

64' 1441

2014

A.P. GROVÉ

TEORETISERING OOR DIE POËSIE
EN OPPERMAN SE DIGTERSKAP

Die D.J. Opperman-gedenklesingreeks is deur die Universiteit van Stellenbosch ingestel om die nagedagtenis te eer van die bekende Afrikaanse digter, dramaturg en kritikus D.J. Opperman, wat van 1960 tot 1979 professor in die Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit van Stellenbosch was.

Die tweede D.J. Opperman-gedenklesing is deur prof. A.P. Grové gelewer op 19 April 1989.

UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH
BIBLIOTEEKDIENS



Raknummer:

839.36109 GRO

JS Gericke Biblioteek

Onderste vlak

SKENKER: J G H Combrink

Itemnummer : 3008083237

UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH



300 808 3237

I

Opperman het op 'n keer in 'n gesprek teenoor my die terloopse opmerking gemaak dat dit soms nuttig kan wees om 'n literêre onderwerp of probleem langs 'n omweg te benader. Mens moet hom bekruip, was sy woorde. Dié raad wil ek by hierdie geleentheid volg en langs die ompad van die teoretiese besinning by enkele belangrike aspekte van Opperman se werkwyse en poësie probeer uitkom.

Die digter self het maar enkele opstelle van 'n literêr-teoretiese aard geskryf, maar 'n opvallende kenmerk van dié wat hy wel geskryf het, is dat hulle tot op groot hoogte gesien kan word as die teoretiese keersy van sy skeppende werk. As hy in 'n aantekening oor die kwatryn ingaan op die aard van dié vorm en sy voorkeur motiveer vir die aaba-rymskema, gee hy daarmee die ratio agter sy eie praktyk. Sy insiggewende opstel oor die versdrama vorm eweneens die teoretiese verklaring van die versaanwending in sy eie dramas. Net so gee sy beskouing oor die dramatiese monoloog vir die leser 'n aanduiding van die teoretiese besinning wat die skepping van 'n gedig soos "Gebed om die gebeente" vergesel. En sy groot opstel "Kuns is boos" is, veral waar hy dit het oor die spanning tussen "reveal" en "conceal", van die uiterste belang vir 'n insig in sy digterskap soos dit vanaf *Heilige beeste* tot by *Komas uit 'n bamboesstok* ontwikkel het. Aan die een kant is daar die drif om die magte bloot te lê wat hom tot digterskap dwing: die wil om die lot van die mens, ook in sy persoonlike lewe, te ondersoek: die liefde vir 'n vrou, ouerskap, die eise van die liggaam, siekte - baie intieme dinge dikwels. Daarteenoor 'n verset teen alle naaklopery. Vandaar die volgehoue strewe om eie gevoel en beleving selfverbergend en objektiverend in vorm te bring of in sterk gekonsipieerde gestaltes te ban. Soos Michelangelo is ook hy die "skepper van skepsels".

Kortom, sy teoretiese opstelle kan, by die wye toepaslikheid wat hulle ongetwyfeld besit, as *orationes pro domo* gelees word.

Wat hier gesê is, is nie waar slegs wat sy uitgesproke teoretiese werk betref nie. As hy byvoorbeeld in 'n opstel oor Totius tot die

uitspraak kom dat ons by dié digter "vergelyking, allegorie, sinnebeeld, parallelle tekening" kry maar "heel selde die suiwer simbool wat sonder toelating vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar"¹, is dit duidelik dat hy in dié kritiek 'n ideaal, ook vir sy eie werk, formuleer.

Dit sien ons voortdurend by Opperman: terwyl hy ander se werk toets en kritiseer, is hy besig om die koördinate van sy eie posisie vas te stel. Daarom kon sy proefskrif as die afskeid van Dertig enersyds en andersyds as die formulering van die ideale van Veertig beskou word.

Verbandhoudend hiermee is dit opvallend hoe dikwels Opperman in die praktyk bewustelik ingegaan het teen bepaalde, soms gesagdraende teoretiese aannames. Terwyl hy in die jare vyftig aan sy proefskrif gewerk het, was dit die heersende houding, mede onder invloed van die Stilistiek, om "die mens agter die boek" te ignoreer en die gedig los te maak van sy maker, sy omgewing, die wêreld waaruit hy stam. Maar in weerwil van dié sterk neiging van die tyd het Opperman juis doeltrewus in die behandeling van die digters van Dertig agtergronde en biografiese besonderhede ter sprake gebring. En later sou hy hom, ook in 'n spotversie, duidelik van die Hellinga-Scholtz-rigting distansieer.²

Nog 'n voorbeeld: In die jare vyftig is daar in meer as een bespreking van die versgebruik in die drama, selfs in proefskrifte, aansluiting geseek by T.S. Eliot se *Poetry and drama* waarin die ideaal gestel word van 'n "deursigtige vers", d.w.s. 'n vers wat hom nie as poësie aan die gehoor presenteer nie.³ In weerwil hiervan het Opperman in sy dramas 'n medium aangewend wat, o.a. met die rym, die aandag juis op die vers as poësie gevestig het.

Om presies vas te stel wat die invloed van Opperman se literatuurbeskouing was, is seker nie moontlik nie. Wat egter met 'n mate van sekerheid beweer kan word, is dat Opperman met sy reeks bloemlesings 'n wyer strekkende invloed op die poëtiesmaak in Suid-Afrika uitgeoefen het as met sy teoretiese opstelle en kritiek. En ek wil verder die bewering maak dat sy skeppende werk hier by ons sterker as watter faktor ook

bepalend was vir die aard van die teoreties-kritiese werk van die jare vyftig, sestig en sewentig.

Vandag word daar soms gladweg beweer dat die Afrikaanse kritiek van dié jare in die teken van die New Criticism staan. Nou is dit sekerlik waar dat Warren en Welke se *Theory of literature* oor baie jare 'n vertroude handboek was en nog is; dat Cleanth Brooks se *The well wrought urn* en veral Brooks en Robert Penn Warren se *Understanding poetry* in Suid-Afrika veel invloed uitgeoefen het. Maar daar was ook ander kragte, soos byvoorbeeld Vestdijk met sy boek *De glanzende kiemcel* (1950), Victor Erlich met sy *Russian formalism* (1955) en Hellinga en Scholtz met hulle *Kreatiewe analise van taalgebruik* (1955), om maar enkeles te noem.

Maar geen faktor was sterker bepalend vir die rigting en aard van die Afrikaanse poësiebeskouing van die na-oorlogse jare as Opperman se digwerk nie. En nou dink ek nie slegs aan die talre verhandelings en proefskrifte wat daar oor sy poësie geskryf is nie, maar veral aan die feit dat daar met die verskyning van sy poësie eenvoudig 'n nuwe kritiese instelling en werkwyse móes kom. Die Opperman-gedig het geroep om 'n indringende ontleding en eksegetiese deur die ontoereikendheid van die ou impressionistiese bloemlesingkritiek genadeloos aan die kaak te stel.

