

Hoofstuk 4

Figure van die derde tydvak: rondom Veertig

1. Figure in HEILIGE BEESTE en NEGESTER OOR NINEVÉ - D.J. Opperman

1.1. Inleiding

In kontras met die bundels wat in die vorige hoofstuk bespreek is, is die figure in die Opperman-bundels wat in die eerste deel van hierdie hoofstuk bespreek word, uiteenlopend van aard en verteenwoordigend van 'n groot verskeidenheid figure. In sy werk tree ek-sprekers in allerlei gedaantes op: as 'n pionierstryder wat sy stoflike en geestelike besit verdedig, as bedreigde stedeling, as kleinboer en bidder, as koerantverkoper en reisiger, as verskeie diere, as kunstenaar, as kontrakarbeider, ensovoorts.

1.2 Figuurverskeidenheid

Hoewel die ek-figuur dikwels as 'n enkeling optree, staan hy in Opperman se gedigte ook in verhouding tot die massa, tot die dier en plant, tot die goddelike. In die gedigte Heilige Beeste en Mijn herte met luste ghevaen noem en verduidelik die ek self die drifte wat sy hart gevange hou: *die aardse, die vrou en die Groot-Groot-Gees*. In laasgenoemde gedig is daar 'n dalende lyn ten opsigte van die drie drifte, as die versreëltoesegging aan elk in ag geneem word: 12,10 en 6. Hierdie afname in die aantal versreëls kan egter ook intensiverend wees. Dít saam met die noemvolgorde van die drie drifte, gee eerder klimakties gewig aan die Goddelike as die kulminasiepunt van 'n stygende lyn.

Benewens sy talle verskyningsmoontlikhede - elke keer in 'n sprekersrol - is die ek-figuur ook 'n multifuur. In homself is herhaalde en herhaalbare vorms van die

self verskuil en so in mekaar geteleskopeer, dat hy as volledige 7 maal-mens van sy tyd-ruimtelike beperktheid verlos is. Hierdie meervoudige ek kry betreffende homself, 'n omvattende perspektief wat vanuit die nou terugskouend kyk oor historiese tye heen tot in die oer-/voorbegyn. Terselfdertyd kyk hy ook apokalipties na die hiernamaals.

Vanweë hierdie oorkoepelende perspektief sien die ek nie net die sogenaamde drie wêrelde wat aaneenstroom nie, maar hy sien ook die bevolkers van hierdie drie wêrelde. Figure wat verteenwoordigend is van dié drie wêrelde, is ook siklies gekoppel ten opsigte van hulle doen en late en die ruimtes waar hulle hul bevind.

Die ek beskou ál die konkreta van sy eie gramadoelawerklikheid - die kenbare en die vermoedelike - en vereenselwig hom daarmee. Deur hierdie vereenselwiging én deur sy ordenende arbeid, kan hy die onheilige dinge daarin heilig maak en die tydelike dinge verewig.

Die ek-figuur word veral op drie wyses gekarakteriseer, naamlik deur die tyd-ruimtelike konsep (waar en wanneer hy hom daar bevind), deur sy aktiewe handelinge en deur die handeling wat hy ondergaan. Vanuit die tyd-ruimtelike konsep word sikliese ek-figure geskep wat oor eeue en tye heen kyk en bestaan, maar ook in ruimtes vasgevang is. Vanweë sy aktiewe handeling onderskei ons 'n ek wat *droom, slaap, vlug, styg, soek* maar veral ook is hy sintuiglik ingestel: hy *voel, hoor en sien*. Wanneer 'n ander figuur handelend optree, byvoorbeeld God, word die ek 'n gestuurde, 'n verslaggewer, 'n Jona-figuur.

Die baie oumensfigure in Opperman se gedigte kan afsonderlik gegroep word maar pas ook in onder ander rubrieke wat bespreek sal word. Dit geld ook vir die baie jongmensfigure wat voorkom. Al dié figure het 'n belangrike rol te vervul in die sikliese figuurkonsipiëring, die multifuurverskynings en die figuuropposisies wat aangetref word. Oumense en jongelinge kom veral in ENGEL UIT DIE KLIP saam voor in die gedigwêreld, byvoorbeeld *my ouma* en *my nooi* in Sproeireën, die *ou non* en die *jong pikkewyntjies* in Ou Non, die soet *druif* Ajesja en die soeter *rosyntjievrou* in Mohammed aan Ajesja.

In verband met die sikliese, is tipiese ou figure onder andere die ou vrou in Vakansiebrief, die grysaard in Gestorwene, die krom ou ooms en ou mans in Legende van die drie versoekinge, die ou man, voorgeslagte en ou vegters in Nagwaak by die ou man, die ou skepsel in Aluin en die ou impi's in Swartkop uit die Brandaan-reeks. Die jong figure sluit weer al die kindfigure in, wit en swart, asook die liefdespare wat in ander rubrieke genoem word.

Reeds in Opperman se gedigte word die algemeen-menslike die belangrikste kriterium en nie rasonderskeid nie. 'n Hele paar swart figure (as gevolg van ras) figureer maar is as mans en vroue en kinders die eweknieë van ander figure. Die onderskeid *wit en bruin en swart* word in twee gedigte in ENGEL UIT DIE KLIP, naamlik Toorklip en Gebed om die gebeente, opgehef in 'n religieuse dimensie. God sê in Toorklip:

*Voor My hang lug en aardbol, 'n retort
waar jul teen wil en dank gesuiwer word:
Swart, bruin en wit, elke element
wat glansloos skuil onder My firmament.*

Vergelyk in hierdie verband ook Kroniek van Kristien wat later bespreek word.

Nog 'n figuurkonstellasie wat hulleself groepeer in Opperman se gedigte is die "dooies". Die lyke is figure van groot betekenis wat by die sikliese konsep inpas omdat hul 'n skakel is tussen die drie wêrelde: die voormalige oerwêreld, die konkrete werklikheid en die metafisiese ander werklikheid. Die ou swartvrou in Vakansiebrief is reeds 'n gefossileerde maar daarom juis verteenwoordigend van die vrugbaarheid van die voormalige wêreld waaruit alles groei en waarheen alles weer terugstort. Die ek in Kind van die aarde wat metafisies weggevoer is, klou aan die simbool van sy aardverkleefdheid: die groen afgeskeurde gras. Net so hunker die dooie in Gestorwene na die aarde sodat hy tydelik die oë van Tonjenani en die grysaard gebruik om stad en land weer te beskou, maar ten slotte bly hy soos die tiermot stuit teen die *harde mure en bedekte ruit*. So is daar ook die dooies in Na die myninstorting, in Nagedagtenis aan my vader, in Shaka en die bekende *maer lyk van Eugène Marais* agter die miershoop in Wildernis, en andere. Die hele galery van figure in die eerste twee bundels, en die voorlopers daarin van latere figure, kan nie almal hier bespreek word nie. Daarom word net 'n aantal geselekteerde figure van naderby beskou.

1.3 Strydfigure

Die vegters wat in die poësie rondom Dertig en Veertig voorkom, verskil grootliks van die stydfigure uit vroeëre fases. Dit gaan hoegenaamd nie meer oor 'n fisiese stryd teen 'n vreemde oorheersing nie. Soos aangetoon, gaan dit by Van Wyk Louw wel nog om 'n nasionale stryd wat teen die *vrot plek* in eie geledere gemik is. Hy wil dat die edele en heroïese in die volk na vore sal kom sodat die kosbare geestesbesit veilig voortgedra sal word.

Opperman se strydfigure sluit aanvanklik hierby aan. Algaande skep hy egter strydfigure wat hoofsaaklik as enkelinge van nuuts af die stryd aanknoop teen die simboliese tier, as vegters in 'n gramadoelawerklikheid. Die figure sluit man, vrou, kind, kunstenaar, elke mens in oor alle tye heen. In Kronieke word die beëindiging van die nasionale stryd met die simboliese neerlê van die wapens in herinnering geroep. As homogene groep lê die strydters wel wapens neer, maar as enkelinge dra elk 'n versteekte wapen in sy hart:

*want elkeen dog dat hy en hy alleen
onder sy hemp 'n koue slagmes dra*

Die enkeling se verlies (sy plaas, sy eer en adellikheid) voed sy wraakgevoel teen 'n ongespesifiseerde vyand. Hy beklee as verloorder 'n ondergeskikte posisie ten opsigte van sy blyplek en sy werk. By die ek-spreker is die verwagting dat sy dag ook sal kom wanneer hy in 'n magsposisie invloed sal uitoefen deur sy woord. Nou is hy nog verkoper van koerante (ander se woorde). Die Gebed as slotkwatryn van die Kronieke noem ook nog die nasionale strewe om vry te wees en 'n herstelde eergevoel te hê.

Die volkstryd van die Afrikaner oor eeue heen word in Vigiti Magna in 4 strofes geteleskopeer. Die strydende volk se waaksaamheid teen *Adamastor*, die *bruin mensies* en die *eenhoring dier* loop uit op 'n geveg:

*veg ons teen hom tot ons later beskut
is in Fort en Kasteel*

Die stryd teen fisiese vyande, bygeloof (geestelike agterlikheid) en natuurelemente laat hulle verder veg. Wanneer die strydende figure wegtrek op soek na 'n *ou goudstad*, *Vigiti Magna*, is dit 'n voortgesette geveg teen indringer en dier om hul tydelike skuilplek te verdedig. Aanvanklik word die stad wat gebou is, al vegtende

verdedig, maar armoede - fisies (kosblikke en fietse) en geestelik (dronkverdriet) - laat hulle ophou veg en maak van die eertydse bouliede grawers wat al dieper sak in hul vrugtelose soeke na die aardse rykdom.

Hierdie strydvers kontrasteer veral met vroeëre verse ten opsigte van die geteleskopeerde kyk na 'n deurlopende stryd in die Afrikanervolk se geskiedenis. Tragies-ironies is dit ook omdat hierdie strydvoer nie uitloop op 'n geestelike wins óf die vind van die legendariese Vigiti Magna nie. Die eens ingeplante kruis (strofe 1) is nou uitgegrawe (strofe 4). Waar die kruis gestaan het, word nou die gat van ondergang gegrawe ...

Die bannelingfiguur in Digter sluit skynbaar nou aan by die oorlogstryders in die gedigte voor Dertig. Tog is hierdie figuur opvallend anders omdat sy ballingskap hom juis nié distansieer van die stryd waaraan hy deel gehad het nie. Die stryd self is sy metgesel wat nie deur tyd of ruimte beperk is nie (my benadrukking):

*Ek is gevang
en met die **stryd**
êrens in die **ewigheid**
op 'n Ceylon verban*

Die woorde *stryd* en *ewigheid* word juis vanweë hul versposisionering en klankkoppeling ten nouste op mekaar betrek. Dit is 'n voortdurende stryd van 'n universele, kreatiewe mens wat die geestelike kontak-reis na sy eintlike vaderland moet bewerkstellig deur sy moeitevolle en ordenende woordarbeid.

Net soos *stryd* 'n sikliese begrip is in Nagwaak by die ou man, net so is die figuurkonsipiëring ook siklies en binomies volgens Cloete (1960). Die sikliese stryd is *die drif wat deur die eeue veg* en in 'n stryd met die tier gewikkel is. Hierdie stryd teen die tier word gevoer in omstandighede wat deur wind, weerlig en storm gekenmerk word. Dit bly die stryd van die enkeling teen die tier wat volgens De Vries (1984) verband hou met die skadukant van die menslike natuur waar vrees en haat en verwante negatiewe drifte en kragte skuil. Volgens Cooper (1978) is die tier 'n ambivalente simbool wat dui op die donker magte waaruit die lig verlos moet word. Om op 'n tier te ry en by implikasie teen hom te veg, is om in 'n stryd met gevaarlike en oerkragte gewikkel te wees.

Die ou man in Nagwaak by die ou man is 'n strydfiguur wat nou sterf en regressief terugkeer na die oerwêreld. Hy is omring deur die oopgespalkte boavel, die horings en karosse - alles bewyse van die stryd wat hy gevoer het. Nou *rus sy dooie arm* ... Die jonger figuur voel onder aanblik van die voorgeslagte dat hy die stryd móét voortsit. Hy kry ook in strofe 4 direk van God (in 'n sprekersrol) die opdrag om vegtend verder te tas. Omdat alles in die skepping siklies is (nuut gevorm word maar weer sal stort) moet hy, wat siklies uit die ou man voortkom, ook die telos (verre doel) van die skeppingsdinge soek en ontdek.

Die ek-figuur is as onderdeel van die skepping 'n multifiguur wat van gedaante verwissel om so die skeppingsdinge uit elke moontlike hoek te bekyk. Die multifiguur van Opperman is een van die rykste figuurskeppings in Afrikaans. Die vernuwing wat Opperman in dié Afrikaanse digkuns bring lê in 'n baie groot mate in die figure wat hy skep. Die multifiguur is hamerkop, spitskristal, verwarde waterplant of kyk uit die ooggat van 'n grot. In homself dra hy ook die moontlikheid van oneindige vermenigvuldiging:

Ek, sewe selwe in myself gesluit

Andersyds is die ek 'n brokkie wat in elke onderdeel van die skepping deel uitmaak van die geheel. Die ek is ook 'n brandpuntfiguur in wie sy voorgeslag en nageslag saamgetrek is soos ligstrale deur 'n lens kaats en weerkaats word. Hierdie soort figuurskepping wat tegelyk 'n sikliese figuur, 'n multifiguur, 'n brokkie-onderdeel en 'n brandpuntfiguur is, is in elke opsig verstommend nuut in die Afrikaanse poësie. 'n Figuur met soveel fasette word in die bestek van 'n enkele gedig gekonsipieër en het op sy beurt weer raakpunte met 'n hele aantal soortgelyke figure in latere gedigte en raakpunte met strydfigure uit vorige tydvakke.

By hierdie stryd word nie alleen die voorgeslagte en die ou man, die ek en die jongeling in sikliese opeenvolging en 'n in-mekaar-teleskopering betrek nie - ook die vrou is deel van die siklus wat universele betekenis kry. Sy is in hierdie sogenaamde vrugbaarheidsgedig metafories teenwoordig soos blyk uit die hele teks van die gedig en uit 'n vergelyking van die eerste twee reëls van strofe 1 en 8 waarin die *otter* as manlike en die *kuil* as 'n vroulike metafoor funksioneer (my benadrukking):

Strofe 1:

*Die wind waai waar **die** otter blink **die** kuil
verlaat en teen grasdrifsels snuif en huil*

Strofe 2:

*Maar wind sal waai, 'n otter blink **sy** kuil
verlaat en teen grasdrifsels snuif en huil*

Cloete (in Grové, 1974) wys op die vroulike of moedersimbole waarmee die ou man in bogenoemde gedig beskryf word omdat Opperman sy eie manlike en vroulike simbole verrassend omkeer sodat dit, soos alles in die skepping, vloeibaar bly en nie verstar nie. Cloete verwys ook na die klankstruktuur wat die herhaalde gebruik van die voorsetel *uit* signaleer. *Uit* en *in*, soos elders genoem, hang ten nouste saam met die vrouefiguur as 'n ruimtelike konsep maar word ook hier ten opsigte van die manlike figuur gebruik.

In Negester en stedelig is dit die vaderfiguur as begeleier en raadgewer wat sy pasgebore kind daaraan herinner dat hy nie net besitter van die Negester en stedelig is nie maar hy is ook reisiger deur die gryslanland heen. Reeds by geboorte moet die kind besef (my benadrukking):

*jy is 'n vegter weer van die begin, **alleen**;*

Die vaderfiguur tree in hierdie tydvak ook as figuur in 'n nuwe funksie op. Vader-en-kindverhouding word nou naas moeder-en-kind as bekende figuurgroep gestel.

In Grot, uit die afdeling Genesis in NEGESTER OOR NINEVÉ veg die vrou, hoewel in vlakke waters, soos die man teen die verstrengende donker seewiere. Die lewensdrif en die aanvegtinge van die dood word hier as opposisies gestel sodat die mensfigure - man, vrou en ongebore kind - medestryders is teen die bedreiging van die dood. Die figuur in Man met flits is ook 'n strydfiguur omdat hy 'n bedreigde is wat met sy klein liginstrument, die wete as wapen, 'n stryd voer teen die duister wat van alle kante af dreig. Ook hier is dit 'n stryd van die enkeling op die terrein van die gees.

Eugène Marais, Vincent van Gogh en William Blake is drie historiese kunstenaarsfigure wat almal in 'n stryd om hul geestesgesondheid gewikkel was terwyl hulle teen die eensaamheid gestry het. In Wildernis word Eugène Marais se ver-

lore stryd gesuggereer. Geen magies-aardse dinge kon sy *hart teen bose gees beskerm en van eensaamheid genees* nie.

Die titel Vincent van Gogh identifiseer die kunstenaar wat vergeefs geveg het teen fisiese ellende en armoede aan die een kant en die pyn van sy skriklike stryd met God andersyds. Die figuur in William Blake se onrus en eensaamheid dryf hom tot die grense van waansin om God as God van teenstrydighede in die skeppingsdinge te ontdek. Hierdie strydfigure sluit aan by Van Wyk Louw se figure van die vorige tydvak.

Dié strydfigure van Opperman word ook by herhaling teruggevind in latere bundels. Die voer van die stryd in Opperman se oeuvre is nie soseer 'n stryd van wen of verloor nie, maar die **durende geestesstryd van die enkeling** met die immer teenwoordige tekens van genade: *die kruis, die ark, die Negester* wat nog oor Ninevè skyn.

1.4 Arbeidersfigure

Die figure in Opperman se gedigte is allesbehalwe passiewe beskouers van die werklikheid. Juis en veral is hulle aktief handelend en dikwels kreatief besig. Hulle is oorwegend mense en diere wat opdragte uitvoer, maar ook verskeie sake wat met die stad verband hou, tree as handelende figure op. Laasgenoemde het 'n duidelike invloed op die mens. Die dierfigure is, net soos die mense, bouers, grawers, draers ten spyte van hul teennatuurlike ruimte waar hulle ingeperk of gevange is, byvoorbeeld in hokke, kamers, draadneste of stede.

In Na 'n besoek aan die dieretuin is die kraaie, rooivinke, wildepoue, ape en wildsbokke aktief besig om uitvoering te gee aan die goddelike opdrag om te vermeerder. Al is dit in 'n teennatuurlike ruimte, vind hul daar tog vreugde in. Die diere in Sirkus se toertjies kan tegelyk as kreatief en teennatuurlik beskou word, maar ook dit is wesenlik die uitvoer van opdragte.

As arbeiders in die stad verrig die mensfigure dikwels geroetineerde, verslawende fabrieksarbeid of werk met masjiene. Hulle is mynwerkers of bouers. Die eertydse boerfiguur is nou 'n onterfde, 'n nie-besitter wat as enkeling in 'n stelsel opge-

neem is. Selfs in 'n gedig soos Boer, waar die boerfiguur hom nog op die plaas bevind, word sy arbeid in verband gebring met die hele ekonomiese stelsel waaruit *fabriek en stad en nasie spruit*. Die ouer tyd en ouderwetse manier van doen is gekoppel aan die toekoms en die moderne bestaanswyse. Daar word dus in die gedigte van Veertig met 'n omvattende perspektief gekyk na die bekende boerfiguur in die Afrikaanse letterkunde wat in latere werk van W.E.G. Louw en Watermeyer weer geromantiseer word (vergelyk respektiewelik O, om boer te wees en Reën in die voorwinter). Die hele mutasie wat die boerfiguur ondergaan het, word in hoofstuk 6 bespreek. Ons tref ook oorwegend arbeiderfigure aan wie se werk nie-geestelik van aard is, maar wel moeitevol en uitputtend. Dit is 'n uitvloeisel van hulle bestaan as sondige mense in 'n gebroke werklikheid. Ons lees dus meermale van die moeë arbeider, sy vereelte moeë hande, sy skurwe hande. Sy skuldgevoelens en vrese staan ook op die voorgrond soos in Vrees van die arbeider en Pasiënt.

Die roepende en biddende arbeiders in Legende van die drie versoekings is universeel tiperend van mense wat sug en ly in hul arbeid wat, as straf op die sondeval, hul lot geword het. Die stokers en slootgrawers werk om den brode om hul hongerdrif te stil. Die mens, as die volmaakte dier, snuiwe bo-aards aan die sterre met sy ondersoekende lens, tonnel onderaards maar soek snags aardse vreugdes op om sy seksuele drif te stil.

Tipiese stadsfigure wat die milieu invul en die nood van die lydendes beklemtoon deur hul blote teenwoordigheid, is die polisie en hospitaelpersoneel wat ook in hierdie gedig figureer. Al dié figure is verdryfdes uit die paradys met wie daar Goddelike medelye is.

Die kreatiewe daadaktiwiteit van die digter (as 'n parallel van die Christusfiguur) in hierdie gedig is 'n verlossende daad, naamlik om God wat in hierdie skepping vasgevang is *in mens en kiepersol en kiewietvlerk*, te verlos. Die digter tree dan opofferend en selfverloënend op om die telos in die skeppingsdinge te vind, om die geestelike uit die konkrete te haal.

Die digterfiguur in Digter is in sy arbeid (wat geestelik én konkreet van aard is) konstruktief verlossend en kreatief besig. Veral snags wanneer ander slaap, is hy

die moeitevolle boumeester en skikker van woorde *tot klein stellasies vers*. Sy arbeid skep 'n kunsproduk wat in sigself lewe het; wat self *groeï tot boeg en mas en takelwerk*.

