "in fetters"; bring hy kuns in diens van iets ánders, wat s.i. maar altyd beperk bly as kuns vanweë die eensydigheid en partydigheid daarvan.

2.1.9 Daarteenoor moet die kuns ook aards, sinnelik en sintuiglik wees: inklusief, maar veral konkreet-primitief, met as hoofmiddele beelde, waarvoor "die sintuie en die oerdrifte" nodig is.

2.1.10 Veliswaar eindig Opperman sy opstel deur te beweer dat die middele van die kuns boos mag wees, maar dat die einddoel daarvan, in sy sin-gewende aspek, iets goddeliks bly. Dit kom egter voor of hy die bose steeds bekoorliker vind as die goddelike (soos hy dit self van Vondel en van Rembrandt sê). Hierdie vermoede word versterk wanneer ons kyk na die gedigte waarmee "Kuns is boos!" ooreenkomste vertoon. Dit beteken nie dat Opperman sodoende die bose "bepleit" nie. Sy ewewigsiening openbaar egter steeds 'n voorliefde vir die aardse bo die hemelse, die swakheid bo die deug: omdat die uitbeelding daarvan vir die kuns toeganklikker bly.

2.1.11 Die wonderwerke waarvan Brandaan in die boek lees en wat hy self in opdrag van die Here buite sy kloostermure moet ondervind, lewer goeie voorbeelde hiervan. Die "Brandaan"-reeks (EK) begin met Pinksternag, met 'n "wete" dat die "mooi geskryf" eintlik boos is. Die bundel moet verbrand word

as Brandaan "God suiwerder wil dien". Wanneer die engel (dalk sélf duiwelgesant) verskyn, verwyt dié hom: "Jy het die waar= heid in die vuur verbrand". Brandaan word heengestuur om, ook in die gramadoelas van sy land, "Sy wondere" te sien en (Sy) koninkryk uit te brei.

2.1.12 Daar is dus 'n "goddelike doel": om te besef dat God in selfs die banaalste voorwerp of omgewing aanwesig is, én om die gesag van God te laat geld deur verowering en bekeerwerk. Dit kan egter ook beteken dat daar verwag word hy moet sin gee aan die gramadoelas deur dit vir die vers te "tem". So kry ons ook aan die slot van die reeks die nuwe "wete": die waarheid sal eindelik uitflikker in die woord. Deur die wondere van God te beskryf, selfs dié wat hy toëkom as lintdraak, kroeskop en likkewaan, het Brandaan hom weer gered van die aardse, die "monsters" besweer en hulle uit sy hart verdryf.

2.1.13 Daardie "monsters" het egter duidelik 'n bekoring, nié slegs as wonderskeppinge van God nie, maar juis om hulle eie aards-sintuiglike kunspotensie. Die "enkelvoudig-goeie" is beperk binne die kloosters daarteenoor doen die stryd en die verwikkelde aspekte van die bose aan as vreugdemomente.

2.1.14 A P Grové beweer dat Opperman as digter nie anders kan spreek nie as in terme van 'n vervalle en gevalle wêreld. (15) In en deur die wêreld, sê hy, nie slegs tót hierdie wêreld nie, moet die profetiese boodskap gebring word. Die digter bring geen heilige woord nie, maar heilig as't ware die onheilige met 'n kreatiewe daad. (16)

2.1.15 In hoofstuk 2.3 word die heiliging of sin-gewing, die ontdekking van die "waarheid" ondersoek as "funksie" van Opperman se kuns. In sommige van sy gedigte word geen sodanige

versoening met die goddelike egter bereik nie. Ons dink bv. aan "Poërotica" (Km):

> O lessenaar van jou lyf,
> my klein inkput
> waaruit ek skryf.

2.1.16 Die kunstenaar word nie alleen gesien as iemand wat boos is omdat hy 'n ander, "onjuiste", ordening gee aan wat hy waarneem nie, maar ook omdat hy "alles oplos in 'n spel". (17) Die menslike gevoel word diensbaar gestel aan die eise van die kuns, wat dié reaksie uitlok:

> Ba! Jy is die slap inkkwal, is wesenloos
> tot in die diepste van jou siel, iets boos
> skei uit jou woorde af waar jy tas en oordryf.
> (V:104)

2.1.17 Die kunstenaar tas ook nie slegs na interessante bousstof ter wille van onthulling (en oordrywing) nie: hy vrees die "Kalahari wit papier" (18) en por sy eie wese tot 'n soort siekte- of roestoestand aan. Die gedig "Oud-digter" sluit aan by die gedagtes van "Kuns is boos!"; dit word deur E H Raidt 'n "diaboliese" vers genoem. (19) Daar bly die gifpot en die bose vuurtjie, die wildedagga wat hom al dollер maak, totdat hy "sterker as die jongeres gespier" word en "sien wat hulle nie kan sien". (BB:39)

2.1.18 Hiermee hou Brandaan se "dol" toestand verband waar hy hom in die hawekroog troos (deur middel van drank). "Verstrooi" geraak, probeer hy sy horriebeelde toegooi, dog hulle verskyn weer. Ook talle ander voorbeelde kan genoem word uit Opperman se verse, bv. Dylan Thomas se "dieprus van die roes" (Km:35), die "skoner pyn van die gedig" waarmee J Bloom 'n

menslike pyn "verbloem" (BB:43).

2.1.19 In "Kuns is boos!" stel Opperman dié vraag: waarom gaan die digter met sy bedryf voort as hy die boosheid daarvan insien? Hy vind self 'n gedeeltelike antwoord in die woorde van Tennyson:

> But, for the unquiet heart and brain,
> A use in measured language lies;
> The sad mechanic exercise,
> Like dull narcotics, numbing pain. (20)

2.1.20 Vir J P Spies is die grondslag van die digters-handelinge wat Opperman se poësie uitbeeld 'n soort "drif tot onbehae". (21) Hierdie "drif", soos 'n ekstase, vertoon 'n ooreenkoms met die bedwelming wat hierbo bespreek is en met die "reis" in die kuns, die "uiteindelike reis" soos ons dit reeds in "Digter" teëkom (BB:28). In hoofstuk 2.4 word die verkom van 'n "werklike" tuiste na 'n "verlore vaderland" bestudeer as kuns-motief in Opperman se poësie. In "Dylan Thomas II" (Km:54) is daar sprake van 'n "vyandige wêreld" wat kunsvreemd en barbaars is. In sy siekte is die kunstenaar afgesonder; ook van hulle wat ewe siek is "in 'n suurstoftent". (22)

2.1.21 In hoofstuk 2.2 word transformasie (as bevrooding, soms) behandel: in "Oud-digter" sien ons bv. die ekstatiese, bedwelmde toordokter in felle kontras met die jongeres wat in 'n "normale" toestand verkeer.

2.1.22 Die kitaarspeler in "Kaapse draadie" (BB:36) sal "alles doen en selfs verraad" met dat 'n deuntjie in hom dread. Hy vra vergifnis vir "die sondes van die lied". Die lied, die kuns, die gedig, is gebonde aan die aarde, volgens Opperman self. (23) Dekker sê oor Opperman se kuns die volgende: sy besetenheid van

die aardse, sy beelding van en deur die harde, konkrete ding uit die gewone werklikheid van natuur en stad, is nie slegs 'n literêre stylverskynsel onder invloed van ander, eielandse en oorsese, digters nie. Dis eerder "noodwendige verbeelding van sy digterlike belewing, dit hang ten nouste saam met die heel besondere aard van sy geroepenheid as kunstenaar". (24)

2.1.23 Lg. uitspraak is ietwat psigologisties geformuleer, dog dit kom nou ooreen met Opperman se kunsbeskouing soos hy dit o.a. in "Kuns is boos!" verwoord:

> Hoe ryker en hoër die mens ontwikkel, des te groter word sy vermoë tot abstraksie. Hoe fyner ontwikkeld die godsdienstige en die mistikus is, des te dieper bemoei hy hom met die 'onsienlike' en die 'onsegbare', en des te meer maak hy hom van die aardse, sintuiglike en sinnelike los. Teenoor hulle staan die kunstenaar as 'n oermens: primitief en elementêr; hy verpes abstraksies en die 'onsegbare'; hy moet konkretiseer, sy middele is aards, die sintuiglike en die sinnelike ... hy spreek deur beelde, gebruik die sintuie en die oerdrifte. (25)

2.1.24 Godsdienstige digters wat vir hierdie spanning 'n oplossing wil vind, bv. in die mistiek, goe daarmee volgens Opperman (wat Luyken as voorbeeld gebruik) 'n eensoortige kleuring aan hulle bo stof en vereensydig hulle kuns. Die kunstenaar aard s.i. eerder na 'n dáp as hy skryf, nie net vanwe sy nabootsing van die werklikheid nie, maar ook vanwe sy "amoraliteit en skaamtelose sinneliikheid". (26) Hy noem die ou Egiptenare se "insig" in die wese van die kunstenaarskap soos dit sou blyk uit hulle voorstelling van die skrywer met die kopstuk of die mombakkies van 'n aap.

2.1.25 Die gedig "Scriba van Egipte" (EK:44) word hierdeur

bygeroep, waarin die vereenselwiging ter sprake kom, die wesen= loosheid en tweeslagtigheid van die kunstenaar (kyk 2.2) maar ook die boosheid van sy daad. As die Skriba vra waarom hy met sy "heilige" bedryf misken word, hy wat deur sy woord "bewys", kom die antwoord:

> Want jy, met iedereen se lot
> té vereenselwig om ooit kant te kies,
> poseer soms as 'n duiwel, soms 'n god,
> maar swaai wellustig van die masker los
> aan 'n liaan na dieptes van 'n bos.

Skynbaar met instemming praat Opperman van die noue verwantskap wat 'n sielkundige sal insien tussen die kunstenaar en die geestes= kranke of die misdadiger. "Die kunstenaar se drinkebroer is die duiwel", sê hy (27), en hy stem met W H Auden saam: "At heart, the poet's sympathies are always with the enemy". (28)

2.1.26 Reeds in sy vroegste gedigte is hierdie beskouing van die kuns as iets "boos" aantoonbaar. Die eerste gedig in sy eerste bundel, Heilige beeste, noem as eerste drif die aardse. In"Kontrak" word daar gepraat van God se droom, met daarteenoor die mens se "besonderhede en verdriet": dit lyk nie té gesog om hierin (ook) 'n verwysing te sien na die herskeppende "arbeid" van die kunstenaar nie.

2.1.27 Temas van skuld en verraad kom dikwels in Opperman se werk voor, bv. in "Joernaal van Jorik" en "Ballade van die grysland". In hierdie twee gedigte is die sentrale karakters aan die einde altwee in 'n beswyming of 'n verwarde toestand. In "Edms. Bpk." geniet die sláng met sy "ouderwetse skrif" die finale (grootste) seggenskap oor die mens se "erf"; in "Sper= mutasie" lê die boosheid van die mens se eie skeppinge hom tot

ondergang. Baie gedigte, bv. "Ruimtesentrum: Houston", getuig van 'n stoutmoedigheid en selfs 'n moedswilligheid, 'n ironie wat wél die goeie deur uitbeelding van bv. die wulpse impliseer, maar ook duidelik van die wêreldse geniét.

2.1.28 Engel uit die klip is by uitstek Opperman se bundel oor die skeppingsdaad van die digter. In hierdie bundel kom bv. "Brandaan", "Scriba van die Carbonari", "Scriba van Egipte" en ander gedigte met kunsteoretiese implikasie voor. Vir F E J Malherbe is dit asof die digter in hierdie bundel byna geobsedeer is deur die demoniese. (29) Die demoniese kom, sê hy, in allerlei vorme voor: die aardse, die primitief-seksuele, die chaos. In die gedig "Mériba" is dit volgens Malherbe die drif van Moses wat hom die beloofde land met "wildsbokke en rooi granate" ontsê en wat die waters brak mark. In "Paardeneiland" is daar die "aardse vuil", in "Sprokie van die spilkolkoei" broedermoord en angs en in "Scriba van die Carbonari" bv. die materialisme wat die digter se idealisme fnuik. Baie belangrik is die insig van Malherbe dat Opperman by sy "preokkupasie met die demoniese" hom telkens tot die onderbewuste wend.

2.1.29 Sy siening sluit enigsins aan by wat Grové konstateer oor die slot van "Joernaal van Jorik": as die klokboei breek, is dit 'n teken van die verlies van 'n besef van ruimte en tyd. Wat oorbly, is die "water en die mis, die vormlose, die chaos". (30) Jorik word teen sy sin 'n inspuiting toegedien, en wel deur die "bose" Dabor. Sy verwarring word vergelyk met die newelweer sowel as die toestand van 'n dronke. 'n Siklus ontstaan dus: baaierd, orde, baaierd; verstrooiing, verwarring en begoëling kom telkens voor.

2.1.30 'n Verwante beskouing word deur T T Cloete gebring. Saam met die kultuurlike beelde en simbole moet ons ook die

beelde en simbole van die kunsmatige beskou: die kunsmatige is s.i. soos die kultuurlike onttrek aan die wette van die natuur waarin ruimte en tyd allerbelangrik is. Die kunsmatige, meen Cloete, beteken niks anders nie as: die kuns, vorm, behoud, orde; kortom, die dinge wat onttrek is aan "die natuurlike dinamiek wat doelloos verloop, vervloei, terug na die chaos neig". (31) Natuurlike vorming d.m.v. groei kom egter ook voor.

2.1.31 De'ker beweer dat Opperman sy "stukrag as digter" veral ontvang uit sy "eties-religieuse besinning op die pro= bleme van ons tyd". (32) Ons tref 'n dergelike siening aan in P D van der Walt se proefskrif oor die verlossingsmotief by Opperma . (33) N.i. het E U Raidt egter gelyk waar sy die etios-religieuse as slegs 'n nuttige kúnsspanning beskou: Opperman se kunsopvatting sluit volgens haar in so verre die Christelike atmosfeer van die verhaal in (van "Kronick van Kristien") as wat die Christelike terme en kerngedagtes sy opvatting van kuns en kunstenaarskap treffend weergee. (34) Die Christelik-godsdiens= tige motief is slegs simbolies: die gesimboliseerde is nié vir haar die Christelike leer van die verlossing nie, maar eerder die kunstenaar se taak om hom met alles, ook die bose waar nodig, te vereenselwig ter wille van 'n nuwe skepping. Sy haal aan uit "Kitaarspeler" om dié siening te illustreer (tyk par 2.1.23), maar pas die beskouing ook toe op "Kronick van Kristien". (35)

2.1.32 Die rympiesmaker Steve Kon in "Blom van die bastard" word misktien die heel sprekendste gestalte vir die kuns= tenaar as een van die "duiwel se manne". In "Kuns is boos!" (36) haal Opperman die Engelse digter William Blake aan (met goed= keuring) waar dié sê dat 'n ware digter "of the Devil's party" is, al besef die betrokke digter dit nie. In die "labiele balans"

tussen goed en kwaad is dit die mens se swakheid wat, soos Grové dit aandui, die balans laat versteur omdat die mens "die middel eintlik sien as doel". (37)

2.1.33 Die duiwel het, soos dit lui in "Blom van die baaierd", sy "manne wat kitare tokkel". Koen (en die duiwel) voer 'n skrikbewind op Brakfontein, met ongeregtigheid, wêreldse plesier, wreedheid en bowe-al, korrupsie (die verleiding van Broeder Ben se kudde). Elize Botha vergelyk die "mistieke vervoering" van Broeder Ben met Koen se drome, "verwek deur drink en dagga rook, illusies dus, en tydelik". (38) Ook Botha sien hierin 'n ekstase, die sensasie dat jy "buite jouself" raak, 'n ander lyf aanneem deur ten volle aan die wêreldse mee te doen.

2.1.34 Koen, wat deur die vreugdes van die lyf in versoeking gelei word, gebruik die taal van die versoekinge in die Bybel (Lukas 4: 1-13): "as U Meester is en kan genees". Hy kom (ook volgens Botha) in duidelike opstand teen God, die "reken-meester" in "Ballade van die grysland"; die "Een wat heers" in "Joernaal van Jorik". Die kuns wat "onder 'n stolp ... 'n skepping ewig vas" wek ("Geen":NN), gebruik die beelde, selfs die verbondtekens (wit duif, groen blaar) van die skepping van God, maar in 'n kunsopset word dié beelde anders aangewend: anti-goddelik, of as korrektief vir die Goeie. (39) Die "ander werklikheid" aas op God se wêreld, misbruik en vervals elemente daaruit, in 'n voortdurende nuwe wordingsproses wat deur stryd en wêreldse ekstase of wêreldrifte gekenmerk word.

2.1.35 Daarom is dit ook dat Koen van sy sinne beroof word, Kristien in 'n beswyming raak, die bedwelmde Jorik homself verloor, die jong man ontmenslik onder sy "verwarde broers" na 'n ontmenslikte wêreld staar, en "Spermutasie" (D) met die

ondergang van die mens eindig. In Dolosse sluit "Dennebol" en "Vuurbees" by dié gedigte aan (ook ander gedigte wat skending, wangeboorte of siektedood tot tema het); in Puns-mis is daar bv. die wrange self-portrette, die siening van die figuur wat op "pampier" met God die groot geding voer, maar oorwin word deur "vlooi en weeluis". Die verval en die áfvallige aspekte van die kuns, weg van God en die "normale" wêreld, kom konsekwent in Opperman se gedigte voor.

2.1.36 Dit is egter 'n boosheid wat vir die kuns onontbeerlik is, wat heilsaam word ten spyte van die menslike implikasies. In 2.3 word daar gelet op die soort "oerteks" wat Opperman soms gebruik (by voorkeur) en watter boosheid so 'n teks bevat of verkry by die verwerking.

2.2 Vereenselwiging

2.2.1 Die aspek van vereenselwiging hang saam met die "bose" aspekte van Opperman se kunsteorie soos dit in die vorige hoofstuk behandel is, en is nou daaraan verbonde. Dit is bv. nie genoegsaam nie dat 'n Brandaan slegs van die skeppings= wondere lées: hy moet uitvaar na die gramadoelas en self die dinge in al hulle konkreetheid ervaar. Die waarnemer word ook self die ding wat hy waarneem.

2.2.2 Opperman se gebruik van vereenselwiging sluit enigsins aan by die kunsteorie van die Ekspressionistiese skil= der Franz Marc. Lg. vra o.a. of daar 'n meer fassinerende idee vir 'n kunstenaar is as om hom die wyse voor te stel waarop 'n diere-oog die natuur waarneem: "How does a horse see the world? Or an eagle, or a deer, or a dog?" Die konvensionele "plasing" van diere binne 'n landskap is vir hon · · en sonder siel. Ons moet ons liewer "inweek" in die diere se siele om húlle visuele beelde te kan sien. (40)

2.2.3 Die spesifieke taak van die kunstenaar is volgens Marc om nie na diere en plante in hulle verhouding tot hom= self te kyk nie, maar om in die kuns sy verhouding tot húlle uit te beeld. Alles, elke wêreld-ding, het 'n vorm, 'n formule, wat die mens nie uitgevind het met sý lomp tastinge nie. Dit is eerder iets wat die kunstenaar intuitief moet begryp, en:

> The result will always be patchy so long as we are confined to this earthbound existence - but do we not all believe in metamorphosis? Why do all artists pursue this everlasting search for metamorphic forms and for the essence of what really lies behind the outward appearance of things?" (41)

2.2.4 Die hoofstrekke van D J Opperman se kunsteorie is hier almal aanwesig, behalwe die opvatting van 'n "boosheid" in die kuns. Die beperktheid van die aanbelewe, die hunkering na orde deur essensie-ervaring, en die doelbewuste vereensel= wiging met alles om dit verder te voer, is in Opperman se kuns= teorie, in die prosa ón in die poësie, uiters belangrik. Waar Marc egter net van diere en plante praat (hy is veral bekend as diereskilder; was mede-stigter van die beweging Der Blaue Reiter), omvat Opperman se veroenselwiging álles wat voorkom in die granadoelas van die aarde. Die formule waarna Opperman streef is 'n toor- en 'n kunsformule; om te beleef, om te beweer tot kúns. En om dit reg te kry, moet hy onmaatskik wees en boos optree: die werklike kunstenaar, sê hy saam met Keats, is 'n ver= kleurmannetjie. Hy neem die kleur van sy omgewing aan, word een daarmee; hy word die groen blaar en ook die droë takkie. (42)

2.2.5 Maar die hoedanighede van hierdie verkleurmannetjie= mens het ernstige implikasies. Met ewe groot "oorgawe en wyding" is hy sowel die protagonis as die antagonis, sowel die held as die skurk; hy is "ewe partydig vir almal", of eerder geheel en al onpartydig, in 'n groot mate dus "amoreel" deur sy onpartydigheid. (vgl. par 2.1.9) In sy menswees is die kunste= naar dalk getrou, maar in sy kunstenaarskap is hy 'n verraaier, behoort hy aan geen bepaalde volk, kerk of politieke party nie. (43)

2.2.6 So 'n kunstenaar is bv. William Blake, wat in die gedig van Opperman (HB:84) gesien word as vereensaamde, wat "dwaal" en teruggedryf word tot die grens van die verstand, maar ook tot die grens van die werklikheid, waar hy gesels "met blom en dier en gees". Die vedervaringe van Brandaan, wat eers "mooi verse" geskryf het, is feller en skriklik sonder as dié van Blake. Nogtans is die nuwe "wete" van hierdie twee soekers-deur-vereen=

selwiging merkwaardig aan mekaar verwant. Van Blake word gesê hy

> weet dat God in iedereen moet woes
> met eienskappe ingeperk
> teenstrydiglik in tand en vlerk,
> in wurm en die roos, die lam, die tier:
> dat Hy die hartstog is, maar ook die vuur
> wat alles lok ...