Verder het Opperman se poësie 'n wye teoretiese verkenningveld geopen en vraagstukke aan die orde gestel soos: die verhouding tussen die gedig en sy maker, die gedig en sy preteks, die gedig en die ondergrond waaruit hy stam. Daarby die hele kwessie van verwysing en die vraag na die geslotenheid al dan nie van die teks. Ek wil so ver gaan om te beweer dat daar in die afgelope veertig jaar hier te lande rondom die digwerk van Opperman 'n hele literêre teorie en 'n bepaalde manier van lees tot stand gekom het. Die gedig het, soos dit hoort, 'n primêre plek in die hele literêre besinning ingeneem en self bepaal hoe hy gelees sou word.

Die afgelope jaar of tien het daar egter in sekere kringe by ons 'n groeiende verset merkbaar geword teen die literêre instelling en kritiese praktyk wat sedert die jare vyftig min of meer 'as gangbaar geag is. Jonger letterkundiges en teoretici het hulle, in navolging van wat elders gebeur en dikwels met verwaarloosende van die teks, toenemend gaan verdiep in die teoretiese geskrifte van veral Franse literêre denkers soos Roland Barthes, Julia Kristeva en Michael Riffaterre. Die sg. "close reading" van wêreld het onder verdenking gekom, interpretasie is as ontoelaatbare kanoniserende gebrandmerk, lees op die woord af is deur teoretisering verdring en daarmee saam het die status en identiteit van die gedig in gedrang gekom. Met die oorbeklemtoning van die skeppende rol van die leser is die mens áchter die boek met die mens vóór die boek vervang,⁴ en waar die spel met teorieë die primêre posisie van die teks as lees- en studie-objek aantas, is daar meer as 'n bietjie waarheid in die spotopmerking van 'n vriend van my dat ons nou vinnig op pad is na die mens sonder die boek.

Die vraag is nou: Hoe kom Opperman se poësie in die lig van die nuwe literêr-teoretiese instelling te staan?

Om hierop 'n antwoord te probeer gee, sal ek enkele uitgangspunte van die nuwe instelling na vore moet bring. Dit wil ek vlugtig doen sonder om maar enigszins op volledigheid aanspraak te maak en sonder om met die eindelose verskille in aksentlegging rekening te probeer hou, want in die debat rondom die teks en sy status, die hele kwessie van intertekstualiteit, die interafhanklikheid van tekste, is daar lank geen eenstemmigheid nie.

'n Basiese standpunt wat vandag op verskillende maniere onder woorde gebring word, is dat die gedig, net soos die mens self, duisend voorgeslagte het en dus nooit werklik vry kan wees nie. Dit is, soos dit vir my lyk, die grondslag van die intertekstualiteit soos dit in teoretiese geskrifte formulering vind. Die gedig is 'n soort lappieskombers van sitate, kodes, ritmiese patrone, formules waarvan die oorsprong miskien nooit te agterhaal is

nie. "Every text is an intertext ... a new fabric woven out of bygone quotations whose origin is seldom identifiable", het Barthes gesê, en by Bloom lui dit net so radikaal: "A poem is not a writing but a rewriting."⁶

Dis stellings dié wat verreikende implikasies het. Een van die konsekwensies - en 'n konsekwensie wat inderdaad getrek word⁷ - is dat die gedig, synde 'n weefsel van sitate, nie gesien kan word as die verwerking of beleving van die werklikheid nie. Die teks is 'n teks tussen ander tekste, hy leef uit die literatuur en moet daarom uit die literatuur verklaar word, uit die verskil van en ooreenkoms met ander tekste.

Hoe so 'n standpunt in die lig van Opperman se poësie te handhaaf is, is moeilik in te sien. Hy is immers die uitgesproke verkenners van die werklikheid, spioen saam met Jorik, die wêreldreisiger saam met Brandaan en Marco Polo. Hy gaan oop-oog deur die wêreld, en waar hy nie reisend waarneem nie, soek hy op verskillende maniere aansluiting by feitlike dinge, ongevormde dinge waarvan - om Van Wyk Louw in herinnering te roep - nog poësie te maak is: briewe, dagboeke, biografieë, dokumente en koerantberigte. Met sy eie reise, sy indelf in historiese bronne, sy belangstelling in beskawingsreste, die flotsam en jetsam van die see, wil hy hom verdiep in die lot van die mens, wil hy hom resloos oopstel voor die eindelose verskeidenheid van die werklikheid. En daarom is dit moontlik om in sy poësie, bloot afgaande op sy siening van die landskap en sy beeldmateriaal, sy loopbaan te volg soos hy van Natal beweeg na die Rand, na die Kaap, na Stellenbosch met vakansies in Franskraal. As dit waar is dat 'n teks 'n herskrywing is en slegs in gesprek met ander tekste betekenis kan "produseer" (om 'n stukkie moderne jargon te gebruik), sal die ongevormde werklikheid, die realia om ons, onvermydelik ook as teks beskou moet word. Dit was vir my juis insiggewend om te sien hoe Barthes in sy Japanse reisverhaal, *Empire of signs*, uit sy pad gaan om aan die werklikheid, wat hy met 'n skerp oog bekijk, teksstatus te gee.

As ek praat van 'n verkenning van die werklikheid, wil dit nie sê dat die digter 'n mimetiese beeld daarvan gee of wil gee nie.

Opperman het nooit geprobeer om dié of daardie landskap sonder meer af te teken nie. Hy kyk herskeppend, ontginnend na die werklikheid. As hy skryf: "(O)p hoeke van die strate blink / sy oë bloedbelope", probeer hy nie bloot 'n verkeerslig in woorde teken nie, maar word die robotwerklikheid geënkodeer in die gedig "Stad in die mis" om só 'n bydrae te lewer in die omvorming van die stad tot 'n dreigende monster. En as die plaasseun die stad sien as 'n "leeggeloopte dam" waarin "bottelskerwe en geroeste sink" die sonlig vang, wil dit nie bloot 'n mimetiese siening van die stad met sy sinkdakke en glasvensters wees nie, maar roep dit, juis in die gees van die plaasseun, 'n aaklige beeld van droogte en onvrugbaarheid op; verraai dit sy stemming en stel dit die wrokkige opstand wat gaan volg, in vooruitsig. Maar dit neem nie weg dat ons hier ongeëwenaarde skerp waarnemings het nie.