Die mees uitgebreide arbeiderfiguur in die twee bundels vind ons in Ballade van die grysland. Die progressie in die arbeid wat die ek-hooffiguur verrig, word 'n ironiese parallel vir die moreel-sedelike en geestelike verval wat gedemonstreer word in die gedigverloop. Eers is die ek-spreker 'n padwerker, dan 'n arbeider by 'n olieraffinadery; daarna werk hy binnenshuis as 'n fabriekswerker en word dan 'n boekhouer. Na die bedrog wat hy pleeg, word hy 'n vlugteling, 'n gejaagde. Hy word letterlik die prooi van die saakfigure en dierfigure uit die milieu. Alles en almal dra tot sy val en geestelike verval by. Die aftakeling van die hooffiguur begin subtiel deurdat saakfigure handelend optree: draaisae gil, beitels klets, motore neul, die grootwiel laat hom duisel, die pennieslotmasjien spoeg 'n ongeluksvoorspelling uit, die **mallemeule** dra by tot sy mal-word ... Die dierfigure se teenwoordigheid en handeling dra eweneens subtiel by om sy aftakeling tot 'n leë bestaan te suggereer: soos bye om 'n heuningkoek pak die werkers om die olie-vate maar - ironies is dit leë vate; die draak en fisant help om elke nag 'n vals illusiewêreld te skep; die haas word 'n gejaagde wat hardloop net om sy lewe te behou; die vlermuis wil sy dae verorber net soos hy gulsig vrugte sou vreet; die arbeider sien die leë jasfigure loop soos nat voëls - nie in staat om hul vlerke te gebruik om los te kom van die aarde nie. Dit is simptome van 'n gedoemde bestaan.

Die arbeider in hierdie gedig, wat 'n universele figuur word - sonder naam en sonder huis - is ook 'n gestuurde: deels willoos en deels met 'n opdrag. Hy is ook 'n mens met 'n kwellende skuldgevoel. As nie-besitter is die rede vir sy vlug en sy toenemende angs die koms van die rekenmeester wat verantwoording gaan eis van sy eiendom, sy besittings, sy wêreld.

Die arbeider raak aan drank verslaaf en word 'n geestelik versteurde. Hy word soos ander voorwerpe in sy ruimte (vate, damme, bottels) leeg getap tot die vlak van 'n dorre bestaan. Die leegheid van die stadsmens se bestaan word saamgetrek in die beeld van die leë jasse, wat 'n gelykmakende faktor is, wat tegelyk hul gemeenskaplike lot asook hul enkelheid en afsondering beklemtoon. Dit kan geles word uit die meervoudigheid van die *voëls* (die kollektiewe) teenoor

elke jas (enkelheid). Die kollektiewe groep figure agter die tralies, *ek en my verwarde broers*, word gelykgestel aan die geroetineerdes wat buite die tralies is maar wat daaglik 'n ewe leë stadsbestaan voer.

Die vrou as fabrieksarbeider kom in hierdie gedig vir die eerste keer in die Afrikaanse poësie ter sprake. Buiten verpleegster wees as aanvaarde beroep, is hierdie geval een van die eerste verwysings na die vrou as arbeider buite haar huis. 'n Mens sou Dina in Trekkerswee (Totius) as 'n vroeë voorloper van hierdie geëmansipeerde vrouefiguur kan beskou. Dina het van die tradisioneel aanvaarde patroon weggebreek en word getipeer as sondige gevalle vrou. Sy het buite haar tradisioneel aanvaarde rol beweeg en word as figuur daarom grootliks genegativeer.

Die fokus val in Ballade van die Grysland op die vrou se ritmies maar meganiese handeling, al word dit aanvanklik deur die vergelyking met die artistieke (klavierspel) in verband gebring. Die vrouefiguur in die gedig is ook tegelyk boos en goed en 'n multifiguur. Die vrou/elke vrou laat die man duisel *bo na sterre* maar laat ook sy siel duisel *van sterre na die aarde*. Sy dra dus, net soos die saakfiguur en die dierfiguur, by tot die val van die hooffiguur.

1.5 Die vrouefiguur

Reeds in die openingsgedig van Opperman se eerste bundel en deur 'n paar titels word die vrouefiguur aangetoon as belangrike gegewe in sy poësie. Naas die aardse en die Groot Groot Gees, is die vrou een van die kreatiewe, strydende ek se drie drifte wat gesamentlik of elkeen afsonderlik onderliggend is aan al sy gedigte.

Die nuwe vrouefiguur wat hy skep is op 'n heel besondere wyse verwickeld en uniek. Haar biologiese vermoë koppel haar aan die hele sikliese gang van lewe en dood. In die gedig Genesis figureer sy as iemand wat tegelyk die kortstondig-verganklik-aardse en die misties-goddelik-ewige in haar omdra. Sy is in Opperman se werk 'n veel ryker konsep as in Elisabeth Eybers se gedigte.

Sy is meermale die kulminasiepunt van hierdie twee aspekte en word by herhaling geassosieer met organiese plante en allerlei vogbeelde: see, water, kuil, poel, ensovoorts. Cloete (1979:12) wys daarop dat dieselfde tipies vroulike beelde soms ook ten opsigte van die manlike figuur gebruik word sodat vrugbaarheid man én vrou betrek. Lynreg teenoor die vrouefiguur van die eerste tydvak waarin voorkoms primêre was, word min besonderhede oor die vrouefiguur se uiterlike verstrekk. Enkele verwysings na haar swart losgestorte hare, kaal lyf, kaal skouer, borste of heup kom voor in die gedigte. In dié opsig staan haar vrugbaarheid en die feit dat haar liggaam as 'n landskap waargeneem word, voorop.

Figuurkonsipiëring in terme van ruimteverwysings is die mees onderskeidende tendens wanneer Opperman se vrouefigure vergelyk word met ander digters se werk. Die uiteenlopende ruimtes wat in verband met die vrouefiguur by herhaling voorkom, is: die see, 'n poel, 'n baai, 'n kuil, 'n grot, 'n bos, 'n holte, 'n nis, 'n vlammenes, 'n stad, 'n ark en so meer. Hierdie plekke is skuilplekke of versamelplekke, almal omgewe van 'n soort misterie wat die manlike figuur lok om in te gaan, te duik, te rus, te verken. Vergelyk die baie hoë gebruiksfrekwensie van die voorsetsel *in* en *uit* in gedigte soos Nagbloei en andere.

Die water en waterverwante ruimtes is ook deurgaans skeppingsruimtes wat dikwels na 'n oerwêreld/'n voorwêreldlike tyd en ruimte verwys. Vanuit die eerste wêrelddimensie word daar teruggekyk en gehunker na die oerwêreld soos in Skip:

*maar jy sal later
in verre storms terug verlang
na hierdie baai se stiller water*

Die vrouefiguur van Opperman is, in aansluiting by Elisabeth Eybers, meermale 'n figuur in wie die paradoksale naas mekaar bestaan. Sy dra die kiem van lewe én dood in haar skoot (Ark). Sy verruk én verlei die man (Ballade van die grysland). Haar lyf is - soos in 'n latere bundel gesê word - die *inkput* waaruit hy skryf, maar dit is ook sy wat Jona wegvoer na Tarsis in plaas van na Ninevé. So ontwyk hy dan tydelik sy godgegewe opdrag (Jona). In Vrou word na die oorspronklike sondeval en die maandelikse herinnering daaraan verwys, maar in die slot word gesuggerer dat sy ook in haar lende die genade van 'n toekomstige verlossing omdra. In Genesis word die destruktiewe paradyssonde en latere sondvloed weer gestel teenoor die ark as genadige behoud en beskerming teen die dood.

Die genoemde ruimtelike skildering van die vrou het meestal die assosiasies van koelte, rus, stilte en vrugbaarheid. In enkele gevalle is dit tog juis weer die **warmte**-assosiasie wat voorop staan (my benadrukking):

*ontdekkings, avonture
in die grotte, 'n geile slaap
in holtes langs rooi vure*

Mount-aux-sources

*Toe spring
hy op 'n aandrif weg en swem die **branding** in*

Genesis

*... die nis weer vind
in holtes van die horisonne
waar 'n **vlammenes** in jou soos aangebore **sonne**
magies deur my liggaam **brand***

Phoenix

*deur die vrees
en vroue-skaamte heen 'n **warm** hand
aanskuif dat hy van haar bewus kan wees.*

Echo en Narcissus

Die swanger vrou figureer naas die vrou as liefdesfiguur by herhaling. Die hele Almanak-reeks asook Genesis se drie fases: Spel, Grot en Ark, het die swanger vrou as figuur.

Die intimiteit van die seksuele verhouding, die ontwikkeling van die fetus en die geboorte van die kind word alles in sikliese verbande gesien, terwyl die bedreiging van die dood oral teenwoordig is. Die figure - vrou en kind en man - het egter almal as draers van die lig van die Negester, ewigheidsperspektiewe. Die feit dat die vrouefiguur telkens met man en kind 'n figuurgroep vorm, is ook 'n nuwe aksent. Die vrouefiguur word in alles as 'n deelgenoot gesien. Sy is nie meer *ver en stil en rein* soos in Van Wyk Louw se Nagliedjie nie. Sy het juis deel aan die aardse, dié verganklike, die dood, die vreugde en verdriet, die spanning en vrese, én sy het deel aan die goddelike genade wat die hele skepping insluit. Vergelyk in hierdie verband vrou en kind se lyding saam met die man in Legende van die drie versoekings. Elke kind en vrou en man is die vrees en vlug en oordeel deelagtig in Legende van die drenkelinge. Dit is ook in die vrou wat die ongebore kind deurstraal word deur die Oerson en dan as *besitter van die Negester en stedelig se skitter* gebore word (Negester en stedelig).

Die man en vrou se toegeskape wees op mekaar en deelgenote wees aan die lewe en die dood, die vreugde en verdriet, gee aanleiding tot 'n paar gedigte waarin hulle verbind wees naas hul geskei wees staan. Hulle saamwees ironiseer juis weer hulle eensaam wees in Eilandgroep, Twee stede, Daphne en Apollo, Echo en Narcissus en Mijn herte met luste ghevaen. Die enkeling as afgegrensde is die voortsetting van 'n Dertigerfiguur. Die moontlikheid van tog wel verbind wees, of grense wat tydelik opgehef word, kan as figuurgroei bestempel word omdat dit in meer as een gedig verwoord word.

Die mitiese figure in die titels hierbo genoem, is as verwysingsfigure funksioneel teenwoordig om die universele waarheid wat die digter hier stel, verder te bevestig. Wat in Daphne en Apollo tussen man en vrou gebeur, kry in strofe 2 wyer implikasies, *want die mens word gou in harde vorms vasgevang ...* Vir hulle is daar ook in die sikliese tydsverloop en proses van stroping en bloei, dié wete dat daar mettertyd misties 'n verbinding groei tussen enkelinge. Soms is dit die man wat uitreik soos die jong Apollo wat Daphne probeer aanraak, en soms is dit die vrou wat haar hand uitsteek soos in Echo en Narcissus. Die kommunikasie tussen man en vrou is, anders as by Van Wyk Louw, nie hoofsaaklik tot praat beperk nie. Die hande speel 'n belangrike rol: dit is hande wat mekaar aanraak of intieme tekeninge trek en doodvee of bierbekers saam omklem of hande wat raak aan mos. Dit is ook hande wat uitgryp oor die skeiding en briewe skryf.

Die perspektief waaruit die vrou en wat sy alles beleef beskryf word, is dié van 'n manlike spreker of verteller wat naby en selfs intiem rapport lewer oor haar belewing. Nêrens is daar 'n direkte weergawe van die vrou se eie woorde nie. Daar is slegs die verwysing dat sy die man waarsku en by hom smeek (Genesis). Die man is die dominante figuur, soos blyk uit die sprekersrol wat hy meestal vervul. By herhaling word die vrou ook as die **afhanklike** genoem soos in die openingsgedig van HEILIGE BEESTE (my benadrukking):

*hulle wat afhanklik is
van die bul ...*

In Echo en Narcissus word dit eksplisiet gesê (my benadrukking):

... hulle bitter lot dat sy van hom
afhanklik was soos weerklank in 'n kloof
is van 'n stem

Die manlike figuur word baie pertinent as arbeider voorgehou. Die vrou, daarenteen, word as die ontvanger, selfs as die eiser van die vrug op sy arbeid voorgehou. Vergelyk die gedig Dank waar die man seisoenliks 'n geil oes kan aanbied omdat die vrou se liefde, wat sy op haar beurt gee, die krag is wat hom die graaf laat hanteer. Vergelyk ook Vrees van die arbeider, waarin man én vrou paradysverdryfdes is. Hy kan, ten spyte van *moeë en vereelte hande*, nie die dinge bied wat sy van hom kan verwag nie.

In Echo en Narcissus word gemeld dat sy *stil langs hom werk* terwyl hy lees. Dit is tradisionele huiswerktake waarna verwys word. In Pasiënt is die vrou in 'n ander tradisionele beroep, naamlik dié van verpleegster net soos die titelfiguur in Martjie van Celliers. Die *blonde vrou* is simbolies 'n figuur wat met lig, warmte en herstel geassosieer word, maar sy bly die ondergeskikte figuur wat die man bedien. In Ballade van die grysland is die vrouefiguur nêrens aan 'n huisbeeld gekoppel nie. Sy verrig fabrieksarbeid en is in dié opsig geëmansipeerd in haar rol naas die man. Ook die vrou wat as sweefstokartieste in die sirkus werk, dus as vermaaklikheidster, werk gelyk saam met die man (Sirkus).

Twee saakfigure wat in terme van 'n vrou getipeer is, is die stad en die donker. In HEILIGE BEESTE word die vrou metafores as 'n stad voorgestel in Twee stede. In NEGESTER OOR NINEVÉ word, andersom, die stad metafores as vrou voorgestel in Grootstad en Moederstad.

In Grootstad tree die stad as handelende vrouefiguur op in 'n negatiewe sin. In die aanhaling uit Openbaring as subtitel, word die stad as hoer bestempel. Uiterlik het sy die voorkoms van 'n Delila met glansende haarlokke en halssnoere en armbande en sy glimlag. Sy is 'n magsfiguur wat van die kollektiewe *ons* wat haar dien, die fabrieksarbeiders en masjienoperateurs, allerlei beloftes afdwing terwyl sy hulle in haar arms koester, maar algaande tree sy vernietigend op. Die stadsarbeider se bestaan word kunsmatig, versmorend, doods en nie-kreatief *tussen heupe van haar skoot*. Sy word met verval en ondergang verbind. Die gewysigde

refrein (strofe 1 en 9) toon aan dat dit nie net die manlike enkeling *ek* is wat ten gronde gaan nie, maar ten slotte ook die kollektiewe *ons* wat almal slagoffers is. Waar Van Wyk Louw in Straat die straatvrou vir die eerste keer beskryf, beskryf Opperman die stad self as straatvrou. Die mensfiguur en saakfiguur tree dus in dieselfde gedaante op.

In Moederstad word die stad positief as 'n beskermende moederfiguur voorgestel. Die ek-spreker vind kind en vrou veilig na sy omswerwinge oor die see. Hy het besoek gebring aan stede (vroulik) van ander dinastieë en beskawings. Noudat dit sy verantwoordelikheid is om die aarde in sy totaliteit met sy kind te herontdek, vind hy dat alle stede (vroulik) eintlik 'n gemene deler het. Hulle is eintlik één stad, één figuur: 'n kollektief sondige ruimte soos Ninevé waarin God as genadige Verlosser gestalte móét kry; so nie, bly niks anders as uitdelging oor nie.

Die donker in Donkerlied is ook 'n saakfiguur wat as 'n geliefde aangespreek word. Die donker is 'n agens wat, ter wille van die ek se rus en sodat hy die spanning en leed van mens-wees kan vergeet, ruimte en tyd en mense uitwis. Die donker is 'n multi-dimensionele figuur wat assosiatief verbind word met begrippe soos nag, vrou, dood en so meer.

Die figurering van swart vroue en die wyse waarop hulle optree, kan in die tydvak rondom Veertig as nuut bestempel word. Twee swart vroue wat deur eiename geïdentifiseer is, word in Opperman se gedigte genoem: Tonjenani in Gestorwene en Nandi in Shaka.

Die gestorwene gebruik die oë van die jong swart vrou, Tonjenani, om die aardse, waarvan hy nie meer deel is nie, te beskou. Deur haar oë sien hy weer die skoonheid van die landelike. Tipies vroulik bevind Tonjenani haar in 'n water-ruimte. Die dooie neem as't ware tydelik intrek in haar lyf. Sy is vir 'n rukkie 'n oogfiguur (soos baie ander oogfigure in Opperman se gedigte).

Die vrouefiguur Nandi is 'n historiese figuur net soos Shaka. Sy word as swart ongehuide moeder bekend gestel vandat sy *buite huwelik en wet* swanger geword het. Sy word in organiese terme voorgestel as die *verlore pit wat eenkant stoel* en aan wie die klein kalbassie vasgerank is. Háár persoonlike smaad, vernedering

en verstoting is reeds in die tydvak rondom Veertig in die poësie verwoord soos wat Poppie Nongena heelwat later eers in die prosawerk van Elsa Joubert figureer. Nandi is soos ander vrouefigure ook 'n beskermer wat *swanger vrouens snags laat vlug*, wat *pleit vir veroordeeldes*. Vanweë haar rol as moeder van Shaka en die leed wat sy moes verduur ter wille van hom, word sy genoem: *'n week plek in hom*. Soos baie ander vrouefigure in Opperman se werk word sy dus ook ruimtelik gekarakteriseer. Die oopgevelede swanger vrou ("meid") is die grusaamste verwysing na 'n vrou wat tot nog toe in die gedigwêreld genoem is. Dit hou verband met die geobsedeerdheid/waansin wat van Shaka besit neem. Nandi se dood maak hom volslae 'n slagoffer van die besetenheid wat tot sy eie dood lei. As swartman is hy op sy beurt weer deel van 'n hele groep waansinfigure. Die swart vrou in Vakansiebrief word nog 'n *ou meid* genoem. Sy is deel van 'n hele figuurgroep van ou vroue (en ou mans) wat teenoor 'n hele figuurgroep van jongelinge staan wat reeds vroeër genoem is en later weer ter sprake kom. Swart vrouefigure wat weer in ons latere poësie figureer, word in Hoofstuk 5 bespreek.

2. Enkele groot figure

In die Afrikaanse digkuns was die figuurkonsipiëring tot dusver nie baie veelsydig of gekompliseerd nie. 'n Verskeidenheid karakterologiese trekke is meestal oppervlakkig genoem of een spesifieke figuurkenmerk is tussen 'n paar ander sterk beklemtoon. In langer gedigte is meestal uitgebrei oor die gebeure wat nie noodwendig indringender op die figure gefokus of meer inligting oor hulle beskikbaar gemaak het nie. Hulle is oorwegend eensydig getipeer.

Die manlike figure in Van den Heever se gedig In die park asook in Leipoldt se Oom Gert vertel en Dina en Oom Gert in Trekkerswee van Totius kan egter as voorlopers tot latere meer diepgaande figuurkonsipiëring beskou word.

In die tydperk van Veertig skep Van Wyk Louw en Opperman as leierdigters 'n hele aantal figure wat as groot figure bestempel kan word. Sulke figure het 'n vorige tydvakke grootliks in die Afrikaanse digkuns ontbreek. In die omvangryker gedigte na Veertig verskil die figure van mekaar wat kompleksiteit en funksie betref, maar hulle is ook almal figure wat deur die aanwending van verskeie tegnieke

baie omvattender en boeiender as hul voorgangers is. Die betekenisrykheid en ongewone verskeidenheid van die groot figure gee aan hulle 'n besondere plek in die Afrikaanse digkuns.

Vir die doel van hierdie studie word ondersoek ingestel na:

- 2.1 die figuuropposisies in Raka (Van Wyk Louw)
- 2.2 die Inkwisiteur in Die hond van God (Van Wyk Louw)
- 2.3 Jorik in Joernaal van Jorik (Opperman)
- 2.4 Kristien in Kroniek van Kristien (Opperman)
- 2.5 die boggelrugmens in Blom en baaierd (Opperman)

2.1 Die figuuropposisies in Raka - N.P. Van Wyk Louw

2.1.1 Inleiding

As magsfigure is Raka en Koki in hierdie epies-dramatiese gedig op 'n redelik vereenvoudigde wyse geopponeer. Deurdat elkeen so volkome sy eie kenmerke, manier en terrein van optrede het, is hulle volkome onderskeibaar. Die stam dien as raakpunt tussen die twee figure. Hulle gelykwaardigheid as opponente in die stryd is debatteerbaar. Raka geniet deur die titel en aanvang en die oorwig van sy latere aanhang en mag baie sterk voorrang. Koki is egter 'n meer genuanseerde en komplekser figuur as Raka. In die rol van die tragiese held wat ondergaan, is hy ook die figuur op wie die leser se simpatie betrek is. Deur hierdie faktore weeg hulle goed teen mekaar op. Om die funksie van elk in die gedig vas te stel, word hulle afsonderlik bespreek.

2.1.2 Die *Raka*-figuur as onbegrensde

Vanweë die feit dat Raka ongedefinieerd geteken is, beskou ek hom as 'n onbegrensde figuur. Hy is 'n voorbeeld van hoe Van Wyk Louw ook in sy figuurkonsipiëring grense oorskry het. Hy het 'n abstraksie as konkrete figuur voorgestel maar hom nie begrens nie. Hy is ongedefinieerd **mens** en **dier** en **saak**.

