

“Wegwysers” in *Komas uit ’n bamboesstok*

M.J. Prins

Opsomming

In die Afrikaanse letterkunde is D.J. Opperman by uitstek bekend as die beoefenaar van die gestaltegedig waarmee hy wegbeweeg het van die alte persoonlike belydeniskultus van die vroeë dertigerjare. En tog handel sy bundel *Komas uit ’n bamboesstok* oor die allerpersoonlikste ervarings. In hierdie artikel word nagegaan hoe Opperman te werk gegaan het om oor die belewenisse tydens sy siekte te skryf sonder om in sentimentele uitweidings en selfgesentreerdheid te verval. Naas die reeds bekende gebruik van intertekste, word ook ingegaan op die implikasies wat hierdie strewe gehad het vir die hantering van ander aspekte soos die verhouding tussen liriese subjek en konkrete digter, die narratiewe en dramatiese opset van sommige gedigte, die “objektiewe spreker”, metaforisering, selfspot en speelsheid, die taalhantering en enumerasie.

Summary

In Afrikaans literature D.J. Opperman is famous as writer of the “objective” poem with which he moved away from the very personal “confession cult” of the early thirties. However, his *Komas uit ’n bamboesstok* deals with very personal experiences. This article investigates the techniques Opperman applied to enable him to write about his experiences during his serious illness without becoming sentimental or self-centred. The implications this aim had for the use of intertexts, the relationship between the lyrical I and the real poet, the narrative and dramatic set-up of certain poems, the “objective speaker”, the use of metaphor, self derision, playfulness and enumeration are discussed.

In sy *Standpunte*-resensie van *Komas uit ’n bamboesstok* verklaar Ernst Lindenberg (1979): “In die Afrikaanse kritiek word Opperman gewoonlik ‘geplaas’ as by uitstek beoefenaar van die *ding*-gedig wat wegbeweeg van die alte persoonlike belydeniskultus van die vroeë dertigerjare. In die ewige konflik tussen die *mens* wat wil bieg, wil juig of snik, en die digter wat wil vergestalt, verbeeld en ‘rym’, kies hy die rol van laasgenoemde. En tog: hierdie ‘komas’ verteenwoordig die allerpersoonlikste liriek denkbaar” (p. 8). Lindenberg verwys hier indirek na die volgende uitspraak van Opperman in sy bekende lesing “Kuns is boos!” (1959: 145–147): “Tennyson . . . (v)erwoord hier ’n spanning wat die gevoeligste kunstenaars van alle tye dikwels ken wanneer hulle met ’n kunswerk uit die dieptes van hulle wese en ondervindings besig is, naamlik ’n spanning tussen ‘reveal’ en ‘conceal’, ’n spanning tussen kunstenaar wees en menswees . . . (D)ie mens is egter so ingewikkeld dat ons soms die spanning ‘reveal–conceal’ net andersom vind as wat ek dit so pas gestel het: die kunstenaar kan hierdie soort regstreekse belydenis haat en walglik vind. Hy kla dan sy menswees aan dat hy wil *onthul*, terwyl dit sy taak as kunstenaar is om die ondervinding agter ’n gestalte te *verhul*, Yeats se ‘mask’ en Nijhoff se ‘fluitjie’ te gebruik of Eliot se ‘objective correlative’ te soek”.

J.C. Kannemeyer vertel in sy Opperman-biografie (1986: 418 en volgende) dat Opperman graag oor die belewenisse tydens sy siekte wou skryf, “maar die vraag was hoe om dit sonder sentimentele uitweidings en selfgesentreerd-

heid aan te pak. Alhoewel sy poësie veel meer outobiografies was as wat die meeste kommentators op sy werk ooit kon vermoed, het hy altyd 'n pes gehad aan die belydenisse van Dertig wat vir hom reeds vroeg in sy loopbaan niks minder as 'n soort 'digterlike Oxford-groepery, 'n skaamtelose geestesnaaklopery' was nie . . ." [Kannemeyer haal hier eweneens aan uit "Kuns is boos!" en maak dit op die Dertigers van toepassing. M.J.P.] "(T)erwyl hy aan die soek was na 'n bevredigende oplossing vir hierdie spanning tussen mens en kunstenaar, belydenis en gestaltegewing en 'reveal' en 'conceal', het hy na baie jare weer teruggedink aan *Die reise van Marco Polo* waarmee hy reeds op laerskool deur middel van die voorgeskrewe Engelse leesboek in die reeks *High Road Readers* kennis gemaak het . . . (M)et hierdie gegewe, so het Opperman gemeen, kon hy die persoonlike belewenisse in 'n objektiewer gedaante plaas en sodoende die gevaar van belydenis en sentiment vermy".

In sy *Structuralist Poetics* (1975: 164–170) konstateer Jonathan Culler dat dit 'n fundamentele konvensie van die liriese teks is dat die spreker 'n poëtiese konstruksie ("a poetic construct") is: "A whole poetic tradition uses spatial, temporal and personal deictics in order to force the reader to construct a meditative persona" (a.w.: 167). Aan die hand van die bostaande uitsprake van Opperman, Lindenberg en Kannemeyer wil dit egter vir my lyk of die leser in die geval van 'n belydenisgedig ("n kunswerk uit die dieptes van die [digter se] wese en ondervindings") die werkinge van hierdie poëtiese konvensie in sy swakste vorm ervaar. Met ander woorde, wanneer hy 'n belydenisgedig lees, kos dit nie veel om hom daartoe te bring om die liriese subjek met die persoon van die konkrete digter te identifiseer nie. (Dit is, terloops, nogal eienaardig dat 'n mens nòg in die WAT, nòg in die HAT, nòg in A.P. Grové se *Letterkundige sakwoordeboek* (1988) 'n omskrywing van die in die Afrikaanse letterkunde sulke bekende terme soos "belydenis", "belydenisgedig" en "belydenispoësie" kry.)

Die doel met hierdie studie is om aan te toon dat die gebruik van Marco Polo as interteks nie die enigste aspek is van die "kierangspeletjie" (Lindenberg 1979: 16) wat Opperman hier met die leser speel nie, maar dat dit hom op 'n hele aantal vlakke van sowel die makro- as die mikrokonteks van die bundel manifesteer. 'n Mens kan *Komas uit 'n bamboesstok* dan ook lees as 'n soort "ensiklopedie" van die objektiveringsmiddele wat tot die digter se beskikking staan.

Op verskeie aspekte hiervan het literature reeds min of meer in die verbygaan die aandag gevestig. Die rol van ander intertekste is herhaaldelik onder die loep geneem. (Vergelyk afdeling ses van hierdie studie.) In sy resensie van die bundel het Merwe Scholtz (1979: 12) reeds verwys na die "groot verskeidenheid van afstande, van versaaklikende perspektiewe . . . (d)ie maskerades, die talle metamorfoses, die humor, die selfs boertige jillery en selfspot, die hiperboliese".

A.P. Grové (1979a: 14) merk op: "Die jongste werk van Opperman is persoonliker en intiemmer van aard as enigiets wat ons vroeër van hom te lese gehad het . . . (En) tog word die bundel nooit ekkerig nie", 'n paradoks waarvoor hy naas die reismotief as objektiveringsmiddel ook die "konkrete, liggaamlike aard van die bundel" as moontlike verklaring aan die hand doen:

“Dit is hierdie konkreetheid, tesame met die volheid, die rykdom aan besonderhede wat aan die geheel sy soliditeit en geloofwaardigheid besorg. Nêrens verval die digter in abstraksies nie. Hy gee die naakte, vervalle liggaam as dit moet, maar nêrens sal ons iets van die ‘naakte siel’ verneem nie”.

Lina Spies (1980: 22–37) gaan in op die opvallende verband tussen *Negester oor Ninevé* en *Komas uit ’n bamboesstok* en konstateer: “*Komas uit ’n bamboesstok* behou die verband tussen die ek van die gedig en dié van die bundel en die mens agter die boek veel sterker, maar hierdie outobiografiese ek speel met die leser opnuut ’n wegkruipspeletjie – hy is nou kind, dan grootmens, dan weer ’n ander ek (’n dubbelganger), dan ‘ons’. Hy distansieer homself onder andere in ’n veralgemeende jy – ’n mens in die seisoensgedigte”.