In 'n opstel oor "Roy Campbell en die Afrikaanse poësie" het Opperman hierdie selfde saak aangevoer toe hy daarop gewys het dat Campbell 'n idioom ontwikkel het "waarin die Suid-Afrikaanse landskap en realia nie doel op sigself is nie, soos meestal by die digters voor hom - selfs by 'n Leipoldt - maar medium word en tot simbool verhef is".⁸

Kortom, dit gaan oor die kreatiewe beleving van die werklikheid, die gebruik en verbruik of dan: transsubstantiëring daarvan in die tot stand bring van die gedig - 'n saak wat Mallarmé met sy beroemde sigaarbeeld op onvergelyklike wyse tot uitdrukking gebring het: die sigaar trek goed, bring sy geur en rooksirkels voort net so lank as wat die hete kus van die vuur die tabakwerklikheid tot as verteer.⁹

Maar daar is 'n tweede kant aan die Barthes-sitaat hierbo wat ons aandag vra, die implikasie naamlik dat die gedig as intertekste nie op eenmaligheid en afgeslotenheid en gevolglik 'n eie identiteit aanspraak kan maak nie.

Dit is natuurlik so dat daar binne tekste verwysende elemente bestaan wat uitreik na wêreld daarbuite; dat die teks hom binne 'n tradisie en 'n kulturele konteks bevind. Maar dit wil nie sê dat die teks daarmee sy identiteit in so 'n mate prysgee dat hy nie

langer sy dekodeering kan kontroleer nie. Indien dit sou gebeur, sal dit beteken dat die teks aan die willekeur van lesers uitgelewer word. Met die oordrewe aksent wat vandag op die lesersrol geplaas word, is dit 'n konsekwensie wat deur meer as een op die koop toe aanvaar word. Dis eintlik die lêser wat die gedig tot stand bring, want geen leser kom onskuldig voor 'n teks te staan nie, word gesê. Daarom is daar net soveel "Winternagte", byvoorbeeld, as wat daar lesers van die gedig is, was en sal wees.

Dat daar verskillende lesings van een en dieselfde gedig kan wees, sien ons elke dag, maar alle lesings is nie ewe geldig of toereikend nie.

Jare gelede het ek self, miskien sonder genoegsame voorbehoude, die stelling gemaak dat die gedig 'n ontwikkelende, groeiende ding is. Ek glo dit nog, maar dan in dié sin dat 'n groot gedig vir elke nuwe geslag iets anders, miskien iets meer kan sê as vir sy tydgenote. Na wat die afgelope vyftig jaar in Afrika gebeur het, lees ons vandag *Raka* met ander oë, het die gedig vir ons ander implikasies as in 1940. En gesien Suid-Afrika se posisie in die wêreld vandag sal Opperman se *Voelvry* met sy dubbelduidige titel dalk vir lesers meer sê as toe hy geskryf is, sal hy 'n sterk profetiese waarde kry. Maar dit wil nie sê dat die werke self verander het nie. In die lig van ons latere ervarings haal ons uit die werke net uit wat altyd daarin was, maar wat ons in ons beperktheid en blindheid miskien net nie kon peil nie.¹⁰ Dit staan vir my vas: Niemand, ook nie die beste leser ter wêreld, kan *wettiglik* uit 'n gedig uithaal wat nie van meet af aan daarin is nie.

Maar watter lig werp Opperman se poësie op die vraag van die begrensing en identiteit van die gedig?

'n Beeld wat telkens in die een of ander vorm by hom terugkeer, is dié van 'n wêreld agter glas, die "mot in barnsteen" of die "sprietjie mos in deursigtige agaat". In een van sy kwatryne in *Negester oor Ninevé* ontmoet ons die omhulsel in die vorm van 'n stomp, die grafversiering, wat teen dood en verganklikheid in, die duif en blaas as simbole van verwagting en nuwe lewe

beslote onder glas bewaar. Elders is dit die akwarium waarin 'n verskeidenheid lewende wesens in vreemde samehang byeengebring word. Op 'n ander plek is daar sprake van die "ark van genade" - almal beelde van die gedig as 'n omhulsel waarin 'n mikrokosmos tot stand kom. In die sleutelvers "Digter" het ons hom weer in die gestalte van 'n bottel waarin die balling moeitewol stukkie afvalmateriaal rangskik tot "boeg en mas en takelwerk". En eers wanneer die skippe só tot voltooiing gekom het "geslote agter glas", kan die gedig as gedig funksioneer, kan die balling in sy verbeelding kontak met sy vaderland herstel. Uit watter bronne Opperman ook al sy stof geput het, onder hierdie glasomhulsel kom 'n afgeslote wêreld tot stand met 'n eie identiteit, lewe en betekenis.

En dit bring ons by die eintlike drakrag van Barthes se sitaat hierbo, die bewering naamlik dat elke gedig 'n "nuwe weefsel van ou sitate" sou wees.

Dis 'n oordrewe stelling, voel ons waarskynlik almal aan, maar dis 'n stelling wat mens met groot voorbehoude kan onderskryf, afhangende ook van wat jy daarmee wil bewys.

Opperman self het nooit die mag en steun van die tradisie misken nie. In sy opstelle en kritiese werk het hy telkens daarop teruggekom, en op baie plekke in sy digkuns is daar verholde en minder-verholde sitate uit, en heenwysings na die werk van ander, brokstukke folklore en volksoorleweringe. En hy maak daar geen geheim van nie. In titels soos "Brandaan" en "Kroniek van Kristien" gee hy openlik te kenne watter pretekste hier in die spel gaan kom, en in meer as een gedig haal hy met vers en kapittel aan watter bronne vir hom in die skeppingsproses en die groei tot digterskap bruikbaar was en is, bronne wat so uiteenlopend is as die Bybel en die *High roads' readers*, die Apokriewe boeke en Reade se *Martyrdom of man*, Plinius en Dostojewski, Sappho en Sangiro, Dante en Leipoldt, Totius en Rabelais. In Opperman se inklusiewe poësie staan die kerk en die bar soms langs mekaar - soos ons in ons studentedae gesing het. 'n Bundel soos *Komas uit 'n bamboesstok* is uit tallose bronne gevoed, hoog en laag, histories, literêr, formeel, talig en nie-talig.

Dit alles het niks met passiwiteit te make nie. Dit word beeldingsmateriaal wat kreatief aangewend word: deur besnoeiing, byvoorbeeld, of deur 'n soort alchemie waarvan die digter so duidelik getuigenis afgelê het in "Toorklip", of deur transposisie en aanpassing by persoonlike en/of landsomstandighede, soos duidelik bewys deur 'n gedig soos "Vloervelletjie" of die beroemde "Kersiedjie". Hele fragmente kan in 'n breër opset ingebou word soos te sien is in "Blom van die baaierd", "Carrara" en "Dennebol". In sy "Apologie"-reeks word die ernstige werkwyse van skrywers op lughartig-tergende wyse parodiërend tot die absurde gevoer.