In die rol van die antagonis word Raka beskryf in dikwels herhaalde woorde wat assosiatief en semanties verwant is. In die gedig is hy oorheersend en deurentyd teenwoordig. Die titel, aanvangsreël en slotreël as bindingskomponente, is almal aan hom gewy. Die deiktiese verwysing na *hom* in die aanvangs- en slotreël koppel 'n verdienstelike mate van vaagheid aan die figuur omdat hy nie met sekerheid net as mens óf dier óf saak geïdentifiseer kan word nie. Die figuur vertoon elemente van al drie bestaanswyse soos hieronder verduidelik word.

Raka se dierlikheid word besonder sterk beklemtoon, byvoorbeeld deur die noem van sy eienskappe: hy is die mooi dier, die swart/snel/groot/skelm dier. Deur die uitgebreide vergelykings word hy drie maal met 'n hond vergelyk asook met 'n bees, 'n perd en 'n otter. Sy klankuitinge word as menslik genoem - lag, huil en skreeu - maar dit word elke keer betrek op die dierlike: sy lag is 'n *strandjut-lag* sy huil soos van 'n dier en sy skreeu word geëggo in die skreeu van die sku bosvoël en die visarend. Sy aapsprong, sy snuif, sy snork en die harder gebrul van sy woede hou hom enduit op die vlak van die dierlike.

Die menslike faset van die Raka-figuur word genoem in menslike emosies soos vriendelik lag en verdrietig huil. Sy regop gestalte is + menslik: hy dra 'n jong bok oor sy skouer. Die vroue vind sy naakte voorkoms eroties-prikkelend. Hy openbaar 'n behoefte aan menslike gemeenskap, veral ten opsigte van die seksuele:

*dan't hy die mense se ruik gesoek
en om hulle wonings gehou - aan 'n doek
in die gras gesnuiwe of aan 'n skerf
van 'n stukkende pot.*

Die suggestie is ook daar dat die Raka-figuur deels die beliggaming van 'n abstrakte saak is wat nie direk benoem word nie. Hierdie vaagheid is verdienstelik. In Koki se hart ervaar hy Raka as *iets wat donker is en dom en sterk*. Koki sing die sterflied (my benadrukking):

*want Raka't hy geweet was 'n vreemde **ding**
meer as dier maar nog nie mens
iets dodeliks en duisters, aan 'n troebel **grens***

Die grens waarvan hier sprake is, is nie helder afgebaken nie. Ook die ou vrou weet dat Koki moes stry *teen iets wat beestelik en magtiger is* (my benadrukking). Die figuur word ook drie keer net *die Swarte* genoem. Swart simboliseer hier konvensioneel die negatiewe. Die ou vrou kwalifiseer Raka 'n enkele keer as die

bose - 'n abstrakte saak. Die herhaalde verwysings na *grens* is betekenisvol in die figuurkonsipiëring van Raka. Hy is 'n kollektiewe, nie-begrensde figuur wat Koki se enkelingskap en begrensdeheid opponeer. Hieroor word later meer uitgebrei.

Die Raka-figuur word naas direkte mededelings, ook gekonsipieer deur sy handeling en nie-handeling, deur sekere aspekte van die ruimte en deur die reaksies van die figure tot wie hy hom rig. Die direkte mededelings oor die Raka-figuur staan veral in verband met sy voorkoms en aard, byvoorbeeld:

*Raka, die aap-mens, hy wat nie kan dink,
wat swart en donker is, van been en spier
'n lenige boog, en enkeld dier.*

Sy voorkoms staan in duidelik teenspraak tot Koki.

Raka se handeling is ook deurentyd opvallend. Hy beweeg mank en lomp. Sy gewoonte-handeling is breek en skeur en vertrap. Hy is nooit werklik onaktief nie. Sy "niksdoen" is om bot deur die bosse te dwaal of in poele te rol. Selfs as hy moeg is en waak, is dit 'n aktiewe waak wat geen verset duld nie en onderdanigheid eis. Sy handeling is meestal kenmerkend groot, sigbare uiterlike handeling. Van innerlike handeling in homself is daar nie sprake nie, maar dat hy innerlik in en met ander figure handel, is onteenseglik. Juis die vaagheid wat die figuur omring wat hierbo genoem is, maak van hom figuurlik 'n "vloeibare" figuur wat kan insypel: in begeertes, in gedagtes, in die kreatiewe spel, in woorde en liedere, in die vrese van die stamlede se onderbewuste. Hy, die gedagtelose, beset die denkwêreld van sy slagoffers.

'n Terrein waarop Raka nie handelend kan optree nie is die terrein van die geestelik-kreatiewe. Sy onvermoë maak hom hierin weer eens die teësprak van Koki: Koki praat/sing maar Raka skreeu. Koki kan gedigte maak, instrumente hanteer, argumenteer en redeneer, saai en oes - hy kan die natuur ontsit in kultuur. Raka kan nie dink nie, beskik nie oor taalvermoë nie en is sonder begrip. Sy hand is bot omdat hy nie kreatief handelend 'n voorwerp van skoonheid of bruikbaarheid kan skep nie. Koki gebruik juis illustratief Raka se nie-handeling om sy aard voor die stam bloot te stel. Kultuurdinge waardeur die natuurdinge beheers word, ken hy nie. Nogtans weeg die omvangrykheid van sy onvermoë nie vir die stamlede op teen sy fisiese vermoë waardeur hy mag uitoefen nie. Dit is

juis hierdie blindheid van sy stamgenote wat Koki finaal afskei van hulle as enkeling wat alleen stry om die behoud van die kosbare dinge.

Van Wyk Louw gebruik 'n nuwe tegniek van figuurkonsipiëring in die Afrikaanse poësie. Dit is voorheen net genoem dat Oom Gert in Trekkerswee (Totius) nie in sy nuwe ruimte pas nie. Nou wend Van Wyk Louw die ruimte in 'n veel uitgebreider sin aan - in sy figuurskepping. Sekere ruimtelike gegewens is funksioneel ten opsigte van die figure deurdat dit as 'n soort korrelaat of uitbreiding vir die figure dien. Dit blyk duidelik uit die twee antitetiese poele in *Raka*. Koki se heilige poel is oop, koel, blink en vol son - met 'n glansland daarbo. Dié poel is skerp omring met klippe. Sy perspektief is na bo gerig as hy op sy rug dryf. Raka se poel, daarenteen, is 'n onbegrensde groen poel van dik, warm slik waarin hy sy lyf laat afsak. Sy gebied word 'n tussenland genoem. Raka se ruimte van herkoms is *êrens uit die groot moerasse* - dit is 'n onbegrensde gebied soos die figuur ook onbegrens is. Die ruimtelike vaagheid is dus verdienstelik ten opsigte van die Raka-figuur.

Die baie grasbeelde het dieselfde funksie. Dit dien as 'n soort verlengstuk van die figure. Die verflenterde geel gras is vertrap, gepluk en rooi besmeer deur Raka se destruktiewe optrede. Koki se bebloede lyk daarenteen word met pluksels gras gereinig. Die snygras wat die bont klosse van Koki se bene afskeur as hy na Raka gaan soek, dui reeds die begin van sy aftakeling aan. Só stel ook die grasbeelde 'n subtiële opposisie van die figure. Met Raka se magsoorname word die hek (die duidelike skeiding) wat die swart bosse skei van die klein kring menslike lig en vlam, nooit weer gesluit nie. Hy wis die grense uit omdat hyself onbegrens is. Die ruimte dra onomwonde die Raka-stempel van oorheersing en vernietiging - die natuur/chaos wat die kultuur/orde verdryf.

Sekere tydsaspekte is veral ook relevant ten opsigte van die figuurskepping. Raka word nege keer getipeer deur die tydsverwysings *skielik* en *nag*. Hy lag byvoorbeeld skielik naby, hy gryp skielik torre wat hy vermorsel, sy hongerdrif is 'n skielike steek, ensovoorts. Hy is 'n figuur van die onverwagse, die onmiddellike, die onvoorsiene, die langdurige nag. Hy is nie soos Koki aan die sikliese verbind nie. Raka is tydloos in dié sin dat hy nie aan 'n sekere tyd gebonde is nie maar te enige tyd skielik kan opduik - juis op die onverwagte oomblik.

Raka is ten opsigte van geen aspek 'n skerp omlynde/begrensde figuur nie. Die "vloeibaarheid" van Raka maak van hom 'n figuur wat, ongeag tyd- en ruimtegrense, natuur- en kultuurgrense, mens- en diergrense, 'n indringer of insypelaar by uitnemendheid is.

Raka verskyn in die Afrikaanse poësie as 'n vernuwingsfiguur. Hy is die geestelike terroris en voorloper van latere figure wat volgens die *HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL* se verklaring van *terroris* geassosieer word met skrikbewind, geweld, die onverwagse wat hom toespits op die niksvermoedende as prooi.

2.1.3 Fases in Raka se magsoorname

Die Raka-figuur bly, wat sy funksie in die epos betref, 'n redelik statiese figuur wat as antitese vir die Koki-figuur dien. Waar Koki se stryd teen Raka in fases beskou kan word, voer Raka sy magstryd oorwegend op een vlak. Hy gebruik net brute krag en geskreeu om sy magsvertoon te voer en spits hom toe op verskillende groepe - in wie hy gedupliseer word. Die "fases" in Raka se groeiende aanslag het te make met afstand en emosie: aanvanklik benader Raka sy doelwitgroepe eers op 'n afstand en met vriendelikheid. Voor die vroue verskyn hy van oorkant die water. Hy lok hulle met die geskenke nader maar hulle bewaar die afstand. Die kinders vermaak hy met sy gebuitel en mal spronge. Hulle kyk wel lag-lag terug maar vlug ook om die afstand te stel tussen hulle en hom. Die mans sien net die tekens van sy mag op 'n afstand.

Raka self laat die afstand krimp as hy naderkom en snags pal om die kraal hou. Hy maak sy lêplek so naby dat hy die vuurgloed kan sien en kan snuif aan die dun pale of aan 'n doek in die gras. Bedags was die afstand groter as hy die poele in sy gebied opgesoek het.

In Koki se eerste ontmoeting met Raka is vriendelikheid en afstand weer ter sprake. Koki self maak die afstand groter - al moet hy rugwaarts padgee. Hy is die enigste figuur wat Raka se vriendelikheid as sotheid interpreteer. Hierdie ontmaskerde "vriendelikheid" sit dadelik om in woede: 'n verwoede snork. Die vroue het sy vriendelikheid as erotiese kode geïnterpreteer en die kinders interpreteer

dit as humor. Die fisiese afstand wat teenoor Raka gehandhaaf word, is ironies omdat hy, hoewel nog buite die kraal, reeds *in* die gesprekke, liedere, spel en begeertes van die stam ingesypel het. Wat die ander figure dus as afstand beleef is maar 'n gewaande afstand.

Die Koki-figuur verklein doelbewus die afstand as hy Raka gaan soek, omdat hy alleen beseft hy beveg *iets naders*. Na Koki se dood kom Raka self skreeu-skreeu *tot kort teen die kraal*. Eers met die dodefees toe die mans van Koki 'n bespotting maak en *in 'n dronk en blinde vergetenheid* Raka vereer, is Raka skielik in hulle midde by die helder vuur *waar dié wat hy haat, was*. Vlug kan dan nie meer afstand stel nie en vriendelikheid is dan met haat, woede en wraak vervang. Die fases van Raka se oorrompeling berus dus op 'n vereenvoudigde antitese van afstand en vriendelikheid wat verander in 'n situasie waarin geen afstand meer is nie en haat oorheersend is.

2.1.4 Raka se reduplikasie in ander figure

Hoewel die Raka-figuur in homself redelik staties is soos hierbo bespreek, is hy 'n magsfiguur wat homself dupliseer. Hy lyf homself letterlik en figuurlik in die stam in deur subtiel en blatant aanwesig te wees in en tussen die stamlede. Hy slaag daarin vanweë die benewelde perspektief, geestelike blindheid en dubbele aard (oermens en kultuurmens) van sy teikengroep. Hulle sien hom nie vir wat hy is nie. Met *lag en skrik* ervaar die kinders hul kennismaking met Raka. Hulle normale kreatiewe spel word anders. Raka word fisies deur hulle in klei gedupliseer. Die kinders kom letterlik in die ban van sy krag en invloed. Gevormde kultuurgoed word vertrap tot vormlose klei en die leë liedjie word gesing. Die destruktiewe optrede van die kinders hang saam met die Raka-agtige verandering wat hulleself ondergaan. Die klem in die figure verskuif: die skeppingsprodukte van **hoof** en **hand** word tot chaos vertrap deur die **voete**. Hul **oë** is letterlik en figuurlik asof met 'n vlies bedek - hul verkeer in 'n waan. Die grense wat deur vormgewing gestel is, word weer onbegrens en vormloos. Laasgenoemde eienskap is by uitstek kenmerkend van Raka net soos die geskreeu (my benadrukking):

*en die kleidiere plat met sy **voet** getrap,
 almal het **uitgeskreeu** oor die grap
 en opgespring en dol in 'n kring
 gemaal en die leë liedjie gesing
 en gedans op die speelgoed waaraan hul **hand**
 gestalte gegee het en **grens** en band
 tot alles voor **Raka se voet** gebreek
 gelê het en trug in die klei geweek*

Die vroue is in die besonder 'n teikengroep vir Raka. Tradisioneel is hulle die bewaarders en oordraers van die stam se kultuurgoedere en biologies die voorplanters van die nuwe geslag. Raka se verskyning laat hulle ook, soos die kinders, **staar**. Hulle perspektief is ook onmiddellik aangetas sodat hulle hom nie sien vir wat hy werklik is nie. Hy rig hom op hulle erotiese drifte. Die vroue dra hom van meet af as 'n onrus in hul lendene, hart en wellusdrome om. Hy is die skrikwekkende vernietiger, maar vanuit hul benewelde perspektief word hy vir hulle die verpersoonliking van lyflike begeerte en verwagting (my benadrukking):

*het hulle hart nog meer aan Raka geglo
 in soet skrik en verwagting, en hul **oë**
 het **afwesig** na die donker woud gekyk
 waar die skoon sterk dier dwaal en uitreik
 na hul lywe.*

Die vrouefigure is uiteindelik letterlik die teelaarde vir Raka en sy geïmpliseerde nageslag - en dít nie sonder pyn nie. Die modder/klei-motief is juis van die begin af betekenisvol ten opsigte van die vrouefigure. Die klam modder kleef reeds om hulle enkels as hulle uit die Raka-agtige poel waad tydens hulle eerste ontmoeting met hom. Later is Koki se lyk in die modder getrap - hy is *bevuil* deur Raka. Die ou vrou wend 'n ironiese poging aan om die modder (Raka-aantasting) met pluksels gras af te vee. Dit is dus duidelik dat Raka van die begin af reeds lyflik 'n houvas op die vroue het net soos die modder reeds aan die begin aan hulle lywe kleef.

Die mans word ook in 'n sekere sin reduplikasies van Raka. Hulle aanvanklike vrees maak ook hulle *oë blind en wit van die waan van 'n nuwe krag*. Hulle probeer Raka wegdink as 'n verbygaande verskynsel. Hulle vrees verdiep tot 'n swart skrik na Koki se dood. Hulle word koorsbesetenes wat in 'n dronk en blinde vergetenheid Koki se roem nietig verklaar en Raka as die sterkere uitroep. Die

oomblik toe hulle met woorde sy mag erken, kom hy tot in hulle midde (my benadrukking):

*die hek se rieme was slap gebind
waar die Swarte reeds in die vrou en kind
en die woord van die manne se liedere was -*

Raka se totale in besit neem van bogenoemde figure word veral deur die voorsetsel **in** bevestig. Die gesamentlike noem van vrou, kind en man dui aan dat die Raka-figuur ten slotte kollektief heers omdat hy homself voortgeplant het in die ander figure.

Selfs Koki raak van Raka geobsedeerd wanneer hy hom gaan soek - maar dan is dit juis nie met 'n benewelde perspektief nie. Hy wil Raka juis sien in die boskamoeffling waar hy - ook tussen skoonheidsdinge - skuilhou (my benadrukking):

*en Raka, Raka die skelm dier

het in hom gemaak, in sy ore geklop
en telkens wou hy die swart kop
in 'n struik sien of in 'n digte tros
geel blomme en bessies*

Raka se reduplikasie in al hierdie figure sluit aan by die konsipiëring van Raka as die onbegrensde wat geen perke het ten opsigte van ander figure, tyd of ruimte nie.

2.1.5 Die Koki-figuur

Koki is as vers-epiese figuur na oom Gert in Oom Gert Vertel (Leipoldt) baie meer gekompliseerd en subtieler gekonsipieer. In 'n eksterne vergelyking is Koki, anders as die passiewe oom Gert, 'n aktiewe nasionale strydfiguur. Koki is denker en dader, 'n deurskouende waarnemer met 'n profetiese perspektief. Tog is hy ook die bespotte figuur, 'n nie-aanvaarde leier wat tragies-ironies ondergaan. Oom Gert is as 'n bekende en herkenbare tipe figuur van sy tyd gekonsipieer. Die Koki-figuur is egter so "nuut" in sy gemeenskap, so anders dat hulle hom nie aanvaar nie. Sy denke en daade gaan bo die begrip van die massa.

Teksintern gesien is Raka tot vandag toe een van die mees ongewone soort figure in die hele Afrikaanse literatuur. Die stamlede, word juis geboei deur hierdie nuwe figuur oor wie se herkoms hulle momenteel wonder:

Het hy êrens deur die groot moerasse gekom ...?

Die subtieler karakterologiese gegewens in sake die Koki-figuur staan binne die epos self teenoor die minder genuanseerde en meer direkte karakterisering van Raka. Koki is die antitese van die Raka-figuur. Hy is die figuur wat juis baie bewus is van grense. Die hek en dun pale stel 'n grens tussen die kultuur- en natuurdinge, die stam se hede grens aan die verlede en toekoms. Binne die sikliese voortgang van die lewe is daar telkens grense wat vorm gee aan byvoorbeeld tye en ruimtes. Koki erken ook die grense van sy denkvermoë en weet dat sy intellek hom verkennend voer tot aan 'n grens. Sy wéét is begrens.

Ook Koki se heilige poel is begrens:

*skerp omring
deur steil onveilige klippe;*

Binne hierdie poelbegrensing het hy egter verkenningruimte in verskeie rigtings: in die dieptes af of met sy perspektief na bo gerig - na die simboliese glansland van lig en wolke.

In die Afrikaanse literatuur van sy tyd (en vandag nog) is Koki die prototipe van daardie *vreemde ras van mense wat skoonheid en hoogheid dra as las en ver verlange*. In 'n digterlike figuur soos Koki is veel meer as die ouere nasionale ideale ingebou. Hy beskik oor 'n besondere waarnemingsvermoë hoewel sy oë nêrens in die epos direk genoem word nie. Daar word egter by herhaling verwys na sy skouers, rug, bors en bene. Sy fisiese voorkoms herinner aan die imposante nasionale figuur wat Celliers geskep het.

Koki is rasioneel en irrasioneel 'n ryk saamgestelde figuur. Aanvanklik reageer hy oorwegend gevoelsmatig. Hy sien met toorn en ontsteltenis hoe Raka 'n houvas op die gees van sy stamgenote kry maar hy sê of doen niks nie. Sy waarneming is van die begin af 'n interpretatiewe sien en hoor. Hy beweeg tussen sy mense maar deel nie hulle verknogtheid aan Raka nie. Koki is dus van die begin tot end tussen sy mense reeds 'n afgeskeie enkeling. Hy is die eerste groot enkeling in

die Afrikaanse literatuur. As leiersfiguur is hy nie soos in die vroeëre poësie een met sy mense nie.

Die verskil tussen Koki en sy mense ten opsigte van Raka is dat die rasonale denke by hulle ontbreek. Koki se rasonale ingesteldheid (die toring aan die taai knoop van sy gedagtes) kom in hom sterk na vore. Hy is 'n nuwe soort intellektueel in die Afrikaanse poësie. So totaal konsentreer hy op die rasonale besinning dat hy in homself afgesluit raak. Sy **uiterlike** waarnemingsvermoë neem plek-plek selfs af: *hy't skaars gewaar of hy loop skaars siende*.

Wanneer Koki vir Raka van aangesig tot aangesig ontmoet, is dit juis in 'n oomblik wanneer hy (Koki) in gedagtes versinke is. Omdat hy sonder wapens was, kon hy Raka alleen stilswyend met sy oë (as simboliese vensters/spieël van die gees) op 'n afstand hou deur rugwaarts uit Raka se milieupad te gee. Die teefhondjie-houding van die Raka-figuur maak hier van laasgenoemde 'n ondergeskikte en van Koki die superieure figuur in hierdie stadium van die epos.

Na sy persoonlike ontmoeting met Raka kom Koki tot profetiese insig. Sy **innerlike** sienvermoë brei só uit dat hy verby die onmiddellike en wesenlike Raka-bedreiging ook visioenêr die konsekwensies van Raka se blywende oorheersing insien. Eers nou gaan sy sien-vermoed-dink-insig oor in aktiewe daade. Koki se daadkragtige optrede verloop in fases. Raka se optrede is beperk tot 'n fisiese kragvertoon wat hy in verskillende fases tot verskillende segmente van die bevolking rig en dan tot die stam as geheel. Hy heers kollektief. Hierna word later weer verwys.