Om dit in die taal van die eerste gedig van die eerste rol in die bundel te stel: Opperman maak van ’n hele verskeidenheid “wegwysers” gebruik om ons tegelykertyd die weg *na* en weg *van* die “teruggekeerde Opperman” te wys. Die titel van hierdie gedig is funksioneel dubbelsinnig: Aan die een kant word die leser hier die weg gewys *na* die “teruggekeerde Opperman”; andersyds word hy letterlik “weggewys” *van* hom. Hierdie gedig is dan ook ’n belangrike sleutel tot die “subtiele kierangspeletjie” wat Opperman in hierdie bundel met sy lesers speel.

Uit alles sal ten slotte blyk hoe getrou Opperman aan homself en sy opvattinge omtrent die digterskap gebly het.

1 Skelding tussen liriese subjek en konkrete digter

In die rasegte belydenisvers het die leser myns insiens dikwels die gevoel dat die “liriese subjek” in die gedig slegs in teorie “iemand anders” is as die konkrete digter. In *Komas uit ’n bamboesstok* dryf Opperman egter op allerhande maniere doelbewus ’n wig in tussen die liriese subjek en die konkrete digter.

In die eerste plek is die spreker in baie van die gedigte ’n duidelik omlynde gestalte wat slegs metonimies of metafories met die konkrete digter in verband gebring kan word. So byvoorbeeld is die liriese subjek in “Hooggeërdes” (p. 8) iemand wat as spreker by ’n gradeplegtigheid moet optree, maar dan om een of ander rede sy bewussyn verloor. Aan die een kant is die gegewens van die gradeplegtigheid en dié van die bewussynsverlies (koma) natuurlik sterk biografies. Andersyds verloor die spreker hier sy bewussyn *tydens* die gradeplegtigheid en word die persoonlike doelbewus gebanaliseer deur die verwysing na sy “Teenstribbelrige tandeborsels” in die eerste strofe. Dis ook besonder frappant dat die woord *ek* glad nie in die gedig voorkom nie, soos veral merkbaar is in die voorlaaste reël met sy ellips.

Iets soortgelyks gebeur ook byvoorbeeld in “Roudiens, Gansbaai” (p. 52). Ook in hierdie gedig is enkele biografiese gegewens op grimmige wyse aanwesig: die naam Dirk, die feit dat die oorledene as “verdrink verklaar” is, die verwysing na “sy vrou en drie dogters”. Maar die *spreker* in die gedig is

klaarblyklik 'n begrafnisondernemer, predikant, joernalis of dalk 'n omroeper.

Ook in 'n gedig soos "Helikopters en hiasinte" (p. 62), waarin die waterhiasinte 'n helikopter oor die "Harde-hout-Dam" "gevang" het en waarin slegs die verwysing na "hardehout" en die spelwyse "sjevang" 'n verbinding met die konkrete digter laat vermoed, is die hiasinte die spreker. En in "Bontekoe" (p. 79), met die ontwikkeling vanaf die "dop" en die "brandende brandewyn" wat die hele ramp aan die gang sit as implisiet persoonlike elemente tot die reddende "klapperdop" in die slotreël is dit Bontekoe self wat as spreker (verteller) optree. Ek verwys ook nog na "Aanraaklied" (p. 81), waarin "die groot ommeeude skuur" (Groote Schuur) en die gegewe van die "herbore man" as persoonlike merkers optree, maar waarin die liriese subjek baie duidelik iemand anders is as die pasiënt oor wie die gedig dit het.

2 Die spreker as verteller

In die tweede plek is die spreker in 'n hele aantal van die gedigte in *Komas uit 'n bamboesstok* nie 'n liriese nie maar eerder 'n narratiewe instansie. Baie van die gedigte is dus eerder vertellings as belydenisse, met die daarmee gepaardgaande groter objektiwiteit en rustigheid. Hierdie narratiewe opset blyk reeds uit 'n vroeë gedig soos "Wegwyser" (p. 12) met sy groot aantal persoonlike merkers waaronder die naam en adres van die konkrete digter. Die spreker in die gedig is 'n soort derdepersoonsverteller wat die leser aanspreek en in die derde persoon na die konkrete digter verwys.

In "Pa se eerste perdjie" (p. 19) is die spreker die digter se pa. Die "ek" van wie daar dus sprake is, is heel duidelik iemand anders as die konkrete digter. Daarbenewens het ons hier 'n sterk narratiewe opset: 'n eerstepersoonsverteller wat "karakters" aan die woord stel nadat hy in die eerste strofe die gebeure tydruimtelik gesitueer het.

Die narratiewe opset word soms ingegee deur die aansluiting by Bontekoe se *Joernaal* (soos in "Bontekoe" (p. 79)), of by die reisverhale van Marco Polo. Laasgenoemde speel byvoorbeeld 'n rol in "High Roads' Robbery" (p. 22), met die verwysing na die *High Roads' Readers* in die eerste strofe en die glasalbaster in die tweede as biografiese merkers. Ook in hierdie gedig kan ons (soos in 'n narratiewe diskoers) onderskei tussen 'n vertellerteks en 'n personeteks.

Die narratiewe opset word telkens ook gesinjaleer deurdat 'n gedig in die verlede tyd begin om daarna na die historiese teenwoordige tyd oor te skakel. Dit is byvoorbeeld die geval in "Pa se eerste perdjie" (p. 19), in "Bontekoe" (p. 79), maar ook in 'n gedig soos "My stokperdjie kry vlerke" (p. 39), terwyl "Drie juwele" (p. 30) byvoorbeeld in sy totaliteit in die verlede tyd geskryf is en in al vier gedigte die narratiewe instansie telkens die woord aan "karakters" afstaan. Nog 'n goeie voorbeeld van die sterk narratiewe tipe gedig in die bundel is "Schiefontein" (p. 43). Laasgenoemde gedig bevat 'n interessante variasie op die hierbogenoemdes wat die tydshantering betref: Dit begin oënskynlik, in die eerste drie strofes, in die teenwoordige tyd om, in die

vierde strofe, plotseling na die verlede tyd oor te skakel, wat die leser laat besef dat die voorafgaande strofes, asook die daaropvolgende slotstrofe (wat die biografiese merker "Piet Schoeman" bevat) in werklikheid in die historiese teenwoordige tyd geskryf is.

3 Die "objektiewe" spreker

'n Aspek van die narratiewe aard van die verse in *Komas uit 'n bamboesstok* is die "objektiewe" instelling van die spreker wat ons daarin aantref. Lina Spies (1980: 25) het dit goed gestel: "Die sterk persoonlike inslag van die bundel raak van gedig tot gedig die besondere aard van die spreker in die vers en word as sodanig dikwels 'n objektiveringsmiddel: 'n 'ons', 'n ek wat deur 'n ander ek praat".

In sommige gedigte, waarvan "Bye" (p. 18) 'n goeie voorbeeld is, openbaar die spreker slegs indirek sy houding ten opsigte van die wêreld van die gedig. Die familienaam Opperman is die enigste persoonlike spoor in dié gedig – origens moet die leser die identiteit en gesindheid van die spreker probeer naspeur aan die hand van die algemene uitspraak in die eerste reël, asook die wyse waarop die "ooms" waaroor die gedig dit het in die res van hierdie strofe en in die tweede strofe gefokaliseer word.

Die spreker verdwyn as 't ware heeltemal agter die wêreld van sy vertelling. Nog 'n uitstekende voorbeeld hiervan is "Reisende dorpe" (p. 28), waarin die kind se gewaarwording van die teenstelling tussen die veranderlike en die statiese vergestalt word sonder dat die spreker êrens direk na homself verwys. Dieselfde gebeur in 'n gedig soos "Die belbok" (p. 42), waarin die toergids as 'n soort diaboliese leierbok gefokaliseer word, 'n sprekershouding wat slegs indirek uit die metaforiek ontgin kan word. In "Schietfontein" (p. 43) fokus die spreker in die loop van sy lughartige relaas van 'n jagtog slegs vlugtig in die tweede en die voorlaaste strofe op homself om dan dadelik weer van homself weg te swaai, in laasgenoemde geval deur Piet Schoeman aan die woord te stel.