So 'n bewuste arbeid binne 'n tradisie bring teoretici vandag soms tot die gevolgtrekking dat oorspronklikheid in ons oorbewuste moderne tyd nie meer moontlik is nie. Selfs waar 'n teks nie eksplisiet na 'n bepaalde ander teks verwys nie, is hy implisiet verbonde, intertekstueel verbonde aan tallose voorgangers. Daarom: geen oorspronklikheid, word gesê. Ek vra my net af of oorspronklikheid nie hier op die verkeerde plek gesoek word nie. Oorspronklikheid hang tog in laaste instansie af van die vraag hoe die brokstukke wat dalk uit duisend bronne gesprokkel is, tot patroon en sintese gebring word. As dit nie so was nie, sou T.S. Eliot se "Waste land" maklik een van die onoorspronklikste gedigte ter wêreld wees.

Hierbo is gewys op die inklusiewe aard van Opperman se werk. "Niets werpt hij waardeloos terzij." Hy samel sy stof in - reisend, waarnemend, lesend, sodat hy na al die togte "met saalsakke vol vreemde kultivare" na sy rondawel kan terugkeer.

Hierdie insameling van materiaal moet egter nie bloot, of selfs in die eerste plek, materieel gesien word nie. Vir my slaan dit eerder op die oopstel, die bewuste blootstelling van die self op so 'n omvattende skaal as moontlik. Slegs so kan die digter deur eie beleving tot 'n geldige insig kom in die menslike kondisie. Dit is 'n tweeledige proses: die uitreik na buite en die blootstelling, gevolg deur die besinning, 'n interpretasie-soekende gerigtheid na binne. Dit is dan ook veelseggend dat ons die digter aan die einde van die *Komas*-bundel, na al die

avonture en blootstelling na liggaam en gees, turend en peinsend voor sy venster sien sit terwyl die swaeltjies, trekswaeltjies, hom toespin in hulle vlug.

Dat ons hier nie met 'n meganiese proses te doen het nie maar met die basis van Opperman se skeppingsaktiwiteit, sy soeke na die sin van die menslike bestaan, word enigszins duidelik as ons daarop let dat hierdie tweeledige proses wat hom so skeppend by die digter openbaar, in verskillende variasies psigologies en dramaties in die lewensgang van meer as een van sy gestaltes terugkeer. So is daar byvoorbeeld Periandros wat na 'n lewe van verowering, ekspansie en maguitbreiding aan die einde vereensaamd en selfaanskouend as wyse ou man met die teendeel van sy ideale gekonfronteer word; daar is die jong man van "Ballade van die gryslan" wat in sy jeug sentrifugaal reis van werkkring na werkkring, van plesier na plesier, verkennend, verowerend, genietend, voordat hy in 'n sentripetale beweging tot 'n punt gebring word waar hy slegs malend die dwase kringloop van sy bestaan en strewe kon herbeleef; daar is Koen van "Blom van die baaierd", die rustelose soeker na geluk, rykdom en kennis, die mens wat die hemele met sy teleskoop verken, steeds uitreikend na vroue en weelde totdat hy aan die einde, platgedruk deur skuldbesef, half waarsinnig tot deemoed kon kom; daar is die ou matroos van Napels wat gedurende sy aktiewe lewe al die oseane deurkruis het, maar wat nou op sy oudag in 'n agterplaas die seile van sy skip slegs onder wapperende wasgoed kan terugvind terwyl hy die groot seeroetes van die wêreld slegs kan herbeleef in die palmlyne van sy artritisshand. En kry ons nie ook, goed beskou, 'n dergelike patroon terug in die *Komas*-bundel nie? Dis 'n bundel van heersers, groot besitters, versamelaars, reisigers, jagters wat deur die lewe geleidelik tot beskeie formaat gereduseer word. Vir die besitter en die versamelaar breek die "uur van die grootgee" aan: die Tai Khoen van weleer is aan die einde die ou Taai Koen wat "geen vaste eiendom" besit nie, en die Dirk der duisende verkoop ten slotte sy jaggeweer en laat sy kiere kleiner maak - "man is cut down to size". Dis 'n aftakeling, maar 'n aftakeling wat gepaard gaan met 'n groeiende geestelike ruimte, mildheid en lewenswysheid.

III

Tot dusver is swaar klem gelê op Opperman se benutting van dinge wat hy uit die tradisie geërf het. Maar ewe belangrik is dit om daarop te let dat hy in dié proses ook ingaan teen die bestaande: uitbrei, besnoei, wegswaai; dat hy aansluitend by die bekende menige wending bring, wat 'n verrykking van die tradisie beteken. Hy meet homself met tydgenote, met groot voorgangers. Sy werk is ryk aan dergelike voorbeelde, en mens dink hier onwillekeurig aan die woorde wat Oscar Wilde in 'n ander verband aan sy vriend Robert Ross gerig het: "My dear Robbie, when I see a monstrous tulip with *four* wonderful petals in someone else's garden, I am impelled to grow a monstrous tulip with *five* wonderful petals, but that is no reason why someone should grow a tulip with only *three* petals."¹¹

Om te illustreer hoe Opperman met groot wins op bestaande sieninge en/of situasies repliseer, wil ek drie uiteenlopende voorbeelde aan die orde stel. Uit die talle voorbeelde wat die digter se werk in dié verband bied, kies ek met opset drie gevalle waarin die intertekstuele woord en weerwoord duidelik in die Suid-Afrikaanse milieu funksioneer.

Die eerste voorbeeld is die gedig "Nagwag" uit die bundel *Blom en baaierd*, 'n gedig wat ons voer deur die wisselende sterminge van 'n man wat snags waghout by 'n haweskuur. So 'n wag met sy gedagtes is by ons in Suid-Afrika niks nuuts nie, nie in ons alledaagse werklikheid nie en ook nie in ons literatuur nie. Dit is byvoorbeeld bekend dat Marais se "Winternag" ontstaan het uit die idee om 'n lang gedig te skryf oor die stemminge van so 'n brandwag eensaam in die nag. In Jan Celliers se "Eensaamheid" het ons hom weer, dié slag darem in geselskap van die vuurtjie. So ook by Opperman waar die vuurtjie 'n konkaword, 'n konkaword, wat soos ons sal sien, op meer as een vlak funksie kry. Met die tekening van die wag in verskillende gedaantes het ons 'n deurlopende lyn dus. Mens wil byna wag om van 'n klein Suid-Afrikaanse tradisie te praat. 'n Belangrike wins by Opperman is al klaar die feit dat ons hier letterlik met 'n wag te make het. Waghout is dus nie bloot beeldspraak soos by Celliers nie.

In elkeen van die drie gedigte kom die sterre ter sprake. By Marais is dit die "sterlig en skade". By Celliers is dit "die sterre wat kom en gaan", terwyl die sterrehemel in Opperman se gedig, soos ons sal sien, die hele gedagtegang van die wag vergesel en dus oneindig veel meer word as by Celliers waar die steire hoogstens vaag tydaanduidend is en in hulle "kom en gaan" die funksie van die "tampende bel" vervul: "(G)een tampende bel / wat die ure tel: / net die sterre wat kom en gaan."