In die eerste fase van Koki se daadwerklike optrede teen Raka gebruik hy - soos ander leierfigure in die Afrikaanse poësie voor hom - **woorde**: waarskuwingswoorde, profetiese woorde, wysheidswoorde. Met woorde as wapen knoop hy die stryd aan om Raka eers indirek te beveg. Hy wil sy stamgenote se geestesoë probeer oopmaak sodat hulle Raka sal aansien vir die bedreiging wat hy is sodat hulle hulle nie naïef sal blind staar teen sy gewelddadige magsvertoon nie. Koki lei hier sy eerste nederlaag in die magstryd. Ideologies isoleer dit hom nog verder: sy woorde word nie begryp nie. Sy geesteskrag is uit die perspektief van die

volk van minder belang as sy fisieke vermoë. Hierdie ideologiese wanbalans en gebrekkige perspektief word deur die figure wat in epos optree, geïllustreer.

In die tweede fase gebruik die leierfiguur die tradisionele **lied** en **dans** as wapens waarmee hy nog intern (onder eie geledere) Raka indirek beveg. Ook met hierdie kodes as uitdrukkingsmiddel misluk hy. Hy breek nie deur hulle onbegrip, geestelike blindheid of waan nie. As leierfiguur word hy toenemend geïsoleer - selfs die rukkie wat almal saam met hom dans, is hy nie van hulle bewus nie:

*maar hy was alleen
met die blou grasruigte om hom heen
in sy bitter dans -
hy't geeneen gesien van dié wat dans ...*

Van Wyk Louw wil vir die lesers van destyds (en later) sê dat 'n volk in sy stryd, naas die militêre en fisieke wapens, ook geestelike wapens moet hanteer. Koki het oor al hierdie wapens beskik. As nuwe mens (Afrikaner ingesluit) van sy tyd is hy nie na reg waardeer nie. Koki is in Van Wyk Louw se verse die verpersoonliking van die nuwe Afrikaner (die nuwe nasionale figuur) wat hy oral in sy opstelle in prosa geteken het.

Die verskuiwing wat Koki as figuur in die Afrikaanse poësie gebring het, is dat die nasionale figuur nou nie net meer téén die vyand veg nie maar ook in konflik met sy **eie mense** staan. Die eerste twee fases van Koki se stryd konsentreer juis op hom as leier wat in konflik met sy eie mense is. Hy verloor die stryd in eie geledere en aanvaar die voortsetting van die stryd as 'n selfverloënde, selfopofferende taak.

Koki bied homself as vrywilliger aan om Raka nie meer indirek nie, maar direk te beveg. Hy voer alleen die dodedans uit en sing profeties alleen die sterflied. As tragiese figuur is hy in so 'n mate verwyderd van sy volksgenote dat hy reeds wêreldvervreemding ervaar. Hy is eintlik die eerste tragiese nasionale figuur in ons poësie.

Koki verskil drasties van die leierfigure wat tot dusver in die Afrikaanse poësie opgetree het. Vroeëre leierfigure was nooit afgeskeie enkelinge nie. Leier en volgeling het sáám die bedreigende mag beveg. Hierin is die Koki-figuur 'n voorbeeld van die nuwe leierfiguur wat as intellektueel alleen staan omdat sy kodes nie

begryp word nie. Daarom is sy opofferende maar tragiese sterwe ook eiesoortig. Dit kontrasteer weer skerp met latere leierfigure soos Moses (Walters) wat in 'n opvolgende hoofstuk bespreek word.

Vir die finale fase van sy stryd teen Raka rus Koki hom fisies maar ook geestelik toe. Hy berei sy tradisionele wapentuig met sorg voor, wel wetende dat die indirekte stryd nou 'n direkte stryd van naby is. Raka se wapens is nie 'n pyl of lem nie maar brute poot en tand. Nogtans dra Koki die kentekens van sy adellike afkoms en leierskap: die groot pluim in sy hare en die silwerbont kwaste om sy bene. Geestelik het Koki afstand gedoen van die menslike vrees vir sterwe en sy wêreldvreemdelingskap aanvaar.

In sy soeke na Raka beweeg Koki diplomaties maar swygend op verskillende terreine: in bosruigtes, ope leegtes, smal paadjies en die oewerbosse. Hy moet soms sy koers wysig of stilstaan en luister. Die seekende figuur se aandag is toegespits op hóé en wáár hy Raka sal kry. So geobsedeerd met Raka is hy dat hy nie die skoonheidsdinge en waarskuwing (soos die flits van 'n rooi papegaai) raaksien nie. Hy konsentreer op skreeugeluide. Koki loop selfs 'n rukkie in die bose se spoor - en dit nie sonder skending van sy adellike mondering nie. Daarmee wil die Koki-figuur sê dat 'n mens in sy nasionale stryd ook ánder dinge as net sy leef-ruimte kan verloor. Die bont klosse aan sy bene word afgeskeur en die snygras verwond hom sodat sy hande bloei. Hierdie aftakeling van die leiersfiguur dwing sy aandag na homself toe terug. In hierdie onbewaakte oomblik word hy skielik en geluidloos oorweldig:

*maar toe hy kyk na sy vingers en die yl bloed
wat die snyruigtes gelaat het, het die groot dier
skielik, geluidloos, uit die warm wier
en die slik opgestaan en wit gelag.*

Koki delf finaal die onderspit as hy sterf aan die geweld van Raka. Ook Koki se wapens word vernietig. Poot en tand blyk sterker as spies en skild te wees. Die wapentuig is in hierdie opsig ook verlengstukke van die figure. Hy is die eerste figuur in die Afrikaanse poësie wat 'n nederlaag ly deurdat sy eie mense hom in die steek gelaat het en nie bygestaan het nie. In plaas van die kollektiewe dood van die nasionale figuur (sedert By die monument van Totius) kry ons nou die dood van die enkele nasionale figuur.

Koki se dood word geïroniseer deurdat hy wat 'n jong bul op sy skouers kon dra, nou self soos 'n dooie bok op die skouers teruggedra word kraal toe. Skouerhoogte is nou 'n ironiese eerbewys. Koki se dood en ondergang is drieledig en volledig. Hy is gedood, gebreek en bevuil. Hy word fisies uit die weg geruim maar ook die nagedagtenis of moontlike verering wat hom as miskende leier/tragiese held te beurt sou kon val, word verhoed. Koki se naam word nie eers weer genoem nie. Hy word gedepersonaliseer en gedegradeer en net benoem as *die swakste*. Die eens adellike leier word 'n bespote figuur - die eerste werklike bespote nasionale leier in ons digkuns (as ons Visser se klein parodie vergeet). Vroeër is sedert Reitz, alleen die nasionale **vyand** bespot. Toe een nog sy naam en krag durf noem, word dit as leë woorde herhaal en weggelag. Koki sterf dus nie net fisies nie maar word as figuur totaal afwesig gemaak in die epos. Soos hy Raka se invloed wou weer uit sy stam, só is hy en die herinnering aan hom tot niks gemaak.

Koki as tragiese held ly drie nederlae. Vanweë die insigloosheid van sy eie mense word sy kodes (woorde, dans en liedere) nie begryp nie. Dit is sy interne nederlaag. Sy tweede nederlaag ly hy fisies as Raka hom doodmaak. Sy finale nederlaag ly hy in die herinnering van sy Raka-besete volk. Dié heldfiguur staan ironies teenoor die latere heldfiguur in Opperman se gedig Gebed om die gebeente wat juis voortleef in die herinnering van sy volk:

*hy wat drie maal sterf
die sterf nie meer ...*

2.1.6 Figuurverrykende dimensies

'n Aspek van die figuurkonsipiëring in *Raka* wat nie voorheen in die Afrikaanse poësie voorgekom het nie, is die ekstra dimensies wat aan hooffigure soos Koki en Raka gegee word. Dit geskied deur assosiasie en aantoonbare ooreenkomste tussen byvoorbeeld die Raka-figuur en die tradisionele trekke van die bose. Eweneens vertoon Koki sekere Christustrekke. Hierdie verrykende dimensies is egter beperk en maak nie van die onderskeie figure parallelfigure nie.

Koki vertoon Christustrekke in soverre hy soos Christus sy lewe vrywilliglik offer in die stryd teen die bose (Raka) om daardeur sy volk te red. Anders as die

oorwinnende Christus delf Koki die onderspit. Soos Christus in die tuin van Getsémané die vrees vir sterwe moes aflê, kom Koki ook daartoe. Die volk het meermale Christus se woorde nie begryp nie en hom verkeerdelik as verlosser van Romeinse oorheersing gesien. Koki se waarskuwingswoorde word ook nie begryp nie en ook hy word as fisiese leier en nie as geestelike leier nie, geprys. Koki se gebreekte liggaam word gereinig deur die ou vrou wat in dié opsig Maria-trekke vertoon. Koki se skoonheid, beweging, heilige poel, ensovoorts hou verband met die hele Christelike ligsimbool.

Die Raka-figuur word met tradisionele trekke van die bose geassosieer soos die dierlike en die vals-vriendelike wat sy eintlike haat verberg. Hy is slu. Hy word met die beestelike in verband gebring:

*het Raka op die lou voormiddag geleun
om soos 'n bees te drink*

Koki het gestry teen iets wat beestelik en magtiger is. Raka word benoem as die Swarte en geassosieer met alles wat vuil/swart/donker/nag is. Pyn en dood, skrik en vrees is deel van die bose se bedreiging en ook van Raka. Die verband tussen Raka en die bose word direk gelê in:

*die uur van die verste vlug
van die mens se vrees vir die bose nag -*

en Koki is gevind

*waar hy gebreekte was en bevuil
deur Raka, die bose;*

Die bose is dikwels ook verskuil tussen skoonheidsdinge net soos Raka. Hierna is vroeër reeds verwys. Die bose konsentreer ook op die terreine waar die mens die weerloosste is en rig sy aanval op bedrieglike wyse daarop. Hierdie verwysings verbind die Raka-figuur met die bose/boosheid/duiwelse en beestelike wat die antitese van die skone/skoonheid/goddelike is.

Hierdie dimensies verryk die figuurkonsipiëring, al word dit nie ten volle deurgevoer in die epos nie. In geen gedigfiguur voor hierdie tydvak is soortgelyke dimensies aan figure verleen nie.

2.2 Die Inkwisiteur-figuur in Die hond van God - N.P. Van Wyk Louw

2.2.1 Inleiding

Die liries-dramatiese figuur soos ons dit in hierdie gedig aantref, is een van die eerste werklik verwikkelde figure in die Afrikaanse digkuns. Hierdie verwikkelheid word teweeggebring deur 'n hele aantal aspekte. As Renaissance-figuur is die Inkwisiteur 'n onafrikaanse en vreemde figuur. Sy rol versmelt ook met dié van ander figure soos hieronder bespreek sal word. Die Inkwisiteur verkry in die gedig 'n universele waarde omdat hy losgemaak is van die konvensioneel historiese en nasionale bindinge. Die figuurverhoudings wat veral beklemtoon word, is dié van ek-God. Hierby word ook die horisontale verhouding ek-medemens betrek. Die omvattende figuur word vir die eerste keer in die Afrikaanse digkuns ook betrek by die hele waansinkonsep, uitgesonderd die vroeëre figuur van Van den Heever in In die Park wat in 'n beperkte mate die voorloper van die Inkwisiteur is. Die gekompliseerde figuur se kognitiewe, affektiewe en konatiewe belewing lei tot dramatiese konflik in die figuur self.

Hierdie genoemde faktore skep 'n omvattende en verwikkelde figuur wat nie bloot 'n representatiewe of net 'n verwysingsfiguur is nie. Die Inkwisiteur is 'n sondige, lydende, worstelende mens wat as grensfiguur huiwer tussen twee tydvakke: die Middeleeue en die Renaissance. Van die aspekte hierbo genoem, word kortliks bespreek onder die volgende rubrieke:

- die universaliteit van die Inkwisiteur
- die gekompliseerdheid van die Inkwisiteur
- rolversmelting by die Inkwisiteur
- die vertikale en horisontale verhoudings van die Inkwisiteur
- die versmelting van genres.

2.2.2 Universaliteit van die Inkwisiteur-figuur

Die figuur word deur die metafoor as een van "God se honde" bekendgestel. Hy tree as Renaissance-mens op in 'n oorgangstyd. Hy is mens van die nuwe wêreld

wat 'n herevaluering van die waardes van onder andere die klassisistiese tyd van die Renaissance moet maak - dié tyd wat juis as *hol en duister* beoordeel is. Die Inkwisiteur is 'n geroepene met die soeke na *die verborge goddelikheid* as taak. Hy is 'n soeker wat deur blootstelling/stroping van klein menslike sekerhede ontdek dat die grond van ons menswees eensaamheid is. In sy soeke na die verborge goddelikheid word hy gekonfronteer met sy eie menslikheid. Die figuur sluit hierin aan by figure uit die poësie van Leipoldt en Totius wat ook as eensames getipeer is, maar veel minder gekompliseerd is as die Inkwisiteur. Soos in Trekkerswee (Totius) speel die historiese ook in die Die hond van God 'n belangrike rol ten opsigte van die figure. Oom Gert en die Inkwisiteur voel in die onderskeie gedigte veiliger en geborge in die ouer tyd maar word ook onwillekeurig geraak deur die nuwe tye. Die nuwe tye word ook deur albei figure beleef as 'n nuwe (en deels afkeurenswaardige) aardsgerigtheid.

So gesien is die Inkwisiteur-figuur in dié opsig nie soseer 'n nuwe figuur nie; hy vind aansluiting by 'n bestaande figuur. Van Wyk Louw plaas sy figuur egter in 'n histories veel wyer, omvattender, ryker en verwikkelde periode. Daarom is die figuur ook verwikkeld en nuut vanweë die bo-nasionale en bo-persoonlike aard van sy problematiek.

Die figuur in Die hond van God is losweg gekoppel aan die historiese gebeure van die Inkwisisie en is, hoewel sonder eienaamsidentifisering, 'n spesifieke persoon. Tog staan die persoonlike juis nie voorop nie maar wel die universele. Die figuur verteenwoordig elke gelowige mens se worsteling met homself en met God. In hierdie worsteling word die medemens as parallel van die hooffiguur betrek en almal saam is weer op een of ander wyse in verhouding met God gestel. Die een se blootstelling, pyn, twyfel en uiteindelijke eensaamheid om God intiem te ken, word deur rolversmelting die universele ervaring van elke gelowige mens wat aktief in God se diens staan.

Die ek-spreker in Totius se gedig Die Godsbesluit is in 'n sekere sin ook 'n voorganger in die klein van die Inkwisiteur. Die mens in Totius se gedig stuit voor die "doringnes" waarin hy probeer tas. Hy deins terug vir die moontlike pynervaring en sluit sy ondersoek af omdat hy dink dit pas hom as sondaar nie. Van Wyk Louw steek in Die hond van God daardie grens oor. Hy wil dieper tas. Die ketter sondig

in sy oë juis omdat hy nie dieper tas nie. Die worstelende ek in Die hond van God beleef juis intens die pyn van stroping, blootstelling en toenemend eensaam word.

Die woorde *tas* en *gryp* en *dink* word deur albei sprekers in sowel Totius as Van Wyk Louw se gedig gebesig. Die spreker in die Totius-gedig laat vaar die handeling vanweë die oorweldigende besef van sy eie klein menslikheid en sondige natuur. Die Inkwisiteur, daarenteen, waag dit in alle eerlikheid om ten spyte van sy klein menslikheid en juis vanweë sy twyfel, nader aan God te beweeg:

*O Heer, U weet
hoe ek dieper tas en aan U Wese grip
en dink oor U Bestaan en U durf meet
met die mate van my dwaasheid*

Die huiwering van die Totius-figuur dwing tot deemoedige aanvaarding van God as die nie-nabye, onaantasbare God. Die lyding van die universele figuur in Die hond van God kúlmineer daarteenoor in die belewing van God se intieme nabyheid as 'n lyflike ervaring: om God se genade daglank en naglank aan die voorkop te voel.

Van Wyk Louw se Inkwisiteur is selfs tot op die huidige dag die diepsinnigste persoonlikheidsondersoek in die Afrikaanse poësie en hy gaan die verste van alle Afrikaanse digters in die blootleggingstegnieke. Alles wat die Inkwisiteur kan verskans van God, wat kan keer dat hy God werklik kan ken, word stelselmatig in verskillende stadia afgebreek: sy moed, sy trou, sy wil, sy klein menslike sekerhede en horisontale bindinge met vrou en kind. Vir dié universele figuur is dit 'n onthutsende ervaring om God so intiem te ken en terselfdertyd met die donker ondergrond van sy eie menswees gekonfronteer te word. Sy stryd is ook nie 'n stryd wat met die afloop van die gedig verby is nie - as universele figuur is sy stryd universeel en vóórt-durend.

2.2.3 Die gekompliseerdheid van die figuur

Die figuur word omvattend as gekompliseerd gekonsipieer. As oorgangsfiguur tussen historiese tye beleef hy 'n tweeledige betrokkenheid: by die Middeleeue én die Renaissance. In homself beleef hy ook 'n botsing: 'n konflik tussen die strewe na geestelike helderheid en die donker skadukant van sy menswees. Die konflik

tussen die rasonale en die irrasionele vind plaas in 'n gekompliseerde figuur wat by tye waansinnig is - in 'n veel intenser mate as die twyfelaar in Van den Heever se gedig In die park.

Die Inkwisiteur-figuur vind aansluiting by waansinfigure in die gedigte van Leipoldt en ander gedigte van Van Wyk Louw. Ook in die jonger poësie kom waansinfigure voor soos in gedigte van Blum, Jonker, en so meer. Die figuur fluktueer tussen die rasonale "weet" en die irrasionele gevoels- en droombeleving. Die dierlike en besetenheid sluit by laasgenoemde aan.

Die waansinfiguur in Die hond van God kan gesien word as 'n mens wat teen homself verdeel is. Hy beleef intens die tweespalt in homself. Sy waarneming van homself verraa dit: hy sien sy eie hand as iets dierliks, iets apart. Die boosheid, wat van hom besit neem, is 'n mag wat beheer uitoefen oor hom. Hy beleef die waansintoestand as 'n komplekse vreestoestand al is sy besete toestand telkens tydelik van aard. Sy stryd is juis daarin geleë dat hy glo dat God nie alleen rasioneel kenbaar is nie. God kan ook deur drif en pyn geken word. Verder is dit problematies om God en die Bose duidelik te onderskei soos wat dit in Raka duidelik onderskeibaar is. In Die hond van God, soos in Die swart luiperd, word 'n groot ontwikkeling in Van Wyk Louw se poësie weerspieël deur die verwickeldheid van God en die Bose te stel. Die Inkwisiteur beleef dit:

*o red my Heer, dat die wildste beeld nie kom:
dié waan waarin ek U in angste mateloos
sien as iets Boos, wat doof en blind en stom
U vellings van verskrikking om ons draai!*

Die gekompliseerde ek-figuur se stryd/worsteling betrek op omvattende wyse sy denke, wils- en gevoelslewe en maak daardeur van die Inkwisiteur selfs tot op hede, een van die rykste figure in ons poësie. Met groeiende intensiteit beleef hy die twyfel, pyn en blootstelling wat die ketter ervaar. Die hoë intensiteit van sy beleving lei tot rolversmelting: ek en hy word meer as net deelgenote in die vyf stasies. Dit hang ook saam met die waansinkonsep waarvolgens party grense vir hom vervaag en ander grense - soos dié tussen hom en die ander lede van die Inkwisisie - weer ongewoon skerp uitstaan.

Die Inkwisiteur benader sy tydsgewrig - die nuwe menslikheid van die Renaissance wat die mens bo God stel - op die kognitiewe, die affektiewe asook

die konatiewe vlak. Hy wil die wig, die koevoet, die instrument wees wat téén die nuwe tyd gebruik word. Terselfdertyd kan hy nie anders as om met geslypte lense God se maaksel, die heelal, rasioneel te ondersoek nie. Ten opsigte van die konatiewe en die kognitiewe is die Inkwisiteur veral daadkragtig georiënteerd. Hy dóén - hy voer handeling uit en sy kennis, begrip en wete staan voorop. Ten opsigte van die affektiewe is sy pynbeleving hoofsaaklik gewortel in sy twyfel, maar hy beleef dit ook fisiek as 'n oor- en oog- en lyfpyn. Hy dra sy twyfel soos 'n doringkroon wat voortdurend nuwe pyn genereer. Dit is 'n simboliese parallel vir Christus se doringkroon. Die feit dat die kroon op sy kop gedra word waar die denke, die rasonele gesetel is, bring weer 'n verweefdheid van die kognitiewe en affektiewe mee (vergelyk die slot waarin hy van sy voorkop praat). In die verandering wat die Inkwisiteur ondergaan, verskuif die klem van die rasonele handeling na 'n hartsverandering - die irrasionele. Vroeër in die gedig verwys hy na die ketter se hart, die koningin se hart en die harte van die ander lede van die regbank. Hy wou almal in die sentrum van hul emosie tref - veral met sy skerp woorde as instrument. Teen die einde van die gedig is sy eie hart - die irrasionele - juis die terrein waar verandering noodsaaklik is.

2.2.4 Rolversmelting by die Inkwisiteur

Die gekompliseerdheid van die Inkwisiteur as grensfiguur word verhoog deur die rolversmelting waarna vroeër al verwys is. Die Inkwisiteur vereenselwig hom in so 'n mate met God en die Bose en met die ketter dat daar van rolversmelting of rolverplasing gepraat kan word. Hierdeur word die figuur multipleks - só multipleks as wat geen figuur voor of na hom in die Afrikaanse poësie was nie.