In "Strelitzia en Jangroentjie" (p. 46) het ons twee duidelik gedefinieerde sprekers in die gestaltes wat in die titel benoem word en wat elkeen sy houding ten opsigte van die erotiese liefde verwoord. Die enigste persoonlike spoor in die gedig kom tot stand as gevolg van die intertekstuele skakel met "My Appelliefie van Inchanga" (p. 17; vergelyk Kannemeyer 1986: 29). Terwyl die ek van die implisiete digter in elk geval in hierdie twee gestaltes opgaan, is hier dus van die konkrete digter binne die mikrokonteks van die gedig geen spoor of teken nie.

In 'n gedig soos "Loergate" (p. 128) met sy uiters sterk persoonlike inslag en duidelike verwysings na "besittings" van die konkrete digter ("my drie dogters" en "my teekis van bosviolet") word die subjektiewe maksimaal geobjektiveer deurdat die gedig eintlik glad nie op die gewaarwording van die liriese subjek fokus nie.

4 Metaforisering van die persoonlike

'n Ander manier waarop die leser van *Komas uit 'n bamboesstok* telkens van

die konkrete digter "weggewys" word, is langs die weg van metaforisering. (Sou 'n mens iets anders van die "teruggekeerde Opperman" kon verwag het?) Die ervarings van die konkrete digter word gemetaforiseer en op dié wyse verdoesel. Dit geld in die eerste plek van die bundel in sy geheel. Henning Snyman (1981: 41) verklaar tereg: "In sy geheel is *Komas* 'n metaforiese aanbod, en is die 'man' (Opperman) deel van die metaforiese gegewe". Hy gaan dan verder in sy artikel in op die verhouding tussen simbool en metafoor in die bundel en pas dit toe op die gedig "Carrara" uit 'n vroeëre bundel van Opperman, asook op "Koggelbos" en "Skeepswerf" uit die onderhawige bundel.

In "My vrou die koop 'n bobbejaan" (p. 91) tree as persoonlike en intertekstuele merker die verwysing na "my vrou" in die titel op. (Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband die slotstrofe van "Drie Juwele" (p. 30), met sy gelykluidende verwysing asook die eksplisiete aanduiding van die "voorletter" van die konkrete digter se vrou.) In die res van "My vrou die koop 'n bobbejaan" is die toespelings op die persoonlike ervarings van die konkrete digter egter goed weggesteek deurdat die liriese subjek daaroor praat in terme van die makmaakproses van 'n aangekoopte bobbejaan en op die wyse hierdie gegewens metaforiseer. Die hele gedig bestaan trouens uit 'n uitgebreide metafoor, dié van die makgemaakte bobbejaan, wat uiteindelik ook 'n soort speelse kommentaar op die menslike beskawingsproses word.

Hierdie metaforisering van die subjek word in "Die mens is metafoor en meer" (p. 103), met sy veelseggende titel, tot 'n uiterste gevoer. Hoewel die woord "ek" twee keer in die gedig voorkom, en die gedig gelees kan word (soos Grové 1979b: 24 dit gestel het) as " 'n protes teen die goedkoop en maklike wyse waarop die 'geval' tot voorbeeld en illustrasie gemaak word; die wyse waarop dit met klaargemaakte en geykte beelde en metafore in 'n godsdienstige patroon gedwing word", stel die liriese subjek homself deurgaans gelyk aan konkrete objekte totdat hy in die voorlaaste strofe na homself as "jy" verwys en terselfdertyd met hierdie "jy" die digter oor die algemeen bedoel met sy "Midasagtige vermoë ... (o)m alles wat hy aanraak ... (o)p die kriptiese wyse van die metafoor ekstasies tot poësie te wek" (Kannemeyer 1979: 94), en miskien ook na die mens oor die algemeen as synde 'n wese wat daartoe geneig is om homself en sy werklikheid metafories te ervaar.

In "Sprak Jesu Sirach" (p. 108) word die persoonlike gegewe ('n oorwel digende gewaarwording van aftakeling) effektief agter die metafore van olifant en kremetart weggesteek. Ook hier vind daar as gevolg van die metaforisering 'n soort "universalisering" plaas, sodat die gedig ook op die mens in die algemeen van toepassing gemaak kan word wat deur die wete dat hy verganklik is van selfverheffing weerhou moet word.

Die liriese subjekte in *Komas uit 'n bamboesstok* tree dikwels op as metafore vir die konkrete digter. Dit blyk byvoorbeeld uit 'n gedig soos "Drie susters" (p. 38), met die verwysing na die drie susters wat deur die ek van die gedig verwek is as persoonlike spoor. Die spreker in die gedig is egter nie alleen gelyk te stel met Opperman self nie, maar eweseer met Marco Polo, en met die digter in die algemeen, asook met die man in wie se lewe die vrou 'n soort noodlotsmag kan wees.

Nog 'n voorbeeld is "My stokperdjie kry vlerke" (p. 39) met sy duidelike toespelings op die Europese reis waartoe Anton Rupert die konkrete digter in staat gestel het. (Vergelyk hoofstuk agt van Kannemeyer se biografie.) Die liriese subjek hier is 'n perderuiter wat deur die "Prins van die Handel" uitgestuur word en ná 'n swerftog op Pegasus met "digterlike blare" terugkeer, en as sodanig dus 'n metaforiese voorstelling van die konkrete digter.

In "Buite die ark, die kraai" (p. 60) funksioneer die verwysing na die "geelsugtige" oog en die intertekstuele gegewe van die "waters" (vergeelyk "Glaukus klim uit die water", p. 88) as outobiografiese spore. Terwyl daar in die eerste strofe 'n ongedefinieerde liriese subjek aan die woord is, wat via die deiktiese "daardie" en die "gedagtepraat" sy fokus met die van die kraai laat saamval, is die kraai klaarblyklik in die tweede strofe self aan die woord, hoewel hy, soos die spreker in die eerste strofe van "*die* geel oog", eweneens van "*die* pote" praat, sodat ons hier 'n ragfyn spel met die verhouding tussen konkrete digter, implisiete digter en liriese subjek kry.

Laasgenoemde gedig staan in 'n intertekstuele verband met "Weer in die ark" van Totius. Die verskil is onder andere daarin geleë dat Opperman se kraai uiteindelik metafoor word vir die soort mens wat sy eie "rusplek" kies, "hoe minbelowend die landingsplek ook al mag wees" (Grové 1979b: 18), terwyl Totius se duif op liefdevolle wyse deur Noag weer in die ark toegelaat word.

5 Die "dramatiese situasie"

Die mens Opperman onttrek hom aan die blik van die leser in *Komas uit 'n bamboesstok* nie alleen deur sy gedigte narratief in te klee nie, maar ook deur hulle soms die baadjie van die drama aan te trek. In sy biografie deel Kannemeyer (1968: 318) mee dat Opperman in sy lesings aan sy studente 'n gedig by voorkeur as 'n klein drama benader het en gewys het op gevalle waar die beelding deur mymering of denke versteur word. " 'n Element wat hy in sy eerste jare as dosent baie beklemtoon het, was die strukturerende funksie van die dramatiese spreker in 'n gedig of die verteller in 'n prosawerk."

Wanneer hier van 'n dramatiese inkleding van Opperman se gedigte gepraat word, word dit in 'n heel beperkte sin bedoel, naamlik in dié van die aanwending van 'n dialogiese taalsituasie. "De primaire taalsituatie in het drama is de dialoog" (Van Luxemburg *et al* 1981: 207). Dit in teenstelling met die feit dat die liriese taalsituasie gewoonlik monologies is. "Die Lyrik gibt sich als monologische Aussprache eines Ich", skryf Wolfgang Kayser (1948: 191) en vervolg: "Dabei hat sich der Autor nun zu entscheiden, ob er die lyrische Rede als Ausdruck seines eigenen bzw. eines unbestimmten 'Ich' erscheinen lassen will oder ob er sie einer bestimmten Figur in den Mund legt". Hoewel 'n monologiese gedig dus beslis ook "dramaties" kan wees in die sin van "konkreet" en met 'n bepaalde figuur as spreker, word die dramatiese taalsituasie meer dikwels deur die aanwending van dialoog gekenmerk. In die rasegte drama kom die monoloog slegs by uitsondering voor.