Die "Nagwag"-gedig vertoon drie duidelike afdelings: tese, antitese en sintese. Die eerste afdeling, wat saamval met strofe 1, vertel hoe die wag met sy "militêre jas" (en dus as uitverkore, gemerkte enkeling) getrou sy rondtes loop. Dan volg die middelgedeelte vanaf strofe 2 tot en met strofe 11, 'n afdeling waarin die wag se binnegedagtes (in aanhalingsstekens) gegee word: sy besef van die gevare wat met sy werk gepaard gaan, sy opstand teen die feit dat hy hom moet blootstel vir die bevalligheid van dinge wat per slot van rekening nie van lewensbelang is nie, uitheemse dinge bowendien, soos blyk uit hulle vreemde, onafrikaanse name: dinamo's, gholfballe, rewolwers, pype vir riole, Skotse whisky en Hollandse sigare. Ons voel in die opnoem van dié dinge 'n groeiende wrewel wat uitloop op die versoeking om sy taak te verloën en by die ondermynende magte aan te sluit, "kameraad (te word) van die dief en die maer brak". Maar dan as derde afdeling: die slotstrofe wat versoening en berusting bring, 'n versoening wat eweneens deur die terugkerende sterrebeeld vergesel en daardeur dramaties en struktureel oortuigend gemaak word.

In strofe 1, as hy sy taak onderneem, hoor ons dat hy uitgaan "met flits en Suiderkruis" en dat hy loop "met die Groot Hond" - sterrebeelde wat roepingsbewustheid, waaksaamheid en geloof impliseer.

In die tweede afdeling word die verset eweneens sterrebeeldig verwerklik, byvoorbeeld in strofe 10. Die stadsliggies wat in die mistige laatnag flikker om donker vlekke in die stad, roep die beeld van krioelende maaier op wat 'n ontbindende karkas verteer. En hierdie negatiewe, bitter beeld word dan,

veelseggend genoeg, van die aarde af op die hemele geprojekteer, en weg is die ewigheidsbewustheid van strofe 1:

'In miljoene liggies woel die mens,
oorgelaat op aarde aan sy lot:
wit maaier aan die lies en pens
van 'n swart koel wat lê en vrot -
alles voos van die verval,
die sterre vreet aan die heelal.'

Die nugtere, kras, onversierde taal moet ons nie hier ontgaan nie.

Maar as daar dan iets roer en die gevaar wesenlik word, gryp hy flits en knuppel, besef hy opnuut dat hy 'n opdrag het saam met ander, elk in sy eie sfeer, en dat hulle nie alleen is nie, maar dat hy in sy waghoutaak 'n flou afglans is van God se ewige wake oor die wêreld; dat hy en ander dus geroepe is om opdragte in die lig van die ewigheid uit te voer. In afdeling 2 is die morele verval deur die mens vanaf die aarde op die sterrehemel geprojekteer. In afdeling 3 sal ons merk dat, veelseggend genoeg, die ordeskeppende herstel vanuit die hemele op die aarde en in die lewe van mense neergelaat word.

Hy sien dan in die sterregate
hoe God se konkra brand,
en voel weer as die eerste strale
rooi flinker oor die ysterrand
en meene en die melkjong roer,
dat God deur iedereen Sy nagwaak voer.

Ek meen dat dit duidelik is dat Opperman hier, as 't ware in gesprek met die tradisie, iets groots bereik het, en dit nie deur betoog of bewuste toepassing nie, maar deur konsekwente beelding.

Om te illustreer met watter effek Opperman in een en dieselfde gedig, sy eie gedig, intertekstueel te werk kan gaan, verwys ek u kortliks na die epos *Joernaal van Jorik*.

As die gedig open, sien ons hoe Jorik per duikboot uit die see opkom, byna asof hy soos met 'n geboorte uit die moederskoot verskyn. Hy's 'n late vaarder, en net voor hy in die Moederstad aan wal stap, gaan sy gedagtes terug na dié vaarders wat voor hom om die Kaap geseil het: Van Linschoten, Drake, Da Gama, Dias ... en verder terug tot by die beginpunt van hierdie land se opgetekende geskiedenis: die moment naamlik toe die Fenisiërs namens Necho, volgens die Griekse geskiedskrywer Herodotus, in die 7de eeu v.C. van die oostekant af om die Kaap geseil het.

Sy oog bestryk dus in hierdie stadium 'n tydspan van ses en twintig eeue. Maar wanneer Wiesa, die moederfiguur, in die tweede afdeling van die gedig haar "seun"¹² onderrig, vertel sy hom die geskiedenis van driehonderd jaar blanke beskawing in hierdie land. Daar is 'n verenging van die perspektief, maar die fokus is dienoooreenkomstig ook skerper. Haar verhaal is 'n geskiedenis van stryd om vryheid wat loop vanaf Adam Tas oor Graaff-Reinet en Swellendam, Slagtersnek, Bloedrivier en Amajuba, die stad van goud, oorlog en konsentrasiekampe. Sy sien in die loop van die geskiedenis deurgaans die hand van God en sy vertel haar verhaal sinvol, chronologies en met ontroerende piëteit. Haar verhaal word slegs op enkele punte in direkte rede gegee en ons sou dit dus kan sien as 'n bepaalde voorstelling van sake wat soms dowwer, soms skerper in Jorik se geheue bly hang:

en sy vertel hom mymerend van 'n volk
in windoep ruimtes van 'n land gevorm
wat opstyg uit die see tot in die wolke
waar God praat in die weerlig en die storm;

sy noem hul opstand teen 'n vreemde ras;
roep ou gesigte voor haar uit die vlam,
van vegters, vryburgers soos Adam Tas,
dorpies soos Graaff-Reinet en Swellendam.

...

Vertel hom van die vlam en donker mens
wat in die ooste om die huise saans
ou liedere van impi's sing, die grens
van kinders en 'n volk se lang stoet waens.

...

"Hy was met ons die nag by Bloedrivier
toe lang sweepstokke met lanterns swaai,
Hy was ons eerste lig oor die visier
toe die kruitdamp oor Amajuba waai.

...

En hulle het ons huise afgebrand.
Hóé kon die rykes van 'n ryk ooit weet
dat ons sou veg vir ruimtes van ons land
al moes ons in die veld rysmiere eet?

En soos mens snags in dieptes van die Baai
se waters sien hoe skommel ster en lampe,
só in 'n donker kol van hierdie volk, swaai
beelde nog van Konsentrasiekampe."