In die verloop van die dramatiese monoloog is 'n presiese afbakening van wanneer die spreker met homself of met God praat, net vaagweg aantoonbaar uit die gevarieerde aanspreekvorme wat sporadies voorkom: *O God, U Heer* of *O Heer*. Reeds in die gespreksverloop dui die vae grense tussen die figure, die Inkwisiteur en God, op rolverplasing. God tree eintlik as Inkwisiteur van die Inkwisiteur op. Hy lei laasgenoemde deur sy persoonlike stasies van skrik en stroping. Wat heelwat later in *Tristia II* staan - *Aan jou word gewerk hier waar jy sit en aan't werk is* - word reeds in Die Hond van God se hooffiguur geïllustreer. Om die rolver-

plasing saaklik aan te dui, kan die figure - die ketter, die Inkquisiteur en God - onderskeidelik voorgestel word deur die getalwaardes 1,2 en 3. Die rolverplasing wat in die gedig tot stand kom, kan as formule uitgedruk word: 2 word 1 en 3 word 2. So beskou is dit een van die boeiendste figuurmutasies in die ganse Afrikaanse poësie.

Figuur 2 (die Inkquisiteur) se rolversmelting met dié van figuur 1 (ketter) word veral deur die voornaamwoorde aangedui: sy vrees word *my* skrik terwyl *ons* op die pynbank lê. Die Inkquisiteur vra homself tereg af: *het hy geskreeu of ek?* Telkens verwys die handelende en sprekende ek na homself as die onderganende en lydende figuur. Hy doen eweneens boetedoening en staan voor God blootgestel. Ook fisiek is daar 'n gelykenis tussen figuur 2 en 1 (my benadrukking):

as sy lyf

*naakt en skemerend op die kaal vloer staan
so arm en maer soos ek,
en elke vesel van ons arme vleis
is een verskeuring, een ontbinding, een grys sneeu
van pyn, een lied, 'n lied ...*

Dié figure se een-wees word direk in die gedig benoem.

Ook tussen figuur 3 en 2 tree 'n mate van rolverplasing in. Dit skemer deur in die verloop van die monoloog waar dit nie spesifiek duidelik is wanneer die spreker met homself, sy alter-ego of met God praat nie. Soos wat figuur 2 (die Inkquisiteur) die ketter se sekerhede van hom stroop, word hyself deur God gestroop van sy eie sekerhede sodat hy sy twyfel en pyn daagliks soos 'n doringkroon dra. Hoe intenser sy belewing van die pyn, hoe intenser is sy behoefte aan God se genade, nabyheid en begeleiding. Die Inkquisiteur se gebed stem in 'n sterk mate ooreen met dié van die ek-figuur in Slaap van Malherbe. Vergelyk die woordgebruik *laaste* en *genaak* wat in albei gedigte voorkom asook die strekking van die twee gebede. Dit het nou reeds herhaaldelik geblyk hoe Van Wyk Louw elemente uit vroeëre Afrikaanse gedigte soos In die park, (Van den Heever), Trekkerswee (Totius) en Slaap (Malherbe) spesifiek met betrekking tot die figuur opgeneem en uitgebeeld het in sy gedigte.

Tog is die Inkquisiteur 'n nuwe figuur, onder andere omdat God nie vantevore in die Afrikaanse digkuns met pyn in verband gebring is nie. Die Inkquisiteur se

godsdienst sluit twyfel in teenoor die vroeëre onbevraagtekende aard en handeling van God. In Slaap (Malherbe) word God as rus gesien teenoor die woeling van die wêreld. In Die hond van God en ander verse van die nuwe tydvak, is God juis onrus en pyn.

Die fisieke pyn van die ketter/Inkwisiteur groei tot 'n geestelike wroeging wat nie tot die folterkamer beperk is nie. Dit word 'n *blink dal, blink dal, blink dal van pyn*. Sy persoonlike twyfel - wat is waar? wat kan ek weet? wat kan ek glo? - word sy persoonlike pyn. Pyn is nie vir hom net konseptueel nie, maar 'n konkrete, sintuiglike en lyflike belewenis. Dit is 'n oor- en oogpyn. Hy **sien** skrik, verbasing, *trane* en sy eie naakte maer lyf. Hy **hoor** die geskreeu, die huil en gekerm, sy eie hees sondebelydenis en die sagte trooswoorde.

In die pynbelewing speel woorde 'n baie belangrike rol. Hyself folter die ketter met woorde. Dit is, metafories gesien, die wrede instrument, die skerp lem waarmee hy alles wat sag en klein-menslik is, blootstel. Self word hy ook deur woorde getref:

*Elke woord van hom was deur my oë 'n slag:
wat by hom skadu was, was by my duisternis
teen sy klein twyfel was my twyfel 'n mag
van dood en ondergang!*

Deel van die Inkwisiteur se belydenis is die feit dat hy God se Woord net vaagweg hoor. Dié figuur se lyding aan en deur woorde maak hom 'n voorloper van baie figure wat met die woord as instrument die self, die medemens en God "dissekteer". Opperman se figure in die tydvak hierna, stroop en boor nie soseer nie, maar kap net die konkrete "omhulsel" weg, sodat die vergeestelike figuur uit die klip verlos kan word.

2.2.5 Die vertikale en horisontale verhoudings van die Inkwisiteur

As verhoudingsmens is die Inkwisiteur baie bewus daarvan dat sy menswees en taak baie meer verwickeld is en verskil van dié van die eenvoudiges en die geringstes. Hy begeer selfs die *kleiner taak*, die *enger smart en las*, die klein-kamer-bestaan en kerslig-insig van die eenvoudiges en die geringstes. Vanweë sy andersheid voel hy - soos Koki - afgeskeie en eensaam en het hy 'n besondere behoefte om met sy pyn van *sien en weet* in God skulpe te vind.

Hierdie beleving van die figuur van sy persoonlike andersheid is 'n voortgesette tendens in die figuurontwikkeling in die Afrikaanse poësie. Leipoldt het ook ek-figure geskep wat getuig van hul andersheid - maar dan hoofsaaklik anders op grond van hul horisontale verhoudings. Sekere Leipoldt-figure is byvoorbeeld *halfpad mal* of kan *vissies sien waar glad geen water is nie*. Die Inkwisiteur se sienvermoë is ook anders as dié van sy medemens en is deels verantwoordelik vir sy geestespyn. Sekere Leipoldt-figure sien met verbeeldingsoë 'n skoonheidswêreld in en verby die konkrete. Die Inkwisiteur peil met sy geestesoog die twyfel, broosheid en sondigheid van ons klein menslike bestaan. Terselfdertyd is sy kyk skerper en ondersoekend gerig op die samehang van die heelal - op God self. Met *menslike wysheid/dwaasheid* en vanuit *die grys kristal* van sy wilde beelding, sien hy 'n glimpsie van die ewige en oneindige raaisel - van God in Sy heelal.

Van Wyk Louw sit in die Inkwisiteur dus in sy andersoortigheid 'n tendens van die Afrikaanse poësie voort maar gee ook aan die figuurkonsep 'n nuwe dimensie. Die verhouding tot sy medemens en tot God is veel meer verwickeld as dié van sy voorgangers. Die verhouding van die Inkwisiteur tot God met wie hy praat en tot wie hy bid, is 'n voortsetting van 'n bestaande figuurverhouding - net op 'n baie intenser en verwikkelder wyse.

Om God in sy wildste beelde as iets Boos te sien wat koud en afsydig teenoor die mens staan, en om God as pyn te beleef - as baie naby - berus op die paradoksale. In die mate wat die figuur geestelik groei en sy selfkennis (deur die empatiese beleving met die ketter) toeneem, verdiep en verinnig sy verhouding met God. Hy ontdek die swart kol, die dieptes, die ondergrond van ons menswees. Aan die universeel, algemeen-menslike aard het hy deel. Hy is deel van die kollektiewe *ons* om wie God Sy vellings van verskrikking draai. Sy andersheid - ten spyte van sy andersoortige en selfs eksklusiewe taak - val hier weg. Die andersheid, waarna vroeër verwys is, word hier 'n eendersheid. Die figuur se daadkragtigheid sublimeer in sy persoonlike smeekgebed. Hy bid dat God die handelende figuur sal wees wat hom daglank en naglank sal begenadig en reinig tot sy laaste uur. Vanweë sy insig in homself doen hy afstand van die rol as hoofagens. Hy vra God om daadkragtig oor te neem as die handelende figuur.

Hierdie figuurgroei en verwickelde verhoudings gee aan die Inkwisiteur 'n besondere posisie in die ontwikkelingsgang van die figuur in die Afrikaanse digkuns. In latere gedigte, soos in Die swart luiperd, kom soortgelyke figure voor wie se belewenis die rasonale, die irrasionele en die fisiese insluit. Sulke figure kan as verteenwoordigers van die volledige mens in die Afrikaanse poësie gereken word.

2.2.6 Versmelting van die genres in die figuur

Ons kan die drie tradisioneel onderskeie genres sien as aanskouingsvorme van die mens, en so gesien, is hulle belangrike elemente in die samestelling van 'n menslike figuur. Die Inkwisiteur se verwikkeldheid word geraak deur die feit dat epiëse, liriese en dramatiese elemente in dié figuur saamgetrek is.

Die verloop van die gedig het 'n sterk **epiëse** gang. Uit die mond en gedagtewêreld van die Inkwisiteur ontvou die verhaal van die ketter se marteling wat uitloop op sy belydenis en sterwe. Deur die figuurversmelting is dit ook die verhaal van die Inkwisiteur se geestelike ontdekkingsreis in homself. Die epiëse gang blyk veral uit die chronologiese uiteensetting van die vyf stasies wat mekaar opvolg en die martelproses intensiveer. Die opvolg van die gebeure in die verhaal word aangedui met die tiperende vertelwoorde soos:

*eers was hy ...
maar ek het ...
en toe ek ...
toe het hy ...*

Die vertelling word onderbreek met die fokus op die Inkwisiteur se belewing. Die hervatting van die verhaal blyk telkens duidelik by monde van die Inkwisiteur self:

toe't ek besluit dat hy sou sterwe
asook
En so't ek hom gevat uit sy klein rus

Die verhaalgang word veral bespoedig deur die vinnige opeenvolging van *toe*. Dit bring 'n gekonsentreerdheid mee en dui terselfdertyd die dramatiese oploop aan.

Die **liriese** element word veral deur die klankrykheid van die gedig beklemtoon. Herhaling as liriese element in die liedvorm self, word geïllustreer en genoem in die volgende sitaat:

*en elke vesel van ons arme vleis
is een verskeuring, een ontbinding, een grys sneeu
van pyn, een lied, 'n lied ...*

Die figuur se praat en bid in versvorm kry deur die klank- en woordherhalings groot klankrykheid. Ook die herhaalde sintaktiese patrone dra daartoe by. Die Inkwisieter beskryf sy eie manier van praat as sing. Hy moet volgens die voorskrifte van Eimerik met 'n mistieke werkerstem praat wat *hooguit sing*. Wanneer hy die ketter na die brandstapel lei, geskied dit eweneens *singend*. Dit is 'n sangkwaliteit wat sowel sanger as ketter misties verhef tot die bo-aardse, irrasionele beleving wat uitreik/gryp na God.

Die Inkwisieter is naas die epiese en liriese veral ook 'n dramatiese figuur. Die versmelting van die genres in die een figuur maak van hom 'n unieke figuur in die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse poësie.

Die **dramatiese** aard blyk reeds uit die toneelaanwysings by die gedig se inset asook die monoloogrol van die hooffiguur. In die oorspronklike publikasie van die gedig in "Die Huisgenoot" is inderdaad soos in 'n drama op konvensionele wyse in 'n neweteks vertolkingsaanduidings gegee in verband met die Inkwisieter se voordragwyse of aard van beleving. Verskeie ander fundamenteel-dramatiese elemente kan onderskei word. Kortliks word net enkele genoem. Die onmiddellikheid van die gebeure word deur die tydswoord **nou** onderstreep. Die hoë frekwensie van werkwoorde wat op die figuur betrekking het, dui sy daadkragtigheid en sy wil tot uiterlike handeling aan. Dit ontketen in die letter en in homself 'n hele kettingreaksie van innerlike handeling. Die kausaliteit en samehang van dié tweeledige handeling dra by tot die figuurversmelting wat vroeër genoem is.

Die belangrikste dramatiese element is egter die konflik wat die Inkwisieter in homself beleef om te onderskei tussen wat is boos en wat is goed. Met sy denke, gevoel en wil is sy hele menswees betrek in die innerlike stryd wat tot aan waansin grens. Dramatiese figuurgroei vind in hom plaas - aanvanklik wou hy skuil en

verskuil wees, maar later is hy juis gestroop, oopgestel voor God se genade en lig. In die gedig dra die talle kontraste by tot die dramatiese: sy klein twyfel teenoor my doringkroon van twyfel, donker teenoor lig. Die onvoltooidheid van sy lyding as gevolg van sy twyfel en taak is 'n verdere aanduiding van die dramatiese. Die groeiproses is nog onvoltooid tot die sterwensuur toe, maar die genadige troos lê daarin dat dit God is wat eensaam maak en reinig. Dit is net enkeles beskore om God só naby te ken dat God gelyk aan fisieke pyn is. Hierdie verwikkelde figuur beleef dit op geïntegreerde wyse deur die versmelting van die epiese, die liriese en die dramatiese genres.

Samevattend kan ons sê die Inkwisiteur is 'n besondere en 'n groot figuur omdat hy 'n meer verwikkelde en ryker figuur is as enige van sy voorgangers. Hy is universeel juis omdat hy losgemaak is van die nasionale. Hy is 'n gekompliseerde mens wat op alle denk- en belewingsvlakke besin oor sy eie en God se wesenlike aard en bestaan. Die figuur versmelt deels met en/of ruil rolle met ander figure. Hy is 'n grensfiguur tussen twee tye en verken tot aan die grense van sy weet. In hierdie figuur is die genres as aanskouingsvorme op 'n unieke manier versmelt. Dit alles in ag genome, is die Inkwisiteur 'n uitsonderlike en groot figuur in die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse digkuns.

2.3 Die omvattende Jorik-figuur in Joernaal van Jorik - D.J. Opperman

2.3.1 Inleiding

Die eerste omvattende of gekompliseerde gedigfigure in die Afrikaanse poësie wat in hierdie studie as groot figure beskryf word, is deur Van Wyk Louw geskep. Die voorlopers van sy dramaties- en liries-epiese figure kom in onder andere en gedeeltelik voor in Leipoldt se Oom Gert vertel en in Totius se Trekkerswee. Die twee oom Gert-figure is in albei gevalle eenvoudig gekonsipieer. Hulle het as gedigfigure beperk gebly tot individue wat die nasionale saak op die hart dra en is byvoorbeeld net effens meer uitgebreid as ander nasionale figure soos byvoorbeeld Kruger van Celliers.

Van Wyk Louw se Raka- en Koki-figure in Raka, die Inkwisiteur in Die hond van God en die mens-dier in Die swart Luiperd is die eerste werklik verwickelde figure wat in die Afrikaanse digkuns optree. Die titelfigure in *DIAS* en *GERMANICUS* van Van Wyk Louw tel eweseer onder die groot figure maar as versdramas val dit buite die studieveld van hierdie ondersoek wat net beperk is tot die poësie as genre.

As 'n mens Opperman se groot figure byvoorbeeld vergelyk met Van Wyk Louw s'n, dan is eersgenoemde se multiplekse figure helderder en skynbaar meer spontaan en meer konkreet geformuleer. In Joernaal van Jorik (Opperman) is Jorik die eerste groot figuur wat 'n omvattende perspektief bied op die groter verband waarbinne ook die nasionale gereleveer is. Jorik is 'n Afrikaner wat alles ondersoek wat met die volk se geskiedenis en ontstaan saamhang, maar hy is ook prototipe van die nuwe Afrikaner wat nie meer 'n geïdealiseerde Boere-Afrikaner is nie. Dié nuwe Afrikaner is intens bewus van die verskeidenheid ander mense tussen wie hy leef en werk. Jorik leef in 'n geskakeerde samelewing tussen en saam met ander en nie, soos sy voorgangers, as nasionaal-geïsoleerde figure of as hoë enkeling afgeskei van die massa nie. Jorik is dus 'n belangrike ontwikkeling op en aanvulling by Koki. 'n Mens kan Joernaal van Jorik (Opperman) in 'n sekere sin sien as 'n verdere ontwikkeling op Raka (Van Wyk Louw). Jorik is onder andere 'n sikliese figuur by wie herhaling en reduplisering 'n groot rol speel. Hierbenevens is hy ook in homself vermenigvuldig soos dit veral blyk uit die wisselende perspektiewe.

Een van die belangrike nuwe eienskappe van hierdie figuur is sy vermoë om tyd en ewigheid te interpreteer, om visioenêr oor tydsgrense heen die onderliggende sikliese aaneenstroming van die menslike bestaan raak te sien. Die verwickeldheid van dié figuur word versterk deur sy dubbele aard wat hy self bely asook deur die groei wat in die loop van die Joernaal in hom plaasvind. In die onderstaande rubrieke sal die genoemde aspekte bespreek word om die komplekse aard van hierdie multifiguur te laat blyk.

2.3.2 Jorik as sikliese figuur

Die sikliese figuur is 'n figuur wat in homself baie ander figure uit die verlede en toekoms inkorporeer. Jorik is só 'n sikliese figuur in wie die konsep van kontinuï-

teit en herhaling beliggaam is soos in geen figuur voor hom nie. Naas die aaneenstroming van tye wat in Jorik geïllustreer word, is daar tog 'n afronding in Jorik self omdat sy eie lewe se begin, verloop en einde 'n eie klein siklus vorm. Hy is egter in groter, omvattender verband 'n Elkerlijck - 'n mens wat uit die ewigheid kom, tydelik vertoef in hierdie werklikheid en weer terugkeer na die ewigheid. In Jorik leef 'n sikliese bewussyn:

*niks is in sy tyd en stof gesluit
maar alles stroom deur grens en eeu aaneen*

Vir Jorik is daar dinamika in die aaneenstromende tydsverloop van die skepping en hyself is onderdeel daarvan. Hy sien verby tydsgrense. Van die oertye weet hy dat hy die reste daarvan in die engtes van sy lyf saamdra soos 'n mot in barnsteen vasgelê is en bewaar word. Terselfdertyd bewaar hy toekomsgerig die sade van 'n volk in hom. Die verwysings na verlede en toekoms sluit aan by die hede en die tydlose ewigheid:

*Woon ek op die eiland êrens verstoot
met waters wat ewig om my mol en maal
O God, hoe vrees ek die klein duikboot
wat môre, vandag, my eendag kom haal!*

Om 'n sikliese figuur te kan wees, moet hy verby grense kan kyk en leef. Jorik is juis so 'n figuur wat onbegrens kyk en dink en leef. Hy het die grense oorgesteek wat in Van Wyk Louw se gedig Grense net as ideaal gestel is. Jorik oorskry die tydsgrense maar ook die grense van die aarde waaraan hy so vasgeraak het. Hy dwaal in en verken die geestelik kreatiewe ruimtes, bo-aards tussen die sterre en in die waterruimtes en in die droom. Die grense tussen figure word opgehef as hy soos Da Gama, Van Linschoten en Dias van nuuts af ontdekker word. Jorik doobleer hulle soos hy metafories ook aan homself dink as 'n herhalingsfiguur van die verraaier Judas:

*Hang ek deur vindinge van brein en bom
'n late Judas aan die laaste tak?*

Die herhalingsverskynsel is deel van Jorik se sikliese aard. Hy is 'n gestuurde wat kom en gaan op sy sending en dit as herhalingsfiguur weer doen soos blyk uit (my benadrukking):

*Is ek **weer** Reiger na die onbekende?
Die Drommedaris, Goede Hoop wat vaar*

Sy koms en sy vertrek is ook tot in groot mate 'n herhalingsprosedure. Allerlei herhalings-elemente kom voor soos die mis, die water as oorsprong en einddoel, die mishoring, die knyp van lewe word herhaal in die naaldprik van die dood, die stad dien as vertrekpunt en eindpunt van sy sending, Manuel en Dabor begelei hom en kom haal hom weer, en so meer.

Tydens sy verblyf in die land keer hy ook telkens weer terug na die moederstad en raadpleeg weer boek en kaart (my benadrukking):

*Maar **telkens** keer hy na die moederstad
van sy vakansies en die avonture
skryf syfers en verslae op die blad
en volg **weer** boek en kaart tot late ure*

Gedagtig aan die sikliese voortsetting voeg Jorik sy naam by die baie name op die kaart en hy bêre die kaart en koffer só dat selfs 'n kind na hom dit op sy beurt kan vind en dit vir homself kan toe-eien. Soos hy 'n gestuurde is, stuur hy ander jong mans - skrywers en joernaliste soos hy - om die ondersoek voort te sit. Die herhalingsverskynsel in alles wat Jorik raak, sluit aan by die sikliese aard van dié figuur. Hy bid selfs herhaaldelik met variasie (my benadrukking):

*Gee U genade, laat **ons** vaar in U naam
en geen rif of magnetiese myn
ons ruk uit die waters, soos 'n miskraam
op die bodem verfrommel tot slym ...*

(Duikboot)

*Heer, laat **ek** vaar in U naam
en geen rif of magnetiese myn
my ruk uit die waters, soos 'n miskraam
op die bodem verfrommel tot slym.*

(Granaat)

*En Heer, laat **die aarde** vaar in U naam
en geen rif of magnetiese myn
dit ruk uit die waters, soos 'n miskraam
op die bodems verfrommel tot slym.*

(Silwerlinge)

Hierdie gebedsvariasies verteenwoordig ook die kleiner en groter sikliese omvang wat aan Jorik sy omvangrykheid gee.