Iets van 'n dramatiese inkleding blyk byvoorbeeld uit die effektiewe

aanwending van 'n soort dialoog in "High Roads' Robbery" (p. 22), waarin die voornaamwoord "ons" enersyds na die spreker en sy makkers verwys, andersyds deur die "Grote Kahn" in strofe vier aangewend word om na homself en sy ryk te verwys: "Dramatic discourse is egocentric: the speaking subject defines everything (including the you-addressee) in terms of his own place in the dramatic world" (Elam 1980: 143).

"Strelitzia en jangroentjie" (p. 46) kan letterlik as 'n klein dramatjie beskryf word met sy duidelik dialogiese situasie, soos ook deur die strofering gemarkeer. Ook "Koggelbos" (p. 64), met sy interessante spel met die bepaalde lidwoord as deel van die naam van die reële digter, en met die naam in sy volle gedaante eers in die laaste reël en boonop met 'n kleinletter geskryf, vertoon 'n sterk dialogiese opset. "Tygerberg" (p. 65), wat op die laasgenoemde gedig volg en wat die volle name van die reële digter as eerste reël vertoon, bevat weer 'n dialoog tussen die digter se vrou en die geneesheer wat hom behandel.

Ook "'n Mirakelspel: Wie 't mossie doodgemaak?" (p. 100), met sy veelseggend dubbelsinnige gebruik van 'n dramatologiese term in die titel en met die toespeling op die voornaam van die reële digter in die slotreël asook die verwysings na "oormaat van wyn" en "roxy" as persoonlike merkers, bestaan grotendeels uit "dialoog". Elke voël maak daarop aanspraak dat hy Mossie deur 'n bepaalde vorm van oordaad doodgemaak het. Wanneer een van die voëls egter hierteen beswaar maak, staan Mossie weer uit die dood op. Merwe Scholtz (1979: 12) bestempel hierdie gedig as "storiegewys 'n goeie bundelverteenvoorder . . . ('n) Mirakelspel, 'n dramatisering van 'n gebeurtenis waarby, soos in die pragtige middeleeuse mirakelspel *Mariken van Nieumeghen*, die mens ter elfder ure op wonderbaarlike wyse deur 'n ingryping van bo (dikwels in die persoon van Maria) uit die kloue van die duivel gered word".

Aan die hand van Kayser se uitspraak hierbo sou 'n mens kon praat van 'n *liriese* respektieflik *dramatiese* ek in die poëtiese teks. Die *liriese* ek is 'n ongedefinieerde subjek wat gewoonlik heel maklik met die konkrete digter vereenselwig kan word, terwyl die *dramatiese* ek 'n duidelik gedefinieerde gestalte is wat duidelik van die konkrete digter onderskei kan word, hoewel hy nie altyd van hom geskei kan word nie. Die *dramatiese* ek kan ook goedsdiks as skuilvorm van die konkrete digter dien – so 'n gedig doen dan veel meer "objektief" aan as een waarin ons met 'n *liriese* ek te doen het.

6 Die interteks

Die mens Opperman gaan in *Komas uit 'n bamboesstok* soms skuil agter tekste wat deur ander outeurs voortgebring is. Literatore het in hierdie verband reeds herhaaldelik die aandag gevestig op die verbande tussen die bundel en die geskrifte van Marco Polo en van Bontekoe.

Maar daar is ook ander intertekste. Reeds in sy bespreking van die bundel in *Tydskrif vir letterkunde* het A.P. Grové (1979a) die aandag daarop gevestig dat, van die aansienlike literatuur wat daar rondom Marco Polo se besoek aan die groot Khan ontstaan het, Italo Calvino se *Invisible Cities* vir Opperman

ongetwyfeld meer as van verbygaande betekenis was. Hy wys op enkele raakpunte wat een of twee sleutelreëls tot gevolg het, maar verklaar dat “wat Opperman waarskynlik die meeste getref het, die gedagte (was) dat die tallose nuwe stede wat jy besoek, bloot daartoe dien om dit wat jy ken en wat in jou leef, tot fokus en helderheid te bring – Polo, Calvino, Opperman. Dit word reis op reis op reis” (p. 6).

Helize van Vuuren (1986) wy, sonder om na Grové te verwys, ’n volledige artikel aan *Invisible Cities* as interteks. Benewens die raakpunte waarop Grové reeds die aandag gevestig het, wys sy op verdere ooreenkomste, maar verklaar as slotsom dat die belang van Calvino se teks as interteks nie primêr geleë is in die verhelderende-wisselwerking wat dit met enkel gedigte of pare gedigte het nie. “Dit is dié sentrale interteks van die bundel, aangesien dit bepalend is vir die struktuur daarvan ... (S)oos wat Calvino se roman uiteindelik nie oor verskillende stede handel nie, maar slegs oor een, Venesië, so handel Opperman se digbundel ook ten slotte nie oor die wedervaringe van Polo of Bontekoe of die koorsdrome van Dolfie in die koggelbos nie, maar oor Opperman se persoonlike lotgevalle” (p. 11). Ook hierdie gevolgtrekking blyk reeds uit wat ons hierbo van Grové aangehaal het.

D.J. Hugo (1982) toon aan dat Franz Kafka se *Bericht für eine Akademie* eweneens vir Opperman as model gedien het. Hy wys op ooreenkomste tussen Kafka se werk, waarin ’n aap verslag doen aan die “Hohe Herren von der Akademie” van sy gevangenneming in die Goudkus van Afrika, sy seereis na Europa en sy wonderbaarlike “kultivering” waarin hy sy “aap-heid” afgesweer het. Die wedervaringe van Marco Polo, Dante, Odusseus, Glaukus, Bontekoe, Leipoldt en andere is terselfdertyd ook dié van Opperman as die “aap” van *Komas uit ’n bamboesstok*. Hugo wys daarop dat Kafka se aap sy eerste deurslaggewende tree op die pad na menswees en beskaafdheid gee wanneer hy daarin slaag om ’n bottel brandewyn uit te drink, terwyl *Komas uit ’n bamboesstok* weer aantoon dat hierdie “prestasie” eintlik ’n handeling is wat dui op devolusie en nie evolusie nie. Ook die moeitevolle proses waarin Kafka se aap die taal moes aanleer, vind ’n parallel in Opperman se bundel.

“Boggom en Voertsek” (p. 67) is ’n “herskrywing” van Leipoldt se bekende gedig sodat dit nou handel oor die sinlose dood van iemand wat as gevolg van alkoholmisbruik aan lewerversaking gesterf het. As sodanig moet dit dus teen die agtergrond van die “geval” van die konkrete digter gelees word. Enersyds word die leser deur die persoonlike spore in die gedig (“gelewer”, “doppe”, “pypies”, “narkose” en “sirose”) na die reële digter heengewys: andersyds word hy deur die parodie op die slampamperlied weer “weggewys”.

Op die intertekstuele verbande tussen die twee gedigte het F.R. Gilfillan (1980) die eerste ingegaan. Hy lees Opperman se gedig as kritiese kommentaar op Leipoldt se natuurverheerliking. Lina Spies (1982) reageer hierop deur daarop te wys dat Opperman se “Boggom en Voertsek” ’n “newelied” is en as sodanig binne ’n *nuwe verband* gebruik maak van sekere gegewens van die oorspronklike slampamperliedjie deur ’n nog groter wrangheid daaraan te gee as wat dit reeds het – nie deur ’n komiese element in te voer of dit absurd te laat word nie.

Ook D.J. Hugo (1985) gaan in op die verbande tussen die twee gedigte. In

'n deeglik beredeneerde artikel kom hy tot die slotsom dat Opperman se "Boggom en Voertsek" 'n "ironiese parodie" op Leipoldt se gedig is.

In 1988 weerlê Wilhelm Liebenberg nog eens Gilfillan se interpretasie in 'n artikel waarin hy geen blyke gee dat hy van Spies en Hugo se uitstekende studies bewus is nie.