2.2.7 Met hierdie teenstellingspare (lam-tier, ens.) stem Opperman se polêre voorbeelde nou ooreen. In "Kuns is boos!" kry ons bv. held-skurk en protagonis-antagonis waar dit om die mens gaan; en droë takkie-groen blaar waar die beeld van die verkleurmannetjie gebruik word. Dit is ook duidelik dat die "stryd" wat Opperman in die kuns vra, die spesifieke vorm sal aanneem van die stof wat hy "verbruik" in die skepproses. Die beelde wat Blake se eie gedigte vertoon, word gekies om sý onpartydige vereenselwiging voor te stel. Brandaan se "monsters" word ook sy "horries": Opperman bly by die spesifieke verskynsel en pas dit aan by die nuwe kunsopset, volgens 'n nuwe samehang en "alchemistiese verband".

2.2.8 Dit val op hoeveel middele die "onpartydige waarnemer" waarvan Opperman in "Kuns is boos!" praat tot sy beskikking het. Om "wereldaanschouwer" te wees, soos Totius die digter as siener beskou (44), gebruik die Opperman-verkenner oë van ander, 'n toorklip, 'n flits, teodoliet, glasruite van 'n bus, 'n kliphasteel, 'n teleskoop, 'n kamera, 'n lens, en heelparty ander "instrumente". Insgelyks word daar gepraat vanuit allerlei "trans-" toestande: die waansin, dronkenskap, godsdienstige ekstase, "verstrooidheid", pyn, en baie daarby. Soos in die vorige hoofstuk aangedui is, ontleen Opperman die bepaalde waarneemwyse telkens aan die spesifieke fiksionele situasie .

2.2.9 Die een wat waarneem is egter boos omrede sy "verraad": hy leef hom in so 'n mate in met wat hy beskryf dat hy as mens self verdwyn. Hy pleeg verraad, sien die middel aan vir sy doel

> soos die kunstenaar sy kuns, die handelaar die geld,
> 'n paar die paring en, byvoorbeel die soldaat geweld.
> (P)

So 'n mens en so 'n digter "is en bly in homself 'n verdeelde wese" (45), hermafrodiet, die "slap inkkwal" en wesenloos. (46) Dit gebeur onder aansporing van die wil tot onthulling. Hierdie aspek van Opperman se kunsbeskouing is egter nie sonder meer gelyk te stel met sy eie soort kuns (of soos hy dit uitdruk, die belewing-in-woord) nie. Die kykinstrument word meettuig: hy verkies die skeppend-ontdekkende kunstenaar bo die beskrywend-ontspannende "besinger" (kyk 1.9 en 2.1.8 hierbo).

2.2.10 Nogtans is dit 'n belangrike kenmerk van Opperman se beeldgebruik dat die herskepping of metamorfose dikwels die plek inneem van die vergelyking. So word sy beelde "objektief", deur wat Antonissen bestempel as

> 'n Voortdurende onteiening van die self, om duisend ander gestaltes te word, deur duisend ander gestaltes in besit geneem te word, momentsgewys selfs, en in eindelose wisseling ... (47)

2.2.11 Waar die transformasie vir bv. 'n Ovidius veral 'n proses is wat slegs een keer plaasvind en dan as straf optrede deur 'n wraaksugtige godefiguur, vind ons in Opperman se poësie ook parallelle. Hy noem Ovidius bv. in "Scriba van die Carbonari" (EK:15):

> Ons digters, en Ovidius veral,
> het die omskepping van die gees besing

met Daphne en Niobe in kristal,
in klippe of in bome vasgewring ...

In "Minerva aan Tiresias" (Km) word Tiresias met dubbelslag=tigheid vervloek omdat hy Minerva afgeloer het. Soos in die geval van die "Scriba", gaan dit uitdruklik om 'n kunsfiguur. Die gedig het ook aanvanklik verskyn as poëtiek in versvorm, om te illus=treer dat die skeppingsdaad self hermafrodities is. Om "uit elke ding" die "naak godin" te wek, moet die digter nie slegs kan waar=neem nie, maar die skoonheid ontdek, hier deur die waargenome Minerva voortdurend te herskep.

2.2.12 Op 'n verwikkelder wyse sluit Opperman se tegniek van beelding deur vereenselwiging ook aan by die evolusie=leer, en by die filosofiese stelling "panta rei" (alles stroom). Dan sou die vereenselwiging of metamorfose nie tot een optrede beperk wees nie, maar steeds voortgaan as osmose tussen vorme: elke verskynsel hou die implikasie van ander in. Vir Opperman se kuns is daar merkwaardig genoeg geen eenrigting-verwisseling van gedaante nie. Die "hoëre" kan tot "laere" word. (48) Grouens, dit wil voorkom asof met die verskillende bundels en versdramas die terugwaartse beweging van die mens, van gees tot stof, toe=nemend beklemtoon word. In hierdie stadium moet ons duidelik onderskei tussen die filosofie of lewensbeskouing enersyds, en die kunsteorie andersyds, veral waar ig. die vorm aanneem van literêre estetika. In Opperman se eie woorde:

> ... dit is noodsaaklik om tussen die mistiek en die panentheïsme as lewensbeskouing te onderskei en die mistiek en die panentheïsme wat aan die kuns en kuns=teorie se vraagstuk verbonde is. Teenoor die identi=fikasie as proses wat kenmerkend van die mistiek en die panentheïsme is, het ons die inlewing en die objek=

> tiverding wat van die kunstenaar gevorg word. Hoewel hy volgens bepaalde waardes sy beleving mag rig en orden, is hy sowel skurk as held, lam as tier, piesangskil as aap. (Alle kursief van Opperman: 49)

2.2.13 Waar die mens sou identifiseer, die beginsel van die skepping van God ook binne die realia kan raaksien of terugvind, moet die kunstenaar daardie dinge kan "word". Dit is terloops insiggewend om weer eens die beelde te beskou waarmee Opperman sy argument toelig. Die kontras lam-tier herinner bv. aan dié verskynsels soos hulle in die gedig "William Blake" voorkom (kyk 2.2.6-7). Die spanning held-skurk kan bv. aan Broeder Ben en Koen laat dink, maar ook aan basiese menslike teenstrydighede, en die verskil God-duiwel aan bv. Manuel en Dabor. By die sake piesangskil en aap het ons nie sonder meer 'n antitetiese stelling nie, maar ook 'n assosiatiewe verhouding.

2.2.14 Ons besef naamlik dat dit in hierdie faset van Opperman se teorie om vergestalting gaan van kontrasterende maar ook van verwante sake; die kunstenaar bly getrou aan sy opdrag om alle eienskappe van selfs een figuur tot aparte gestaltes om te skep, ook waar daar slegs graduele verskille bestaan. Opperman stel dit as sy oortuiging dat daar 'n volwasse liriek is wat ewe gevoelig is vir die werklikheid as die epiek of die tragedie. Hy sê naamlik:

> Ek dink hier aan baie van die moderne liriese verse wat gebruik maak van gestaltes, persone en voorwerpe buite die digter en wat die lewe in sy raaisolagtigheid en verskeidenheid probeer peil ... In sekere opsigte sou 'n mens die liriek selfs 'hoër' as die drama kon reken, omdat dit meer kan bereik: in een en dieselfde vers kan die lirikus 'n klip wees, dan 'n akkedis, 'n kind, 'n goes, 'n volk ... hy kan hulle laat praat, self aan die gesprek deelneem en dan nog 'n persoonlike gevolgtrekking gee. (50)

2.2.15 In die lig gesien van 'n poging om die raaiselagtigheid en verskeidenheid van die lewe te peil, het ons hier geen sprake van blote "teenbeelde" nie. Meermale kom dit by Opperman se gestaltes voor dat daar 'n vervlogting moontlik is: die hele situasie wat hy beskryf, aktiveer enkele gemeenskaplike trekke van die elemente daarvan.

2.2.16 In "Minerva aan Tiresias" is één soort verdeeldheid van die mens (kunstenaar) aangeraak. Dit kom later ter sprake waar Opperman se literêre teorie ondersoek word. 'n Ander gedig van hom, wat ook in Kuns-mis opgeneem is, "Paars poëtica", beklemtoon die passiwiteit van die digter terwyl hy skryf. Hiermee sou 'n ooreenkoms te vind wees in 'n uitspraak van A Roland Holst wat Opperman instemmend aanhaal:

> De dichter, die deel heeft aan het groote dichterschap, is voor alles ... bespeelde: instrument. Wat hij maakt wordt in de eerste plaats door middel van hem gemaakt; het verbruikt hem en is meer dan hij zelf is. (51)

2.2.17 En tog is daar die moontlikheid (kyk 2.2.14) dat die digter, deur 'n ander gestalte, bepaalde waardes gebruik, of saampraat binne die gedig. Van die "hermafroditiese" vers sê Opperman:

> Dit sou 'n gedig wees waarin die man-vrou-spanning volledig aanwesig is al sou een van die elemente effens oorweeg solank albei daar is om mekaar se gevare teë te werk ... Ons sal vind dat die moeste goeie gedigte in enige letterkunde hierdie wye gevoelsgebied raak - dit verskaf ook die grootste ontroeringsmoontlikheid. (52)

2.2.18 Die "gestalte" van die broeis bantam in "Kerslieddjie" (BB) is 'n voorbeeld van een element (op die ou end 'n

manlike?) wat oorweeg. Die kinderlik-gelowige atmosfeer, soos E H Raidt dit noem, (53) word skielik verbreek: "deur die moderne skeptisisme". As hier wel 'n mening gegee word oor die voorafgaande "verhaal", geskied dit op twee wyses objektief en gefinteg=reer. Ten eerste: die nederigheid en armoede van die drie outas word duidelik gestel teenoor die weelde en verhewenheid van die wyse vorste uit die Oosterse lande. Hier vind 'n reis plaas vanaf die haai Karoo, met 'n gidsster wat skyn op 'n plakkie, 'n klip, 'n syferfontein. Die leser is al bedag daarop dat 'n ontluistering plaasvind: die vermoede word bevestig deur die geskenke wat die outas bring. Die kindjie "wat ook dié volk sou red" laat onthou wat die omstandighede van dié volk in dié land is. Die agterdog is geregverdig. Ten tweede: die klook-geluid van 'n hoender wat diep in die nag opgeskrik word, 'n broeis hen daarby, is allermins met die "woorde" van 'n toeskouer gelyk te stel. Dit is slegs die woord "agterdogtig" wat 'n blik terug laat werp op die hoopvolle reis na die kind se geboorteplek. Die woord word d.m.v. die beskrywing van 'n "broeis" hen egter ingeskakel. Ons kan hiermee bv. die woorde in "Vakansiebrief" (HB) vergelyk: "my hart broei oor die stad - glas, staal, beton", waar konnotasies van peinsing of besinning naas die uitbroei-betekenis geaktiveer word. Twee suggesties word gewek, met geen breuk in die eerste, "letterlike" tekening nie. Besprekings van hierdie literêre procédé is o.a. geskryf deur P G du Plessis en A P Grové. (54)

2.2.19 Reeds in Heilige Beeste kom 'n merkwaardige kunsteoretiese implikasie voor in 'n gedig d.m.v. beelding wat primêr 'n totaal ander situasie aanbied. In "Dertiende dissipel" loes ons dié relaas:

Toe die dassie huil onder die daeraad
het ek verskrik die skuiling by die kruis verlaat,
terug na U, o God, wat onvermoeid tot selfvervolmaking
deur gestaltes van die aarde wring,
deur die geslote sluimer van die ysterklip, die tas
in trae ranke van die wildedruif, die slu-gekaste
oë van die mamba: terug om in alleengeveg
volgens my sterkte U verlossing te besleg.
Toe die dassie huil moes ek Sy kruis verlaat
want teenoor U was dit my lang verraad.

Die veiligheid en vrede van 'n Christelike "skuiling" word voor=gestel as verraad teenoor die God wat die lewensproses beheer: van klip, die anorganiese ru-stof, na plant en slang, dan op na dier en mens. Uit die sluimering moet die besef kan losraak van "vorm" en verwikkelder stadiums van die skepping. Dié God of lewensdrif kan slegs bereik en "verlos" word as die dissipel (kunstenaar) hom terugdring d.m.v. vereenselwiging, dóúr die verskynsels en by die bron uitkom.

2.3 Bestendiging

2.3.1 Nadat daar in die vorige twee hoofstukke gelet is op die boosheid ten eerste en ten tweede die vereenselwigingsproses van die kunsdaad in Opperman se kunsteorie, kom in hierdie hoofstuk bestendiging of ewewig ter sprake. Die bestendiging kan gesien word as toëproses vir die boosheid, en soos J P Spies dit stel is vereenselwiging middel tot die gedig; die gedig is middel tot verlossing. (55) Wat hy met "verlossing" bedoel, is ongeveer die vrystel van die essensie, die verborge sin en samehang van binne die lewens- en wêreldverskynsels. So word die gedig as werktuig gesien: die kapding (Mosesstaf), taster (radartipe instrument). "Vierpuis", of "teodoliet" (EM), middel om die waarheid uit die werklikheid mee te haal ('n "dolos-tipe instrument"), 'n dolfyn om "tussen die see en sterre " mee deur te vaar. So nie, kan die gedig s.i. beskou word as 'n soort besweringsmiddel: iets om mee te "verbloem", om die monsters tot waarhede mee te vertolk, om die raaiselagtighede en geslotenheid van die toekoms mee te peil. Sulke uitsprake moet ondersoek word om daarin te onderskei tussen die gemeenplaas "kuns is orde" enersyds, en die literêr-akkurate beskrywing van Opperman se poësie andersyds. Dit kom bv. voor of dl Opperman se werk nié te herlei is tot sy teoretiese uitsprake nie; boonop moet 'n beskrywing van so 'n ryk en geskakeerde digterskap rekenskap gee van méér as slegs ideële ooreenkomste, veral dié wat naar voorkom in gekose "verteenwoordigende" gedigte. Dat Opperman kunsteoreties gesproke die gedig as peilmiddel beskou en hanteer, is nie te weerlê nie. Die doel is egter om die gedig self te verken, om die moontlikhede van die medium te peil (vgl. o.a. "Paars poëtica" en die bespreking van Opperman se kritiek in hoofstuk 3).

2.3.2 Hierdie sin-gewende (sin-soekende) funksie van die kuns word dikwels gelyk gestel met die goddelike plan wat ontdek moet word; die opset of boukonsepsie van die Skepper met die wêreld. Opperman self sê dat alle groot kuns godsdienstig is deur die beskeie tas daarvan tussen twee onbekendes: aan die een kant die grootheid van die heelal, en aan die ander kant die geslotenheid van die menslike onderbewussyn. Daarby is die grootheid van sulke kuns geleë, sê hy, in die "besete wil om die oopende magte van die chaos te beheer". (56) Hieruit is nie sonder meer af te lei dat die kuns die waarheid van God moet peil nie. Die kontraksterme (HB) skei bv. twee aparte soorte optredes: die "droom" van God en die "besonderhede en verdriet" waarmee die mens (kunstenaar) gemoeid is.

2.3.3 Die kunstenaar kies immers uit die konbare wêreld samehorighede (al impliseer hulle weerstrewigheid onderling) en hy orden sy gekose realia tot 'n "ander alchemistiese verband" ("Toorklip":EK). Dit beteken nie dat die skeppingsorde van God in of deur die kuns nagebootst word nie: hoogstens dat die kunswerk 'n geïntegreerde geheel uitmaak wat op die wyse van beeldspraak te vergelyk is met die wêreldorde. As Opperman die volgende woorde van Totius aanhaal, vind hy die bééld van moontlike toepassing op alle poësie:

> Wereldaanschouwer moet de dichter zijn. De panacee van het pessimisme is de realiteit van de levensdingen om ons heen: levensdingen, want temidden van verwarring en verwording glanst daaruit op de nabloei van het paradijs. (57)

2.3.4 Ook P D van der Walt put uit Opperman se gedagte 'n godsdienstige gedagte: die digters in Opperman se "funksionele poësie" (wat op die taak van die digter betrek) - dié digters "voel die werking van God so' gees"; hulle hervat die groot gesprek

en skep die werklikheid in hulle werk om, "verlos" so die sin, die ewige betekenis, die goddelike. (58) Lit val op dat sowel Spies as Van der Walt dit het oor "motiewe" van verlossing in hulle proefskrifte. (59) So 'n motief (motif) word deur Shipley omskryf as 'n tema, herhaalde element of patroon-gehoorsame onderdeel van 'n kunswerk, wat dan ook patroon-gewend kan wees vir meer as een kunswerk. Ons sou kan sê dat die digter homself van sy eie menslikheid, identiteit of vooroordele kan verlos deur hom te vereenselwig met gestaltes in hulle verhoudings tot hulle fiktiewe wêrelde. Of: dat die gedig elemente van hulle werklike orde-bestel verlos deur hulle te "tem" vir die kunsverband. Deurgaans kom die ánder geïmpliseerde proses egter as belangriker voor vir die lêterêre studie: die wyse van integrering, die saamskik binne die kunswerk waarvan die elemente metaan kondisioneer. Dan sou ons van bestendiging eerder as van verlossing moet praat.