2.3.3 Jorik as 'n vermenigvuldigende figuur met 'n vermenigvuldigende sienvermoë

Naas die baie herhalingsverskynsels wat Jorik as 'n sikliese figuur kenmerk, is hy op 'n besondere manier ook 'n verrykte figuur wat in homself vermenigvuldigend is. Hy kyk vermenigvuldigend soos ons dit ook aantref in die kort gedig *Aaispaai*. Jorik word by uitstek getipeer deur sy sienhandelinge. As verkenner is dit een van sy primêre take om alles te ondersoek, waar te neem, met sy kamera-oog vas te lê, ooggetuienis bymekaar te maak - met sy eie oë, met die oë van ander, met behulp van kykinstrumente, met sy geestesoog en so meer.

Benewens die feit dat Jorik op verskillende maniere kyk, word hy deur Dabor daaraan herinner dat hyself ook altyd in die fokus staan:

Jorrie, onthou altyd, jy word beloer

Jorik se denkhandeling (as hy aan die vroeë vaarders dink) gaan eweneens oor in 'n visionêre handeling. Hy kyk retrospektief verby tydsgrense en sien in sy geestesoog die vroeë ontdekkers. Die wit wolke bo Tafelberg soos *lank geleë* en *die weerkaatsings* in die ruit laat *vlakke van beelde* deur alles heen skuif. Grense van ruimte en tyd word opgehef en hy kry "blik op blik" van die kaleidoskopiese verskeidenheid van hierdie land en sy mense in die afdeling Kamera. Sy historiese bewysyn en momentopnames van die verlede word versterk en aangevul as hy deur Wiesa se oë na die dinge kyk net soos die figuur in Gestorwene deur die oë van die grysaard en Tonjenani kyk.

Soos Jorik terugskouend kan kyk, kan hy ook profeties, eskatologies in die toekoms kyk. Jorik sien in sy drome (onderbewuste) bedreigings vir land, vrou en kind. Die sogenaamde end van 'n oorlog staan in die skadu van 'n nuwe oorlog wat dreig. Die verminking van die mens wat dit meebring, is 'n blywende terugkerende beeld in sy geestesoog. Hy sien dit as 'n sirkel van geweld.

Dat Jorik vermenigvuldigend kan kyk, word op nog twee wyses geïllustreer, naamlik dat hy uit die naby besonderhede die groter verband kan sien en dat hy uit die breë verbande die perspektief kan verklein tot 'n fokus op die intiem-persoonlike vlak. Hy kyk enersyds

*na vier vetplantjies in 'n bakkie sand,
en sand en vier vetplantjies groei en wyk
tot oopgestrekte kaaltes van sy land*

(Net so sien die manlike spreker in Sproeireën ook die omvattende beeld van nartjieboorde wat breek uit die klein stukkie nartjieskil; die abstrakte jeugherinnering van die verlede wat loskom uit die konkrete doen en late van die hede). Andersyds kyk Jorik na al die baie dinge in *die brokkige land, sy stede dissels en diere* en wonder of dit moontlik is dat:

*dit alles, soos 'n mot in barnsteen,
besin binne die engtes van my lyf:
die land die eeu en mense met my neem ...*

Deur sy waarneming word hy die versamelpunt van al dié dinge.

Jorik se vermenigvuldigende oë kyk ook ontmaskerend. Sy oë sien:

*wanneer van iedereen die masker val
hoe eenders, eenders straal die oop gesigte.*

As hy later in dieselfde afdeling, Granaat, weer na die gemaskerdes vanaf sy balkon kyk, kyk hy verby die skyn en vra besinnend: *Wat **bly** van ons?* (my benadrukking). Dit gaan vir hom oor dit wat behoue bly naas die baie verganklike en veranderlike elemente.

Jorik se oë is egter nie altyd oop nie. Hy slaap aan die begin van die Joernaal en word deur Dabor wakker geskud. Aanvanklik is sy oë onwennig om te kyk. Hy maak sy oë toe - rig hulle na binne en bid. Hierna kyk Jorik aktief: op die spieël van die uitkykbuis (sy eerste blik), op al die maniere hierbo genoem, in die spieël na die vrouefiguur en na Dabor ('n indirekte kyk), uit die vliegtuig, vanaf die balkon, ensovoorts. Geen ander figuur in die Afrikaanse poësie het so 'n saamgestelde oog as Jorik nie. Elke keer as Jorik slaap word hy wakker geruk en gaan sy omvattende kykhandeling op werklikheidsdinge én in die gees voort. Aan die einde word Jorik duiwelig weggelei - sy oë is dan nie meer oop nie. Sy finale wegsink in die donker water word primêr as 'n hoor- en voelbeleving beskryf.

2.3.4 Jorik as multifiguur met 'n dubbele aard

'n Aspek van die Jorik-figuur wat bydra tot sy kompleksiteit, is sy dubbele aard wat hy vanweë sy uiteindelijke selfkennis en oog wat na binne kan kyk self identifiseer (my benadrukking):

*Tog eensaam tussen die sterre en wiere
dwaal ek, en diep in my **dubbele aard**
in paaie wat loop van die kliere
is ek van geboorte bestem tot verraad.*

Die figuur herinner aan die Janus-figuur in Cloete se poësie. Jorik se dualiteit is verskuil maar word "openbaar" gemaak deur dit te verpersoonlik in die Manuel- en Daborfiguur wat as sy makkers, sy begeleiers, sy alter-ego's optree. Hierdie procédé ten opsigte van figuurskepping, naamlik om die hooffiguur te belig deur twee skadufigure, is in hierdie tydvak en in die poësie 'n nuwe tegniek wat eers later in die drama en prosa ook toegepas word (vergelyk die Kirst-figuur in Bos van Chris Barnard).

Dabor en Manuel is deurentyd teenwoordig en gekoppel aan Jorik se lewensgang. Hy praat net één keer met hulle as hy teenoor hulle en teenoor homself bely:

*"Ek kan nie saam! Ek het verraad gepleeg
en ongeregtheid ..."*

Hulle praat meer dikwels met hóm - elkeen na sy eie aard.

Van die twee figure geniet die Manuel-figuur voorrang. In die aanvang van die Joernaal word hy eerste genoem. Ook teen die einde is Manuel uit Jorik se perspektief die opvallendste van die twee:

*Hy klim by halte 33 af
en toe die rooi bus wegtrek met 'n vaart
sien hy dat twee reeds op hom staan en wag
- een met 'n hol gesig en bietjie baard.*

Ook by die herontmoeting met Dabor in die kroeg is Jorik net begaan oor waar Manuel is. As duikbootbemanning geniet Manuel ook statusvoorrang. Hy is die skipper, Dabor die **tweede** man. Basies is Jorik dus Manuel-georiënteerd al skyn dit asof hy by tye van hom vergeet.

Die Manuel-figuur verteenwoordig enersyds die serieuze sy van Jorik. Manuel is religieus ingestel, neem sy taak ernstig op en fokus op die geestelike. Hy vertoon egter ook 'n hele aantal Christus-trekke wat aan hierdie figuur nog 'n funksie toevoeg. Die parallelle verwysings sluit in: sy voorkoms, sy naam, optrede, die plekke waar hy hom bevind, sy woorde en die simboliese assosiasies wat op hom betrekking het.

Manuel is die stuurman van die boot wat op die koers konsentreer. Hy is die lang skraal skipper met die hol gesig en bietjie baard. Dit strook met die visuele voorstellings wat van Christus gegee word. Manuel het littekens van wonde *op doelbewuste plekke in die lyf* wat onder andere deur spykers veroorsaak is soos die tekens van die gekruisigde Christus se liggaam. Manuel verwys na die onbekendheid van die mens (Jorik) se sterwensuur:

*"Wees voorbereid wanneer ons jou kom haal
selfs gunsteling weet die uur nie eens"*

Manuel verwys na homself as iemand wat homself gewillig geoffer het soos Christus. Ook by halte 33 wag Manuel Jorik in. Die getal dui op die voltooiing van Christus se taak op aarde toe hy 33 jaar oud was. Manuel se woorde aan Jorik is hoofsaaklik trooswoorde en woorde van bemoediging soos Christus se woorde. Sy genadige troos op Jorik se skuldbelydenis impliseer vergewing en dui die sterkste op Christus wat vryskelding van sondes kan gee en in die vlees op die aarde was:

*"Kom in Sy naam
Ek, wat hier eenmaal in die tyd en vlees
ook was, neem jou in Sy genade saam".*

Minder direk is die verysing na Manuel as 'n kryger terwyl Jorik hom ook in 'n kryg bevind. Dabor word nêrens 'n kryger/stryder genoem nie. Dié kryg/stryd sou assosiatief op die stryd teen sonde/Satan kan dui. Net so dui die strekking van die woorde wat Manuel gebruik op Christus se woorde, byvoorbeeld dat 'n gelowige voorbereid moet wees op die wederkoms, dat hy ingestel moet wees op die geestelike dinge, dat hy nooit gans alleen hoef te voel nie, ensovoorts. Manuel se naam as verkorting van Immanuel is 'n direkte en identifiserende verwysing na Christus.

Die Manuel-figuur is nuut en uitsonderlik omdat die Christus-figuur nog nooit vantevore in die Afrikaanse digkuns so uitvoerig maar subtiel aangedui is en so intiem by die hooffiguur en gediggebeure betrek is nie. Christus is nog nie voorheen in die Afrikaanse poësie in so 'n mate soos hier verpersoonlik of "gekarakteriseer" nie. Christus as die tweede persoon van die Drie-eenheid het eintlik tot in hierdie tydvak 'n baie lae voorkomswaarskynlikheid in die Afrikaanse poësie gehad, omdat dit in die ouer poësie hoofsaaklik God die Vader is wat figureer soos wat vroeër in die studie aangetoon is.

Waar Manuel figureer as die ernstiger sy van Jorik se persoonlikheid, het hy die oorheersende rol. As Jorik waarskynlik op grond van Erna se gesuggereerde swangerskap, wonder of lewe heilig is, is Manuel se beeld en sy eie gebed wat geëggo word vir Jorik 'n gesuggereerde antwoord. Hy voel beklemd, vasgevang, bot en ontevrede. Juis in hierdie moment van morele keuse tree Manuel op in die rol van sy gewete/verantwoordelike.

Manuel maak dus nie net deel uit van Jorik se dualiteit nie maar het 'n bykomende figuurfunksie as parallel vir Christus. Soos Jorik 'n sikliese herhalingsfiguur van die mens is, is die suggestie dat Manuel 'n soort sikliese herhalingsfiguur van Christus is.

Dabor het ook 'n bykomende figuurfunksie omdat hy soms mefistofeliese trekke vertoon soos in sy verskyning in die kroegspeël asook sy naam wat op die diaboliese sou kon dui. Hier is egter geen uitgebreide parallele soos by Manuel nie.

Dabor is hoofsaaklik 'n figuur wat funksioneer as die skadukant van Jorik, die aardse ingesteldheid wat onpretensieus, sorgeloos, selfs ligsinnig kan wees. Hy skaar hom by die plesierdinge soos kaartspeel, drink, dans, lekker lag en die seksuele met 'n speelse element daarby. Sy voorkoms en taalgebruik kenmerk hom as die ongeraffineerde maar nie noodwendig slegte of bose nie. Dabor laat Jorik grootliks aan homself oor. Op byna siniese wyse herinner hy Jorik wel by herhaling aan die dood:

*"ek sien 'n vrou van hartens en die aas,
die heer van ruitens en dan skoppensboer".*

*"moet jou dus nie bekommer nie; onthou,
ons maak maar almal 'n geraamte groot!"*

Hy is die spraaksaamste figuur wat warmte, geselligheid en intimiteit nastreef om Jorik tuis te laat voel. Hy spreek hom aan as *ou Jorrie, Boet, ou maat, ou bees* en *ou kêrel*. Jorik moet sy eie heil uitwerk. Dabor verneem net so bolangs: *"Hoe gaat dit?"*

Metafories gesien is Dabor se voorkeur vir drank 'n manier om die koue en eensaamheid te verdryf en 'n mate van warm gemeensaamheid te skep. Veelseggend verkies hy dit bloots en kaal terwyl die kruisementblaartjie as garnering speels dui op die seksuele waardeur eensaamheid besweer kan word. Opsommend is Dabor se filosofie wat hy oordra aan Jorik: moet jou nie te veel bekommer nie; geniet die aardse warmte en luste maar hou die dood in gedagte.

Die twee figure as uitbreiding van die Jorik-figuur en die bykomende figuurfunksie van veral Manuel, beklemtoon die verwikkeldheid van die hooffiguur en illustreer waarom Jorik as 'n multifiguur bestempel word en nie 'n gelyke in die Afrikaanse digkuns het nie.

2.3.5 Die Jorik-figuur as mens tussen ander mense

Daar is reeds kortliks verwys na Jorik as herhalingsfiguur van vroeëre ontdekkers/stryders/verkenner/gestuurd asook sy verhouding met Wiesa wat inisieel as begeleier/interpreteerder vir hom optree. Hy beweeg egter tussen baie ander mense. In hierdie opsig is Joernaal van Jorik se figure anders as die figure in die ouere Afrikaanse poësie. 'n Mens kry in Joernaal van Jorik byna op die wyse van die roman 'n menigvuldigheid van figure. Anders as vorige figure (selfs epiese figure) is Jorik baie bewus van die verskeidenheid mense wat hy in die land aantref: die bruinmense, Grieke, boertjies/ongeskeerde mans, Maleiers, Zoeloes, ensovoorts. Dié arbeiders neem ook 'n besondere plek in. Verlaas die stedelinge figureer in verskeidenheid: van straatveërs tot die *lede van die Sanhedrin*, die bleskoppe met hul gesublimeerde wellus wat konkel en manipuleer om eie gewin. Hulle is nie meer figure wat geïdealiseer word of agting afdwing nie. (Die

leierfiguur in Walters se gedig Moses is ook 'n geminagte figuur met 'n bleskop en 'n boepens). Die stedelinge is bruines, wittes, swartes, almal in die teennatuurlike ruimte gekontrasteer met die natuurlike dierfiguurtjies (my benadrukking):

*en duisendes met bruin en swart gelate
kruip uit die donker hole van beton
soos smorens vroeg in koppies uit klipgate
die dassies sku hul koester in die son*

Hulle kruip uit hole en vlug saans daarheen terug:

*En saans wanneer die beuel sy laaste blaas
vlug daar groot skares moeg en afgemat
met voorstedelike trem- en treingeraas
na die grys katakombes van die stad*

Hulle sluip na werkruimtes soos skuldiges:

*en al die duisendes wat elke môre
die blokkiesraaisel oplos in die bus
en na arena-stoele in kantore
sluip*

Pretorius het in Stakers en Sonnet-Uit Malvern die werkers in die stad se bestaansdilemma belig. Opperman kon dit in Joernaal van Jork as onderbou gebruik vir die eerste Afrikaanse gedig waarin grootstadfigure werklik verken word. So byvoorbeeld staan die werkers *vol olievlek en geur van paraffien* tou en trek, in ruil vir geld, 'n pakkie in-sellofaan-toegedraaide kos uit 'n slotmasjien.

Die handeling van die stedelinge (hulle kruip, vlieg, sluip, toustaan) kontrasteer skerp met die natuurlike, die herinneringe aan hoe dit eens was in natuurlike omstandighede (my benadrukking):

*Waar eens
die buffels en die sebras skouerhoog
in geil tamboekiegras na somerreëns
kon wei en Boesmans met hul pyl en boog
kon **regop stap** vir korrel en die skoot ...*

Die natuurlike wêreld wat Opperman hier oproep is so radikaal anders as die weiveld in Trekkerswee (Totius). Jorik het baie simpatie met die werkers maar wil hulle ook van die verraad jeens voorgeslagte bewus maak en vir hulle 'n groter magsposisie beding. Hulle word *die verdruktes* genoem wat 'n droom van selfbeskikking koester. Deur nederige arbeid en ekonomiese opbloei kan dit verwesenlik word om hulle dan net weer, ironies genoeg, deur werk en fabrieksratte

binne 'n nuwe slawerny vas te vang. Die spil van hierdie slawebestaan bly die gespook om silwerlinge te bekom.

Jorik se simpatie lê veral ook by die ouer mense. Dit is 'n span ou mans wat in die vroeë oggendure die bloederige slagplek was; dit is ou vegters wat nou in die bruin komberse van die aarde toegedraai lê; die geeste van ou Ooms is verraai want ysterstruik groei nou in hul land. Kontrasterend met hierdie ouer figure is die span jong mans van die koerant wat die spioenasie en verslagwerk moet voortsit in al die bose streke van die land. Hulle word gestuurdes met toerusting en 'n opdrag:

*Hy stuur die span jong mans van die koerant
met flitskamera, potlood en snelskrifboek
na al die bose streke van sy land
om voorbeelde van dié verraad te soek -*

Hierdie byfigure wat in Joernaal van Jorik optree verteenwoordig 'n nasionale verskeidenheid wat net so belangrik en nuut is as die panoramiese verskeidenheid, wisseling en kontras van die nasionale landskap wat ontdek en genoem word as Jorik die land verken in Kamera. Alhoewel Jorik - in 'n mate soos Koki - 'n eensame enkeling is wat, vanweë sy werk, soms soos 'n Jupiter (let wel, vanuit 'n verhoogde posisie uit die lug)

*sal neerstryk teen 'n Leda se wit lyf
oornag ... vir verder reis die krag weer vind*

is daar - totaal anders as in Raka - ook sprake van 'n vriendekring, 'n portuurgroep waarbinne hy beweeg. Die vriendekring sluit in: Renier, Jakoos en Koot-Faan. By hul ontmoeting is hulle 'n groep jong, dansende, gemaskerde figure. Die maskers is die teennatuurlike vermommings waaragter die stadsfigure skuil. Dit is 'n gelykmakende, depersonalisering van die figure wat hulle laat inpas in die teennatuurlike stadsruimte. Hul sorgelose plesierdae is van korte duur. Renier, vanweë sy voorkoms en taalgebruik, herinner aan die Daborfiguur:

*Renier - dun lip en snor - laat dronkerig hoor:
"Goed Jorrie! ...*

Jakoos is die een wat Jorik wil motiveer tot aktivistiese daade. Ook hy word subtiel gekoppel aan die duiwelse as Jorik antwoord:

"Jakoos ... ons kan nie, man; dis duiwelswerk!"

Jakoos is dan ook die een wat Jorik beskuldig van verraad omdat hy sy woorde na die tye draai. Jakoos is 'n mag-en-krag-daadfiguur.

Renier en Jakoos sterf albei gewelddadig: Renier in die Noorde en Jakoos het in sy jeugdige voortvarendheid homself vernietig. Koot-Faan is lewend maar is 'n krygsgevangene wat afgesonder en beperk is tot die maak van klein kuns- of gebruiksvoorwerpies terwyl hy innerlik voortveg teen die haat in homself. 'Hulle is verteenwoordigers van die Afrikaners wat nie in die nuwe tydsgewrig sinvol kan voortbestaan nie. Jorik is die enigste een wat ondersoekend waarneem, dink en besinnend vrae vra en daardeur 'n prototipe word van die nuwe besinnende Afrikaner:

Wat bly van ons? (Granaat)

Wie sal die stryd besleg? (Granaat)

Waarom maak ek 'n kind nog groot? (Silwerlinge)

Hy kan, vanweë sy deurdringende kyk, agter die maskers sien dat almal wesenlik eenders is, dat die stadsmens gedepersonaliseer raak:

*Wanneer van iedereen die masker val
hoe eenders, eenders straal die oop gesigte*

Hierdie depersonalisering van die mens in die groot stad is ook in Ballade van die Gysland (Opperman) aan die orde. Jorik en die vrou Erna se verhouding sluit aan by die mans- en vrouefigure in Negester oor Ninevé (Opperman). Die vroulike word steeds met die ruimtelike in verband gebring. Sy is 'n plek waar die man neerstryk en oornag: hy is die viriele swaan met falliese verwysings, sy is Leda wat bevrug word deur die voëlfiguur en so 'n nuwe era inlui, die siklus voortsit. Die sensuele en seksuele word metafories verhul.

Die manlike figure in Joernaal van Jorik word oorwegend as gekleed voorgestel maar tog so anders as voorheen. Jorik klim uit die duikboot met sy gomlastiekpak aan; daar word verwys na die voetkonstabel se donkerpak en Jorik wat modern geklee, van hoed tot bruin gholfskoene bekyk word. Jorik trek sy harlekynmaskerdepak uit in Erna se woonstel. (let wel: sy is die besitter van eiendom, die huis; hy die nie-besitter, die ontheemde). Wanneer Jorik wakker skrik, trek hy haastig aan. Later mompel hy uit sy jas se kraag. As Manuel en Dabor hom kom haal, is al drie gejas. Die genoemde kleredrag dien vir die verstedelike moderne

mense as skuilvorme - net soos die maskers. Binne die klere is hul nie bloots en kaal nie, kan hul selfs in 'n mate incognito wees.

Die jong vroulike figuur word twee keer as naakte figuur (natuurlik) deur die man bekyk. Dit is egter 'n indirekte kyk. Die speelbeeld is ook net 'n weerkaatste natuurlikheid en daarom is ook hierdie figuur in 'n mate "onnatuurlik":

*Kyk ... hoedat sy in die speel uit blaar
na blaar 'n wit magnolia verskyn*

'n Ander keer is hy bewus van haar wit lyf en kyk dan weer indirek: hy herken 'n ander verskuilde figuur - Manuel.