Hierdie Afrikaans-nasionale Wiesa-perspektief word egter op sy beurt vereng in afdeling 3 van die gedig as Jorik met die harde realiteite van die Tweede Wêreldoorlog te doen kry. Te midde van barstende bomme, geweld en opstande is Wiesa se voorstellings vir hom te idealisties, en ons merk hoe hy hom nou met die aktualiteite van uur en feit vereenselwig. Hy identifiseer hom met opstand en sabotasie en hou opswepende toesprake waarin hy die Wiesa-verhaal tot propaganda verlaag. Opvallend hoe die direkte rede hier toeneem. Trouens, die hele toon van die gedig verander in Jorik se spraak waar hy hom uitdruk in die taal van die massa. Teenoor Wiesa se mymerende onderwysing, gedemp en vol ontsag, is sy styl deklamatories, toespraakagtig. Teenoor haar gelowige interpretasie van die geskiedenis is hy sinies, anti-religieus, lê hy nadruk op menslike vermoëns, terwyl die historiese verloop soos Wiesa dit geskets het met vae

verwysings, byna skimpend en, veelseggend genoeg, soos die kritiek reeds uitgewys het, anti-chronologies teruggeroep word:

"Afrikaners, hier in myne en fabriek,
as ek na julle kyk en dan bedink
dat ons onterf is van 'n Republiek
en saans beledigings en pyn wegdrink,

dink aan '22 toe ons wit teen swart
en kamma arbeid teen die kapitaal
met handgranaat wou wen, maar uit die smart
niks as dieselfde brood en bier kon haal;

aan die Rebelle: God het mos in die storm
ons volk se leiers tussen klip en blits
met baarde, Bybel en sambok gevorm -
maar wat van Beyers, De la Rey, Maritz?

Of as ek dink aan die geroemde Trek,
dat ons vandag weer is vóór sy aanvang;
dink aan gebeure soos by Slagtersnek,
vroeër by Graaff-Reinet en Swellendam,

dan móét ek mos ons dade só vertolk:

In hierdie hele stryd en handelinge

- Kom, eerlik man tot man! - ons is geen volk
maar 'n mislukte spul opstandeling!

Nou goed! Al werk jy bo of onder grond,
wees voorbereid, ons kans het wéér gekom;
soek doppies bymekaar, sny stukkie lout
en maak van elke stroopblik snags 'n bom."

Jorik se blik is hier baie skerp maar eng gefokus op die gesindhede van die ses oorlogsjare. Dis in 'n sekere sin kommentaar op Wiesa se voorstelling van sake, kritiese kommentaar wat ook blyk uit die andersoortigheid van die vers. Jorik is egter nie 'n mindere digter as Wiesa nie, intendeel, hy is hier hoogs effektief, en 'n groot deel van sy effek het hy te danke aan die dramatiese wyse waarop hy Wiesa se siening en geloof

met praktiese oorwegings ondergrawe. Dis bv. opvallend watter generaal hy noem, Afrikanerleiers wie se ontydige dood, teen Wiesa se geloof in, vir Jorik 'n vyandige goddelike bestel impliseer. Opvallend ook hoe vlot-allitererend en bitter-ironies die heilstekens van die Nagmaal in Jorik se "brood en bier" geëggo word.

Lees ons die *Joernaal* in sy geheel, word ons dof op die agtergrond bewus van 'n perspektief wat in sy omvattendheid die siening van Jorik én Wiesa én die geskrewe geskiedenis van hierdie land relativeer. As die gedig open, word ons met beelde in 'n voorwêreldlike sfeer geplaas en sien ons hoe die duikboot met 'n veelseggende verwysing na Genesis "soos die aarde verdig / uit die baaiërd beweeg". En teen die einde van die gedig as Jorik hom besin op sy kortstondige verblyf in dié land, stel hy sy ondersoekende vrae in die gees van Openbaring 18 waar ons die klag van die handelaars verneem dat die kosbare dinge van goud en silwer, duur dinge van hout en ivoor, hulle betekenis verloor het:

Wat baat die goud, wat baat die silwerlinge?

die vee en vis, dié land aan alles ryk?

Sy kostelike en skitterende dinge

het van my en myne lankal reeds gewyk.

Kortom, die gedig bied in laaste instansie 'n tydspan wat strek van Genesis tot Openbaring. En elkeen van dié tydsasse stel Jorik in 'n ander lig en laat ons vra wie en wat hy is. Is hy bloot die aktualiteitsmens van hier en nou? Of is hy saam met Wiesa die Afrikaner wat deur driehonderd jaar se stryd in hierdie land gevorm is? Of is hy die ewige soeker na Monomotapa, die historiese mens wat deur ontdekkings- en handelsreise om Afrika gevorm is? Of is hy per slot van rekening verteenwoordigend van die ganse mensheid wat vanaf Genesis tot Openbaring slingerend tussen Manuel en Dabor, goed en kwaad, sy weg deur die wêreld gaan? - 'n rykdom betekenis en moontlikhede wat tot stand kom deurdat Opperman telkens gesagdraende maar beperkende voorstellings intertekstueel ondervra. Daarby het hy met groot wins radikaal afgewyk van

die hantering van tyd en tydsverloop soos ons dit in die klassieke epos kry.

As derde voorbeeld kies ek ten slotte 'n baie bekende gedig uit die bundel *Engel uit die klip*, nl. "Klara Majola", 'n gedig met 'n hele geskiedenis.

Soos algemeen bekend is, het die gedig sy oorsprong in 'n koerantberig¹³ wat vertel hoe Klara Majola haar blinde vader gaan soek het waar hy hout optel; hoe sy in die donker verdwaal en in die bitter koue verluim het. Minder bekend, miskien, is die feit dat Opperman en Boerneef na aanleiding van die berig in *Die Burger* 'n vriendskaplike wedstryd aangegaan het: Boerneef sou die gegewe verhaalmatig verwerk, nadat Opperman reeds die gedig geskryf het. Ons het hier dus duidelik twee gesprekke met 'n bepaalde gegewe.

'n Vergelyking tussen die twee verwerkings wil ek hier nie onderneem nie, maar dit slegs laat by die opmerking dat Boerneef heelwat uitbreidings en veranderinge aangebring het. Hy maak Klara byvoorbeeld ouer as die oorspronklike agt jaar. Hy verander ook haar van en wei uitvoerig uit oor die plaasagtergrond, die oes- en feesgeleenthede, terwyl Opperman hom direk op die smartlike essensie van die verhaal toespits. Boerneef las by, Opperman skil weg.