2.3.5 Die bekendste twee "produkte" van die kuns is waarskynlik in Opperman se werk die "engel" uit die klip en die "blom" uit die baaierd (vgl. par 2.3.2 hierbo). In Blom en baaierd word die eksplisiete "aanbag" van die digter gestel as synde "om sin (te) gee aan die armoede en die pyn". Die digter moet wel as profeet praktiseer, maar eers as vaklman. Die "skoonheid", "ewige betekenis" of "logos" wat hy moet ontdek, is dié van die gedig, ongeag watter beelde gebruik word in verband daarmee. Engel en naakt godin, die sku gestalte van 'n vrou; die verbloem van pyn, begoëling deur kristal, besweering deur 'n toorformule: die verskeidse beelde het dié kenmerke gemeen: die mens met sy lyding, probleme, stryd; die mens as swakheling in die granadoelas (wêreld) probeer sy probleme oplos. Hy is 'n wye register moontlikhede voorgehou;

elkeen moet dit binne sy spesifieke aardse situasie nêgkry om sy soort orde of bevrediging te vind. Dit is poësie van wording, handeling en spanning. Die kunstenaars wat uitgebeeld word, verál dig= ters maar ook skilders, beeldhouers e.a., tree ook skeppend-ont= dekkend op. Waar die mens nie net sy lot aanvaar en konserwatief-passief bly nie, moet ook die kunstenaar 'n doel voor oë hê; 'n bestendiging nastreef binne die vorm van sy kuns. Opperman sê:

> Die politici en die staatsmanne moet die formule vir 'n gelukkige naasbestaan vind; ons as skrywers moet die gewete wees wat telkens menslikheid as maatstaf voorhou ... Vergeet die propaganda, die strekking, die kinkel en wees suiwerder vakkundig, bou eerlike kunswerke ... ons taak is uitbeelding, uitbeelding van die mens, die mens in sy lyding en vreugde. (60)

2.3.6 Dit sou betreklik juis wees om van Opperman se kuns te beweer dat daarin oorwegend 'n vorswordingsbesef te vind is. Soms word die vorm wat gevind word of wat ontwikkel as begin= fase gesien vir ander vorme; soms is die wording voltooi. In "Boer"(HB), 'n vroeë voorbeeld, word die "materiaal": aarde, son, reën en wind, deur die werksaamhede van die mens in mielies "ver= bind". Uit hierdie produkte, die ons, spruit weer "fabriek en stad en nasie" voort. Wanneer die gedig alléén beskou word, is die sterkste suggestie dié van groei, 'n positieve wording met nog moontlikhede dalk daarná. Sekerlik sou die begrip "verlossing" op die proses toepas: produkte groei uit grondstowwe en in of tot die nuwe vorme. 'n Orde word geskep uit die baaierd. Om egter te beweer dat die gedigtie dus ook 'n kunsteoretiese implikasie het, is duidelik gesog. (61) Die "baaierd" van aarde, son, saad en reën kan ook nie as "hoos"beskryf word nie. Verder is die same= hang hier slegs "goddelik" in die mate waarin álles goddelik is vir die gelowige; ook die grondstof. Die mens se beheer word be= klemtoon; God se aandeel word glad nie aangeroer nie. As die vers

nou binne die konteks van Opperman se hele oeuvre gelees word, moet ons besef: nie alle ontwikkeling is goed nie. Dit is byna andersom: in Blom en banjerd kry ons bv. die groei van swamgo= wasse uit die menslike liggaam ("Eiland van die paddastoele"); in Dolosse lees ons dat "atome stoel uit die atol", dat die mens= like werksaamheid tot vernietiging lei, tot skending of "mutasie" deur kanker, thalidomide en radio-aktiewe "bestuiwing". "Stukkend lê alreeds die Parthenon en Hirosjima" ("' aarbees"): die meta= fisiese en ander doelgerigte strewes van die mens bring ook 'n ontmensliking voort, 'n teennatuurlike distorsie van God se wêreld. "Fabriek en stad en nasie" sou bv. in die lig van "Ballade van die grysland" en "Joernaal van Jorik" júis ondergangprodukte wees. In die fabriek word die kunsdaad bv. op 'n outomatiese en steriele wyse nageboots; die stad is lomp, gevaarlik ("Stad in die mis") en van stof gemaak wat nie weer teelaarde kan word om lewe voort te bring of voedingstof te lewer nie: van "glas, sink, beton" ("Vakansiebrief"). Die boer wat die proses "van soggens vroeg" aan die gang sit, ploeg volgens só 'n siening verraad teenoor die lewensbeginsel; sou die natuur verwring en die middel sien as doel. Hiermee is 'n poging aangewend om die gevare verbonde aan 'n sinte= tiese en veralgemenende beskrywing van 'n hele digterskap te demon= streer, asook die gevaar van 'n soektog na wat 'n mens graag self wil terugvind van eie vooroordele of afgedwonge patroonmatigheid.

2.3.7 In die gedig "Paars poëtica" (Km: 8) word die gedig as sy eie "bouer en argitek" gesien, met die mens (digter) as handlanger (= opperman!) by die proses, maar ook tussenganger (procurator of koppelaar) vir die paring "woord wek woord/ en woderwoord". Die doel van die gedig word hier binne die gedig self

ontdek: die gedig is gestalte, fenomeen, sélf aardse ding wat teenstrydighede inhou, 'n mikrokosmos maar géén weergawe in die kleine nie van die wêreld buite die kuns. Daardie doel word nie net as "skip" verbeeld nie, maar ook as "reis" ("Digter": HH). Dis geslote agter glas: kunsmatig en tot 'n kunsverband beperk.

2.3.8 Edith Raidt se bevinding oor die afsonderlike gedigte in hulle verhouding tot die bundeleenheid (BE) kan ook op Opperman se kunsbeskouing toegepas word. Die gedigte word self "dinge"; in die groter organisme (van 'n ewolusionêre wêreld) "'n eenheid (wat) binne 'n groter eenheid ... onafhanklik én simbiotiese kan bestaan". (62) Die eenvoudigste vrae t.o.v. 'n goddelike siening van die "kunstenaarstaak" is nie te beantwoord nie. Watter "waarheid" word deur die gedig(te) ontdek? Ten spyte daarvan dat daar heelparty "herhaalde" motiewe in Opperman se verse voorkom, bly die begrip van bestendiging grootliks 'n gedagtekonstruksie waar dit slegs let op ideële ooreenkomste en die beeld van 'n goddelike orde kies. In die hoofstuk oor Opperman se kritiek sal dit blyk dat hy veral tot maatstaf oor vormgewing egtheid, strukturele suiwerheid of integriteit kies. Dié keuse kan in verband gebring word met sy uitspraak in "Kuns is boos!" dat die vorm as narkose optree, as korrektief (63): d.m.v. die spoelse, die spel, word 'n kunsbalans bereik, al is dit 'n "beweging binne 'n geslotenheid". (64)

2.3.9 As ons bestendiging volgens 'n tematiese oplossing van spannings of probleme bekyk, kan ons enersyds met Van der Walt beweer: "ook deur die stoomheidskepping gaan die evolusieproses voort." (65) Opperman se poësie kan beskou word as gerig op vormingsprosesse. Die beginstadium, die bedorwe, die voorgeboortelike en die geskiedkundige kom in hale van sy gedigte

voor. In "Joernaal van Jordi" word van dié vervreemdingsgebiede mede-gefnapliseer, en saamgevat in 'n reël soos "ek styg deur baie wrakke tot my uur", of: "die see is 'n ewige eierstok". Ook die opnoem van vreeë vaarders (vgl. die reeks skipbreuke in "Kantel= kompas": EF) en die oorsig wat Wiese van die geskiedenis gee dra tot hierdie siening by. "Te klip en te boom" en die "Gedagtes by 'n sarkofaag" dien verder as voorbeelde: "die plek en spelers sal voortdurend wissel/ maar die spel word telkens in die tyd herhaal". (EB: 78)

2.3.10 Aan die ander kant word daar (vgl. die hoofstuk oor kritiek) in Opperman se werk dikwels verwerkinge van "oerteksto" aangetref: hy gryp terug op ander voorvalle en tye, taalvorme en situasies en bou daarop (sy gedig) voort. Die trans= ponering van Middelnederlandse tekste, van die vroeg-Afrikaanse "Liid fan di diamant" en ander, toon 'n duidelike aansluiting by vorige pogings en patrone. Dit sou in verband gebring kan word met sy dikwels genetiese benadering tot kritiek, sy belangstelling in invloede, modelle, "herinnerings" en die eindelike verkryging van 'n "eie stem", 'n "egtheid" wat die onderhawige digter (gedig) kan bereik. Die prikkels en leeservaring moet "verwerk" of verteer word om hierdie doel te verwesenlik (vgl. sy artikel oor G A Watermeyer in Perspektief en profiel: 66).

2.3.11 Deur die bespreking hier voorlopig te beperk tot die tematies-ideële, kon ons reeds opvallende tekens daarvan kry dat "bestendiging" of "versoening"; die oplos van 'n spanning (Vgl. "Kuns is boos!": 67), eerder 'n kunstoestand bedoel as 'n religieuse. Die gevaar bestaan natuurlik dat hiermee ook maar 'n soort gedagtekonstruksie deur afleiding en distorsie bereik word. Daar bestaan skynbaar geen afdoende toetswyse waarmee 'n mens

volle sekerheid kan kry nie. Die kwantitatiewe voorkoms van pa-# troonnatighede in 'n digter se oeuvre kan waarskynlik totaal teë-gewerk word deur één "afwyking" daarvan.

2.4 Die vreemde doel

2.4.1 Hierdie aspek van Opperman se kunsteorie is tweeledig: ten eerste kry ons die afsondering van die kunstenaar van sy medemens; ten tweede die soektog of hunkering na iets buite die "gramadoelas": 'n beloofde land of verlate paradys wat slegs deur die kuns (weer) te bereik is. Hierdie verlangde toestand hang duidelik ten nouste saam met die begrip bestemming soos dit in die vorige hoofstuk behandel is.

2.4.2 Opperman stel die soektog of ontdekking o.a. in die volgende terme waar hy Van Wyk Louw se poësie bespreek. Dié spesifieke beskrywing is natuurlik slegs ten dele op sy eie werk van toepassing:

> Met al die skerms weg, die beskuttings afgebroek, bly die naamlose, die irrasionele, die chaotiese, demoniese, dierlike, plantaardige of dooistoflike oor. Hierdie blootgelegde 'vreemde land' of die vermoede daarvan, wek in die digter 'n beklemming ... Ons vind dit in alle groot kuns ... (68)

Die stelsels en glyvaste formules waaragter die mens hom gewoonlik kan verskans, moet dan deurgedring word tot die elementale of essensiële toe, die blootlegging waarvan 'n totaal ander wêreldsiening of vermoede meebring.

2.4.3 Dit is 'n proses wat enige voltrek word ("Digter": XII) "terwyl die ander slaap" ("Vadaas": II) en ~~met 'n onbenaamde~~ moedsaamheid:

> Nou dat die ander slaap en ek alleen
> in ruf en wol van soldeerlamer sit
> en die papier lê voor my oop en wit
> sal ek: toëiening' buig, met moeë hand
> die pen oor die papier sleep - uteeks, 'n muil
> wat traag die skaarpunt trek oor 'n sneeuland ...
> ("Sarabande van die Geboorte": IX)

2.4.4 In "Digter" word die verpligting opgelê deur die "drange" van die skrywer: drange wat hom isoleer en laat werk totdat die "reis" moontlik is. In "Profeet" (Kn:18) kry ons die kontras:

> Hy voer as trots en uitverkore enkeling
> op papier met God die groot geding,
> maar uit die skeure van sy bungalow
> word hy deur vlooi en weeluis oorwin.

Die "ruwe land" waar hy hom bevind is beslis geen tuiste vir hierdie "kollektiewe" figuur nie; daarom verlang Jorik bv. na sy verre vaderland

> diep deur dié see, by sagter watergras
> waar hy op groener heuwels land gelê,
> in blyer bosse eens gelukkig was.

Self sê Jorik dat hy aan alles tydelik verbonde is, sodat daar in die tyd-ruimtelike van die aarde iets vyandigs maar ook iets sondigs en buite-paradysliks is; wat middel is i.p.v. doel.

2.4.5 Die beklemming word 'n onrus. Dalor vra:

> Is die onrus van die land reeds in jou bloed
> dat jy oor kaarte en ou boeke praat?

"Kaarte en ou boeke" verwys na die toerusting waarmee Jorik sy "oneintlike" land moet verken, om daarop perspektief te kry deur dit in die lig van dergelike verkenning in die verlede te stel; om dit volgens bepaalde waardes te meet: waardes van die godsdiens óf van 'n "kollektiewe" ervaring. Die kollektiewe beteken hier: dit wat saam met die spesifieke gelees of beleef moet word; wat omvattend laat begryp i.p.v. eiemeer. Dit bring dan die vreemdheid van die "doel" mee: die verdingsproses wat tot die spesifieke situasie aanleiding gee, sowél as die deurlopende proses wat dit verby die tydelike voer, moet die hede "plaas" binne die ku

2.4.4 In "Digter" word die verpligting opgelê deur die "drange" van die skrywer: drange wat hom isoleer en laat werk totdat die "reis" moontlik is. In "Profeet" (Km:18) kry ons die kontras:

> Hy voer as trots en uitverkore enkeling
> op pampier met God die groot geding,
> maar uit die skeure van sy bungalow
> word hy deur vlooi en weeluis oorwin.

Die "ruwe land" waar hy hom bevind is beslis geen tuiste vir hierdie "kollektiewe" figuur nie; daarom verlang Jordi bv. na sy verre vaderland

> diep deur dié see, by sagter watergras
> waar hy op groener heuwels lank geleë,
> in blyer bosse eens gelukkig was.

Self sê Jordi dat hy aan alles tydelik verbonde is, sodat daar in die tyd-ruimtelike van die aarde iets vyandigs maar ook iets sondigs en buite-paradyslliks is; wat middel is i.p.v. doel.

2.4.5 Die beliem ing word 'n onrus. Dahor vra:

> Is die onrus van die land reeds in jou bloed
> dat jy oor kaarte en ou boeke preek?

"Kaarte en ou boeke" verwys na die toerusting waarmee Jordi sy "oneindlike" land moet verken, om daarop perspektief te kry deur dit in die lig van dergelike verkenning in die verlede te sien; om dit volgens bepaalde waardes te meet: waardes van die godsdiens óf van 'n "kollektiewe" ervaring. Die kollektiewe beteken hier: dit wat saam met die spesifieke geloes of besef moet word; wat omvattend laat begryp i.p.v. afsonder. Dit bring dan die vreemdheid van die "doel" mee: die wordingsproses wat tot die spesifieke situasie aanleiding gee, sowél as die deurlopende proses wat dit verby die tydelike voer, moet die hede "plans" [illegible]

konteks. Jorik se gebed moet in vervullende teenstelling beskou word met die eensydige "Kontrak" (III). Nou kry ons dié siening:

> Ek wat U weë nie verstaan,
> maar slegs beveel word in 'n kom en gaan
> verlang reeds ... terug na die heuwels van my vaderland
> op reis na 'n vreemde doel in 'n vreemde land.

Twee uitsprake van Manuel stel die doel van Jorik se sending bv. in 'n religieuse lig:

> Ons kom en gaan word heimelik bepaal
> deur wilbehae van die Een wat heers ...
>
> Onthou: jy moet ter wille van die doel
> jouself, soos ek eenmaal, gewillig offer.

2.4.6 Die vorige hoofstuk is afgesluit deur 'n beskouing van die ooreenkomste tussen Jorik en Kristien. F Gilfillan betrek ook dié figure wanneer hy fiktiewe kunstenaars bespreek. Hy beweer dat wat vir kunstenaars in hulle geroepenheid geld, ook waar is vir die mens met 'n sending: "een die ootmoedige soeker word 'n Goddelike openbaring van die kosmiese samehang nie onthou nie." (69) Die kunstenaar kán natuurlik as soeker of geroepene beskryf word; as een wat moet onderskei (en 'n versoening bring) tussen good en kwaad of ander botsende magte wat die mens beheer. Dikwels kom verrassende verskuiwe kunsteoretiese implikasies voor. T T Cloete wens bv. in die volgende gedigtitels minder of meer duidelike verwysings te vind na die skrywerskap, na boeke, na digters en die gedig: Draaiboek, Dat boek, Naskrif, Kerslieddjie, Kroniek van Kristien, Deurtrympie, Oud-digter. Die gevaar wat daarin geleë is dat die veralgemening gevoer word tot "logiese" konsekwensie toe, kan ingesien word waar Cloete ook die volgende konstateer: die hele reeks "Bewakers" gaan oor digters; die slotgedig van Bloˆm en baadjord ("Paddas") is 'n gedig oor die taak van die digter wat gekonfronteer

is met die spanning blom en basiered van die skepping. (70) Van Wyk Louw het al dié implikasie-probleem besprook en daaroor gesê:

> Niskien is die poësie so veelsydig, so dí-sydig, dat elke ding kan lyk op 'n verwysing na hóm; elke ding en elke gebeurtenis 'n allegorie van hom ... Dan moet ons weer leer om primêre verklarings te soek, om die gedig te beluister vir wat hy op die éérste vlak sê. (71)

En daar is Jorik en Kristien nié kunstenaars nie; Koen is verder maar één karakter, of deel van 'n tweeheid. Gedigte wat oënskynlik Opperman se besinning oor die taak van die digter verteenwoordig, hoef nie eenvormig, konsekwent of volledig hieroor "uitspraak" te gee nie.

2.4.7 Die bestendiging wat die gedig kán bring, is toe te skryf aan die wêreld-vreemde orde van die kuns, dit wat geslote is en vas binne en teenoor 'n onstuimige werklikheid. 'n Soort primordiale rustoestand kan bereik word deur 'n herskikking van elemente uit die konbare wêreld: tot 'n wêreld van utopiese vrede en liefde, waar die doel nie verwar word met die middel daartoe nie. Om so 'n ewewig egter te bereik, moet daar eers deeglik kennis geneem word, s.l.s deur inlewing of vereenselwiging daarmee, van die bose, aardslistige elemente van die mens en sy wêreld. Dánne die gedig word die spanning opgelos. Die gedig is spel van klank en ritme, beeldspraak en onderlinge kondisionering van elemente wat in élk geval geïntegreer is.

2.4.8 In Opperman se prosa en sy poësie neem hy duidelik standpunt in teen 'n kuns wat slegs die gevestigde weerspieël, besing of verliteratuur. Sy standpunt is bv. as "modern" te bestempel vanwoë sy ontevredenheid met "sekerhede"; daarom word oorgangstoestande van die menslike bewussyn by herhaling in sy werk aangetref. Geen suiwer persoonlike, impressionistiese

is met die spanning blom en baaierd van die skepping. (70) Van Wyk Louw het al dié implikasie-probleem besprook en daaroor gesê:

> Miskien is die poësie so veelsydig, so ál-sydig, dat elke ding kan lyk op 'n verwysing na hóm; elke ding en elke gebeurtenis 'n allegorie van hom ... ; n moet ons weer leer om primêre verklarings te soek, om die gedig te beluister vir wat hy op die éérste vlak sê. (71)

En daar is Jorik en Kristien nié kunstenaars nie; Koen is verder maar één karakter, of deel van 'n tweeheid. Gedigte wat oënskynlik Opperman se besinning oor die taak van die digter verteenwoordig, hoef nie eenvormig, konsekwent of volledig hieroor "uitspraak" te gee nie.

2.4.7 Die bestendiging wat die gedig kán bring, is toe te skryf aan die wêreld-vreemde orde van die kuns, dit wat geslote is en vas binne en teenoor 'n onstuimige werklikheid. 'n Soort primordiale rustoestand kan bereik word deur 'n herskikking van elemente uit die konbare wêreld: tot 'n wêreld van utopiese vrede en liefde, waar die doel nie verwar word met die middel daartoe nie. Om so 'n ewewig egter te bereik, moet daar oens deeglik kennis geneem word, selfs deur inlewing of vereenselwiging daarmee, van die bose, aardslistige elemente van die mens en sy wêreld. Binne die gedig word die spanning opgelos. Die gedig is spel van klank en ritme, beeldspraak en onderlinge kondisionering van elemente wat in élk geval geïntegreer is.

2.4.8 In Opperman se prosa en sy poësie neem hy duidelik standpunt in teen 'n kuns wat slegs die gevestigde weerspieël, bosing of verliteratuur. Sy standpunt is bv. as "modern" te bestempel vanwoë sy ontevredenheid met "sekerhede"; daarom word oorgangstoestande van die menslike bewussyn by herhaling in sy werk aangetref. Geen suiwer persoonlike, impressionistiese

of esoteriese wêreldsiening kom sonder "korrektief" voor nie. (72) Daar is geen vooropgestelde en daarom tydgebonde denkpatroon in sy werk wat slegs assosieerbaar is met die politiek, godsdiens of lewensiening van 'n verbygaande tydperk nie. Vir die buite-litêre studie sou daar heelwat sosiologiese, politieke en ander dogmatiese siening in sy gedigte na te spoor wees. Dourgaans word sulke siening egter ondergeskik aan die eise van die kuns, waarvan die doel iets vreemds is. Menslikheid in breedste sin, met alle skakerings van "goed" of "boos" inbegrepe, word verken; baie dikwels die mens as kunstenaar wat self verken en vir hom 'n nuwe perspektief op die mensewêreld moet vind. Dit is alleen moontlik deur 'n onteiening van die self; deur 'n boosheid of 'n verraderlikheid wat deur sy vereenselwiging 'n bestendiging in die taalkunswerk kan veroorsaak.

2.4.9 Met so 'n siening bereik, word die volgende woorde van Jorik duideliker. Ons onthou dat hy nie digter is in die "verhaal" nie, maar 'n mens met 'n sending; 'n mens wat in hom die wording en vedervaringe van ánder omdra:

> Was daar 'n doel, 'n vae doel en taak
> dat ek 'n ruk in hierdie land moes bly?
> Ek het aan alles dan te vas geraak
> om van sy malva en sy mens te skei.
>
> Tog eensaam tussen die sterre en wiere
> dwaal ek, en diep in my dubbele aard,
> in paaie wat loop van die kliere,
> is ek van geboorte bestem tot verraad.