C.J.M. Nienaber (1981) bespreek die intertekstuele verbande tussen "Antieke klok" (p. 76) en Ernst van Heerden se werk, meer bepaald *Die aamborstige klok* (1966). As vertrekpunt dien vir Opperman presiese ooreenkomste met wat Van Heerden in die werklike lewe oorgekom het. "Antieke klok" ontwikkel vanaf die eerste strofe met 'n direkte en uitgebreide sitaat uit *Die aamborstige klok*. Terselfdertyd bevat die gedig ook toespelings op ander verse van Van Heerden. "Sommige woorde, beelde, frases en styltrekke wat eie aan hom is, word hier in 'n minder gunstige omgewing geëggo" (p. 77). Uiteindelik word die "hoofspeler" en sy "teenspeler" twee medespelers binne die meedoënlose tydsverloop.

In "Glaukus klim uit die water" (p. 88) tree 'n ander Leipoldt-tek as interteks op, te wete gedig nr. XXIV in *Dingaansdag*, wat op sy beurt weer steun op 'n verhaal uit die klassieke. Enersyds handel die gedig oor die "moeisame en terselfdertyd opwindende oriëntasie" (Grové 1979b: 21) van die teruggekeerde Opperman, soos eksplisiet aangedui deur die verwysings na die "eersterivier", en deur die adres en telefoonnommer van die reële digter. Andersyds word die leser deur die toespitsing op die Glaukus-figuur weer weggewys en kan die ervaringe van die "hy" in die gedig gesien word as dié van die mens wat vanuit die primordiale waters die aarde betree.

Ten opsigte van "My jaggeweër" (p. 110) tree Van Melle se bekende kortverhale "Oom Karel neem sy geweer saam" en "Oom Diederik leer om te huil" as intertekste op. (Vergelyk Grové 1979b: 25–26.) Op die eersgenoemde verhaal behels die gedig 'n korrektief: die besef dat daar in die hiernamaals nie meer gejag word nie, laat die spreker sy jaggeweër verkoop. Hy kom dus nie tot die "metafisiese" versoening van Van Melle se oom Karel nie, iets wat 'n mens kwalik by die "aardse" Opperman sou verwag. Hier word 'n interessante spel met die ooreenkoms tussen die voorname van die reële digter en dié van die hoofkarakter in Van Melle se kortverhaal gespeel, sodat die "oom Diederik" van die gedig terselfdertyd die mens Opperman en die fiktiewe persoon benoem.

Deur verder in "Dood van Opperman" (p. 114) *Die Burger* aan die woord te stel in die vorm van 'n huldiging van die "gestorwe" Opperman as iemand wat waaragtig *mens* was, word daar in 'n gedig van die implisiete digter oor die reële digter gepraat, terwyl die liriese subjek oënskynlik iemand anders is. Op hierdie wyse word die verontpersoonliking van die biografiese in die bundel tot 'n uiterste gevoer in 'n gedig waarin Opperman in 'n gemoedelike toonaard, ondersteun deur die gladde versbeweging, oor sy eie dood skryf.

Waar Opperman ook die Bybel as interteks ontgin, geskied dit speels, soos in "Dirk der duisende" (p. 35), "Onse vader" (p. 31) en "My visj" (p. 45), binne 'n problematiese verband: "Uit die dagboek van 'n seun" (p. 32) of 'n uiters aardse, aweregse of "onheilige" perspektief, soos in "Ou Niek" (p. 14), "Buite die ark, die kraai" (p. 60), "Horlosies en vrieskaste" (p. 61),

“Maraispark” (p. 96), “Die ballade van spek en ham” (p. 101), en “Fees van die eersteling” (p. 112). A.P. Grové (1979b: 19, 20) vestig die aandag op die ooreenkomste met die Christusgeskiedenis in “Aanraaklied” en “Bontekoe”, waarop D.J. Hugo (1981) nader ingaan. ’n Opvallende en aangrypende uitsondering word gevorm deur “Penwortel” (p. 16), ’n gedig waarin die Bybel as interteks dieselfde verhewe rol speel as wat dit in die poësie van Totius gedoen het – maar hier gaan dit oor die betekenis wat Skrifwaarhede vir Opperman se lydende oupa gehad het. Dis in hierdie verband ook veelseggend dat “Medisinaal” (p. 50) en “Sprak Jesu Sirach” (p. 108) op die apokriewe steun.

7 Selfspot en speelsheid

In sy resensie van *Komas uit ’n bamboesstok* skryf T.T. Cloete (1979: 18): “Daar is ’n ryp humor in Komas”. “Meyer de Villiers”, deel Kannemeyer (1986: 422) mee, “was beïndruk met die manier waarop Opperman diepsinnige sake op ’n ligte trant aanraak. In die grappies en humor het hy ’n verwantskap met Rabelais bespeur, ’n verbandlegging wat Opperman as ’n besondere insig beskou het en vir hom ’n aanduiding was dat De Villiers die essensie van die bundel snap.” Hierdie humor openbaar hom onder andere in selfspot en speelsheid.

Ook deur die aanwending van selfspot en speelsheid word die leser in *Komas uit ’n bamboesstok* weggevoer van die “geval” Opperman. Die geestige toonaard van etlike van die gedigte het ’n soort “vervreemdingseffek” waardeur voorkom word dat die leser miskien alte emosioneel by die lotgevalle van die konkrete digter betrokke raak. Dit is asof Opperman wou wegstuur van die uitbuiting van die “klaargemaakte gevoel”, ’n term wat hy self na aanleiding van Totius se persoonlike liriek gemunt het. In *Wiggelstok* (1959: 33–34) skryf hy dat die gebruikmaking van die “klaargemaakte gevoel” ’n basiese element in Totius se werk is: “Die blote boustof van die bundel *Passieblomme*, byvoorbeeld, is op sigself alreeds so ontroerend – lees maar net weer die “Ter Inleiding” wat die dood van die kindertjies beskryf – dat ons hierna slegs *geringe aanduidings* (kursivering van Opperman) nodig het om die ontroering by ons te wek.” Dieselfde sou in ’n sekere sin van *Komas uit ’n bamboesstok* gesê kon word. Opperman begin egter reeds in sy “inleiding” – die titelbladsy van die bundel – wegstuur van die klaargemaakte gevoel, onder andere deur die aanwending van speelsheid as tegniek.

Dat hierdie aspek van die bundel nou saamhang met die feit dat dit as ’n “volksboek” aangebied word, is onder andere deur Regina Malan (1989) aangetoon: “Geestigheid en humor, wat in *Komas* nie net op situasies betrekking het nie, maar dikwels gerig is op persone en op die digter self, is ’n onderskeidende volksboek-eienskap” (p. 64).

Soos dikwels by Langenhoven die geval was, neem die selfspot by Opperman in “Dirk der duisende” (p. 35), met sy satire op die herhalings in die digter se persoonlike en digterslewe, die vorm aan van selfvergroting of selfoorskating. Die illokusie hiervan is dan ook juis die teenoorgestelde, te wete selfverkleining.

Die selfspot neem andersyds dikwels die vorm aan van 'n neerhalende selfbenaming of -beskrywing. In "Ballade van die groot paartie" (p. 48) is hy "Dirkie" en "ou Dirkie": "Ou Dirkie het hom amper/doodgesprie"; in "My visj" (p. 45) "(vang hy) vyf pisje"; in "Lampe langs die pad" (p. 83) is hy 'n "Boerklong" wat deur sy "oriënt" asem haal. In "Penelope prewel by sy oor" (p. 85) praat Opperman se vrou as Penelope oor die bekende tipiese Opperman-hebbelikhede; in "My vrou die koop 'n bobbejaan" (p. 91) is hy die bobbejaan. In "Die ballade van spek en ham" (p. 101) lees ons van die "Dirty-dirkies" en in "Tot siens" (p. 137) is hy en Marco Polo "die twee mislukte houbous van die Here".