Op die gedig se verwerking van die koerantberig¹⁴ gaan ek ook nie in nie, behalwe om te sê dat die joernalistieke styl van die berig hom enigszins in die gedig laat geld, in elk geval dan in die eerste strofe met die allersaaklikste informatiewe aanduiding van tyd, plek en omstandigheid. Vir my doel wil ek hier liever ingaan op die "gesprek" wat tot stand kom wanneer ook hierdie gedig binne 'n bekende Afrikaanse tradisie geplaas word, 'n tradisie naamlik wat vertel van die selfopofferende sterwe van 'n kind in die koue. Ek dink hier byvoorbeeld aan die verhaal van Rachel de Beer, 'n hartroerende geskiedenis wat ook verskillende oortellings en verwerkings deurloop het. So is daar o.a. die weergawe van Eugène Marais onder die hoof "Twee dapper Afrikanermeisies" in sy *Sketse uit die lewe van mens en dier*,¹⁵ en dié weergawe is later deur A.G. Visser onder die titel

"Sneeuwitjie" in versvorm oorgebring. Albei dié weergawes lê klem op die offerdaad, die warmte en mag van die liefde teenoor die geweld van die koue. Marais sluit sy vertelling af met dié uitspraak: "Want liefde is sterk als de dood." In 'n aantekening by sy gedig praat Visser o.a. van 'n "voorbeeldlose selfopoffering", en teen die einde van sy gedig speel hy die warmte van die menslike hart af teen die koue van die natuur as hy skryf:

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

- 'n koud-warm-paradoks wat by Opperman sou terugkeer.

Dat ons digter by die skryf van "Klara Majola", naas die gegewe van die koerantberig, ook uit dié tradisie geput het, staan m.i. vas. Maar hy het gewoeker met sy erfenis. Ook hier toon hy, om Van Wyk Louw se onderskeiding te leen, dat hy wel leef uit die tradisie, maar dat hy nie parasiterend daarvan lewe nie. Om dit aan te toon sal ons die gedig effens nader moet bekijk.

Soos reeds gesê, is daar in die eerste strofe met die situering van die gebeurte iets van die oorspronklike joernalistieke styl sigbaar. Die toon is saaklik, onbetrokke, bewus Informatief. En tog is die digter hier al duidelik aan die werk met die aksentuering van veral drie sake: Klara se vrywillige optrede, die blindheid van die vader en die feit dat daar na hout gesoek is:

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

In strofe 2 kan daar nie langer van joernalistiek selfs sprake wees nie. Klara Majola word "Klein Klara Majola". Die kordate, gemotiveerde, willende gids van weleer word tot kleinheid, nietigheid, weerloosheid gereduseer, en daarmee saam raak die onbetrokkenheid van die beriggewer op die agtergrond: Klara word van nader, byna vertederend betrag, terwyl die

vernietigende effek van die koue op haar ledemate beeldmatig en dus interpreterend opgeroep word:

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

Die mens het verander en die plek van die ramp is gepresiseer tot Bokkeveld, 'n woord wat nie in die berig voorkom nie, wat dus bewus ingevoeg is om vaagweg Bokveld te laat deurskemer - plek van dood en onheil.

Die ingrype in die basiese gegewe word in strofe 3 op radikale wyse deurgevoer. Klara word hier die toegesproke persoon. Daar word nie langer óór haar gepraat nie, maar mét haar, terwyl daar nou ook nie meer op haar nie, maar op die ek-spreker en sy lot gefokus word:

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

Nie net word Klara Majola as geteisterde deur die ek-spreker vervang nie, maar in die vergelyking wat hier tussen sy lot en hare tot stand kom, word die idiolek van die gedig wesentlik verander. Die "bros kapok" van weleer word "koue geweld", iets meer abstraks dus, en waar ons in strofe 2 die resultaat van die koue met 'n enkele skok beleef het, word die aftakeling hier as 'n volgehoue proses beleef - neersiftend, langsaam maar aktief handelend, terwyl die nuwe element wat hier ingevoer word, nl. die "ruim", die kapok en koue omskep tot 'n meedoënlose kosmiese mag wat deurlopend vyandig staan teenoor die lewe self.

Dit moet teen dié tyd ook duidelik wees dat die welluidende Klara Majola-naam, wat Boerneef gedeeltelik oorboord gegooi het, maar wat hier so dikwels herhaal word en 'n musikale dimensie aan die gedig toevoeg, veel meer as 'n musikale

funksie het. Die naam kry gaandeweg inhoud, dramatiese betekenis soos dit onder steeds veranderende ligval die gebeureverloop vergesel en by alle verandering eenheid aan die gedig gee.

Daar is nog een belangrike element in die slotstrofe wat aandag verdien: die paradoksale bewering van die spreker dat hy nie so warm soos Klara sal verkleum nie.

Nou is dit natuurlik maklik om uit te wys dat die paradoks in die Bybel, in die klassieke, dwarsdeur die geskiedenis 'n belangrike literêre rol gespeel het; dat dit al as 'n wesentlike element in die poësie beskou is. Ons het dit hierbo trouens ook by Visser teëgekóm. Nog 'n stukkie erfgoed dus. Maar die deurslaggewende vraag is nie of die paradoks 'n ou of nuwe figuur is nie, die vraag is: Hoe word die paradoks hier gemotiveer en in funksie gebring? Dis in elk geval 'n duidelike merker wat hom interpretatief móét laat geld. By Visser was die paradoks iets van 'n nagedagte, 'n vrome versugting wat nie deur die gedig ingegee of gedra is nie. Hoe sit dit daarteenoor in Opperman se gedig?

Kyk ons ter beantwoording van dié vraag 'n oomblik terug op die gedig, sal ons merk dat die paradoks nie aan die einde as 't ware uit die lug geval het nie, maar dat ons deur kontraste en ironie byna onopvallend daarop voorberei is. In strofe 1 is dit Klara wat verdwaal, ten spyte van die feit dat haar naam helderheid of helderte beteken, en dit terwyl haar vader, wie se blindheid of parentese so benadruk word, in staat is om hout te soek en hoe dan ook sy pad te vind. Die blinde kom tereg, terwyl die heldere, die veronderstelde gids, die een is wat verdwaal en onheil ontmoet. Maar dis nie al nie: die sprokkeling van die hout keer wrang-ironies terug in strofe 2 as Klara self, maar ongevind, tot hout verstok in die koue. Die paradoks aan die einde val dus nie uit die toon nie. Ironie, teenspraak en paradoks vorm die strukturele ruggraat van die gedig.