Die woorde wat dié bepeinsing voorafgaan, teken die "vreemde doel" duidelik in Jorik se terme:

> Hoor ek in die kryg dié broklige land,
> sy stede, sy dieriels en diere, noem
> oor sy groeise van judasklip en sand
> deur diepseewaters, en soos 'n museum

agter die stukke glas altyd bewaar:
die klompie Boesmens wat om vuurtjies sit,
die Reiger, die Goede Hoop wat ewig vaar,
die meeue en rysmiere in gelid;

maar dat alles soos in 'n akwarium leef
waar engelvisse uit die reie vlug,
die hegsel aan die meerminbeursie kleef,
en die gidsie koers hou be die haai se rug ...

dit alles, soos 'n mot in barnsteen,
besin binne die engtes van my lyf:
die land, die eeu en mense met my neem
deur diepseewaters vir 'n ander kryg?

Bestendiging soos in 'n museum is nie genoeg nie: alles moet in 'n nuwe en ewige verband lêêf, binne die lyf van die waarnemer wat dit oorplaas of transponeer na 'n nuwe samehang volgens sy opdrag: om vóórt te skep, nie slegs om óm te skep nie.

2.4.10 In menslike terme is hier die kern van die ontleding se probleme gestel. Daar is twyfel oor die doel van die lewe, die bestemming daarvan. Die ontleding is 'n stipvorm in die ewolusieproses, verdeel tussen hemel en oer-aarde, met in hom die oensaamheid en die swelheid wat nié gemaklik tuisgaan binne 'n netjies afgetampte en "tevrede" bestel nie.

2.4.11 Die stad, die eindprodukt van die mens-ontleding se vinding=rykheid en hardnekkige worsing, ~~is meer~~ bevestiging ~~van~~ die gevaar van sy aanvaarding van homself en die massa as maatstaf. "Die Stad van Goud moes ons klein volkie vind", sê Jorik, "tot vloek". Volgens Opperman geskied die "volle emansipasie" van die gedig waar dit los van die stryd en ook los van die kunstenaar kan staan. (73)

2.4.12 Sy regverdig sy voorkeur vir die poësie van verbeelding

deur te verwys na die behoeftes en eise van poësieleser. Die skrywer se verbondenheid aan die maatskappy oefen 'n subtiele invloed uit op "die keuse van sy onderwerpe, die beklemtonings en verswygings". Hy stel dit as oortuiging dat die Afrikaanse publiek nooit weer tevrede gestel kan word met "ons letterkunde van die verlede" nie: die leser sal nie genoeë neem met "al ons natuurbeskrywings, ons Malherbiaanse vervoerings, ons tuktkies mooi prosa, ons dorre relase van die geskiedenis en die droogtes" nie. (74)

2.4.13 Ook Ernst van Heerden sien hierdie voorliefde vir die (etiese) probleemstelling en peiling by Opperman:

> 'n Mens kan sê dat dit een van die digter se funk= sies is om vrae te stel, probleme in duideliker perspektief te belig, soos dit ook sy voorreg is om sy antwoorde en oplossings agterweë te laat."(75)

Die mens in sy weerloosheid is veel boeiender as die mens in sy waan van selfgenoegsaamheid; arm en gehawend voor hy die geding op "pampier", maar ten eerste is dié geding skaars so werklik soos die insekte se aanvalle op hom, en ten tweede antwoord God op Sý manier om sodoende die oorwinning te behaal ("Profeet": Kn). Vanaf Heilige beeste is dié siening al in Opperman se werk aanwe= sig. William Blake word geteken as "misteende heilige" in sy onver= moë om oureg en ellende te bowe te kom. Ders in die kunsdaad se stryd (kryg, geding) kom iets weerbaars hom tot diens en kan hy homself vind. Sy middele is aards; die doel is ónaards of "godde= lik".

2.4.14 So sien A P Grové in Opperman se Seriba (van die Carbo= nari) eerder 'n uitgeslotene as 'n uitverkorene. (76) Hy is uitgeslotene omdat hy nie toegang het tot God se "raadsbesluit" nie. Eroeder Ben sê bv. aan Koen:

Jou ou en nuwe oë sien al meer astrant
hoe vals en flonkerend alles is:
die mens het glo in God en Anderkant,
in reg en werklikheid hom eeue lank misgis -
skimbeelde wisselend na lyf en die verstand! (BB: 74)

2.4.15 In Periandros von Korinthe kom die volgende passasie voor, wat aansluit by wat hierbo gesê is oor die beperkinge en moontlikhede van die kunstenaar en die kunswerk volgens Opperman se kunsteorie:

Die rym neem ook 'n hele lewe in beslag:
jou doen en dink, jou soek na ander en jou wag.
Jy leer ou woorde kantel tot 'n nuwe samesyn
sodat hul dan presies bepaalde vreugdes wek of pyn.
Jy is 'n heerser, net soos ons, maar jou gebied
is gans die skepping: die mens, die ster, die riet.
Jy is die tamariskboom, die spreeus wat daarin sit,
sowel sluipmoordenaar as heilige wat staan en bid,
en jy skep na eie wil, maar tog na aangevoelde wet,
'n nuwe ryk wat langer lewe as die meeste ryke het.

3 Literêre teorie

3.1 Ons kan duidelike verbande lê tussen Opperman se kunsteorie soos dit reeds ondersoek is en sy literêre teorie. Met literêre teorie word die beginsels bedoel waarvolgens 'n kritikus sy werk rig. Die verbandlegging kan soos volg geskied: Opperman stel vir die kuns sekere eise. Hierdie eise word verteenwoordig in sy kritiek én korreleer in hoë mate met sy kunsteoretiese stellinge.

3.2 Dit is dus nodig om die hooftrekke van sy kunsteorie te koppel aan sy belangrikste literêr-teoretiese beginsels. Daarby moet ons bv. onthou dat hy self verkies dat die kunsbesinning binne die kuns 'n néweproduk van die gedig moet wees, 'n onderdeel daarvan vorm en met die uitbeelding van iets anders saamval.(77)

3.3 Die wyse waarop ons sy kunsteorie en sy literêre teorie kan vergelyk in die praktyk, kan met die volgende skematiese uiteensetting voorgestel word:

Kunsteoretiese siening	Ooreenstemmende literêr-teoretiese beginsels
1. Kuns as boos	1. Geestesaktiwiteit: manlike, Westerse, skeppend-ontdekkende kuns (teenoor "beskouende" poësie).
2. Vereenselwiging	2. Geestesaktiwiteit: objektivering en gestalteskepping (teenoor bv. die belydenisvers).
3. Bestendiging	3. Egtheid: die 'eie stem'; woordsekerheid, verwerking van invloede, ens.
4. Die vreemde doel	4. Egtheid: strukturele suiwerheid.

3.4 Op die gevaar af dat mens Opperman se literêre teorie oorvereenvoudig, kan jy daarop wys dat sy eksplisiet-gestelde kritiese beginsels neerkom op geestesaktiwiteit ten eerste en ten tweede op egtheid. Hierdie twee begrippe kom konsekwent voor in sy besinning oor die maatstawwe en die werkwyses van die kritiek. R Wiehahn beskryf Opperman dus waarskynlik ten onregte as eklektikus: dit blyk wel dat sy kritiek soms ietwat anders beoefen word as wat uit sy literêre teorie te verwag is, dog nié in on-voorspelbaar-inkonsekwente mate nie.

3.5 Verder moet ons onthou dat geen evaluerende kritiese uitspraak gedoen word wat nié 'n teoretiese standpunt impliseer nie. "Afgeleide" standpunte van hierdie aard word veral in die volgende hoofstuk ondersoek waar hulle nié sonder meer verband hou met die twee eksplisiete maatstawwe geestesaktiwiteit en egtheid nie. T A van Dijk sê tereg:

> Men realiseert zich dat de praktiese bestudering van literaire teksten niet los is te denken van een adekwate teoretiese ondergrond'.(78)

Die moontlike bestaan van 'n uitgewerkte en omvattende teorie of teoretiese stelsel, waaraan 'n mens alle kritiese uitsprake sou kon toets, word deur Enright en De Chickera betwyfel:

> ... could criticism achieve the exactitude and absoluteness of a science ... there would be only one opinion about any work of literature. ... But indeed, if there were any such system, we should not need any more artists ... For the creative artist is not precisely the man who breaks the rules but the man who makes new rules necessary: the man who incidentally and implicitly creates new rules. (79)

Dit kom voor asof hulle veral evaluatiewe kritiek en waardebepaling bedoel hiermee. Verder impliseer hulle stelling sélf 'n teorie: dat elke nuwe kunswerk nuwe kritiese metodes noodsaak. Deurgaans moet

3.4 Op die gevaar af dat mens Opperman se literêre teorie oorvereenvoudig, kan jy daarop wys dat sy eksplisiet-gestelde kritiese beginsels neerkom op geestesaktiwiteit ten eerste en ten tweede op egtheid. Hierdie twee begrippe kom konsekwent voor in sy besinning oor die maatstawwe en die werkwyses van die kritiek. R Wiehahn beskryf Opperman dus waarskynlik ten onregte as eklektikus: dit blyk wel dat sy kritiek soms ietwat anders beoefen word as wat uit sy literêre teorie te verwag is, dog nié in onvoorspelbaar-inkonsekwente mate nie.

3.5 Verder moet ons onthou dat geen evaluerende kritiese uitspraak gedoen word wat nié 'n teoretiese standpunt impliseer nie. "Afgeleide" standpunte van hierdie aard word veral in die volgende hoofstuk ondersoek waar hulle nié sonder meer verband hou met die twee eksplisiete maatstawwe geestesaktiwiteit en egtheid nie. T A van Dijk sê tereg:

> Men realiseert zich dat de praktiese bestudering van literaire teksten niet los is te denken van een adekwate teoretiese ondergrond'.(78)

Die moontlike bestaan van 'n uitgewerkte en omvattende teorie of teoretiese stelsel, waaraan 'n mens alle kritiese uitsprake sou kon toets, word deur Enright en De Chickera betwyfel:

> ... could criticism achieve the exactitude and absoluteness of a science ... there would be only one opinion about any work of literature. ... But indeed, if there were any such system, we should not need any more artists ... For the creative artist is not precisely the man who breaks the rules but the man who makes new rules necessary: the man who incidentally and implicitly creates new rules. (79)

Dit kom voor asof hulle veral evaluatiewe kritiek en waardebepaling bedoel hiermee. Verder impliseer hulle stelling sélf 'n teorie: dat elke nuwe kunswerk nuwe kritiese metodes noodsaak. Deurgaans moet

ons skerp onderskei tussen beskrywende en evaluatiewe kritiek: daar bestaan heelwat objektiewe beskryfmetodes. 'n Interessante aspek van hulle tesis geld vernuwing:

> The critic in action must always be hoping for some= thing which is new, not amenable to direct comparison with anything which already exists, and genuine - and at the same time he must be on his guard against the factitiously new, the contrived facade of novelty.
>
> (my kursief: 80)

3.6 Sonder riglyne of waardes loop die kritiek egter die gevaar van impressionisme. Die suiwer impressionistiese kritikus se reaksies neem die plek in van analise en bespreking van die werk self. (81) Sy mening is oorwegend onverantwoord. Enright en De Chickera beklemtoon die rasioneel-gedissiplineerde benadering van die teksgerigte kritiek soos volg:

> We do not know in advance what the appropriate examination is - and we must first decide whether the object is truthful, and then we can attempt to define the 'truth' about which it is being truthful. And it is, in fact, when we define 'truth' first and then go to the poem (say) to look for that truth that we fail to appreciate the poem for what it is. We are looking for something instead of at something: we are expecting confirmation of what we already know instead of preparing ourselves for illumination, and perhaps contradiction: we are telling the poet what's what when we should be asking him precisely what his 'what' is. (82)

3.7 Opperman se literêre teoriestellinge beklemtoon wél die vereistes geestesaktiwiteit en ogtheid, maar hy ontken selfs teoreties nie die nuwe, "onvergelykbare" aspek(te) van die geslaagde kunswerk nie. Hy beweer dat dit onvermydelik is dat daar in elke digwerk van betekenis, hoe tradisioneel dit ook skyn te wees, iets

nuuts is wat een of ander van die volgende elemente betref: die woordeskat, die versteqniek, die ritme, die beeldspraak, rymwoorde, lewenshouding, tema ... "maar iets nuuts is daar altyd". (83)

3.8 Uit sy reaksie op Van Wyk Louw se Vernuwing in die prosa (84) is dit duidelik dat Opperman terdeë bedag is op die oordrewe gebruik van nuutheid en vernuwing as maatstawwe. Hy eis vernuwing mét gehalte: nooit maar die "factitiously new" nie. Steeds soek hy egter na die geestesaktiwiteit by die skrywer wat teruggevind kan word tydens die lees:

> Enersyds kry ons 'n insig in die geestesstruktuur van die digter, en andersyds 'n insig in die geestesstruktuur van die leser. (Albei werk altyd saam). (85)

Die gelykstelling van die gedig (as reaksie van 'n digter op 'n bepaalde stimulus) met die reaksie van die leser óp die gedig belig die soms pragmatiese aard van Opperman se literêre teorieë stellinge. Die digproses is vir hom "gevoelslewe waaraan die digter vorm gee". (86) Daarom is sy kritiek ook meestal op kunstenaars eerder as op kunswerke gerig (vgl. hoofstuk 4).

3.9 Dit is natuurlik moontlik om maatstawwe soos geestesaktiwiteit en egtheid as "buite-literêr" of "ekstrinsiek" te beskou en hulle geldigheid in twyfel te trek. Hulle hang saam met die bedoeling van die digter en die gehalte van sy belewing. Die ontstaan van die gedig en die daad van die skrywer word nie gereken tot die primêre struktuuraspekte van die kunswerk nie. Opperman gebruik dié maatstawwe by geleentheid op so 'n "ekstrinsieke" wyse. Hy vra bv. naas "wat is die noodsaak van die vers?" ook: "waarna mik die digter?" (87) Hy laat die woord belewing verander tot belewing-in-woord; die woord persoonlikheid tot digterskap (by 'n herdruk van Wingerdstok). Dit is dus duidelik dat sy literêre teorie, veral vroeg in sy stelling daarvan, enkele sg. "psigologistiese"

kenmerke vertoon. Die kunswerk waarvan geestesaktiwiteit en egtheid verwag word, word nie afsonderlik of fenomenologies beskou nie. Die skrywer (en die leser) word bygehaal; so ook die prikkels tot die gedig, die dampkring van gevoel, invloed en mode wat dit "veroorsaak". (vgl. 4.2 hieronder).

3.10 In hierdie studie gaan dit egter nié om die geldigheid van Opperman se literêre teorie of selfs die waarde van sy kritiek nie. Wat ter sake is, is slegs die verhouding tussen sy verskillende literêre werksaamhede. Geestesaktiwiteit hang bv. saam met die verwikkelde of gespanne aspek van kuns soos Opperman dit teoreties beskou. Skrywers wie se werk van geestes= aktiwiteit getuig, word o.a. beskryf as kunstenaars van die ver= wikkelde emosie; as Westerse, manlike, of skeppend-ontdekkende kunstenaars. Opperman vra hom in dié opsig by die lees af:

> Is dit 'n enkelvoudige emosie, stemming, indruk;
> of is dit 'n verwikkelde emosie wat botsende hartstogte,
> en gevoelens betrek? (88)

Laat ons die gerigtheid op die ménse wat betrokke is buite reke ning, val die ooreenkoms op tussen dié vraag en dit wat as "boosheid" in die kuns aangewys word. Die verdeeldheid van bv. die herma= frodiët, die verwikkelde emosionele proses van die "wesenlose" kunstenaar, word inderdaad op die kunswerk oorgeplaas. Hierdie soort proses, waardeur die kunstenaar met sy kuns geïdentifiseer word, lei o.a. tot die stelling dat "die grootste kunstenaars nog altyd die grootste studente was, en dan met 'n besondere vermoë om hulle medekunstenaars te absorbeer." (89)

3.11 Trouens, hierdie stelling werp ook lig op 'n aspek van Opperman se verspraktyk, nl. die tegniek van verwerking of verbruiking van vroeëre tekste. Dan is die bestendiging ter

sprake, en die "egtheid" van die finale kunswerk wys o.a. op die mate waarin integrasie voorkom. Vanaf die geestesaktiwiteit word daar dus beweeg na die vormkriterium struktuursuiwerheid, wat met egtheid gelyk te stel is. So kan Opperman bv. sê dat waar vernuwing 'n oordrewe bewustheid word by 'n kunstenaar, die gevolg nog "wilsliteratuur en maakwerk" kan wees. (90)

3.12 Van Wyk Louw het al in 1958 bevind dat die vraag "Is dit oorspronklik?" sekondêr is, teenoor die primêre vraag: "Is dit goeie kuns?" (91) Op die laaste vraag vind Opperman 'n antwoord in die persoonlike voorkeur gegrond op smaak, met ongeduld jeens alles slordigs of geforseerds in 'n vers of (selfs) in die samehang van verse. Hy wil die goeie ("gawe") kunswerk volgens literêre maatstawwe beoordeel, maar dit wat "groot" is, het vir hom 'n ménslike maatstaf nodig. Hy gebruik in hierdie verband die begrippe ekstensiteit en intensiteit: die eerste let op die omvang van die menslike ervaring wat die gedig betrek (dus op geestesaktiwiteit); die tweede let op die integrasie daarvan tot 'n bevredigende komposisie met eie geheelkarakter en interne samehang (egtheid). (92)

3.13 Die maatstaf van Popper waarna ook Wellek en Warren met goedkeuring verwys, van "the amount and diversity of materials integrated", ontvang dus om verstaanbare redes aandag in Opperman se literêre teorie. (93) Die waarde daarvan betwyfel hy nie; dit kom s.i. ogter eers ter sprake as die boustof volkome vorm geword het en die woord noodsaaklik funksioneel is.

3.14 Die hoeveelheid materiaal wat in die kunswerk geïntegreer word, slaan dan óók op 'n soort geestesaktiwiteit, net soos die integrasie geestesaktiwiteit van die kunstenaar verg.

Die einddoel is eg .eid; die finale maatstaf word beliggaam in die vraag: hoe ontroer die gedig op die wyse van kúns? Anders gestel: die kritikus moet 'n spanning en 'n versing terugvind wat as sinvolle menslike belewing uit te ken is. Dog hierdie emosioneel-verstandelike toestand(e) moet binne die medium adekwate beslag vind. In plaas daarvan dat die kunste= naar die "engel" soek en die "klip", "steen" of ander grondstof verwerp, moet hy dié twee onderling mede-impliserende aspekte van die gegewenhede kan ontdek en bevestig in hulle afhanklik= heid van mekaar.

3.15 Hoewel die literêre teorie hoofsaaklik met maatstawwe te make het vir waardebepaling, betrek dit ook metodes van benadering. Die werk van R Wiehahn is baie verhelderend t.o.v. Opperman as kritiku . (94) Hy self het slegs in enkele gevalle die meto .e van die kritiek bespreek.

3.16 In die opstel "Kolporteur en kunstenaar" (95) verdedig Opperman enkele metodes van die literêre studie wat vandag algemeen beskou word as ongeldig omdat hulle bv. op buite-literêre inligting steun. Soos te verwagte ressorteer die genetiese benade= ring onder hierdie metodes.

3.17 Vormwording is in Opperman se kunsteorie duidelik van kern= belang. In sy literêre teoriestellinge word daar een soort bewustheid hiervan aangetref waar hy "primêre" en "sekondêre" kritiek bespreek. (96) Primêre kritiek is vir hom bv. die wik en weeg van woorde en verandering van 'n teks tydens die skryf. Dit wil voorkom of die begrippe primêr en sekondêr op dié werk= saamhede se volgorde in die tyd dui eerder as op die onderskeie belangrikheid daarvan (vgl. egter Wiehahn p 123). 'n Ander soort vormwordingsbesef hou verband met die "sekondêre" kritiek se

vorsing na die sosiale, literêre en persoonlik-biografiese gegewens "waaruit" die kunswerk ontstaan. Opperman verdedig die genetiese benadering in die literêre studie en gee ook blyke daarvan dat hy 'n genetiese gerigtheid by die kunstenaar goedkeur. "Genetics" word deur die Verklarende Afrikaanse Woordeboek omskryf as: "betreffende die ontstaan (van 'n ding)", terwyl die naamwoord "genese" omskryf word as: "wording, ontstaan". Sy kritiek is oorwegend gerig op die kunsproses, die kunstenaar se hantering daarvan of sy rol daarin. Ons tref by hom gedigte aan "oor" die kunswording, en daarby gedigte wat "reageer" op vroeëre tekste van ander skrywers. Enersyds word (slegs) 'n situasie of toestand verwerk wat uit koerantberigte, prosaverhale e.s.m. geput is; andersyds word ook die woorde, beelde, ens. van die oorspronklike gebruik. Die tweede soort gedig kan ons beskou as "krities".