*En as sy stil wegskuif, haar arm lig
herken hy skielik in die okselhaar
die bietjie baard en daardie hol gesig ...*

Wat hier, soos in Opperman se ander bundels, opval, is die verby-leef/praat tussen die manlike en vroulike figure, die tydelikheid van hul kommunikasie met mekaar. Hulle is figure wat afhanklik maar tog ook só afsonderlik van mekaar bestaan.

In Joernaal van Jorik is Jorik wel die sentrale, omvattende multifiguur maar hy figureer saam met 'n groter verskeidenheid mense (en ook diere) in 'n omvattender, kaleidoskopiese landskap as wat ooit vantevore in die Afrikaanse poësie byeengebring is. Hy "versmelt" ook met hulle deurdat hy tussen hulle soos een van hulle beweeg. So is hy 'n Elckerlyk-figuur as hy soos *enige man met koffer en kaart/tussen die mis en die mense verdwyn*. Ander mense sluit dus aan by die nasionale verskeidenheid: die stedelinge, die voorgeslagte, die werkers, die oues, die jongeres, vriende, vrou en kinders - van die onpersoonlike tot intiem persoonlike vlak.

2.3.6 Figuurgroei by Jorik in die joernaalverloop

Die groei wat die hooffiguur in die verloop van Joernaal van Jorik ondergaan, is eweneens omvattender as in enige werk voor hom. Nie net word die hele lewenskring van Jorik weergegee nie maar ook Jorik se geestelike groei word soos nog nooit vantevore nie in die Afrikaanse poësie weergegee.

Die uniekheid en nuutheid van Jorik se lewensgang wat van geboorte tot sterwe meegedeel word, word nie as afgebakende periodes van kind, jongmens en volwassene wees aangebied nie. Hoewel daar suggesties van hierdie lewensfases is, word dit aangebied as aaneenstromend: die taak en verraad waarvan aan die begin sprake is, is teen die einde ook nog van betekenis. Hierbenewens word Jorik se lewe tussen die momente van geboorte en sterwe ook na weerskante gekoppel aan 'n ewigheidsdimensie wat siklies verloop. Die waterruimte waaruit hy kom en waartoe hy terugkeer, is 'n kreatiewe ruimte waaruit telkens nuwe lewe gegeneer word en waarin lewe ook opgeneem word.

Die Jorik-figuur se omvattende groei as gedigfiguur word egter nooit in isolasie beskou nie. Sy lewe en bestaan is op 'n verwikkelde wyse verweef met Manuel en Dabor as verteenwoordigers van die dualiteit wat hy in hom omdra (met bykomende figuurfunksie) en ook verweef met elke mens, dier en ding in die geskakeerde landskappe waar hy beweeg. Hy is self 'n multifiguur in 'n omvattende gemeenskap en 'n omvattende land. In Duikboot is Jorik intens bewus van sy verbondenheid aan sy voorgangers, die vroeë ontdekkers wat onder aansporing van geloof en geld die onbekende wêreld verder en verder verken het. Ten opsigte van die taak wat elkeen van hulle het, bestaan daar 'n verwantskap met hulle. Jorik is ook intens bewus van die land, die ruimte self wat soos 'n dier vernietigend kan optree. Die land self is soms 'n veel groter mag as die menslike elemente. Die nietige mens word ondergeskik gestel aan die ruimte. Hy word daardeur verdwerg.

By Jorik se geboorte, die begin van sy sending, is sy oë in strofe 9 van Duikboot nog *ligsku*, maar later in die uitkykhok begin sy sienhandeling aktief. Sy eerste blik is 'n beperkte kyk in die spieël van die uitkykbuis. Sy toenemende sienvermoë brei uit in die gedig se verloop en is omvattend van aard, soos dit in 'n vorige rubriek bespreek is. Dit is die belangrikste handeling wat Jorik uitvoer met sy omvattende oog wat konkreet kyk en sy geestesoog wat geteleskopeerd histories en profeties kan kyk maar ook introspektief en ontmaskerend kan kyk. Dié figuurgroei in dié opsig, wat hier 'n aanvang neem en toenemend uitbrei, is die mees omvattende sienvermoë van enige figuur in die Afrikaanse digkuns.

Jorik is *alleen* en *klein* as hy aan wal gaan met sy koffer en kaart. Manuel se groetwoorde herinner hom aan sy persoonlike taak:

*jy moet ter wille van die doel
jouself, soos ek eenmaal, gewillig offer*

Manuel bemoei hom dus met die individu. Vir die siniese Dabor is Jorik maar net deel van die kollektiewe **ons** wat blootgestel is aan gevare. 'n Mens se lewensdoel formuleer hy so:

ons maak maar almal 'n geraamte groot

Hierdie individualisering van die figuur is in hierdie tydvak van belang. Die individu staan nie los van die massa soos in die tydvak rondom Dertig nie, maar hy is ook nie nêr deel van die massa, van "gansch het volk" soos in die vroeë poësie nie. Daar is vir die "nuwe" individu ten opsigte van die nasionale 'n dubbele koppel: nie net aan voorgeslagte nie, maar ook aan nageslagte. Naas hierdie verbondenheid na weerskante het die individu self ook 'n persoonlike taak om deur opoffering, hetsy met woorde of dade of bloed, die nasionale saak te dien. Die Jorik-figuur wat op hierdie manier 'n volksmens, 'n groepsmens én nogtans ook 'n enkeling is, het geen voorganger in die Afrikaanse digkuns nie. Hy is radikaal en omvattend nuut as gedigfiguur.

In Kamera kyk Jorik met die ondersoekende oë van 'n kind. Hy ontdek met sy oë 'n mengeling van beelde wat deureen skuif tot 'n onbegrensde kaleidoskoop. Dit is 'n ongelooflik omvattende oog wat sien hoe die momentele verdwerg word en tussen die mallemeule se meganiek deur word ander ruimtes weer sigbaar - hy kyk oor en verby voorwerpe. Die omvattende oog sien die hele vyfpuntige gebou met een oogopslag as 'n *straalsteen* en met die geestes oog word dit 'n *gidsster*. Die oog is ook 'n prisma wat die kleurrykheid van die taferele inneem en tegelyk ook die detail van torinkies en mieliepitte onderskei.

Die groei ten opsigte van sy waarnemingsvermoë lê daarin dat hy naas die aarde ook die lugruim bespied. Onder die indruk van die grootsheid daarvan teenoor sy eie kleinheid, klou hy aan die gras vas. Die spanning hemel/aarde is hier 'n duielingwekkende indruk wat in die res van sy lewensgang voortgesit word op gewysigde maniere.

Jorik is 'n reisiger deur die land met geen vaste tuiste nie. In dié opsig is hy 'n ontheemde. Hy voel in hierdie ruwe land nie tuis en voel aan alles net tydelik verbonde. In samehang met Jorik se sikliese aard en die wegval van tydsgrense is reisiger-wees en die ontuis-gevoel weer aspekte van die nuwe figuurontwikkeling in die Afrikaanse digkuns. Reisigers en ontheemdes is figure wat na hierdie tydvak 'n baie hoë voorkoms in verskeie digters se werk het. Vergelyk die bundeltitels TYD VAN VERHUISING van Van Heerden, KLEIN MANIFES VAN 'N REISIGER van Weideman, DAGREIS van Lina Spies en OM ALLEEN TE REIS van Fanie Olivier.

Jorik se besef dat die wêreld verander het, strook enigszins met oom Gert se siening in Trekkerswee (Totius) dat die vroeëre boereparadys nou 'n groot grys molshoop is. Oom Gert bly egter in die ou wêreld staan en is veroordelend teenoor die nuwe wêreld. Wiesa maak Jorik bewus van die kontras tussen vroeër tye en nou (T), die ruimtelike gegewe (R), die figure (F) en die Gebeure (G):

*En nou (T) waar miershoopkamers en rotstuine (R)
staan, en skepsels koekepanne laai,
lê hulle (F) stil (G): ou vegters in die bruin
komberse van die aarde toegedraai.*

Nou word teenoor vroeër gestel, veg teenoor stillê, miershoopkamers en rotstuine teenoor oop vlaktes; die hulle is nie meer die aktiewe figure nie - die skepsels is dit. Die kontras tussen die ou wêreld wat so radikaal anders is, laat Jorik onseker voel. Hy bevind hom op die grens, die oorgang tussen die oue en nuwe net soos die Inkwisiteur in Die hond van God (Van Wyk Louw). Daarom verlang hy terug na die waterwêreld waaruit hy kom, wat vir hóm die bekende is. Hy verlang na die seegeruis en kyk na die muggievissies wat - anders as hy - vinnig kan terugsprei in die see. Hy kan nie nou al teruggaan nie - hy móét wag tot hy weer gehaal word. Onwillekeurig maak hy dus deel uit van die nuwe geslag in die nuwe veranderde wêreld maar hy voel hier aanvanklik ontuis en soos 'n tydelike besoeker. Kom en gaan is vir hom die vaste punte. Daartussen is hy reisiger met 'n kaart en sendingopdrag wat vrye beweging moet hê, wat ligweg moet kan reis sonder bindende verantwoordelikhede teenoor ander. Soos hierbo genoem, is die Jorik-figuur die model vir baie verwante figure in die Afrikaanse poësie hierna wat huisloos geword het. Hulle bevind hulle in kamers, op paaie of stasie, in hawes, bushaltes, kroeë en selfs onder bosse (vergelyk: Wandelende Jood van Olga

Krisch, Bergies van Petersen, Stasie van Antjie Krog en Terug van Elisabeth Eybers). Waar die huis (en stoep veral) in die ouere gedigte 'n versamelpunt, 'n vaste punt, 'n tuiste/onderdak was, is die reisigerfigure nie meer aan huise gekoppel nie of hulle vertoef net tydelik. Die ontheemdes/reisigers is byna altyd ook wagtendes soos in Beckett se Waiting for Godot.

Die dualiteit van gees en liggaam in Jorik bring 'n spanning tussen los wees en vasgevang raak, tussen huislose reisiger wees en gebind wees aan huis, vrou en kind. Sy liggaamlikheid en die groepering in pare van man en vrou is die primêre oorsaak van Jorik se vasraak in webbe, sy gedwonge tuisraak, die ontketening van sy ang en sy vrees vir die kom-haaldag.

In Granaat doen Jorik as jongmens mee aan die *karnavalle van die vlees* saam met sy gemaskerde vriende wat ironies duidelik deur eiename geïdentifiseer is naas die maskers wat hulle dra. Hierin is weer die probleem van individualisering (eiename) en depersonalisering (maskers) waaraan die stadsmens van die tyd blootgestel is. Die figure is hier in 'n metropolitaanse gemeenskap opgeneem waarvan die groepie Afrikaners maar net 'n deel is. Dit is nie meer oorwegend soos byvoorbeeld in Trekkerswee (Totius), 'n sosiale groepering van Afrikaners met Engelse as randfigure nie. Die stadsgemeenskap waarbinne die Jorik-figuur hom bevind is homogeen en sluit ook swartes in. Al is dit nog in die rol van 'n ondergeskikte, dra die swart kelner 'n wit pet. Die ou mans was in die vroeë oggendure die bloederige betonblad en swart gestaltes loop kouelik en koes. Van die laatnag-lewe en die vroeë oggendbedrywighede is almal deel: oud en jonk, wit en swart. Later is ook die soldate bruin, wit en swart wat gesamentlik optree teen die ou, prototipe-Afrikaner met sy eeufeesbaard.

Jorik se lewe raak verwickeld met dié van Erna. Ook hier is Jorik net 'n besoeker - dit is háár woonstel, háár bed - maar die eerste aanduiding dat hy vasgevang raak in die aardse, word reeds gesuggereer deur die verwysing na 'n *haai se eier vasgevang*. Hy ontstyg egter die aarde in die vliegtuig wat los sweef in wyer kringe, styg en styg ... Hy beleef weer 'n tydelike vervoering as reisiger. Dit gee aan Jorik weer 'n perspektief van bo af op die aardse dinge. Die aardgebondenheid van die figure oorheers as die vliegtuig vasgegryp word soos 'n groot mot op die lughawe. Jorik beleef die seksuele as deel van die aardse. As reisiger op

'n stil alleenreis deur die lug oornag hy net tydelik om uit die seksuele/aardse krag te vind vir die voortsetting van sy geestelike reis. Hy sluit aan by gedigfigure van Dertig wat die geestelike bo-aards soek. In latere werk, veral dié van Cussons, word die aardse juis vergeestelik soos blyk uit die latere bespreking van vlieë as gedigfigure. Deur die vrou en verwagte kind word Jorik se gebondenheid en verantwoordelikheid ten opsigte van die aardse komponent al groter. Dit laat hom verstriek raak en al meer verward word.

Deur sy besinning (*kyk en bedink*) op die Afrikaner se geskiedenis van verstedeliking, die mynopstand, die Rebelle en die Groot Trek, groei Jorik tot insig:

*In hierdie hele stryd en handelinge
- kom eerlik man tot man! - ons is geen volk
maar 'n mislukte spul opstandelinge!*

Hierdie uitspraak sou uit geen figuur vóór Jorik se mond kon kom nie. Dit openbaar 'n kritiese ingesteldheid en eerlikheid oor die nasionale. Opperman se figuur maak hier gedurfde uitsprake en is daarin radikaal anders as sy voorgangers en 'n voorloper vir latere soortgelyke uitgesproke figure.

Jorik besin nie net oor die nasionale nie, maar ook oor lewe en dood en oor geregtigheid. Baie subtiel word woorde en gebeure op mekaar betrek wat op aborsie sou kan dui, byvoorbeeld *Is lewe heilig?, hy beplan snel en staar*, Manuel (as parallel van Christus) se verskyning op hierdie oomblik, die verwysing na *miskraam* en die *ek-wysiging* in die gebed wat herhaal word. Ook hierin is die Jorik-figuur radikaal nuut en 'n voorloper van 'n figuur wat eers baie later in Ingrid Jonker se gedig Swanger vrou ter sprake sou kom.

Jorik as reisiger tree ook as wagtende op. Dit is egter nie 'n stagnerende wag nie. In dié wagperiode groei hy tot insig oor die nasionale veranderinge wat ingetree het:

*ons groei het té verwickeld vir geweld
en bloed geword. Ons moet ons nou net sterk
vanuit ons eie lende ... en deur geld.*

In Silwerlinge is Jorik 'n man met vrou en kinders. Die bedreigings wat hy in nagmerriedrome is en, bedreig land, vrou en kind - die nasionale en die persoonlike belang. Die spanning hemel/aarde word volgehou.

Jorik het die behoefte om vanuit 'n hoë plek (bo-aards) 'n omvattende perspektief op die werklikheid te verkry. Sy werkplek maak dit moontlik om *hoog op sy balkon* die gebeure en die mensdom te beskou. Die mense is steeds die dansende, skreeuende gemaskerdes wat oor veraf oorlogsgebeure in die Ooste (die atoom-bom) feesvier maar van die bedreigings van swart dwarrelwinde, plaaslik, en wit warrelwinde in die Noorde weet hulle skynbaar nie.

Die lotgevalle van Renier, Jakoos en Koot-Faan laat hulle figureer as komponente van die Afrikaners wat deel uitmaak van die groter mensemasse wat die einde van die wêreldoorlog vier. Ook hierin lê die nuutheid van hierdie Afrikaners in Joernaal van Jorik, naamlik dat hulle nie net meer betrokke is by eie nasionale oorloë nie maar dat die nasionale nou ook aan die internasionale gekoppel is. Die wêreld ekonomie van handel tussen die Ooste, Amerika en Rusland betrek dié land om wie se suidelike punt hulle vaar. Die verwesenliking van die republikeinse droom kom dus uiteindelik nie deur woorde of bloed of bom nie, maar deur die masjien.

Nie alleen sien Jorik verskuilde gevare soos in 'n horoskoop nie. Hy sien ook die veranderende werklikheid. Jorik beskou die groot veranderinge wat in sy land plaasgevind het vanuit sy venster. Vanweë sy omvattende sienvermoë waarna vroeër verwys is, sien hy uit hierdie bo-ruimte die ommekeer van die natuurlike in die teennatuurlike. Bruines en swartes *kruip* en is *sku*. Sonder onderskeiding van kleur *vlug groot skares, moeg en afgemat* saans na katakombes - skuilplekke wat eintlik begraafplase is. Hulle leef, eet en werk onnatuurlik en los geen probleme op nie, behalwe blokkiesraaisels.

Hierdie arbeidersfigure in die stad het gemeenskaplike trekke met 'n hele skare van moeë stadsfigure wat vroeër genoem is en steeds voorkom in gedigte byvoorbeeld in Die veles van Petersen, Sewe-uur van Venter, Stakers, Sonnet-Uit Malvern en Grou mure van Pretorius, Kronieke van 'n reklameman van Watermeyer, Busrit in die aand van Elisabeth Eybers, ensovoorts.

Die magsfigure wat die samelewing manipuleer deur hul geldmag word hier as nuwe figure voorgestel wat nog nie voorheen op so 'n wyse in die Afrikaanse poësie voorgestel is nie. Hulle mag is op geldmag gebaseer. In Oom Gert vertel

(Leipoldt) was die Engelse oorheersers politieke magshebbers en in Raka (Van Wyk Louw) heers Raka deur sy laer drifte en brute krag (soos in Tennessee Williams se dramas).

Die Sanhedrin in Joernaal van Jorik wat onvleiend en degraderend voorgestel word, kan dui op figure van Joodse of kerkverbonde afkoms. Hulle wil Jorik se populariteit en invloed beperk. Hulle voorskrifte moet hy om den brode volg. Die aard van Jorik se werk word daardeur geraak. Ontspannende sensasiebelaaide leesstof besoedel die stedelinge se gees en verdraai hulle waardeoordele. Hierdie laasgenoemde aspek van die stedeling as figuur is nog nie vantevore uitgelig nie. Dit gaan nou in hierdie tydvak om meer as net die arbeid wat die liggaam vermoei. Die verstikking van die gees is rede tot kommer.

Jorik se besinning en vraagstelling verkry 'n dringendheid en sy besef van verraad verdiep. Die verraad teenoor die geeste van ou Ooms, teenoor die nasionale is ten diepste ook verraad teenoor God. Jorik beleef 'n toenemende angs oor die verwikkeldheid van sy bestaan - die persoonlike sy, die nasionale, die internasionale, die universele. Jorik beleef as 'n Elckerlijk-figuur die moderne mens se vasgekeerde doolhofbestaan, die oorheersing deur meganisasie maar veral ook die bedreiging van die mens deur homself, omdat hy wêreldwyd deur wapens en allerlei krygstuig dood en verwoesting saai en beplan.

Jorik se ervaring van hierdie omvattende bedreigings laat hom twyfel oor die sinvolheid van die toekoms, oor die voortsetting van die lewensiklus in sy kind te midde van soveel doodsbedreiging. Hierdie oorkoepelende besef van die enkele nietige mens uitgelewer aan bedreigende magte soos Jorik dit intens beleef, word deur hierdie figuur vir die eerste keer in die Afrikaanse poësie verwoord. Vir die eerste keer in ons digkuns word die persoonlike eksistensiële angs enersyds gekoppel aan die omvatterende bedreigende ruimte (aarde) en andersyds aan die vrees vir God se oordele (hemel).

Die slotafdeling, Beuel, illustreer weer eens dat 'n mens Jorik nie in isolasie kan beskou nie en dat hy 'n veel omvattender figuur is as net 'n individu wat deur 'n eienaam benoem word.

Te midde van sy groeiende vrees, maak Jorik 'n bestekopname van sy tydelike verblyf hier (my benadrukking):

*'Uit 'n lewe, 'n eeu en 'n tyd behou
'n mens dan niks meer en niks minders
as 'n enkele beeld van 'n ou vrou
'n huis - losieshuis! 'n vrou en kinders?'*

Uit die gebruik van die lidwoord blyk dat Jorik se gedagtes 'n universele reikwydte het. Die afwesigheid van die persoonlike bevestig Jorik as 'n Elckerlyk van almal wat vantevore en nou nog in die land woon en werk, wat die totale werklikheid waarneem en dink oor die samehang van hede en verlede, oor die toekoms en herkoms asook die doel en verband van die enkeling se plek in die groter aardse bestel.

In hierdie afdeling word die waterelement (soos vroeër in Duikboot) al meer oorheersend. Die afdeling Beuel begin met *reën* en eindig met *water*:

*Teen middernag toe die mishoring hees
deur die reën en die wind begin met sy klag
skrik Jorik wakker ...*

en

Dan net die mis en die water ... die water ...

Tussendeur beleef Jorik die laaste tydsverloop van sy lewensgang op aarde ook in waterterme soos klammigheid en mis terwyl die omringende waters ('n ewigheidsbegrip) en reën by herhaling voorkom. Hiermee word die figuur se koms uit en terugkeer na die waters afgerond as 'n sikliese lewensgang wat tog nie finaal afgeloop is nie. Die moontlikheid vir die generering van 'n nuwe siklus bly oop. Die omvattende groei van die figuur is daarmee dus nie afgeloop/afgesterf nie want sy reis duur voort. As gedigfiguur is hy uniek: 'n onvoltooide, oop figuur, met 'n latente groei en voortsettingsvermoë.