Maar hoe moet ons nou die "warm verkleum" verstaan? Dr. Kannemeyer lees daarin dat die "Bokkeveld met sy 'bros kapok' in vergelyking (met die koue waaraan die spreker blootgestel is)

eintlik 'warm' is".¹⁶ Hierdie lesing kan ek nie onderskrif nie. Die "warm verkleum"-ongerymdheid word nie uit die weg geruim deur Klara se koue bloot as lesing op 'n termometer hoër of laer te stel as die koue wat die spreker ervaar nie. Die koud-warm-paradoks word slegs opgelos as ons insien dat die nosies koud en warm hier, net soos by Visser, en soos wat die paradoks dit ook vereis, op twee verskillende vlakke lê: die koue van die natuur teenoor die warmte van die menslike hart. Die spreker in die gedig sê dus nie dat sy koue as weersomstandigheid erger is as dié wat Klara moes verduur nie. Haar koue was waaragtig erg genoeg en sekerlik nie "warm" nie. Wat die spreker sê, is dat hy in die verkleumingsproses die warmte mis wat met haar telstering gepaard gegaan het. In die soek na haar blinde vader is sy in die betoning van menslike sorg en warmte tot offer gemaak. En as die spreker nou beweer dat hy nie so "warm" soos sy verkleum nie, beteken dit net dat menslike warmte en selfopoffering in sy geval geen rol speel nie, miskien selfs geen rol kán speel nie. Die koue wat hy moet verduur, is immers van 'n totaal ander orde as dié wat haar ondergang bewerk het: dis 'n "koue geweld", 'n eksistensiële bedreiging wat die mens in sy hele lewensgang vergesel, buite sy wil en werke om. Die troos wat Klara Majola (en Rachie de Beer) in die warmte van 'n selfopofferende daad sou kon vind, is vir die spreker in hierdie gedig uitgesluit.

Aan die begin het ek gesê dat ek langs die omweg van die denke oor die poësie by enkele kenmerke van Opperman se digkuns wil probeer uitkom. Dié prosedure het my die kans gegee om terselfdertyd bepaalde teoretiese uitsprake van ons tyd aan die maatstaf van Opperman se werk en werkwyse te toets. So 'n toetsing ag ek van belang, want vir my is die lewende literatuur van primêre betekenis en die finale toets, terwyl literêre besinning en teorie op sy beste 'n sekondêre, dienende rol speel en nooit 'n voorskryflike funksie kan hê nie. Die literêre besinning is afhanklik van die skeppende literatuur en nie andersom nie. Die teoretikus wat hom, soos dikwels in ons tyd die geval is, losmaak van die teks om só 'n onafhanklike weg te loop, sal daarom noodwendig in 'n onvrugbare bespiegeling verval.

Verwysings

- 1 "n Digterlike dialek: Totius", *Wiggelstok*, bl. 32.
- 2 Vgl. "Hellingaskoltis" in die bundel *Kuns-mis*:
Dit wurm in die woorde in, ontbloot
strukture, en vinnig word die papies groot
wat, vóór die skoelappertjies ontpop,
reeds pap lê aan vergiftiging van lood.
- 3 Vgl. T.S. Eliot: *Poetry and drama*, Londen 1950, bl. 12.
- 4 "(T)he birth of the reader must be at the cost of the death of the Author," was Barthes se formulering in "The death of the Author" (*Image, music, text* - Essays selected and translated by Stephen Heath, Glasgow 1977, bl. 148).
- 5 Aangehaal deur M. Gresset en N. Polk: *Intertextuality in Faulkner*, Jackson 1985, bl. 4. By Kristeva lui dit: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (*Semiotiké*, Parys 1969, bl. 146).
- 6 *Poetry and repression*, Yale University Press 1975, bl. 3.
- 7 Vgl. bv. die artikel "Intertextualiteit" deur Christel van Boheemen, in *Forum der Letteren* 22,3, bl. 248.
- 8 *Wiggelstok*, bl. 72.
- 9 Vgl. die gedig "Toute l'ame résumée".
- 10 M.M. Bakhtin het hierdie saak uitstekend onder woorde gebring in 'n antwoord op 'n vraag van die maandblad *Nova Mir* toe hy o.m. geskryf het: "We can say that neither Shakespeare himself nor his contemporaries knew that 'great Shakespeare' whom we know now ...

But do we then attribute to Shakespeare's works something that was not there, do we modernize and distort them? Modernization and distortion, of course, have existed and will continue to exist. But that is not the reason why Shakespeare has grown. He has grown because of that which actually has been and continues to be found in his works, but which neither he himself nor his contemporaries could consciously perceive and evaluate in the context of the culture of their epoch." *Speech genres and other late essays* (Translated by Vern. W. McGee) Austin 1966, bl. 4.

11 Vgl. die begeleidende aantekening van Ross by die Engelse vertaling van Wilde se *Salomé*, Londen 1907. bl. xxiii.

12 As sy Jorik "my seun" noem - "En soos jy weet, my seun, die tou was vrot ..." - hoef dit nie noodwendig 'n biologiese band tussen hulle aan te dui nie. Net soos die name Jorik, Manuel en Dabor betekenisdraend is, skuil daar ook betekenis in die Wiesa-naam, wellik verbandhoudend met die woord "wys". Sy is naamlik die vrou met kennis, die wyse vrou, moontlik met die bygedagte van "vroedvrou, wijze moeder" (Van Dale), die volksmoeder wat 'n jonger geslag histories wegwys maak.

13 VERKLUIM IN DIE VELD

Het haar blinde pa gaan soek

Ceres. - 'n Agtjarige natuurellemidjie het een nag verlede week verkluum nadat sy haar blinde pa gaan soek en verdwaal het.

Sy is Klara Majola en het op mnr. Ernst van Dyk se plaas, Die Eike, agter Witzenberg, gebly.

Dit was Klara se gewoonte om haar blinde pa op die plaas rond te lei en hom na plekke te bring waar hy hout kon bymekaar maak. Later het sy hom dan weer daar

gaan haal.

Haar ma het die dag na 'n naburige plaas gegaan. Sy het teen skemer teruggekom en wou haar man gaan haal, maar Klara het aangebied om dit te doen.

Sy kon haar vader vermoedelik nie kry nie en het toe verdwaal. Die Kleurlinge en ander bewoners van die plaas het later na haar gaan soek. Haar vader het op hulle geroep geantwoord, maar Klara self kon hulle nie vind nie. Net daarna het dit begin reën.

Mnr. Van Dyk het eers die volgende dag van die gebeurde gehoor. Hy het dadelik 'n soektog op tou gesit en Klara is dood in 'n pad aangetref.

Sy het blykbaar oor die klippe in 'n stroompie gegly en geval en was te koud en te verkluum om op te staan. Haar een arm was onder haar lyk en die ander hand was in haar mond.

Die nag was besonder koud en die kapok het dik gelê.

Die Burger, 31 Julie 1950

14 C.J.M. Nienaber het aan hierdie saak 'n indringende opstel gewy, ook variante ter sprake gebring in: "Van 'n berig tot 'n gedig" (*Standpunte* XII, 3). Later sou D.J. Kotzé uitvoerig oor die geval skryf in sy boek *Dapper kinders van Suid-Afrika* s.j., bl. 212 e.v.

15 Nasionale Pers Bpk. 1928.

16 Vgl. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*, Pretoria ens. 1983, bl. 123.