3.18 Waar die genetiese kritiek direk te koppel is aan die geestesaktiwiteit van die digter, omdat dit let op sy ontwikkeling en sy denke of belewing as geheel (oor 'n hele oeuvre of in 'n hele bundel, byvoorbeeld), let die sintetiese benadering op die skrywer se vermoë om "egtheid" te bereik. Kunswerke van 'n belangrike kunstenaar sal nl. in wese getrou bly aan mekaar; daarom is stemmings, geleentheidsverse en besingings van die efemere nie op 'n vergelykbare peil daarmee te plaas nie. Opperman spreek hom taamlik sterk uit oor die ydelheid en die yltheid (na sy mening) van die roman (97): sy eie kritiek soek in die poësie 'n koepelbeginsel aangaande die menslikheid. Die enigste kuns waaroor hy skryf is trouens poësie en versdrama.

3.19 Geestesaktiwiteit en egtheid is die belangrikste maatstawwe

waarvolgens Opperman sy kritiek rig. Selfs sy hoofmetodes, die genetiese en die sintetiese, is aan dié twee maatstawwe verwant. In die volgende hoofstuk blyk dit egter dat Opperman se kritiek nie totaal beperk kan word tot sy teoretiese stellinge daaroor nie.

4 Kritiese praktyk

4.1 Die verhouding literêre teorie-kritiese praktyk

4.1.1 In die vorige hoofstuk is die verhouding nagegaan tussen Opperman se kunsteorie en sy literêre teorie-stellinge. Dit het al duidelik geword dat sy kritiese praktyk hoofsaaklik op sy teoriestelling berus. In enkele (minimale) opsigte wyk sy kritiek daarvan af: vooropgestelde beginsels yk nie sy ontvanklikheid vir die afsonderlike eienskappe en meriete van kunswerke nie. Shipley sê oor literêre waardebepaling dat dit méér behels as "merely passing judgement": die evaluerende kritikus is nie 'n wetgewende dogmatis nie. Sy doel is om te evalueer volgens kennis, ontleding en vergelyking; en "Nor does the good judicial critic rely on reason alone". (98)

4.1.2 Wiehahn vestig die aandag op Opperman se belesenheid en gevolglike kennis van literêre werke uit verskillende tale en tydperke. (99) Ook W A P Smit sê oor Opperman as kritikus n.a.v. Digters van Dertig:

> Zijn grondige kennis van de gehele Zuid-Afrikaanse poëzie (men zie zijn voortreffelijke bloemlezing daaruit, Groot Versebock) ... zijn opmerkelijke belezenheid in de West-Europese literaturen ... dat alles maakt hem bij uitstek geschikt ... (100)

vir die omvangryke taak om Dertig literêr-histories en krities te bespreek en te evalueer. Later maak Smit dit duidelik dat nie slegs belesenheid nie, maar ook 'n besef van die "boven-nationale culturele gemeenschap" waarin veral die moderne poësie wortel uit Opperman se kritiek blyk. Die kennis en insig van Opperman geniet algemeen konsensus. Smit noem dan ook Opperman se digterskap as hoedanigheid wat hom sou toerus vir die "hachelijke" poë-

siekritiese taak om Dertig volledig te behandel. As digter open= baar Opperman ook dié kennis van en omgang met bg. "kulturele gemeenskap" (vgl. hieronder par 4.2.1). Smit se grootste beden= king word gerig teen Opperman se genetiese benadering, die aantoon van ooreenkomste en verwantskappe asof daar telkens regstreekse of onregstreekse navolging (beïnvloeding) plaasgevind het. (101)

4.1.3 In die lig van die kunsteorie én die literêre teorie is die vergelyking by Opperman 'n belangrike werkwyse. Hy stem met "die moderne literatuurstudie" saam dat vergelyking (met waardebepaling en ontleding) deel van die kritikus se hoof= taak is; tog bly hy sy "mening opskort" oor enkele "ekstrinsieke" benaderings. (102) Hy vergelyk bv. die digters Van Wyk Louw en Roy Campbell; stel die Suid-Afrikaanse Engelse teenoor die Afri= kaanse poësie oor verskillende tydperke (103) en beskou die Der= tigers teenoor hulle modelle, geesgenote en voorgangers. (104)

4.1.4 Die vergelyking impliseer in elke geval 'n gemeenskap= likheid of vergelykbaarheid. Dit gebeur ook selde dat Opperman 'n enkele gedig in afsondering beskou, sodat ons sy kri= tiek se hooftrekke as die genetiese en die sintetiese benaderings kan beskou. Die genetiese benadering hang saam met die maatstaf geestesaktiwiteit en sluit dié maatstaf in. Die sintetiese bena= dering hou weer verband met die maatstaf egtheid, veral in dié sin dat kunswerke getrou bly aan mekaar binne 'n tydperk of oeuvre. Die algemene opvatting van egtheid as die getrouheid van die kuns= werk aan die digter se eie gevoel of sy bedoeling oorheers nié Opperman se gebruik van dié maatstaf nie.

4.2 Die genetiese kritiek

4.2.1 Enkele opvallend-genetiese benaderings is reeds genoem (kyk 4.1.2 - 3). Opperman let op sg. "oorsake" van poësie: die "prikkels in die algemene situasie" in Digters van Dertig, prikkels in die literêre situasie, persoonlike (biografiese) kennis en die "ontwikkeling" van 'n skrywer, e.s.m. Ons kan by Opperman as kritikus ook ander benaderings onderskei wat ons as geneties kan beskryf. Die "kulturele gemeenskap" waarvan W A P Smit melding maak (par 4.1.2 hierbo), 'n gemeenskap met bo-nasionale karakter, is in die kritiese én poëtiese werk van Opperman aan te tref. Hy verwys na "oerteks=te" n.a.v. die kunswerk onder bespreking, bv. in sy artikel "Dina van Witwatersrand" (105); andersyds gryp sy eie poësie soms in op so 'n oerteks: hy beoefen as 't ware 'n soort "pri=mêre" kritiek deur elemente daarvan te verwerk tot eie poësie. In sommige gevalle is die oerteks nie reeds poësie nie. Die gedigte "Draaiboek" (TD), "Klara Majola" (EK) en "Ruimte=sentrum, Houston" (E') verbruik bv. stof en bewoording van verskillende koerantberigte. Dié proses van oorsyds gelyk gestel word aan verwerking tot poësie van bekende verhale of situasies, bv. uit die Bybel, die mitologie, die lewe van geskiedkundige figure of kunstenaars. In Opperman se werk val dit egter op dat geen verhaal of situasie "sonder meer verdig" word nie. Telkens vind daar 'n ingrypende verandering van die oorspronklike plaas. Die Bybelverhaal oor Moses word in die gedig "Meriba" (EK) verander: brak water kom uit die rots voort, vir 'n volk wat die beloofde land vra met "wilds=bokke en rooi granate". In "Kersliedjie" (TD) word die ver=

haal van Christus se geboorte getransponeer op 'n Suid-Afri= kaanse aktualiteit: omdat dié kind bruinmens is, wat ook dié (Kleurling-) volk sóú red, word die hoop op verlossing gekwalifiseer deur die spesifieke Suid-Afrikaanse omstandig= hede.

4.2.2 Opperman se gedigte oor ander kunstenaars kan ook soms as kritiek beskou word (naas die kunsteoretiese besinning wat dikwels voorkom). Die sonnet "Hooft" (HD) gee bv. in versvorm 'n "beskrywing" van die digter P C Hooft se gedigte. In die oktaaf word die gedigte vergelyk met 'n park= fontein se waters: swierig, veelvoudig en kunsmatig, maar terselfdertyd (tegnies) ewewigtig en "skoon".

4.2.3 Die eerste kwatryn beskryf veral die vormlike ele= mente van Hooft se gedigte d.m.v. die waterbeeld. Die werkwoord "oopgeruis" plaas die klem op die klankaspek daarvan, maar dan word, naas "ewewig en klank", ook "kleur en lyn" genoem. Laasgenoemde twee begrippe, wat ingesluit word in die evaluerende "skone val", hou verband met die visuele indruk van die parkfontein, maar dan ook met die skoonheid van die gedigte self. Die weg word hierdeur berei vir 'n ver= aanskoulikte, gekonkretiseerde beskrywing van die digterskap as geheel, en van dit wat binne of deur die klankklaag bestaan. Selfs die keuse van die sonnetvorm is natuurlik van belang: omdat dié vorm dikwels deur Hooft self gebruik is én omdat dit 'n "gebalanseerde" tegniese beheer vereis.

4.2.4 Die tweede kwatryn beskou afsonderlike gedigte as "druppels" van die stort-vloed. Kleur word verbeeld as van "blou kristal", met daarbinne die "lig" van die klas=

sieke (Griekse en Romeinse) poësie. In Hooft se werk vind 'n herlewing (Renaissance) van dié vroeëre poësie plaas. Nin of meer die volgende konstatering word oor Hooft se werk gedoen: die formele elemente is noukeurig tot 'n Renaissancistiese ewewig en harmonie gebring; die gedigte stroom en sproei voelvuldig voort, met daarbinne die krag van die klassieke poësie. Die skoonheid daarvan is geen leë skoonheid of blote estetiese spel nie. Die (heidense) son-beelde verleen bv. daaraan 'n besondere innerlike krag. Opperman sê o.a. die volgende oor hierdie aspek van die poësie: "ek (weet) as iemand wat self skryf dat die kunswerk veel meer as 'n woord= speletjie is, dat hy uit ervarings met die lewe self opgebou word".(106) En: "Corvin die kunstenaar oor die mens, dan kry ons 'n estetiese speletjie".(107)

4.2.5 In die sestet verskuif die aandag vanaf die verse na die kunstenaar self. Die "veel woorde" wat Hooft so "gestort" het, word beskou as die gehoorsame uitvoer van 'n opgelegde taak, wat ook soms 'n verpligting word vanuit 'n besetenheid of 'n ween-toestand. Die spreker besef dat Hooft nie uit vrye wil kon skryf óf hou daarvan kon weerhou nie: die spreker se eie "denke" moet 'n soortgelyke aansporing ge= hoorsaam. Opperman sou dus waarskynlik nie as kritikus op Hooft se werk die negatiewe tipering "wilsliteratuur" of "maakwerk" toepas nie.(vgl. hierbo par 3.11 :108) Die bo= nasionale kultuurbesef kom duidelik voor: klassieke, Renais= sance-moderne poësie en gedartewêrelde word binne 'n samehang gesien.

4.2.6 Die laaste terssine van die sonnet wys op die permanente teenwoordigheid in die spreker se denke (en Opperman se verse) van die "sku gestalte van 'n vrou". In

Hooft se Renaissancistiese verse kom daar, as doel van die doelbewuste navolging van Griekse en Romeinse modelle ook vrouevererering voor. Dit word in dieselfde lig gesien as die liefdes- en skoonheidsmotiewe van Opperman se eie poësie.

4.2.7 In die gedig "Heilige beeste" (HB) word dié drie "drifte" aangedui: die aardse, die vrou, en die Groot-Groot-Gees. Dis in hierdie stadium slegs nodig om te wys op die "ooreenkoms" tussen dié "sku gestalte" en die "verskole vrouegestalte" in bv. Engel uit die klip of die "naak godin" in "Minerva aan Tiresias" (Km).

4.2.8 Wat die kritiese (beskrywend-evaluatiewe) sienings van Hooft se poësie betref, is vir die huidige opset ook die "deursigtige" gedigvorm belangrik. In die twee gemelde voorbeelde uit Opperman se eie poësie verwys die engel en die godin na die "waarheid wat verlossing verkry; na die sin wat blootgelê moet word vanuit die werklikheid van die aardse verskynsels. In "Digter" (NN) en "Gees" (BB) word die vorm van die gedig egter beskou as die deursigtige element waaronder die waarheid of sin in sy ewige volmaakt= heid bestaan.

4.2.9 Hierdie "kritiese" sonnet oor Hooft is ook "genetics" in dié opsig: dat dit 'n gedig uit 'n bestaande gedig of gedigte "maak" en in die proses 'n toepassing daarop vind. Die werk van Hooft word as "mis" tot kuns gebruik, soos ook berigte, (Bybel-)verhale en ander tekste verbruik word om telkens 'n nuwe teks te lewer. Die genereerproses se besondere verloop is egter onvoorspelbaar.

4.2.10 In ander gedigte van Opperman word die ontstaan van die kunswerk meer eksplisiet gestel en helig. By 'n

skilderfiguur soos Jeroen Bosch (EK) of bv. Michelangelo in "Carrara" (D) word daar volgens lewensbesonderhede én beelde uit die kuns gewys op die wordingstryd. Blake en Van Gogh is ook profete-kunstenaars wat geteken word met simbole uit hulle werk. Die biografiese besonderhede van sulke figure word ook nie slegs as epifenomenaal behandel nie. Ons moet nogtans steeds onderskei tussen die kunsteoretiese en die kritiese implikasies van gedigte.

4.2.11 Die kritiek deur middel van poësie is 'n reaksie op of 'n kommentaar oor vroeëre kunswerke. Gedigte wat 'n bekende verhaal tot boustof het, bv. 'n Bybelverhaal, is duidelik minder literêr-krities as bv. 'n parodie. Een van die randgevalle in Opperman se werk, naas die verwerkings van koerantberigte, is die gedig "Eiland van die paddastoele" (BB). Die ooreenkomste tussen hierdie gedig en die kortverhaal "The voice in the night" van William Hope Hodgson (109) is so duidelik dat die moontlikheid van toevallige enersheid onaanvaarbaar is. Nie slegs word die poëtiese vorm "bygevoeg" nie; die woorde wat gebruik word word ook vertaal. Daar is al so 'n afstand tussen die twee werke dat direkte vergelyking 'n mens nie ver bring nie.

4.2.12 Die gedig put uit die kortverhaal sy boustof, wat in enkele opsigte gewysig word. In die verhaal is daar bv. twee vertellers: die diepsee-hengelaar en die man wat hom een nag onverwags vanuit 'n roeiboot aanspreek. Die tweede verteller, wat hom nie laat sien deur die hengelaar en sy maat nie, verhaal die wedervaringe wat hom en sy jong bruid in wanhoop gebring het ná hulle skipbreuk. Hulle word

geleidelik deel van die vlesige swamgewasse van die eiland; deel van die eiland sélf. Niks kan die verwording keer nie: eers sy en later ook hy het uit nood van die gewasse geëet (wat waar dit staan, "gewortelde" vroeëre mensgestaltes inhou). Die besoek is 'n poging om die finale metamorfose so lank moontlik af te weer deur gewone kos te kry. Ook aanraking laat "aansteek". Daar kom twee skeepswrakke voor: die een waarin die man en sy vrou gevaar het, en die tweede dié van die bemanning wat reeds as baaierdblomme "gewortel" is op die eiland.

4.2.13 Daar kom spesifieke name en plasinge in die verhaal van Hodgson voor. Die skip wat vergaan, het bv. die naam "Albatross". Die hengelaars dra kennis van dié vaartuig se verdwyning sowat ses maande gelede, sodat hulle perspektief deur die leser benut word. 'n Toespeling op die ongeluksvoël in Coleridge se "The rime of the Ancient Mariner" word ook geaktiveer. Die man en vrou bly anoniem in hulle vrees. Dit is die vrou wat vóór die man besmet raak. Die twee is met groot skaamte vervul oor hulle swakheid, waar ook 'n woord soos "flentervlies" in die gedig iets skandeliks en sensueels impliseer. Die verhaal neig na 'n anti-Paradyslike verdraaiing van die sondeval.

4.2.14 Hierdie verwerking deur Opperman maak gebruik van boeiende verhaal-gegewens: dit is nie vir ons nodig om die bron te ken om die gedig daarteen te evalueer nie. In dié opsig is die verwerking nog op dieselfde "pre-kritiese" vlak as verwerking van verhale uit koerantberigte e.s.m. En tog word die boustof nie sonder meer in versvorm weerge-

gee nie.

4.2.15 Eers op 'n volgende vlak kan ons praat van 'n "kritiese gedig" wat 'n bestaande gedig verbruik vir sy ontstaan en dus daarmee vergelyk wil word. Die nuwe gedig sal ook bepaalde tekorte in die vroeëre implisseer. Opperman stem saam met Anthonie Donker se bewering dat "poëzie weer andere poëzie teelt". (110) Ook is sy eie gedig "Paars poëtica" (Km) naas die primêre vertolking wat hy self goe in sy opstel "Kolporteur en kunstenaar", 'n poëtiese korrelaat vir dié siening.

4.2.16 Van Opperman se "Ballade van die grysland" (NN) sê T T Cloete dat dit in vele opsigte 'n vervolg en 'n voortsetting is van Totius se Trekkerswee; dat die twee gedigte "saam gelees wil wees". (111) Die wêreld van die "Ballade" is op talle maniere opgebou uit elemente van Trekkerswee; daarby kom daar sowel direkte aanhalings as moderniserings en kondenserings van die vroeëre gedig voor. Trouens, soos Cloete dit stel: Opperman begin eintlik op 'n vlak waar Totius opgehou het. Opperman se gedig "neem die astrak van Trekkerswee in hom op en voeg toe, dit is 'n uitbreiding van die lang epos". (112)

4.2.17 Die latere gedig gee dus 'n astrak en 'n uitbreiding; dit "besuinig" die segging van die vroeëre vers en verruim die implikasies t.o.v. menslike ervaring. Anders as in die geval van bloot verhaal-matige ombouing, het ons hier kritiek: kommentaar word gelewer deur anderse aanwending van die woorde van die oerteks.

4.2.18 Die volgende woorde uit Van Wyk Louw se gedig "Ars

poetica" (uit die bundel Tristia) is ter sake:

> Uit die gevormde literatuur
> is nooit weer poësie te maak nie,
> uit die ongevormde wél ...
> ... dis onmoontlik
> om te speel-selfs met die spél;
> of groot te doen of te misdoen
> in die skoene van die grotes.

4.2.19 Die begrip mis-lot-kuns word hierdeur geaktiveer, tesame met die "misdaad" waarmee daar vergeefs geprobeer word om na te doen of te varieer op bestaande "gevormde" kuns. Onder die gedigte in Kuns-mis kan ons voorbeelde kry van doelbewuste misdoen in hierdie sin (kyk ook 1.11, 1.12). Dié stoutmoedige optrede impliseer bedoelde ingrype en áfhaal.

4.2.20 Die gedig "Eiland van die paddastoele" is dus (ook) kritiek omdat dit 'n verwerking van 'n vroeëre kunswerk is, maar nog duidelik nie kritiek op die vlak van vormkommentaar nie. Dit is duidelik 'n kondensering en 'n verruiming: 'n universeler toepassing is moontlik vir die gedig as vir die kortverhaal. Binne die gedig verkeer die man en die vrou in 'n spanning wat analoog is aan die val van Adam en Eva. Die verklarende situering ontbreek wat ons by monde van die hengelaar-verteller én die "betrokke" verteller kry. Die bundelkonteks van Blom en baaierd kondisioneer die vertolking van die gedig in 'n sekere mate.

4.2.21 Rob Antonissen se bespreking van die gedig binne die bundelkonteks laat dit nou aansluit by die opset of bou-konsepsie daarvan. (113) Hy sien die gedig as teëvoeter vir "Kroniek van Kristien": waar lg. gedig die Heilige Gees se vrystelling uit die menslike liggaam beeld,

vind hy in "Eiland van die paddastoele" die visie van 'n menslikheid wat eendag tot non-eksistensie teruggebring sal word. Teenoor die "hoër" groei van Kristien, die "blom", staan hierdie "baaierd" van 'n eenselwige massa gruwelikheid. Dit is dus duidelik, ook volgens Edith Raidt in haar studie oor dié bundel as eenheid, (114) in watter mate dié gedig die opset van Opperman gehoorsaam en daarbinne tuishoort. Die gedig stel die kortverhaal andersyds in die lig van "ongevormde literatuur", wat deur die verbruik verbeter word.