8 Hantering van die persoonlike voornaamwoord

Die spel van "vertoon en wegkruip" wat die konkrete digter in *Komas uit 'n bamboesstok* met die leser speel, vind ook neerslag in die wyse waarop die persoonlike voornaamwoord in bepaalde gedigte aangewend word. 'n Mens gebruik normaalweg die persoonlike voornaamwoord van die eerste persoon ("ek", "my", "myne", "ons" en "ons s'n") om na jouself te verwys. Indien 'n taalgebruiker oor homself wil praat sonder om opdringerig of "ekkerig" te klink, kan hy van bepaalde strategieë gebruik maak, waarvan Ponelis (1979: 65–66) die volgende onderskei:

- (i) Die redaksionele ONS: *Ons* (=ek) sal nou daartoe oorgaan om die invloed van aërosole op die osoonlaag te bespreek.
- (ii) Aanspreekvorme: In sommige omstandighede word 'n aangesprokene-gebonde aanspreekvorm in plaas van *ek* gebruik: *Jannie* wil nou huis toe gaan (= *Ek* wil nou huis toe gaan).
- (iii) Die generiese voornaamwoord (*'n*) *mens*, met die anafore *jy* en *jou*, kan ook in plaas van *ek* gebruik word, veral om groter geldigheid aan uitsprake te verleen: 'n *Mens* (= ek) weet nie aldag wat om te maak nie.
- (iv) *Ek*, en ook *ons*, kan vermy word deur uitdrukkings soos *u afgevaardigde*, *u verteenwoordiger*, *u verslaggewer*, *u komitee*, *u raadslid*, *u L. V.*
- (v) Omskrywingsvorme: Passiewe en onpersoonlike konstruksies kan in plaas van *ek* gebruik word. Passief: 'n Aansoekvorm word ingesluit (= Ek sluit 'n aansoekvorm in). Onpersoonlike konstruksie: Bo is reeds op oorbewoning ingegaan (= Ek het bo reeds op oorbewoning ingegaan).

8.1

Opperman maak soms van aanspreekvorme gebruik waar 'n mens die eerste persoon sou verwag. So sal hy byvoorbeeld in "Wegwyser" (p. 12) praat van "Opperman" in plaas van "ek" of "my". Dieselfde gebeur in "Ballade van die groot paartie" (p. 48) met die gebruik van "Dirkie" en "ou Dirkie".

F.A. Ponelis (1979: 66) onderskei twee gebruiksfere van hierdie taalverskynsel, te wete by kinders en by oueres teenoor kinders en jongmense. Wat

laasgenoemde geval betref, merk hy op: “Neerbuigendheid is nie uitgesluit nie”. Ook by Opperman is neerbuigendheid glad nie uitgesluit nie, wat ook goed sal aansluit by die selfspot en selfverkleining in die bundel.

8.2

Opperman maak ook gebruik van die generiese “jy” en “jou” (vergelyk Ponelis 1979: 105–106). In “Oupa se medisynekis” (p. 20) lees ons: “Hy voel jou pols, hy skat jou koors”) en in “Medisinaal” (p. 50): “Eer jou geneesheer met die eer / van ’n pasiënt aan hom verskuldig”), in “Onse Vader” (p. 31): “As jy verder in die *Herinneringe* / van my vader lees, besef jy . . .”). In “Die mens is metafoor en meer” (p. 103) is daar die interessante spel tussen die onbepaalde “die mens is” in die titel, gevolg deur die twee keer voorkomende “ek is . . .” en die gebruik van die generiese “jy” in die slotstrofe. “Odysseus ruik moer” (p. 73: “Dit syfer tot jou deur / hier aan die Grens / waar jy teen die terroriste veg”), “Sprak Jesu Sirach” (p. 108: “Verhef jou nie: / jy sal / soos ’n olifant / her en der / gaffel”), “Herfs” (p. 118: “Ontspanne drink jy vonkelwyn . . . voel jy in jou die eerste snoek wat loop”), en “Lente” (p. 120: “. . . met alles om jou heen is jy versoen”) is nog voorbeelde. In “Ou Taai Koen” (p. 123) is daar die aangrypende progressie vanaf “Hy hou vakansie by ’n Monteku” oor “hy besit geen vaste eiendom” tot by “soos aan jou kinders”.

8.3

Opperman maak verder, soos reeds blyk uit die laaste voorbeeld wat hierbo aangehaal is, gewoon van die tegniek gebruik om met behulp van die voornaamwoord van die derde persoon na homself te verwys (en terselfdertyd natuurlik van homself af “weg te wys”). Dit gebeur ook in “Aanraaklied” (p. 81), wat sinspeel op die wyse waarop die digter se eggenote hom tydens sy siekte versorg het maar waarin ons van “hom” en “sy klapperhare”, “sy boude” en “sy lyf” lees. In hierdie gedig verwys die digter terselfdertyd ook na homself op ’n wyse wat sterk trek op die vierde kategorie van Ponelis (kyk bo): Hy verwys naamlik na homself as “haar herbore man”. In die klein gedrukte twee slotstrofes van “Tafelberg op die tafel” (p. 82) verwys die digter op ’n spottende wyse na homself in die derde persoon. Boeiend is ook die wyse waarop “Glaucus klim uit die water” (p. 88) met “hy” begin (“Hy skud die skubbe en die druppels af”), om in die volgende strofe na “ek” oor te slaan. In “My vrou die koop ’n bobbejaan” (p. 91) verwys die “hy” en die “hom” na die “bobbejaan” van die titel, wat op sy beurt weer ’n metafoor is vir die konkrete digter. In die lig van dit alles is dit dan ook nie sonder betekenis nie dat Opperman, wanneer hy *Die Burger* se huldeblyk aan die “gestorwe” digter as materiaal vir die gedig “Dood van Opperman” (p. 114) gebruik, by die derdepersoonsvorm van die oorspronklike hou.

8.4

Daar is verder wat ’n mens miskien kan noem ’n “terughoudendheid” ten

opsigte van die eerstepersoonsdeiksis (vergelyk Ponelis 1979: 55) by die abstrakte digter van *Komas uit 'n bamboesstok*. Dit blyk byvoorbeeld uit die ordening van gegewens in die gedigte, soos dit in die strofering neerslag vind. Die gedig "Tai Koen" (p. 13) bestaan uit twee strofes, waarvan die eerste na "hy" (die "Tai Koen") en "hulle" (die "keurprinse") verwys, terwyl eers die tweede op "ons" (die "keurprinse" self) fokus. Terwyl "My appelliefie van Inchanga" (p. 17) eerstepersoonsdeiksis in die titel vertoon, word dit in die gedig self eers weer in die tweede strofe aangetref: "O my appelliefie, / trek jou Engelse pofferbroekie uit / dat ek tussen die liesies . . .". In "Egipties" (p. 21) word die eerstepersoonsdeiksis vir die duur van vier strofes teruggehou om weer in die slotstrofe aan die bod te kom: "En ek en jy / vir die buitewêreld / skugter / wat word van ons, / my beminde suster?" Dieselfde werkwyse word in "Die slag van Tugela" (p. 26) gevolg: Die eerste drie strofes van die gedig bestaan uit een lang sin wat opgebou is uit 'n reeks voorsetselgroepe wat die speelplek van die drie seuns ruimtelik presiseer, gevolg deur die eerstepersoonsdeiksis pas in die derde strofe: "(ons) maak doppies / en steeltjies kordiet / bymekaar".

Miskien die effektiestste aanwending van hierdie laasgenoemde werkwyse vind 'n mens in die treffende "Uit: die dagboek van 'n seun" (p. 32), waarin Opperman skryf oor die psigiese en religieuse krisis wat by hom geskep is deur dit wat hy as hoërskoolseun in Winwood Reade se *Martyrdom of Man* gelees het. Terwyl die titel na die konkrete digter as " 'n seun" verwys, sodat ons hier ook iets van Ponelis se vierde kategorie het, volg die eerstepersoonsdeiksis ("my") eers nadat hy die skrywer en sy werk by wyse van 'n adjektief ("slu") en adjektiwies funksionerende voorsetselgroepe ("met die klanke van 'n Keats / met die kennis van 'n Wells") beskrywe het en daardeur terselfdertyd die leser "georiënteer" het.

In "Lampe langs die pad" (p. 83) handel die eerste vier strofes oor ander "lampe" (of skrywers), voor die digter in strofe vyf by homself uitkom. Die relativisering van die self begin reeds met die meervoudsvorm van die titel (hy is slegs een van die "lampe"), maar dat die gedig hoegenaamd ook oor die konkrete digter handel, blyk eers uit die slotstrofe. Passend vir die ironiesgeestige toonaard van die gedig is dit dan ook dat die woord "Ek" in hierdie strofe nie alleen met 'n hoofletter geskryf word nie, maar 'n volle versreël beslaan.