4.2.22 A P Grové wys op enkele ánder gevalle waar Opperman 'n vroeëre teks tot eiewaardige gedig of deel van 'n gedig verwerk.(115) So gryp "Sinjale" (HB) bv. terug op Boutens se vertaling uit Sapfo; die kinderliedjie in Joernaal van Jorik maak gebruik van spesifieke variante van 'n volksliedjie wat deur S J du Toit opgeteken is. (116) T T Cloete se werk Trekkerswee en Joernaal van Jorik vergelyk dié gedigte, ook omdat daar tussen hulle 'n minder of meer direkte verwantskap sou bestaan. (vgl par 4.2.15 ooi "Ballade van die grysland".)

4.2.23 Merwe Scholtz beskou Cloete se proefskrif as oorwegend vergelyking tussen afsonderlike gedigte, d.w.s. om die verskille i.p.v. die ooreenkomste te belig. Die vergelyking geskied egter op só 'n wyse dat, soos Scholtz dit stel, die een wel in sommige opsigte die maatstaf word vir die ander. (117) Waar 'n gedig te beskou is as (onder andere) kritiek op 'n vorige stuk literatuur, is so 'n benadering onvermydelik. Scholtz beskou dit as t.ak vir die literêr-historikus met "hare op sy tande" om die latere werk die voorbeeld vir die vroeëre

te laat word. Volgens hom sou dit 'n meer verhewe opdrag wees as dié van die "loutere invloedspeurder", by wie die "eers=geborene uiteraard voor-beeld is." (118) Cloete laat dié twee werke nié sien as stimulus en reaksie of "baaierd" en "blom" nie, dog sy waardebepaling berus op 'n "groei"-bewustheid.

4.2.24 Die markantste voorbeelde van Opperman se "ontginning" van vroeëre gedigte word gelewer deur sy "Brandaan" (EK), "Kroniek van Kristien" (BB) en "Vloervelletjie" (D). Die werke het as oertekste onderskeidelik die Middelneder=landse gedigte oor Sinte Brandaen, Sinte Kerstine en die vos Reynaerde. P D van der Walt het duidelik gewys op die wyses waarop Opperman se "Brandaan"-reeks die "produk" en die meer=dere is van die Middelnederlandse werk. Nienaber en Grové doen dieselfde in hulle Christina en Kristien (119).

4.2.25 In bovermelde genetiese-kritiese optredes is daar telkens méér ter sprake as blote "verdigting" of vormwysiging van die oerteks. Daarvan getuig die konsekwente verbetering van Opperman op sy "modelle" en die gevoeglikheid van sy "produkte" binne sy oeuvre- en bundelpatrone. Volgens die terme van die vorige hoofstuk (3: Literêre teorie) kan ons bevinding soos volg gestel word: "geestesaktiwiteit" vind plaas waar die oue tot die nuwe verwerk word. Die model moet verteer en weer verlaat word om die nodige "egt=heid" te verkry: tot die "eie stem" van die geslaagde nuwe kuns=werk. Die belewing-in-woord kan belewing-deur-woorde insluit. Die blote "versin" van variasies, besuinigings e.s.m. gee egter nié aanleiding tot egte poësie nie; slegs tot 'n este=tiese speletjie, tot maakwerk en wilsliteratuur. Of: kuns-mis.

Sonder 'n skeppende verkenning word so 'n optrede maar beskry=wend-ontspannende kuns. (120) In die plek van "versinning" sou "besinning" nodig wees, soos dit in Joernaal van Jorik bepeins word:

> dit alles, soos 'n mot in barnsteen,
> besin binne die engtes van my lyf:
> die land, die eeu en mense met my neem
> deur diepseewaters vir 'n ander kryg?

4.2.25 In Opperman se genetiese kritiek tref ons ook dié onderskeid aan. Ten eerste sluit sy siening aan by dié van Enright en De Chickera:

> ... we do ask that the critic should commit himself to ... personal judgement, and he could hardly do this very clearly without referring to other poets or poems ... For no work of real interest exists merely in or for itself: in its terms of reference, it will be microcosmic. (121)

Vir Opperman is elke kunswerk bv. 'n historiese woordsitu=asie,

> en dit veronderstel 'n intieme kennis van voorafgaande kunswerke, hóe die woord in die betrokke taal reeds gebruik én die tema ook in ander tale behandel is. (122)

Die genetiese metode het s.i. die volgende voordele: die "klimaat" van 'n kunswerk kan daardeur ingesien word, "soms ook modelle om te vergelyk"; dit kan die leser gevoeliger stem vir elemente wat nie dadelik in die finale teks raak=gesien word nie, en laastens: die idee van 'n gedig se spon=tane, onmiddellike ontstaan kan uit die weg geruim word deur die "groeiproses" na te speur, "liefs met behulp van al die probeerslae en variante". (123)

4.2.26 Ook Enright en De Chickera vind dit belangrik om

die gedig te sien binne "conditions appropriate to it". (124) Dit is die heel eerste vereiste wat hulle vir die kritiek stel. Opperman praat van voordele van die genetiese metode vir die student; hy gebruik die metode self en regverdig sy eie gebruik. Sy verwerking van vroeëre tekste kan ook as 'n soort genetiese kritiek beskou word.

4.3 Die sintetiese kritiek

4.3.1 Waar die genetiese benadering saamhang met geestesaktiwiteit as literêr-teoretiese vereiste of maatstaf, hou die sintetiese werkwyse verband met <u>egtheid</u> (kyk ook hierbo: par 3.18). Brooks en Warren se siening is vir laasgenoemde maatstaf ter sake:

> <u>sincerity</u> ... really refers to the degree of success which the poet has achieved in integrating the various elements of a poem ... that it does not overreach itself, that it is not sentimental. Such a judgement is irrelevant to any biographical information concerning the poet. (125)

4.3.2 Opperman se maatstaf egtheid, soos ook geestesaktiwiteit, let nie slegs op gegewens oor die skrywer nie. Hy vind gedigte swak waarbinne die digter self betoog. (126) Vir hom moet daar "struktureel" (eties en formeel) regverdiging wees vir die eksegese: dit moet hoogstens deur 'n gestalte of objek binne die gedig uiting kry, bv. deur die pennieslotmasjien in "Ballade van die grysland" (NN).

4.3.3 Die reeks parodieë "Met apologie" kan beskou word as sintetiese kritiek. Dié reeks het eers verskyn in die bundel hoofsaaklik kritiese opstelle <u>Wiggelstok</u>. Later is dit in die digbundel <u>Kuns-mis</u> opgeneem; dus waarskynlik as 'n gedigreeks wat die status van kuns nie verdien nie, omdat dit die "erns" mis wat kuns vereis. Die eksegese of die betoog word deur die formele elemente van die gedigte gedra. Die tegniese apparaat: veral woordkeuse en beelding,

maar ook ritme en strofebou, gee 'n sintetiese blik op digters oor wie Opperman in die meeste gevalle (vyf uit die sewe) elders sintetiese studies geskryf het.

4.3.4 Die Verklarende Afrikaanse Woordeboek omskryf die begrip sintese as: 'n samestelling, verbinding, saamvoeging; vorming van 'n saamvattende geheel uit dele of onderdele. Van sinteties word dié omskrywing gegee: van betrekking op die sintese, verbindend, saamstellend, geheelvormend. Hierby kan ons die Concise Oxford Dictionary se omskrywing voeg. Synthesis is daarvolgens: combination, composition, putting together, (opp. analysis); building up of separate elements esp. of conceptions or propositions or facts, into a connected whole, esp. a theory or system.

4.3.5 R Miehahn wys afsonderlik op Opperman se sintetiese benadering en sy voorliefde vir sistematisering. (127) M.i. is dié twee aspekte van sy kritiek nou verwant aan mekaar. Ook die vergelyking ressorteer onder die sintetiese metode. Opperman stel dit duidelik dat die letterkundige kritiek twee vorme kan hê, wat egter nie heeltemal skeibaar is nie. Ten eerste let die sintetiese benadering op die funksie en algemene beginsels van die letterkunde. Ten tweede is die analitiese kritiek s.i. gerig op spesifieke waardebepaling. (128) Die analise of ontleding sluit natuurlik ook beskrywing van die elemente van 'n afsonderlike kunswerk in, in hulle verhouding tot mekaar en tot die geheel (kyk volgende hoofstuk: 4.[illegible].

4.3.6 Opperman se sintetiese benadering hang saam met sy literêr-historiese belangstelling in tradisie, neigings (tendense) en wesenstrekke. Sy gebundelde opstelle het feitlik

elkeen méér as een gedig tot studie-objek. Sy M A-verhandeling en sy doktorale proefskrif beskou die werk van skrywers (kritici en digters onderskeidelik) binne die patroon van afsonderlike tydperke. Volgens die hoofstuktitels van sy proefskrif Digters van Dertig ondersoek hy agtereenvolgens prikkels, tendensies, 'n oorsig, 'n oorgangsfiguur, 'n eerste figuur, die hooffiguur, 'n trekvoël-figuur, 'n besieler, en 'n vroulike aanvulling. Sy geheelsiening van die tydperk blyk al duidelik hieruit. Die opstelle in Wiggelstok behels besinning oor die begin van ons kritiek, ons eerste kritikus, nege digterfigure wat telkens gekarakteriseer word, 'n reeks kort gedigte waarin 'n agtal digters geparodieer (en dus gekarakteriseer) word; met daarby twee teoretiese besprekings van gekose literêre kunssoorte, en 'n beskouing van die taak van die skeppende kunstenaar.

4.3.7 T T Cloete vind die sintetiese beskouing legitiem soos Opperman dit rig op "die groot geheel, 'n oeuvre, 'n literatuur, literêre klimaat en beïnvloeding". (129) Daarteenoor verklaar Eliot bv. dat eerlike kritiek gerig word "not upon the poet but upon the poetry". (130) Waar Opperman beweer dat die basiese element in die skeppende proses 'n bepaalde individu bly met bepaalde sintuie, eienskappe en neigings, (131) bring dit nie mee dat hy die mens agter die boek bestudeer nie. Sy uitgesproke doel met Digters van Dertig is om die vernuwing van Dertig na te gaan, om op die prikkels en bronne daarvan te wys, die hele samehang van die digkuns, die chronologie van die digters te bepaal, enkele gemeenskaplike trekke aan te dui; om 'n oorsig van die beweging te gee, en ten slotte om die ontwikkelingsgang van die vernaamste Dertigers aan te toon, hulle werk afsonderlik te bespreek en die

waarde van dié werk te bepaal. (132)

4.3.8 Een van die kenmerke van die sintetiese werkwyse is sistematisering. Die kritikus wys eienskappe aan ter wille van groepering, indeling en vergelyking. Van Wyk Louw vind dit 'n ietwat simplistiese metode:

> hoe weet ons wat 'n skrywer se mees karakteristieke werk is? Is dit nie bloot 'n gedagtekonstruksie van ons nie: hierdie idee dat dít of dat in 'n skrywer se werk kenmerkend vir hom is? (133)

A P Grové skryf spesifiek van Digters van Dertig dat Opperman, met die nagestrewe doel om literêr-historiese oriëntering en estetiese waardebepaling te bereik, twee "duidelik ongerskeie dissiplines, elk met sy eie metodes en reg van bestaan" probeer kombineer. In dié besondere studie bring dit s.i. mee dat aan nie-estetiese oorwegings 'n seggenskap toegeken word in suiwer estetiese waardebepalinge. Hy glo daarom dat feitlik elke prinsipiële en strukturele beswaar wat teen hierdie studie ingebring kan word, tot dié tweeledige doelstelling herleibaar is. (134)

4.3.9 Vir Rob Antonissen is die swakheid van Digters van Dertig (wat hy andersins aanprys) die wyse waarop Opperman die voorkeur gee aan ideële inhoud bó die formele struktuur. Daarteenoor is die Groot Verseboek van Opperman vir Antonissen juis "bloemlesing én illustrasie op die hoogste plan", 'n boek

> in die waaragtigste sin: van die Afrikaanse poësie, van sy genres en vorme, van sy temas en motiewe, van sy historie, van sy digters én keur en spieël. (135)

4.3.10 Opperman noem self die gevaar van vereenvoudiging wat sistematisering van 'n kunstenaar se "werk en wêreldbeeld" inhou. (136) Daarom noem hy sy opstel oor Van Wyk Louw in Wiggelstok 'n "poging tot 'n sintese". Hy toon die sg. "grondbeginsels" aan van Van Wyk Louw se poësie, waarvolgens die digterskap sou

> fungeer en gedigte afskei soos 'blou kristal wat stilword in die moederloog' ... kristalle van verskillende groottes en verskillende glansinge, maar in wese getrou aan mekaar". (137)

4.3.11 In dié opstel sien hy Van Wyk Louw as kunstenaar van die nag: iemand in wie se werk die lewe nie herlei word tot vaste begrippe en skemas nie; wie se kuns ontstaan uit 'n spanning tussen sekerheid en onsekerheid. Die tweeledigheid of polariteit beskryf Opperman verder as klassisisme teenoor romantisisme, met die onderskeidelike betekenisse van "gevestigde orde" en "stromende avontuur".

4.3.12 Die sintetiese werkwyse kan 'n ontkenning meebring van die outonomiteit van die kunswerk. F I J van Rensburg bestempel dit bv. as ietwat rasionalistiese voorstelling dat Opperman Van Wyk Louw se digterlike werksaamheid terugdring tot enkele fundamentele dinge. Hy verskil dan ook van Opperman oor die spesifieke drie beginsels wat lg. uitwys in sy opstel. (138) Vir Wiehahn is die beskrywing volgens wesenstrekke eens te ruim en te vaag. Dit sou toelaat dat verskillende karakteriserings plaasvind wat van die uitgangspunt van die bespreker afhang. Dit is ook vir haar 'n vereenvoudigende metode. (139)

4.3.13 Die opstel oor Van Wyk Louw in Wiggelstok is in

1945 geskryf. In Digters van Dertig (1953) tref ons min of meer die drie beginsels aan wat in Wiggelstok beskryf word as: sloping, paniese, profetiese. Opperman wys nou naamlik op 'n vernielswellus, die doodspanning en die heroïese. Dit is ook insiggewend om die sintetiese blik vervat in 'N P van Wyk Louw I' in die reeks "Met apologie" (Km) te vergelyk met die besprekings in Digters van Dertig en Wiggelstok. "Met apologie" stel deur parodiëring sowel die ideële as die formele aspekte van die onderskeie digters se werk voor. In 'N P van Wyk Louw I' word die volgende "teksverwerking" aangetref:

> O God; lángs U skriklike water
> stap die weduwee Viljee
> met dié weet: die waan en die waansin word later
> twee honde wat draf waar sy tree.

4.3.14 Die verwysing na "skriklike" water, en na die "waan en die waansin" wil die paniese metafisiese besef verteenwoordig; die metafisiese onsekerheid. Daarteenoor is die "tree" van die weduwee waarskynlik te beskou as herroeping van die avontuursin, die heroïese (en aristokratiese) ideale wat Opperman in Van Wyk Louw se poësie beskryf. Die gebed-vorm is ook volgens Opperman tekenend vir dié fase van Van Wyk Louw se werk. Hier is dit skynbaar te koppel aan die "profetiese" (vgl. die gedig "Profeet" in Kuns-mis).

4.3.15 Die digters wat in "Met apologie" voorkom, word op twee na in Digters van Dertig met soortgelyke of ooreenstemmende karakterisering bespreek. Parodieë oor Ernst van Heerden en S J Pretorius ('n Veertiger en 'n Vyftiger) kom

in "Met apologie" voor, sowel as 'n tweede "kensketsing" van Van Wyk Louw, n.a.v. sy latere poësie. In Wiggelstok word Van Wyk Louw met Roy Campbell vergelyk, en C M van den Heever word afsonderlik bestudeer. Digters wat nié in Digters van Dertig en dus ook nie in "Met apologie" voorkom nie, word in opstelle in Wiggelstok (sinteties) beskou: Totius, G A Watermeyer, W Hessels (H A Mulder), A Roland Holst, Jan Greshoff en Gerrit Achterberg. Oor Van Wyk Louw se poësie tref ons 'n gedig aan (1966) in Edms. Bpk. (1970) opgeneem ná die verskyning daarvan in die huldigingsbundel Smal swaard en blink (140). Dié gedig, "Vele woninge", is sowel evaluerend as sinteties-beskrywend. Gedigte oor Totius en A Roland Holst, oor wie daar in Wiggelstok opstelle verskyn, word in die reeks "Bewakers" in Blom en baaierd (1956) ingesluit. Gedigte oor ander skrywers se werk kom voor, bv. Hooft (HB), Bloem (BB), Dylan Thomas (Km), en Campbell (D). Dit is duidelik dat die kritiese (ook sintetiese) bewustheid in Opperman se poësie in hoë mate voorkom; dat 'n wisselwerking selfs al op "onderwerpvlak" tussen sy kritiek en sy poësie voorkom.

4.3.16 By C M van den Heever ondersoek Opperman die "aard van die ontroering". (141) Hy beskryf Van den Heever se "geesteshouding" as soortgelyk aan dié van die Oosterling, gekenmerk deur "veral die droom, die stemming, passiwiteit; die lydelike verset van 'n Gandhi". (142) Die "proses" in die gedigte waaraan hy primêr aandag skenk, is die "ontgrensing". (143) Opperman wys eksplisiet op die beperkte bruikbaarheid van die sintetiese literatuurbenadering, maar hy vind dit tog "vir praktiese doeleindes noodsaaklik en aanvaarbaar". (144) Aan-

sluitend by sy bespreking van Van den Heever in Digters van Dertig en die opstel in Wiggelstok, lui die parodie op dié figuur se werk in "Met apologie" soos volg:

> O skemervlooiing van die najaarsee!
> Jou Sondagende branders plooi en val
> en langs twee meeue dwaal ek geweduwee
> maar ewig ruis om my die Al.

4.3.17 Hierdie "vroulike, Oosterse" poësie word vir Opperman die een pool in sy kritiese indeling. Stemmingspoësie; impressionistiese, enkelvoudige of beskrywend-ontspannende verskuns word teenoor die "manlike, Westerse, verwikkelde, skeppend-ontdekkende" poësie gestel. Van den Heever se poësie beskou oorwegend 'n "skemervlooiing", die randgebiede van die bewussyn, 'n mistieke droomwêreld waardeur die mens dwaal: "geweduwee" en vereensaam, altyd bewus van die kosmiese ruising om hom heen. Die meer romantiese "meeue" vervang "kolliehonde" soos Opperman dit in die teks van die reeks parodieë gee. By 'N P van Wyk Louw I' kry ons i.p.v. "kolliehonde" net "honde", as duidelike ver-beelding van die "waan en die waansin". Van Wyk Louw en Van den Heever word dus volgens "aandrif" of "wesenstrek" gekontrasteer: met aan die een kant die manlike verkenner-digter; andersyds die dromer, die ontvanklike, die mistikus met sy passiewe mymering.

4.3.18 Wellek en Warren belig die probleem van die literêre geskiedenis soos volg:

> We must conceive of ... a regulative concept, some underlying pattern which is real, i.e. effective because it actually moulds the writing of concrete works. (145)

Vir hulle is die maklikste procédé in hierdie verband die aantoon van 'n wesenstrek of patroonmatige aandrif in die werk van een skrywer:

> we can judge one work or group of works to be his maturest, and can analyse all the other works from their approximation to this type. (146)

So 'n onderliggende beginsel is, ten spyte van die "altyd ont=glippende elemente" (147), dít waarop Opperman se sintetiese "pogings" gemik word. Nie slegs die ideële word aangewys m.b.t. die patroon van 'n skrywer se eienskappe nie: dit geld veral beelding, en daarnaas woordkeuse en ander momente van die voltooide kunswerk. Dit val telkens op dat die bespreking van digterfigure in Digters van Dertig in groter mate steun op biografiese gegewens as wat in Wiggelstok die geval is.

4.3.19 In die studie van Van Wyk Louw in eersgenoemde werk betrek Opperman byvoorbeeld die Sutherlandse en Kaap=stadse omgewings as vormende faktore vir die kunsuiting, met verwysings na anekdotes daaruit om die "gevoelslewe" te agter=haal. (148) Die begrip gevoelslewe word in Wiggelstok met die drie genoemde "grondtrekke" van Van Wyk Louw se digterskap verbind. (149) Behalwe dat daarin 'n geringe verwysing na "in=vloede" voorkom, (150) is dié opstel volkome as sinteties te beskou.

4.3.20 In Digters van Dertig staan daar o.a. oor Van den Heever geskryf: "Baie van die ouerlike eienskappe vind ons by die digter terug". In Wiggelstok word "vroulike, Oosterse" digterkenmerke afgelei van simbole (151) en wysge=rige temagebruik; dus van tekste eerder as van beskikbare kennis oor die méns.

4.3.21 Hoe vereenvoudigend die soektog ook mag wees na 'n gemene deler, die "regulative" waarvan Wellek en Warren praat (par 4.3.18), dit is skynbaar 'n nodige proses wanneer 'n oeuvre, 'n bundel of groep kunswerke beskryf word. Daarteenoor moet ons onthou dat "Stoffgeschichte is the least literary of histories". (152) Verskillende weergawes of perspektiewe van dieselfde onderwerp (situasie, boustof) hoef min aan kunsgemeenskaplikheid te hê. Die teëvraag ontstaan of 'n elementgerigte, dus 'n formele groepering, enigsins wetenskapliker is, wat self maar metodologies 'n enkele faktor uit 'n hele register isoleer.

4.3.22 Die verskil tussen Digters van Dertig en Wiggelstok is daarin geleë dat die besprekings in lg. nie ag slaan op historiese konteks nie. Die klem word gelê [illegible]ipering volgens wesenstrekke. 'n Eenheidsbeeld word telkens van 'n skrywer se werk gegee: "hoofsaak" in Totius se digkuns is volgens Opperman die uitbeelding van "gedagtes, sienings en konsepsies". In aansluiting hierby beskryf hy Totius se kuns ook as "dialekties" op grond van die neiging tot redenering en die oplos van teenstellings daarin. (153) Opperman lei wel sy opstel in met enkele biografiese besonderhede, omdat die stuk geskryf is by Totius se sewentigste verjaardag en dus ook 'n geleentheidstuk is. Opperman bepaal sy aandag egter by die ouer digter se "digterlike arbeid" om sy sintese van die kuns te gee.

4.3.23 Waar hy dit het oor die wese van A Roland Holst se kuns, wys hy op dié digter se mening wat hom aan Keats se stelling herinner: dat 'n digter "persoonlikheid" het

en juis daarom baiemaal nie "karakter" nie. (154) Hy tipeer Holst se kuns met die beeld van parabool en as, volgens elemente van die kunswerke self. Die beeld stel volgens Opperman die spanning voor (soos Holst dit s.i. uitbeeld) tussen sielsbeweging en wêreld. Holst word verder geplaas teenoor sy tydgenote aan die hand van eienskappe van sy werk wat in die hele oeuvre getrou bly aan die "wesens= trekke".

4.3.24 Soms grond Opperman sy tipering van 'n digter op oënskynlik mindere aspekte van dié se poësie. G A Watermeyer se gedigte in Sekel en simbaal word beskryf as "poësie as wildekanarie". Hier is slegs een bundel ter spra= ke teenoor die oeuvre-tipering wat ons dikwels by Opperman aantref. Ter illustrasie daarvan dat hy Watermeyer indeel onder dié digters wat in en oor 'n bekende wêreld dig, die sg. "beskrywend-ontspannende" kunstenaars, haal hy dié woor= de aan:

> Ek kelk die sonlig in my keel
> en rym die rondebessie ryp ...

Watermeyer laat volgens Opperman die Afrikaanse vers weer "sing". Die klank van die poësie, asook die strekking, word beskou; geen aandag word geskenk aan die skrywer as mens nie. Wat slegs as betreklik onbeduidende beeldspraak voorkom in die bundel (hoewel dit beeldgewys besonder tref) en bv. nie verband hou met die bundel-titel nie, dui vir Opperman die "gemene deler" van die bundel aan.

4.3.25 Een van die aanduidings daarvan dat dit nie vir Opperman in laaste instansie gaan om die méns nie, maar om 'n wesenstrek of grondbeginsel wat in die kuns te

vinde is, is sy sistematiese werkwyse. Dit hou wel in hoë mate verband met sy sintetiese optrede. Hy "organiseer" die beskikbare gegewens met die teks as middelpunt en daaromheen d[illegible]oeiliker kontroleerbare (dog s.i. dikwels relevante) eks[illegible]sieke kennis.

4.3.26 Opperman erken die voorbehoude wat noodsaaklik is by so 'n werkmetode. Maar hy besef daarby hoe belangrik "herkenning by die verkenning" is om enersheid of andersheid te laat raaksien t.o.v. elke aspek van die bestudeerde werk.

4.3.27 Hy ontleen terme aan ander wetenskappe vir toeligting sowel as indeling. Holst se uitbeelding van die spanning tussen wêreld en sielsbeweging word met 'n parabool-en-as-beeld uit die wiskunde beskryf. Die parabool word beskou as twee bewegings: die verlede se (oer-) oneindigheid en toekomstige oneindigheid. Uit die raakpunt met die wêreldvlak ontstaan al Holst se kuns: "hierdie tweespalt vind sy uiting in die twee aangeduide rigtings van die parabool". (155)

4.3.28 Sy gebruik van die begrip dialekties om Totius se kuns te karakteriseer is filosofies-wetenskaplik, hoewel hy dit betreur dat dié digter nie gebruik maak van streng logika of suiwer begrippe nie. Voorts vind hy dit jammer dat Totius se poësie, nasionaal en persoonlik, as gemeenskaplike element die "beskouende" het; dat dit ook nié aan die verwyte van geforseerdheid en toevalligheid ontkom nie. Daar is geen "bouplan of groot konsepsie" by die bundeling nie; dit word 'n ordening van buite, wat op die gedigte "afgedwing, afgeredeneer" word. (156)

Klaarblyklik verkies Opperman ordening en samehorigheid van poëtiese elemente binne 'n proses van verkenning eerder as beskouing.

4.3.29 Hy wys meer as een keer op die gevare wat sistematisering inhou. (157) By 'n bondige bespreking van 'n bundel of 'n digterskap kom dié benadering dikwels voor. Groepering en vergelyking maak deel uit van die literêre studie. Enright en De Chickera verdedig dié werkwyses soos volg:

> We do ask that the critic should commit himself to some ... personal judgement, and he could hardly do this very clearly without referring to other poets or poems. ... he will most readily and most accurately indicate his valu n this way: by remaining chiefly inside literature, that is, by a tactful ranging among various literary works. (158)

4.3.30 Opperman se sintetiese-sistematiese werkwyse sluit vergelyking in. Sy indelings ter wille van groepering én vergelyking is betreklik patroonmatig. Hy onderskei m.i. primêr tussen "beskrywend-ontspannende" en "skeppend-ontdekkende" kunstenaars. (159) Variasies daarop (Westers-Oosters; manlik-vroulik; verwikkelde-enkelvoudige, ens.) en skakerings daarvan tipeer spesifieke skrywers n.a.v. die bespreekte poësie.

4.3.31 In sy vergelykings gaan Opperman dikwels genetiese te werk, deur na modelle en invloede te verwys , bv. in Digters van Dertig. In 'n artikel oor Roy Campbell se plek in die Suid-Afrikaanse poësie word 'n vergelyking daarenteen aangetref tussen twee digterskappe op grond van hulle

verskille. Van Wyk Louw word (saam met ander digters) teenoor Campbell gestel in 'n procédé wat waardebepaling insluit.

4.3.32 Opperman se sintetiese benadering word gerig op grondbeginsels in die werk. Hy sê:

> Die kunswerk is nie in die eerste plek 'n weerspieëling van die werklikheid nie, dit skep 'n eie, andersoortige werklikheid, daarom sal ons nie dadelik die een werklikheid aan die ander gaan meet nie. Tog weet ek as iemand wat self skryf dat die kunswerk veel meer as 'n woordspeletjie is, dat hy uit ervarings met die lewe self opgebou word. (160)

Elemente van die werk word moontlik herlei tot elemente van ervarings met die lewe. Die werk as geheel bly nogtans meer as die som van sy dele, omdat 'n "geestesaktiwiteit" die integrering bewerkstellig het. Dan ook:

> Elke kunswerk is 'n historiese woordsituasie ... en dit veronderstel 'n intieme kennis van voorafgaande kunswerke, hoe die woord in die betrokke taal reeds gebruik én die tema ook in ander tale behandel is. (161)

Die klem wat Opperman in hierdie uitspraak lê op die woordgebruik en die kunservaring val op: menslike ervaring of persoonlikheid alleen is nie primêr nie.

4.3.33 Volledigheidshalwe word daar in die volgende hoofstuk gelet op die enkele analitiese beskouings wat in Opperman se kritiek voorkom. Die klem val op kondisionering van elemente van 'n gedig deur die gedig se konteks; nié op die invloed van buite-tekstuele gegewens op die gedig nie. Steeds is 'n geheelsiening of 'n organiese eisestel ter sake:

by die enkele gedig suiwerheid van strukturele integrasie, waar elke element verantwoord moet wees; by die geheel (die oeuvre of bundel) 'n getrouheid aan mekaar in wese van ver= skillende gedigte.

4.4 Die analitiese kritiek

4.4.1 Opperman se kritiese praktyk sluit ook analitiese kritiek in, d.w.s. waar die elemente van een gedig in hulle verhouding tot mekaar en tot die geheel ondersoek word. Opperman plaas self die hoofaksent uiteindelik op ontleding, vergelyking en waardebepaling.(162)

4.4.2 In die reeks sonnette van W E G Louw, "Die passie van ons Heer", vind Opperman 'Avondmaal', 'Golgota' en 'Opstanding' die "mooiste". Hierdie voorkeur wat hy in Digters van Dertig uitspreek, word weerspieël deur sy opname van slegs dié drie sonnette uit die reeks in Groot Verseboek. (163) In aansluiting by sy "geheelgerigte" of sintetiese kritiese metode beskou hy die sonnettereeks as 'n "besondere bydrae" tot die Afrikaanse poësie; as 'n voortsetting van die "ryk (Dietse) erfenis" van bv. Revius, Dullaert, Vorwey en Nijhoff. (164) Hy vergelyk dié reeks ook in sy bespreking met enkele van dié digters se gedigte.

4.4.3 Waar hy Louw se sonnette egter afsonderlik bespreek, tref ons Opperman aan as buitengewoon sensitiewe analitikus. In die oktaaf van 'Avondmaal' suggereer die 15 herhalings van die dominerende lang vokaal aa vir hom die gelatenheid van Christus. In die tweede kwatryn word dié lang vokaal "aangevul" deur die lang vokaal oo (wat 5 maal voorkom); 'n klank wat in die sestet gaan oorheers (10 maal gaan opklink). Klankdominansie en klanksuggestie word ook raakgesien as daar in die agste reël 'n "teenstelling" kom

wat "'n spanning in hierdie gelatenheid invoer, ook geskep deur die ee wat in die eerste tersine volgehou word", wat "naklink" in die dertiende reël se afsluiting met dominerende oo- en ea-vokale. (165) Die klankkonstruksie sluit s.i. aan by die kleurgebruik (reëls 8, 12 en 14) wat "ingegee' word" deur die twee sg. sleutelwoorde brood en wyn. Samevattend van dié komponente vind hy die (dus progressief-geregverdigde) slotreël

ooit wyn so rooi, ooit aardse brood so blank!

4.4.4 Hoewel dié slotreël uit Roy Campbell se gedig "Mass at Dawn" kom (vgl. Abel Coetzee in Die Vaderland van 2 Februarie 1945), en lui:

Never was wine so red or bread so white,

laat Opperman dié kennis nie sy waardering vir die gedig en die slotreël beïnvloed nie. Hy verstrek die inligting as voetnoot sonder kommentaar; in die innerlike noodsaak of egtheid van die vers is (die krag daarvan) vir hom geleë. Die estetiese oorwegings is belangriker as die genese. Daarom is die gedig na alle waarskynlikheid ook in Groot Verseboek geplaas.

4.4.5 Die sonnet 'Getsémané' vind hy "swak en struikelend" teenoor 'Avondmaal' wat s.i. "besonder treffend van klank en kleur" is. Die "swak vakmanskap" daarvan dat die woord "wreder" (menslik) as vergelyking gebruik word en dat "maar" as rymwoord in 'n sonnet voorkom, dra by tot sy misnoë met die hele gedig. Daar is vir hom iets baie hinderliks aan die inversie in die tweede kwatryn, veral omdat dit 'n sin op sigself is terwyl dit hiér deel van 'n ander sin wil

wees. Maatstawwe kom dus voor wat op die taalgebruik, sins=bou en beelding let. Dan is 'n vergelyking (van die "sweet" met "bloed") s.i. nie ontleen aan die evangelie-verhaal nie, "hoewel Louw dit oral getrou navolg". Brongetrouheid word dus met toonsuiwerheid of egtheid verbind. Van die derde kwatryn sê Opperman slegs dat dit "naïef" verloop, wat 'n toon- en spreekklankbewuste leesmetode en ingesteldheid openbaar.

4.4.6 In sy bespreking van 'Die verraad' toon Opperman dat hy "aanvoeling" as norm gebruik: "'n mens voel die laaste reël eintlik as swak aan" en: "Hier wil Louw weer met die lang vokale werk, maar dit dreig om 'n dreun te word". Hy gebruik dus geen algemeen-geldige formule nie: wat tot die een gedig se waarde bydra, hoef nie in 'n ander geval te slaag nie. Die "fyn onderbou" van die beskrywing in 'Avondmaal' mis hy in hierdie sonnet. 'Golgota' word met 'n sonnet van Nijhoff en een van Revius vergelyk. Alhoewel dié gedigte vir Opperman beter is, vanweë bv. die "felheid" by Revius, red die ontroering (ongelukkig soms "effens bewus") en 'n "mooi slot" die sonnet van Louw enigsins vir Opperman. In 'Begraf=nis' is die struktuursuiwerheid weer ter sake: die derde reël "skakel swak", die parentetiese sewende reël en die "filo=sofiese" agste reël "val buite die toon van die vers". Taal- en versgebruik word egter ook betrek. Hy beskou "waaruit" as 'n "flou" rymwoord, die e van "sware" as onnatuurlik en die dertiende reël as "te informatief".

4.4.7 Wat Opperman veral van hierdie sonnette aanprys, is die beelding en die afwesigheid van "weekheid en

emosionaliteit" daarin. Hy let op die getrouheid aan die eise en vormtradisie van die sonnet; vind daarteenoor bv. dat die rymklanke nie sterk genoeg verskil nie. Die maatstawwe geestesaktiwiteit en egtheid word in Opperman se noukeurige bespreking verteenwoordig, maar bepaal nie álles wat hy sê nie. Ook vakkundig en met "smaak" as uitgangspunt lewer hy kritiek. Hy verdoesel soms 'n subjektiewe reaksie deur van "'n mens" te praat (wat hy elders by W E G Louw as kritikus as swakheid aanwys). Woorde waarmee hy sy waardering uitspreek, sluit in: mooi, pragtig, treffend, sterk. Daarteenoor kom bv. dié afkeurende terme voor: swak, flou, hinderlik, struikelend. (166)

4.4.8 Maatstawwe wat Opperman se ander kritiek op poësie impliseer geld bv. getrouheid aan die spreektaal, woordkeuse, beeldvermoë en reëlbou. In sy "Waardering" van C J Langenhoven se woorde vir die nasionale volkslied "Die stem van Suid-Afrika" betrek hy aanvanklik dié volkslied se "voorgangers". By een van dié toon hy o.a. 'n hinderlike woordkeuse ("Oupapa") aan wat hom veral in die rýmposisie as 'n swakheid tref. Ook wys hy op dele van een van die vroeëre volksliedere wat "buite die toon val". (167)

4.4.9 Oor "Die stem" self sê hy dat 'n waardering onvolledig bly wat nie die toonsetting en koorsang in aanmerking neem nie. Die rede is o.a. dat "klankwording" deur die titel en die "hele struktuur" van die vers die "sentrale funksie" is:

> uit die hemel, see, gebergtes, vlaktes <u>ruis die stem</u>, die kranse <u>antwoord</u>, die ossewa

> kreun, ons antwoord op 'n roepstem; ons roem, huwelikskloklies klink, op die kis is daar kluitklap, die stem streel en ons seg.(168)

4.4.10 Hy wys in sy beskrywing van die aksente en ruspunte op die rol van alliterasies, maar vind in die patroonvastheid 'n gevaar "van die meganiese en die eentonige". Vaste ruspunte en die paarrym versterk s.i. die himniese kwaliteit, dit "kap" die lang versreëls "sterk af" en gee 'n statige gang. Die alliterasies van die tweede kwatryn versterk s.i. die meganiese en die geykte en hy vind die tweede ook vanweë die beelding minder bevredigend as die eerste kwatryn. Omdat die derde kwatryn "klinkender en beeldryker" is as die tweede, maak dit terugwerkend die tweede strofe "oorbodig".

4.4.11 Die slotstrofe en -koeplet word ook as eenheid binne die geheel beskou. Waar die eerste strofe "handel oor" die land se uitgestrektheid, die uiterlike, word in die tweede strofe die innerlike van die "ons" opgenoem, en die derde strofe handel oor letterlike en figuurlike seisoene: van die land en van "ons". So kom die slot as voltooiing van die drie-eenheid van "ons", "Suid-Afrika" en "Here". Omdat die verpersoonlikingsbeeld van die land deur die slotstrofe verbreek word, is dit vir hom "wat bou en siening betref" nie soos en met die voriges geïntegreer nie. Opperman kyk nousettend na die opset van die gedig, na die progressie, die integrasie (egtheid) daarvan en ook na die siening (geestesaktiwiteit). Maatstawwe t.o.v. die vormgewing word ook aangetref. Hy vind die literêre middele "elementêr" soos dit voorkom in teenstellings, alliterasies, die meganies slag, eenselwige ruspunte en sterk aksente, Omdat die volkslied

'n koor as spreker het, vind hy die gedig egter 'n "statige eedaflegging en gebed". Dit ressorteer s.i. onder die paar uitsonderlik goeie gedigte van Langenhoven, wat hy (sinteties) beskryf as op sy beste prósaskrywer, met "die geestige, die 'absurde', die satiriese en die spreukmatige" as kenmerke van sy werk.(169)

4.4.12 Opperman is dus sintetiese poësiekritikus wat ook uiters sensitief rekenskap kan gee van afsonderlike vormgewing. Die samehang van die gedig is vir hom baie belangrik, 'n sinvolle progressie is noodsaaklik. "Suiwerheid", ook t.o.v. die "spreektoon", is onontbeerlik.

4.4.13 Baie prominent in Opperman se analitiese kritiek is sy konsentrasie op die juiste woordkeuse en woordgebruik, ter wille van betekenisskakering en toon, en ook ter wille van klankwaarde. Dit is interessant om sy uitsprake oor H A Mulder en P C Schoonees te vergelyk, veral omdat hy hom daarin oënskynlik weerspreek. Hy val 'n "onduidelikheid" by Mulder aan, waar dié kritikus bv. as "kernprobleme dinge beskou wat op randgebiede tuishoort". Die polêre instelling van Mulder en sy gretigheid om invloede aan te toon sou bydra tot die "newel". Volgens Opperman kan jy naamlik van die kunstenaar se kant gesien nie sê dat dat sekere vaste pole dl sy werk beheers nie, "hy groei en verander, die mens is aanpasbaar". (170) Mulder verloor s.i. sy kritiese perspektief deur "die aantrekkingskrag van een se persoonlikheid in die werk". Ook: "omdat hy hom so besig hou met die pre-stadium toon hy so maklik invloede en verwantskappe aan". Baie van hierdie besware is duidelik ook van toepassing op Opperman se eie vroeë kritiese werkwyse.

4.4.14 Oor Schoonees sê hy dat die uitgangspunt in dié se kritiek altyd die estetiese bly, en "al gee hy die etiese en kultuur-historiese, laat hy hom nie deur sekondêre dinge ontspoor nie". Dan vind Opperman dat die estetiese uitgangspunt van Schoonees aanvanklik te "staties" was, want hy "het versuim om 'n boek met die persoon of die volk dinamies te verbind". Deur voortgesette studie waarmee hy in voeling sou gebly het met die jongste werk op kritiese gebied, het Schoonees egter ontwikkel tot op 'n stadium waarin hy "die estetiese deurvoer tot die kunstenaarspersoonlikheid". (171) Die selfstandigheid van die kunswerk, die "egtheid" daarvan, was dus in Opperman se kritiek vroeg reeds 'n problematiese oorweging.