Die terughouding van die eerstepersoonsdeiksis bepaal nie alleen die rangskikking van die strofes nie, maar soms ook dié van die versreëls. "By die dood van 'n joernalis" (p. 127) begin met 'n tweedepersoonsdeiksis ("Jy wat die goue blad") in die eerste reël en kom eers in die tweede by die eerstepersoon: "nog voor my laaste asem". Dieselfde gebeur ook in "Tweede huwelik" (p. 130): "Na jou wat nie vergeet / het, kom ek wat jou verlaat / het . . .".

Dit is veelseggend dat die woord "ek" nie 'n enkele keer in die gedigtitels van *Komas uit 'n bamboesstok* voorkom nie en dat die enigste eerstepersoonsdeiksis wat wel daar voorkom in die sogenaamde besittlike vorm "my" is: "My appelliefie van Inchanga" (p. 17), "My stokperdjie kry vlerke" (p. 39), "My visj" (p. 45), "My vrou die koop 'n bobbejaan" (p. 91), "My Pappa vra lastige

vrae" (p. 98), "My jaggeweer" (p. 110), "Van die skrywer van my doodsberig" (p. 113). Hierdie vorm van die voornaamwoord het 'n interessant dubbelduidige funksie: terwyl dit enersyds na die persoon van die spreker verwys, verwys dit andersyds "weg" van hom af na 'n persoon, geliefde, bedrywigheid, voorwerp of besitting wat aan hom behoort of met hom in verband staan.

8.5

Afhangende van wat ná "my" staan, kan hierdie voornaamwoord en sy antesedent op 'n soort "dubbele" wyse na die spreker verwys ("my hart"), of dit kan tegelykertyd sowel *na* die spreker as van hom af *weg* verwys ("my huis"). By Totius in sy *Passieblomme* (1934) (as voorbeeld van 'n ander outobiografiese bundel) lees 'n mens van "my hart" (pp. 6, 12, 14, 19), "my hartpyn" (p. 19), "my smart" (p. 45), "my gees" (pp. 7, 44), "my siel" (pp. 7, 38), "my laaste aardse hoop" (p. 13), "my kruisweg" (p. 14), "my lewe" (p. 14), "my binneste" (p. 14), "my bee" (pp. 16, 28), "my rustelose swerfgedagte" (p. 18), "my gedagtes" (pp. 22, 31, 38), "my pyn" (p. 19), "my verdriet" (p. 43), "my gelofie" (p. 21), "my verwagting" (p. 24), "my hoop" (p. 25), "my ontwaking" (p. 25), "my dae" (p. 26), "my sange" (p. 30), "my raaisels" (p. 31) en "my lot". By Opperman, daarenteen, het ons eerder te doen met "my appelliefie" (p. 17), "my Moeder" (p. 30), "my Vrou" (pp. 30, 91), "my visj" (p. 45), "my vel", "my lewer", "my niere", "my bene" (p. 51), "my enigste rusplek" (p. 61), "my vriend die argitek" (p. 82), "my roosterbrood / my mar-mallade" (p. 93), "my pakke", "my skoene" (p. 99), "my jaggeweer", "my kunde van die letterkunde" (p. 110), "my drie dogters", "my teekis van bosviool" (p. 128). Dus met minder abstrakte, meer aardse of fisiese / fisieke "besittings".

Bostaande lysie uit Opperman se mees persoonlike bundel is tekenend van die advies wat hy dikwels aan ander digters gegee het, naamlik om van die ego af "weg" te skrywe. Die saak wat by Opperman ná die besittlike voornaamwoord kom, vestig die aandag van die leser telkens op iets wat ook apart en selfstandig van sy persoon of psigiese self bestaan, sy dit dan tog in 'n noue relasie daarmee.

8.6

Daar is vir die doel van hierdie studie 'n belangrike verskil tussen die enkelvoudige vorm van die voornaamwoord van die eerste persoon ("ek") en sy meervoudige ekwivalent ("ons"). Ponelis (1979: 57, 66) verklaar dat die onderskeid tussen "ek" en "ons" niks met getal te doen het nie, aangesien "ons" nie twee of meer "ekke" is nie. Die betekenis van "ons" kan omskryf word as "ek en diegene met wie ek my identifiseer. Dié voornaamwoord het baie wye speelruimte, want die grense van 'met wie ek my identifiseer' is allesbehalwe helder en duidelik afgebaken".

Dit lyk of 'n mens kan sê dat "ons" as voornaamwoord dus ook enigsins "wegwys" van die eerste persoon en 'n soort "universaliserende" funksie het.

Universalisering van die persoonlike ervarings is natuurlik eweneens 'n manier waarop 'n digter kan wegstuur van die belydenis en die sentiment. In sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (1978) band 1, konstateer J.C. Kannemeyer dat Totius se werk "gekenmerk word deur 'n doelbewuste strewe om van sy eie en sy volk se leed weg te skryf en aan sy poësie 'n bonasionale en bopersoonlike karakter te gee . . . (V)an die besondere kom hy dus tot die algemene, van die tydelike beweeg hy na die ewige, in die wêreldse sien hy 'n Bybelse parallel en in die waarneembare natuurding of objek vind hy 'n dieper idee of 'n ander sin" (p. 116).

Hierdie universalisering word soms in *Passieblomme* bewerkstellig deur die gewaarwordinge of standpunte wat in die gedigte geartikuleer word aan "ons" toe te skryf. So verklaar "O gee my maar net 'n sekonde" (p. 11): "ons bly aan die wordende oomblik gebonde", "Ek het gesoek" (p. 13) vra: "maar wat baat ons 'n wetenskap / wat net maar weet van ons gemis?", "Waar huisies staan" (p. 17) kom tot die slotsom: "... (i)n ons donker grafhuis is / geen skreef, geen vensters en geen son", "Geloof" (p. 34) verklaar: "ons leef hier sonder oogbewys", "Daar is geen dood" (p. 36): "ons lae standpunt is te laag en ver", "Wanneer ons reis oor land of see" (p. 42): "... gaan ons pad deur ruimte en tyd / ... (D)an gaan geen reistas met ons mee". Die boeiendste manifestasie van hierdie verskynsel vind ons in "Die wêreld is ons woning nie" (p. 32) met sy effektiewe en goed gehanteerde afwisseling tussen die "ons" in die refrein en die "ek" wat telkens "merk", "sien", "dink", "hoor", en "voel".

Wanneer 'n mens die gebruik van "ons" in *Komas uit 'n bamboesstok* nagaan, blyk dadelik 'n interessante en insiggewende verskil. Opperman se "ons" het deurgaans 'n veel minder abstraherende of universaliserende funksie as wat die geval by Totius is. By hom verwys "ons" telkens na figure wat heel sterk deur middel van ruimtelike, temporele en personale deiksis tot 'n poëtiese persona omgeskep is.

9 Enumerasie

In die gedig "Dirk der duisende" (p. 35) gee Opperman 'n klein *ars poetica* van sy eie digterlike tegniek en verklaar hy onder andere: "Hy hou van ... (e)numerasies". Hy werk dan ook inderdaad heel dikwels met die enumerasie in *Komas uit 'n bamboesstok*. Dit is 'n poësie vol objekte of "dinge". Ook hierdie tegniek word soms ingespan om die leser "weg te wys" van die persoon van die spreker in die gedigte. So kom die woord "my" byvoorbeeld in die eerste reël van "Horlosies en vrieskaste" (p. 61) voor, waarna die eerstepersoonsdeiksis totaal verdwyn en die res van die gedig uit 'n enumerasie bestaan van die twee kategorieë sake wat respektiewelik die wêreld van die horlosie en die van die vrieskas konstitueer. Soos hier, word die enumerasie-gedig in *Komas uit 'n bamboesstok* dikwels gekenmerk deur 'n hoë frekwensie van die bepaalde lidwoord, wat bydra tot die konkreetheid en saaklikheid van die vers.

"Tygerberg" (p.65) begin met die volle voorname en van van die konkrete digter as eerste vers. Hierna volg egter vir byna die gehele res van die eerste

strofe 'n saaklike en onbewoë enumerasie van objekte, waarby die liggaamsdele van die mens ingebed is.

Ook “Kaapse skeepsverf” (p. 116), wat, soos Snyman (1981: 46–48) aangetoon het, vol outobiografiese spore sit, is vol enumerasies: die dinge wat opgenoem word, konstitueer die opeenvolgende versreëls. “Aankoms by Cabo de Boa Esperanca” (p. 117) sit eweneens in met 'n outobiografiese spoor in die eerste reël (“na sewe lange maande”) en bestaan dan vir die res uit 'n enumerasie van al die dinge wat die talle ontberinge van die reisiger voor sy aankoms in die paradys konstitueer.

Enumerasie speel ook 'n opvallende rol in “Grondstowwe by die siklus van seisoene” (p. 118 en volgende). So begin die eerste drie sinne van “Herfs” (p. 118) met “Die Pieke . . .”, “die wingerde . . .” en “. . . Die bye . . .” voordat daar in die vierde sin tot die generatiewe “jy” oorgestaan word.

Hierdie “dinglikheid” as “wegwyser” kulmineer in “Fees van die eerste-linge” (p. 112), wat in sy geheel bestaan uit 'n enumerasie van objekte gevolg deur die oorsprong daarvan, waarvan die leser telkens die biografiese betekenis self moet “invul”. Dit is enersyds 'n uiters on-persoonlike gedig; andersyds “sluit die lys (met al die bekende name) aan by die gees van dié persoonlike bundel” (Grové 1979b: 26).

10 Taalspel

Die persoonlike in *Komas uit 'n bamboesstok* word verder soms deur 'n speletjie met die taal terselfdertyd sowel onthul as weggesteek. So byvoorbeeld word die outobiografies beduidende woord “lewer” en die woord “lewe” in die eerste reël van “Boggom en voertsek” (p. 67) geteleskopeer tot “gelewer”. (Ons het hier natuurlik nie met blote woordspel te doene nie, aangesien, soos Lina Spies (1982: 76) aangetoon het, die bloed van 'n mens wie se lewer deur alkohol verrinneweë is sodat dit nie meer sy suiweringstaak kan verrig nie, deur middel van pypies deur die lewer van 'n bobbejaan gelei word en op dieselfde wyse terug in sy eie are.) Op dié wyse word van die selfstandige naamwoord 'n werkwoord gemaak, 'n procédé wat in die daaropvolgende gedig “Kokers” (p. 70) herhaal word wanneer ons lees: “dat die kokers bome koker”. Hier tree die selfstandige naamwoord terselfdertyd as adjektief op. Ons het hier te doene met vorme van seleksionele afwyking. (Vergelyk Gräbe 1984: 203–208.) Ook in “Vergiftig deur roxy” word 'n speletjie met die “sensitiewe” term “lewer” gespeel wanneer dit onmiddelik deur die byna homofoniese “leër” gevolg word.

Regina Malan (1989) toon aan dat die volksboekinslag van die bundel onder andere ook die gebruik van plat woorde asook woorde en segswyses uit die volksmond tot gevolg het.

Interessant is ook die verdoeselende spel met woorde van outobiografiese belang in “Aanraaklied” (p. 81), waarin Groote Schuur “die groot ommeeude skuur”, 'n transistorradio 'n “traansuster” en Radio Goeie Hoop “de goede hoop” word. In “'n Mirakelspel: Wie 't mossie doodgemaak?” (p. 100) is daar 'n soort heretimologisering van die woord “penorent” wanneer in die slotstrofe meegedeel word hoe mossie “penorent . . . (flirts)” terwyl hy

bl"dirk-dirk" roep. Hierdie woordspeling behels 'n verskuilde toespeling op die konkrete digter se herwonne digvermoë na afloop van sy siekbed. In "Hooggeëerdes" (p. 8) word die "Kanselier" van die eerste strofe "Kanse Lyers" in die tweede.

Literatoure het telkens die aandag op die vernuftige woordspel in die bundel gevestig. A.P. Grové (1979c) wys byvoorbeeld op die dubbelsinnige gebruik van "klapperdop" in "Bontekoe" en Merwe Scholtz (1979) op die spel met die woorde "maraboe" en "vurk" in "'n Mirakelspel: Wie 't mossie doodgemaak?". Lina Spies (1980) skryf boeiend oor die spel met woorde in "Urinaal universaal". T.T. Cloete (1979) bespreek die "koggelstyl" van die bundel en vestig onder andere die aandag op die geteleskopeerde vorm "duifels" in "Ou Niek".

Slotsom

Komas uit 'n bamboesstok is 'n boeiende demonstrasie van die objektiveringsmiddele wat tot die digter se beskikking staan indien hy oor intiem persoonlike sake wil skryf op 'n wyse wat van die ego af "wegwys".

Bibliografie

- Brink, André P. 1980. *Tweede voorlopige rapport*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Cloete, T.T. 1979. Bifokaal sien en koggel: D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*. *Tydskrif vir Letterkunde* 25(4): 12–18.
- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Methuen.
- Gräbe, Ina 1984. *Aspekte van poëtiese taalgebruik*. Potchefstroom: Dept. Sentrale Publikasies.
- Grové, A.P. 1979a. Aantekeninge by *Komas uit 'n bamboesstok*. *Tydskrif vir Letterkunde* 27(3): 1–14.
- Grové, A.P. 1979b. *Komas uit 'n bamboesstok*, D.J. Opperman. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Grové, A.P. 1979c. Ryk ervaringe van reise in doderyk. *Beeld* 8 Junie: 11.
- Grové, A.P. 1988. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Goodwood: Nasou.
- Hugo, D.J. 1981. "Bontekoe" en "Aanraaklied" van D.J. Opperman as "Imitatio Christi". *Tydskrif vir Letterkunde* 29(1): 61–65.
- Hugo, D.J. 1982. *Komas uit 'n bamboesstok* as verslag aan 'n Akademie. *Tydskrif vir Letterkunde* 20(3): 51–54.
- Hugo, D.J. 1985. 'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie. *Tydskrif vir Letterkunde* 23(1): 31–38.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* band 1. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* band 2. Pretoria, Kaapstad & Johannesburg: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1986. *D.J. Opperman. 'n Biografie*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Kayser, Wolfgang 1948. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: A. Francke.

- Liebenberg, Wilhelm 1988. Boggom, boggom, voertsek, voertsek! In: Coetzee, Ampie et al. (reds.) *Woorde open die beskouing*. Durban: Butterworths.
- Lindenberg, Ernst 1979. Oor reise – in die vers en in die vlees. *Standpunte* 32(40): 8–16.
- Malan, Regina 1989. Genre-intertekstualiteit: *Komas uit 'n bamboesstok* as volksboek. *Tydskrif vir Letterkunde* 26(4): 61–68.
- Nienaber, C.J.M. 1981. Toenadering (?): Van Heerden-Opperman. In: Coetzee, A.J. (red.) *Hulsels van kristal*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nolte, Elsa 1989. Die teks as interteks: 'n paradoks. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 5(1): 1–27.
- Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale boekhandel.
- Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ponelis, F.A. 1979. *Afrikaanse sintaksis*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Scholtz, Merwe 1979. Opperman-werk – renaissance in Afrikaans. *Die Burger*, 8 Junie: 12.
- Snyman, Henning 1981. Aspekte van die simbool: metafoor-verhouding in D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*. *Standpunte* 34(6): 40–54.
- Snyman, Henning 1983. *Mirakel en muse*. Kaapstad & Johannesburg: Perskor.
- Spies, Lina 1980. Tot digterskap gedrewe: van *Negester oor Ninevé* tot *Komas uit 'n bamboesstok*. *Tydskrif vir Letterkunde* 18(2): 22–37.
- Spies, Lina 1982. Siekte en herstel in *Komas uit 'n bamboesstok*: 'n proses van devolusie en evolusie: “mineralies, vegetaties en dieraties”. *Standpunte* 35(4): 72–78.
- Totius. 1934. *Passieblomme*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale boekhandel.
- Van der Westhuizen, Betsie 1986. Van sien tot lewensiening in *Komas uit 'n bamboesstok* van D.J. Opperman. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 26(1): 9–24.
- Van Luxemburg, Jan et al. 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Coutinho.
- Van Vuuren, Helize 1986. *Komas uit 'n bamboesstok* en *Invisible Cities* van Italo Calvino. *Literator* 7(3): 1–12.