4.4.15 Dié vroeë botsende beskouings van hom word selfs in 1961 nog nie ten volle versoen nie. Hy skryf dat hy in die algemeen met die moderne literatuurbeskouing saamstem: hoofsaak is die kunswerk, en hooftaak "die eksegese, die ooplê van die strata en struktuur van 'n kunswerk". Die ekstrinsieke benaderings sou nogtans sonder twyfel ons ervaring van die kunswerk verryk .(172)

4.4.16 Detail- teenoor geheelkritiek word ook deur I A Richards na onderskeie wenslikheid ondersoek:

> This trick of judging the whole by the detail, instead of the other way about, of mistaking the means for the end, the technique for the value, is in fact the most successful of the snares which waylay the critic. We pay attention to externals when we do not know what else to do with a poem.(173)

Volgens sy mening moet die sintetiese, die sg. "geheel-vorm-ende" of globale kritiek dus die voorkeur geniet. Die dele

moet volgens die geheel beoordeel word, ten minste waar die elemente van 'n enkelwerk teenoor die geheel gestel word.

4.4.17 George Steiner sê die volgende oor die "para-Marxists" of "Engelians" as kritici: hulle het die oortuiging gemeen dat die literatuur sentraal gekondisioneer word deur historiese, sosiale en ekonomiese magte ("forces"); dat ideologiese inhoud en die "articulate world-view" van 'n skrywer essensieel betrek word by die daad van literêre waardebepaling. Hulle staan agterdogtig jeens 'n stelling van die irrasionele elemente van kunsskepping en die belang=rikheid van vormsuiwerheid. Ook het hulle 'n voorliefde ge=meen vir dialektiese redenering. Maar: "however committed they may be to dialectical materialism, para-Marxists approach a work of art with respect for its integrity and for the vital centre of its being".(174) Ons kan die kritiese prak=tyk van D J Opperman ook in 'n mate volgens hierdie eienskappe beskryf, veral n.a.v. Digters van Dertig met die genetiese metode en die intellektuele "uitpluis" van konstruksie; n.a.v. Wiggelstok t.o.v. die "wesenstrek" (vital centre) of "noodsaak" van 'n vers, naas die "integriteit" daarvan; die egtheid van die geheel. E H Raidt sê dat die hoofsaak in die kunsproses die ordenende prinsipe is wat integrasie moontlik maak. Dit is haar mening dat dit die kritikus se vernaamste taak is "om die strukturerende faktor uit te ken en sy funksionali=teit in 'n kunswerk aan te toon".(175) Die ordenende prinsipe van een kunswerk kan maklik geprojekteer word tot die skep=pende beginsel (wat 'n boukonsepsie of patroon reguleer) van 'n bundel of van 'n digterskap. Struktuursuiwerheid of egtheid van een kunswerk kan as norm dien vir groter geledinge. Dan

is die woorde van I A Richards moontlik in laaste instansie verhelderend:

> Anything is valuable which will satisfy an appetency without involving the frustration of some equal or more important appetency.(176)

4.4.18 Vastheid in literêre sake is vir Van Wyk Louw 'n aantreklike illusie, veral waar 'n stelsel deur 'n bespreker geformuleer word en hy uiteindelik "met die hele apparaat van begrippe" wat op dié manier bemagtig is na die konkrete werke kom en hulle dan finaal en in verband met die totaliteit beskou. "Maar geen stelsel word ooit meer as self 'n tydsverskynsel nie".(177) Die spesifieke opset van die kritiek en die uitgangspunt van die beskouer sal bepaal watter aspekte van die kunswerk die hoofaandag geniet. Dat dit al te verleidelik is om volgens 'n stelsel-matige maatstaf te kri= tiseer, is duidelik uit die gevare wat Opperman self noem t.o.v. sintetiese en genetiese kritiek. Dit word egter ge= balanseer deur sy gevoeligheid vir taal- en literêre middele.

5 Verspraktyk

5.1 Vormkeuse en vormteorie

5.1.1 Opperman se verspraktyk bevat 'n groot verskeidenheid literêre middele en digvorme. Hy het ook heelwat geskryf oor tegniese aspekte van die poësie. In hierdie hoofstuk word gekyk na sy vormgewing in die lig van sy eie opvattinge daaroor.

5.1.2 As ons onderskei tussen "organiese" en "meganiese" vormgewing (178), kan ons Opperman beskou as 'n digter wat (veral in sy vroeë bundels) "meganiese" vorme gebruik soos die kwatryn en die sonnet. Hy gee in teoretiese opstelle afsonderlik aandag aan die kwatryn, die versdrama en die dramatiese alleenspraak.

5.1.3 Hoewel sy latere bundels (vanaf Dolosse) van "vryer" vormgewing getuig, parodieer hy self die totale "vryheid" wat in die plek van 'n vaste verspatroon, rym, ens. ánder eksperimente waag: met die tipografie, interpunksieloosheid, e.a. Hy wys met sy voorbeelde soos "Safari" en "Kortste gedigte in die wêreld" op die beperktheid daarvan. Hy sê:

> Tog bly dit eksperimente, en as die digter presies en helder wil uitbeeld, selfs die raaisel-agtige en chaotiese, sal hy dankbare gebruik van interpunksie en voordgroeperings maak. (179)

Self bedien Opperman hom van 'n omvangryke reeks vorme en middele. Ons dink bv. aan die "Brandaan"-sonnette, die kruisrym-kwatryne van Joernaal van Jorik, die reekse aaba-kwatryne, die moderne epiese vers, moderne ballade, versdramareël, en talle ander.

5.1.4 Opperman onderskei twee "tydperke" in die moderne poësie. Die eerste word volgens hom gekenmerk deur opstand teen die rymwoord, die versdreun; kortom, teen die hele Renaissancistiese tradisie met sy vaste verspatroon. Die digter maak eerder gebruik van fyner musikale middele, soos halfrym, assonansie en alliterasie. Elemente van die Germaanse verstradisie word dus "in ere herstel". By hierdie "opstand" word selfs die dissonante en die atonale funksioneel in die vers. Alle patroonmatigheid word as onnatuurlik beskou. T.o.v. Afrikaans, waarin die verstegniese opstand s.i. nie so noodsaaklik was soos in die Europese digkuns nie, meen hy dat die moontlikheid van die rymwoord en ander formele patrone egter nog nie naastenby uitgeput is nie. Sy eie poësie word nêrens "dreunerig" nie; selfs waar sy verspatroon aanvanklik vaster is. Trouens, die één beswaar wat algemeen teen sy versifikasie gerig word, betref Periandros van Korinthe. Hy verdedig sy versifikasie in dié versdrama egter (kyk 5.5.3 - 5.5.6). Vogl-vry se verskou word soos volg deur P D van der Walt met die vroeëre versdramas vergelyk:

> die gestileerde, byna ritueelagtige vormgewing wat betref bedryf, toneel en paarsgewys rymende lang reëls van byna skandeerbare ritme is hier ingeruil vir 'n losser kroniekstruktuur met 'n oënskynlike 'prosafeser' vers, d.w.s. een wat van 'n poëties yler tekstuur is, en wat 'n heel besondere beweging het. In werklikheid skep Opperman hier sy eie blankvers, 'n soort vers wat verwantskap openbaar met vele gedigte in Dolosse.

5.1.5 Die tweede "tydperk" van vernuwing waarvolgens

Opperman die moderne poësie karakteriseer, het as gedeelte-like reaksie gekom op die vrye vers. Hy haal Auden goedkeurend aan om self te bewoer dat rym 'n baie nuttige bindende klank-middel is. By die beste digters vind ons, sê hy, 'n versoening tussen die Renaissancistiese en Germaanse vers. Hopkins se werk is vir hom 'n voorbeeld van so 'n versoening:

> vaste versvorms, maar 'n soepeler, verrassende gebruik van rym en binnerym, van alliterasie en assonansie in die heffingsvers wat dikwels 'n bi-metriese verspatroon geskep het. (180)

5.1.6 Opperman se gebruik van rym bied stof vir baie studie. F I J van Rensburg wys bv. op die funksionele aan-wending van die rym in 'n gedig soos "Fonteine van Tivoli"(181), wat juis in die bundel Bolosse voorkom: dié bundel waarin ons 'n veel minder patroonvaste vers aantref as in sy vroeëres. Selfs in Voël-vry, die versdrama van Opperman waarvan die toneelvers prosafieser en strakker as ooit tevore by hom is, word paarrym gebruik waar woorde 'n soort aforistiese karak-ter verkry, 'n spreukagtige "verheffing".(182) 'n Voorbeeld is te vinde waar Antjie Scheepers sê:

> Republiek word is 'n strewe van die gees, /ewig,
> om voor God skoon en vry te wees.

5.1.7 Rym as bindelement is belangrik in Opperman se teo-rie en praktyk t.o.v. die kwatryn, wat ook 'n soort aforistiese karakter verkry daardeur (kyk 5.4). Die strofes van "Ballade van die grysland" (NN) buit byna die beweeglik-heid van tersinieskakels uit, maar wat skakel behoort te wees, die tussenreël wat gewoonlik verstewig word as dominant in 'n volgende strofe, bly losstaande klankelement. T.p.v. die patroon

aba bcb cdc ded, ens., tref ons nou die afgeslote patroon aba cdc efe ghg aan. Die een en twintig strofes is ingedeel in drie groepe van sewe, en elke strofe is sintaktiese in homself beslote behalwe die negentiende, wat eintlik oorloop in die slot van die gedig. Die strofes self het 'n sekere verwantskap met die kwatrynvorm aaba, maar skep elkeen slegs 'n korter hoofinset as dié kwatrynvorm. I.p.v. aa + (b + a) het ons nou a + (b + a), met (a + b) + a as wisselpatroon. By die bespreking van die kwatryn kan ook die vorm aabba van die reeks "Bewakers" (BB) ingesluit word. Voorlopig word daar gelet op die drie vorme bymekaar: aba; aaba; aabba. Vir Opperman se poësie voor Dolosse was hierdie soort vormpatroon uiters geskik, veral vir 'n reeks gedigte waarbinne elke gedig taamlik selfbeslote is, maar tolkens in verband gebring moet word met die koepeltitel of koepeltema.

5.1.8 In Dolosse (1963) en Edms.Bpk (1970) word die rym behalwe in enkele gevalle (bv. die "Optelgedigte" (EB) nie verlaat nie. Die gebruik daarvan word egter dikwels subtieler: 'n klankpresedent wat verdoesel word deur enjambement en plasing tussen nie-rymende reëls. Reëls wat rym lê dikwels ver uitmekaar.

5.1.9 Soos Opperman dit self stel:

> Vandag besef ons dat enige digwerk bindingselemente nodig het: klank, beweging, beelde - en neem die een af, moet die ander toeneem.
>
> (183)

Ons vind dat binnerym, assonansie en alliterasie soms die plek inneem van 'n prominente en skemavaste eindrym, soos in "Vele woninge" (EB). Soms is die herhaling van sintaktiese patrone juis bindend, soos in 'Pandora', in die "Spermutasie"-reeks (D):

Wat maak die vrou wat 'n uil baar?
Sy wag nie meer vir die koms van haar man nie,
sy skakel nie meer die wit emaljestoof aan nie.
Die foon lui tevergeefs;
sy hoor nie meer die ander kinders nie;
saans is haar vervelgverhaal dood.
Niemand glimlag in die huis meer nie
om mooi woorde te praat.
Sy hoor net die atem van dié kind alleen.....
'Moet ek hom bring na my bors
of met klam watte versmoor?'

5.1.10 Die onroëlmatige bou van die gedigte in dié reeks, en dikwels van reël- en strofelengtes binne een gedig daarin, kontrasteer opvallend met ~~vorige~~ reekse wat in vorige bundels voorkom. Daar is wel ook gedigte in die latere bundels wat bv. paarrym gebruik, soos 'Promethous' in "Spermutasie" (D); maar dan ook met baie interessante halfrymgebruik:

Ons ken, ag! engeltjie-verlaat-ons,
die hipokritiese eed van Hippokrates.

Die strofes van "By die dood van Roy Campbell"(D) vertoon weer dié rymskema konsekwent: ababa ; in "Dennebol"(D) word dit selfs verwikkelder: ababacc.

5.1.11 Dit sou ook verkeerd wees om te meen dat binnerym, alliterasie en assonansie beperk is tot dié gedigte in die latere bundels wat minder skemavaste rym vertoon. Trouens, deur te v. wys na Joernaal van Jorik (1949) en "Staking op die suikerplantasie" (NP:1956) onder vele ander, kan ons agterkom in watter mate dié klankgebruik in Oppermann se oeuvre verbind is met die "Renaissancistiese" ol ide rym. Geen starre metriek is hier te bespeur nie; veel

eerder die heffingsvers met 'n onrustige ritme, waar konso= nante baie dikwels bydra tot die klankekspressie. In dié verband is besprekings soos dié van T T Cloete (184) en E H Raidt (185) verhelderend.

5.1.12 Opperman se teorie oor versbou en tegniese middele, ook soos dit blyk uit sy analitiese kritiek (kyk 4.4) openbaar nie slegs 'n noue verwantskap met sy eie vers= tegniek nie: sy teorie weerspieël sy eie praktyk en dui op noulettende besinning daaroor.

5.2 Taal en beelding

5.2.1 Opperman beskou vernuwing van taalgebruik en beel= ding as "nog belangriker as verstegniese vernuwing". (186) Vir hom is élke vernuwing in die digkuns 'n vernuwing van taalgebruik, 'n verruiming van die taal, 'n meer ekono= miese gebruik daarvan, 'n maksimale laaiing, 'n verfrissing deur die spreektaal weer in te haal. (187) Dikwels is die uitbreiding van betekenis s.i. 'n vorming van nuwe beelde. Die aandag wat die afsonderlike woord geniet, lei daartoe dat die moderne poësie "eerder plastïes as musies" is, dat dit telkens beeldend wil wees: "beeld en beeldwerking word sy belangrikste middel". (188)

5.2.2 In s.' kritiek beklemtoon Opperman die belangrikheid van 'n digter se woordeskat en sy gebruik van woorde. (189) Hy baseer sy beskrywing van C H van den Heever se poësie as "vroulik" o.a. daarop dat daar vroulike woorde en beelde in sy vers voorkom. Dié woorde (kyk 4.3) openbaar vir Opperman 'n passiewe "vroulike" houding aan die kant van die kunstenaar. Roy Campbell se woordgebruik is vir hom daarenteen baie "man= lik", en dui op 'n veel aktiewer, wilskragtiger houding teenoor die skeppingsdaad. Sy beskrywing van 'n "skeppend-ontdekkende" kunstenaar, wat poësie sou lewer as "skeprende verkenning", sluit ook die taalgebruik van so 'n kunstenaar se werk in. Die aktiewe omgang met die taal is "eksperimenteel" en verg "geestesaktiwiteit". Daardeur word integrasie, struktuurryk= werheid en "bestendiging" deur vaslegging in die taal bereik. In die gedig "Digter" ('N) word woorde voorgestel as die pri= mêre boustof; in "Laars poëtica" (Km) lees ons: "woord vek woord/ en woderwoord". Die woord is beginpunt, dryfkrag, saad.

Koen sê in "Blom van die baaierd" (...) dat hy (die digter) soos 'n vlermuis "met fyn verontrustende klank en weerklank" sy plek in die heelal moet bepaal. Hierdie uitspraak van Koen toon 'n opvallende ooreenkoms met sowel die aanhaling uit "Faars poëtica" as met Opperman se beskrywing van die "skeppend-ont= dekkende" kunstenaar. (190)

5.2.3 In "Spermutasie" (D) is die woord (Woord) van die grootste belang en waarde. Dié reeks vertoon ook spel met woorde. In die trant van Visser se Metusalem-gees= tigheid, word daar gevra: "Waar is die dinododoamakut?" Op speelse wyse word daar verwys na misluk̈kings in die skepping van God, en na die mutasietoekoms van die mens wat self triomfantelik verklaar:

'Ek stuif nuwe struike en diere groot
en smoor U ou modelle dood.'

Hierin is opgesluit: die verwaande siening van die mens wat náskep of wil verbeter op die wêreld soos hy dit gekry het, met die implisiete ondergang wat hy prakseer, en die effens volkstalige "ou modelle", cliché van die motorbedryf, op eugenese toegepas. In dieselfde gedig kry ons dié omkerings: "jektepiel" en "tasletiet", met spoelse opset maar op 'n wyse wat die (steriele) bevrugting van die heelal deur die mens se uitvindsels ondersoek. Die kind wat hom aan lang woorde ver= spreek, begaan dieselfde soort fout as die wetenskaplike wat 'n kettingreaksie veroorsaak of mutasieprosesse aan die gang sit omdat die natuurlike orde versteur is. L.C Eksteen wys op die titel "Spermutasie" se moontlikhede van betekenis= laaiing d.m.v teleskopering. (191)

5.2.4 In "Kuns is boos!" konstateer Opperman dat daar altyd in die digterlike bedryf iets speels is (192), waar die digter rymwoorde oorweeg, klanke op mekaar projek= teer, e.s.m. Hy sê in 'n veel latere opstel:

> Die verbinding van die geestige en die erns= tige lewer juis vir ons van die beste letter= kunde ... Die vers kry 'n groter toonleer, ken spel, erns, hoon, wrangheid, heftige aksente, kontrapunte, verspringing van beelde wat dieptes oopblits, e.d.m. (193)

In Dolosse, waarvan die titel reeds 'n gedronge funksie verrig, kry ons talle soortgelyke "woordspelinge", bv. in "By die dood van Roy Campbell" die naasplasing van "gepeupel" en "pupilles"; die nuutskepping "tarters" en die klankeffek van die bul wat "wolke donder losbulk". Ernst van Heerden lewer 'n belangrike bydrae tot die taalgebruikstudie van Opperman in 'n bespreking van neologismes in sy poësie. (194)

5.2.5 Die bundel Kuns-mis bevat miskien die meeste voor= beelde van Opperman se woordbewustheid en woordspel. Die parodieë in die reeks "Met apologie" is veral gerig op die verskillende digters se woordkeuse. In ander gedigte se titels, soos "Patriargallery", "CNOringkorrel" e.a., kom die spel voor. Elders kry ons spel met name op "polemiese" wyse ("Hellinga= scholtis", "Eis: Krige"), en die ont-leding van woorde op ver= skeie maniere. Die koloniale aard van die mens se verblyf in die gramadoelas van die aarde ("Profeet") word d.m.v die woord "bungalow" versterk. Die omstandighede van dié "kolonis" word voorgestel as ongunstig deur die oorwinning wat oor hom behaal word deur "vlooi en weeluis", maar ook daardeur dat sy geding slegs op "pampier" geskied. So word die "trots en uit=

verkore enkeling" gereduseer. Die vermoede word gewek dat dié profeet-digter bedoel word as spot teen die Dertigers, en spesifiek die Louws. Die woord "Limonade" word gebruik as aanduiding van die besoedeling van die natuur: wanneer die gepeupel die laaste rusplek van 'n digter (Leipoldt) bemors waar hy in die Pakhuispas se naturrskoon begrawe is volgens sy wens. Grové sê dat iemand wat belang stel in Opperman se digterlike apparaat ("woordspel, verrvsings, rymspanninge, taalfratse, dubbelsinnighede, tipografiese sette, e.d.m.") hierdie bundel met vrug sou kon gebruik as wegspringplek. (195)

5.2.6 Reeds in Opperman se vroeë bundels tref mens 'n taal= bewustheid aan wat aansluit by elemente van die spreektaal en baie gebruik maak van "toevallige" woordas= pekte soos vokaalklank e.s.m. In dié opsig kan 'n mens wel praat van "spel": die segging van die gedig word gekondisio= neer deur die keuse van (ook) sulke "toevallige" elemente. Dit geld natuurlik alle vormgewing, maar in Opperman se geval in 'n baie opvallende mate. In "Ballade van die grysland" (MI) kry ons 'n taalgebruik wat konkreet en "onpoëties" funksioneer om die stadsomgewing se onooglikheid en banaliteit te ver= sterk: met terloopse kontrasgewing, bv. "neonligte blom", die byroep van vroeëre momente: "blinkpapier, mallemeul en wiel", en woordelikse aanhaling: "'op tafelblad'/ links in my smalle kamer/ 'staan loë bottels in.hul nat'". Die wyse waarop "links" die benouenis aksentueer van die "smalle kamer" val ook op.

5.2.7 Teenoor dié groue werklikheid as die dag breek, sien

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.