As kreatiewe mens is Jorik nou in 'n oorgangsfase: hy skrik om *middernag* ('n oorgangstyd) wakker. Die verwysing na die stomp wat traag smeul en waaruit net partymaal spits sonne losvlam wat gou wegflikker, staan in kontras met sy woordevloed wat in Silwerlinge vir die Sanhedrin problematies was. Hy is nou dwalend in die geestelik kreatiewe ruimtes, afwisselend bo-aards en onder-aards: *eensaam tussen die sterre en wiere*. As kreatiewe figuur is daar by Jorik van af-

name eerder as groei sprake maar die kreatiewe gloed verdwyn nie. Dit bly hom omring - ook met sy vertrek.

So verwickeld as wat die Jorik-figuur se lewe met dié van ander mense was, so toenemend word hy eensame enkeling wat verstoot voel. Dit is deel van die figuurgroei van aanvanklik ontuis wees in die land en tussen die mense, dan vasgevang word, oorweldigend verstriek raak en ten slotte self só vasraak dat dit moeilik is *om van sy malva en sy mens te skei*. Die figuurgroei (van los na vas na loskom) tipeer die Jorik-figuur se verhouding met die ruimte en mense weer eens as siklies van aard.

As figuur wat religieus en krities ingestel is, wonder Jorik oor die oorheersende rol van sy intellek, erken hy sy verskuilde motiewe en dat hy, soos Petrus, Christus verloën het. Hy weet dat sy siel skade gely het en dat hy moontlik as gevolg van al die dinge 'n parallel van Judas is. Die nuutheid van die Jorik-figuur in hierdie opsig is dat hy deur homself aangekla en skuldig bevind word as 'n doemskuldige mens. Hierdie soort interne figuurgroei het ons in in die Afrikaanse digkuns voor dié tydvak nie. Ben en Johnnie in Oom Gert vertel (Leipoldt) is deur die oorheersers skuldig bevind en gestraf. Jorik staan persoonlik skuldig voor God maar ook as universele mens. Jorik roep nie direk persoonlik om genade nie. Die mishoring roep wel in breë verband om God se omvattende genade oor alles:

*Alles skud, en dit voel ook meteens
die aarde dryf los, 'n sinkende vlot,
en die mishoring roep deur die reëns
en die winde om genade tot God.*

God se alomteenwoordigheid word deur lig en geluid tekenne gegee:

*Hy slaan met lig nou **oral** om my uit,
soos op 'n skip met die Sint Elmsvuur;
Hy praat **van alle kante** met groot geluid ...*

Hy omring Jorik, sluit hom in van alle kante - die Absolute Sirkel wat die klein sikliese gang van 'n nietige mens se lewe omsluit. Al is Jorik deurgaans 'n Elckerlijk-figuur, is sy omvattende skuldbelydenis tog ook persoonlik:

*"Ek kan nie saam! Ek het verraad gepleeg
en ongeregtheid ..."*

Dat hy wel saamgeneem word terug na sy eintlike vaderland, is 'n genadebetoon waarin Jorik se eie wil ophou funksioneer. Daar word nou mét hom gehandel. Na sy skuldbelydenis sê hy nooit weer **ek** nie. Die enigste figuur wat as **Ek** die genadeverkundiging uitspreek, is Manuel/Christus self:

*"Kom, in Sy naam.
Ek wat hiereenmaal in die tyd en vlees
ook was, neem jou in Sy genade saam"*

Van die figuurgroep (drie manne) word die duiselige een, Jorik, enduit ondersteun om die oneindige ver reis te kan voortsit. Soos die figuur uit die waters die aarde betree, so omgewe die waters hom weer.

Die omvattende figuurgroei wat die Jorik-figuur as individu en as multifuur in die verloop van die Joernaal ondergaan, is nooit voorheen of sedertdien in die Afrikaanse digkuns so omvattend aangedui nie. 'n Figuurgroei wat in hierdie mate siklies van aard is, is ongekend in die Afrikaanse poësie.

Van al die groot figure is die omvangrykheid van die Jorik-figuur in Joernaal van Jorik en die mutasies van die Kristien-figuur in Kroniek van Kristien wat hierna bespreek word, steeds ongeëwenaard in die Afrikaanse digkuns.

2.4 Figuurmutasies van Kristien in Kroniek van Kristien - D.J. Opperman

2.4.1 Inleiding

Van die aantal groot figure in die Afrikaanse poësie wat hier bespreek word, is Kristien die enigste vrouefiguur. Dina in Trekkerswee (Totius) en die titelfiguur in Martjie (Celliers) kan as voorlopers beskou word. Al hierdie vrouefigure is uit manlike perspektief gekonsipieer. Dina en Martjie is egter baie vlakker en van "buite-af" gekarakteriseer. Kristien word van "binne-af" geteken. Wie Kristien is, wat sy doen, wat met haar gebeur, waar sy haar telkens bevind word uit 'n baie intieme en simpatieke vertellershoek weergegee. Juis vanweë Opperman se hantering van manlikheid en vroulikheid as hermafroditiese bestaanswyse skep hy 'n figuur soos Kristien. Hy vergestalt in Kristien ook sewe selwe soos hy dit in homself sien in Nagwaak by die ou man; trouens, ook in Jorik is hierdie versewewoudiging as manier van figuurkonsipiëring toegepas. Dit dien as voorbeelde van

Opperman se besondere bydrae tot die figuurkonsipiëring in die Afrikaanse poësie.

Die alwetende verteller wat Kristien se binnelewing, haar uiterlike en innerlike metamorfoses beskryf, verrai net een maal sy emosionele betrokkenheid by Kristien en die gebeure as hy verwys na (my benadrukking):

die arme Kristien

en

*Toe het hulle haar **maar** laat begaan*

Die dramatiese ingesteldheid van die verteller blyk ook duidelik uit die aanbieding van die verhaalgegewe in die histories-teenwoordige tyd met klem op die tydsmomente in die verhaalgang:

*Toe kyk sy **skielik** om (Klipkoppie)*

*Toe sê sy: 'Maak **nou** almal julle oë oop (Klipkoppie)*

Toe bloei die turksvyblaaie, stuif goudgeel ... (Meid)

Toe prewel sy haar preek (Papajabos)

Veral in die slotkoeplet volg daar op Kristien se huil, stilsit en monoloog aangrypende handeling:

*Sy sukkel na die orrel, blastrappe knars
en dreun oor alles uit: die groot troumars*

Die mutasies wat dié figuur ondergaan, is inderdaad dramaties en nuut. Opperman het hierdie mutasiemoontlikhede vir die eerste keer ontgin en as 'n nuwe verskynsel in die Afrikaanse poësie ingevoer waar dit nog geen vergelykbare opvolgers het nie. Grove (1974:143) som die eienaamfiguur op as 'n "moderne heilige wat in hierdie land vreemde gedaantes aanneem, lyding van liggaam en siel verduur, haar met plant en dier vereenselwig ...". Myns insiens kan die genoemde vereenselwiging eerder gesien word as 'n volledige figuurmutasie wat telkens plaasvind.

Kristien is deels 'n literêre verwysingsfiguur uit hoofde van die Middeleeuse grondteks. Terselfdertyd is Kristien, volgens Opperman se opvatting van die digterskap, ook 'n projeksie- of objektiveringsfiguur wat bereid is tot die mistieke ervaring "met al die heerlijkheid en ellende daarvan", volgens Rob Antonissen (in Grove, 1974:134). Die feit dat Kristien ook 'n Christus-parallelfiguur is, word telkens deur die literatuur oor hierdie gedig uitgewys.

Gesien teen die algemene agtergrond van BLOM EN BAAIERD is Kristien wisselend blomfiguur en baaiersfiguur: eers wit Noorse nooi, dan waggelende tepellyf, eers meid, dan bruid. Mutasies van die Kristienfiguur kan onder andere ook gevolg word deur te let op die ruimtelike verwysings. Hierin sluit sy aan by ander vrouefigure in Opperman se werk. Ook die hemel/aarde-spanning word in hierdie figuur voortgesit. Opperman beeld die tradisionele skeiding tussen liggaam en gees deur die mutasies van hierdie figuur op 'n heel andersoortige wyse uit - gesien veral in die lig van die feit dat die stryd om Kristien se siel gevoer word in haar liggaam en gees waar die mutasies moet plaasvind.

2.4.2 Fisiese ruimtes waar Kristien beweeg as deel van die figuurmutasie

Kristien is 'n Noorse nooi - vanuit die noordelike ruimte wat volgens die simboolverklarings van De Vries (1984:343) op die poorte van die hemel of, teenoorgesteld, op die plek van die duiwel kan dui. Die woorde *wit* en *bloesiel* plaas Noorse eerder in die eersgenoemde semanties-gunstige sfeer. Die Noorde kan dui op die ruimte waarvandaan God werk. Vir die leser is noord konvensioneel ook 'n bo-ruimte begrip.

Kristien kom na *Diepkuil* met sy tipies Suid-Afrikaanse lokale kleur. Noord/Suid staan hier gepolariseer. Die *kuil*-motief is ook by Opperman (soos vir Van Wyk Louw) 'n tiperend vroulike ruimtebegrip. *Diep* is vir die lesersoriëntasie 'n onder-ruimte begrip net soos suid konvensioneel "onder" aandui. Kristien kom dus van 'n hemelse-noordelike-bo-ruimte na 'n aardse-suidelike-onder-ruimte. Die ruimte-aanduidings wat die figuurmutasie inisieer, is met die aanvang van die kroniek reeds funksioneel en word opgevolg deur besonder subtiele en skynbaar geringe details om die figuurkonsipiëring en die omvattende mutasies van die figuur aan te dui.

Kristien doen sendingwerk in die koppies. (Gestel teenoor berge wat byvoorbeeld in Nagstorm oor die see as 'n tiperend manlike ruimte funksioneer, kan koppies as 'n tiperend vroulike ruimte gereken word vanweë die geringer "status" daarvan.) Kristien word verplaas van buitewerk na binnewerk. Waar sy vroeër te perd buitewerk in die koppies tussen die strooise kon doen, word sy beperk tot werk in die skool, kerk en hospitaal. Hierdie verplasing strook met die mutasies

wat hierdie figuur moet ondergaan - uiterlik en innerlik, persoonlik en algemeen-menslik, soos uit die verdere bespreking sal blyk. Hierdie eerste verplasings van die noorde na die suide, van buite na binne, bring die figuur in beweging en die eerste veranderings (die begin van die mutasies) is merkbaar. Uiterlik word haar wit vel sproeterig bevestig, innerlik word sy teruggetrokke en diep misrabel en haar sintuiglike waarneming verander van dinge om haar skaars raaksien na 'n intenser luister snags. Hierdie beweging na 'n nog intiemer persoonlike ruimte - die wesenlike self - word later in Klipkoppie en Waatlemoen beeldryk verwoord:

*Maar gedagtig aan die Woord van God
sit sy stil en trek binne haar liggaam
haar besproete arms en dun bene saam
tot 'n kuiken in die hulsel van sy dop
wat die groot son deur hom voel klop
en later hang sy, een en onverdeel,
binne 'n eie ruimte net 'n eiergeel*

Kristien se eiergeel-self - die individuele, persoonlike - hang dan in gerelativeerde verband met die son, die omringende kosmos, die universele. Die eiergeelsimbool wat geestelike wedergeboorte suggereer, vervang die vroeëre besproete appel-verwysing wat geestelike verval gesuggereer.

Die papajabosruimte het spesifiek op die mutasie van die Kristien-figuur betrekking net soos die paaie waarop sy fisies beweeg. In Nooi word Kristien eers bewus van die papajabos. In Wildevond betree sy as mutant (hond) self die bosruimte nadat God die ketting van haar lyf losgemaak het. As sy probeer wegsuip, word sy teruggedryf daarheen. In dieselfde bosruimte ondergaan sy nog 'n mutasie as sy plantaardig gewortel raak in die bosruimte en so deel daarvan word. Dit is 'n vrugbaarheidsruimte waar die aardse begeertes in hemelse vervoering voltrek word. Die Kristien-figuur moet deur hierdie mutasie vanuit die lyflike suiwering ondergaan om geestelik herbore te kan word. In hierdie organiese mutasievorm begin sy dan ook reeds vrug dra.

Kristien beweeg tussen die strooise (Nooi), op bospaadjies en deur brakslote (Wildevond), op beespaadjies, tussen turksvye en kort grassaadjies (Meid). Op elke pad beweeg sy as 'n ander mutant. In Meid is haar bewegings ook onvas - waggelend en rusteloos. As sy by herhaling weer die beespad (nié verkleiningsvorm nie) vat, soek sy in kloue na onrein dinge soos paddas en slange.

Dié paaie, bos en eierdop is almal ruimtes waarin primêr diere beweeg. Die verskyningsvorme van die figuur te perd, as hond en as kuiken integreer die dierlike met die figuurmutasies. Die onrein dinge wat Kristien as meid moet eet, hang saam met die bewandel van die beestelike weë. Daarom is daar by die figuur die kenterende begeerte om God *anders* te dien: om nie meer met die mond onrein dinge te eet nie, maar om met die mond reinigend te preek.

2.4.3 Geestelike ruimtes waarin Kristien beweeg as deel van die figuurmutasie

Die ruimtes wat Kristien in geestelike vervoering betree, is eweneens van belang. Die feit dat sy dwarsoor die orrelnote neersak, word eerste genoem in Nagmaal, maar dit is eintlik die eindpunt nadat sy eers ander ruimtes betree het. In stygende orde word genoem haar vervoering tot *spitse bo die Hel*. Dan word sy nog hoër gevoer totdat sy in 'n *wolk* die stem van God kan hoor. God nooi haar die *hemel* in - 'n nog hoër ruimte. Vanuit die hoë perspektief kon Kristien afkyk op Diepkuil - soos God. Sy word as Sy bondgenoot/vriendin aangespreek en ontvang direkte opdrag van Hom tot vereenselwiging met alles aards en Diepkuil-verwant. Sy staan van hierdie oomblik af in 'n liefdesverhouding tot God. Die mutasies wat sy ondergaan is dus deur God gewil. Sy is die uitverkore figuur aan wie God deur verandering/mutasie wil illustreer hoe Hy te werk gaan om Sy doel te bereik. Dit is op uitnodiging en met toestemming dat die mutasies voltrek word.

Die styging na hoër ruimtes in geestelike vervoering eindig in 'n aardgerigte opdrag en 'n letterlike **neersak**. In hierdie situasie skreeu sy soos 'n vrou wat wil geboorte gee. In Papajabos word Kristien boom. Die boom skree uit en gee inderdaad aan 'n vrou geboorte. Só word Kristien in die figuurverandering dan toeskouer én onderganer van die handeling. Sy aanskou en beleef haar eie wedergeboorte: die dood van die ou Kristien en die geboorte van 'n nuwe vrou-méns, wat nie 'n enkele keer weer deur 'n eienaam geïdentifiseer word nie. Die mutasie is eg en volledig. Tot in die fynste besonderhede, soos die naamgewing, word die mutasie voltrek, sodat die figuur ten slotte net as *Sy bruid* geken word.

In Waatlemon gee die "nuwe" vrou haar gedwee oor aan die loop van die vrugwaters. In haar het die Nagmaalstekens tot kragtige werking (gisting) oorgegaan, tot voordeel van die etnies-gemengde skare wat onbesorgd deel kry aan die gerade as vrug van die lyding.

2.4.4 Die jukstaponering van los- en vas-motiewe wat op figuurmutasie betrekking het

Geen aspek van die Kristien-figuur bly enduit vas nie: alles beweeg, vervloei, verander, word omvorm. So is die figuurmutasie 'n wordingsproses wat deur die hele gedigreeks voltrek word. Tog is hierdie los-motief in die dinge wat loskom, vry word of beweging kry, in jukstaponering met die sake wat beperktheid, vastheid of ingeslotenheid impliseer.

Enkele voorbeelde van hierdie teengestelde motiewe blyk uit die volgende voorbeelde:

- **vestigheid/ingeslotenheid/beperktheid**

*Gunnar se voorskrifte vir Kristien is bindend
Haar hare is vasgemaak in 'n bolla
Die reuk van swart liggame druk haar vas
Sy word vas aan 'n ketting opgepas; in 'n sel aangehou
Sy is binne in 'n gebou
Sy is malend vasgevang in 'n rooi kringloop vanweë die liggaamlike hongers
Sy word kuiken/eiergeel in 'n dopomhulsel
Die spel van bevrugting vang mannetjies en vyfies vas
Die saad/kwaad is vasgevang
Sy word die papajabosse ingedryf - 'n omsluitende ruimte*

- **los/bevry/beweging**

*Snags bly Kristien in 'n los rondawel
Hulle dra haar uit na buite
God maak die ketting los
Sy beleef geestelike vervoering/bevryding
Sy vat weer die beespad
Die wêreld word vloeiend en aaneenlopend
In die vervoering van die Groen Wind kan ons ons losdans
Haar ongekamde hare is los
'n Duif vlieg uit
Die vrugwaters loop uit*

Die lyk dus of die los-motiewe 'n gunstige figuurkomponent is wat veral figuur-groei aandui.

2.4.5 Die jukstaponering van vol en leeg wat op figuurmutasie betrekking het

Die jukstaponering van motiewe wat volheid en leegheid impliseer, sluit aan by hierdie los/vas-motiewe waardeur die figuurmutasies tot stand kom.

Kristien se liggaam en gees is ruimtes wat beurtelings gevul en ontledig word. Die "groot honger" in haar getuig van 'n leemte wat nie fisies deur koel water, soet steeltjies gras of die kambas kos gevul word nie. Die **maer** tepellyf word gepla deur honger en dors op alle vlakke. Na haar besoek aan die witman in die rondawel, bloei die turksvyblaaie en stuif goudgeel - sinnebeeldig van liggaamlike vervulling. Kristien is hierna egter ook met die gees vervul en profeteer. Laasgenoemde is weer 'n uitvloeihandeling. Die lyflike *vol uitdy* in Papajabos, die swel en oorbuig van oorfloed, gaan eweneens gepaard met 'n uitvloei, 'n leegword as sy haar preek prewel. In Waatlemoen is daar ook sprake van hierdie opeenvolgende, herhaalde gebeure (my benadrukking):

*In die tyd van geestelike dronkenskap
is haar lyf **gevul** met die rooi sap
wat van die geel son en die soet fontein
in haar liggaam **gis en borrel** soos jong wyn;
en daarvan het sy uitermate groot **geswel**
sodat haar lyf **verby** haar lede **wel**
en sy **volkome** deur haarself omsluit
net kommer: wat kom daar uit my **uit**?*

Hierdie volwordproses kulmineer in:

*Sy word **ten volste** van die groot verwag*

Met die loop van die vrugwaters is die kwaad (wat gesaai is met die strooiing van die saad) en die sonde (verderflike) omskep tot wyn en brood: genadetekens wat beskikbaar word vir die skares van die sondige Diepkuil.

Kristien se liggaam, as ruimte waar begeerte en gees stryd voer, word in Troumars 'n suikersakkie bene: 'n gereduseerde liggaamlikheid - 'n totale ontlediging. Die vlees en vleeslike is letterlik afgesterf. Die metamorfose van mooi tot ou liggaam vol littekens, (dit wil sê "ou sere") en jong sere is omvattend. Liggaam en siel word hier as fraksiefigure aangespreek en berispe, oor elk se afsonderlik belemmerende handeling en eie onvolmaaktheid. Die perspektief wat Kristien hier openbaar, is dié van 'n figuur wat uit haarself tree en na die tweeledige, simbio-

tiese bestaan van liggaam en siel kyk. Die siel word as't ware aan die hemelryk toegesê en die liggaam aan die aarde. Die simpatie van die spreker - die getransformeerde Kristien self in hierdie geval - lê by die stoflike liggaam wat só aardgebonde is. Die afstand doen van die siel kom minder kompleks en traumaties voor:

*Laat ons afsluit met 'n psalm,
en gaan rus dan salig in jou hemelryk*

Sy bly egter klou aan die liggaam wat met woord en daad verheerlik word:

*"O allersoetste
Liggaam," en sy begin haar lede soen,
"my bediendes wat gehoorsaam alles doen
net wat ek vra, berei jul vir die bruidegom
nou voor wat uiteindelik na Sy bruid toe kom:
papajas, klippe ... Was en soek skoon linne,
Hy tree alreeds die ledemate binne."*

Die gefolterde liggaam word as Bruid voorberei vir die ontmoeting met die Bruidegom in die preekstoelruimte. Die troumars galm oor alles uit. Dit is omvattend en allesinsluitend. Die liggaam wat eens só aards liggaamlik was, is ook getransformeer tot 'n verheerlikte liggaam.

2.4.6 Die jukstaponering van konstantes en veranderlikes ten opsigte van die figuurmutasie

In die gedigsiklus volg die figuurveranderinge drasties en vinnig op mekaar. Dit is nie beperk tot totale figuurmetamorfose van gedig tot gedig nie, maar in elke gedigverloop is ook kleiner figuurveranderinge. Die siklus gee self die sleutel tot die teksgeheel in Nagmaal.

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

Die figuurontwikkeling in die Kroniek omvat die wit Noorse bloeiselnooi Kristien tot die suikersakkie bene-bruid. Die handelende figuur vervul terselfdertyd die rol van die onderganende figuur. Die figuur wat Opperman deur die veranderinge van lyf en gees (met ander woorde deur figuurmutasie) skep, is 'n ongekende konsep in die Afrikaanse digkuns. Die volledigheid, verwikkeldheid en omvattendheid van

die figuurkonsipiëring in hierdie Kroniek is tot op hede nog ongeëwenaar in die Afrikaanse digkuns.

2.4.6.1 Konstante elemente

Terwyl daar oorwegend gelet word op die veranderlike elemente ten opsigte van die figuurkonsipiëring, moet die konstantes terselfdertyd ook in berekening gebring word. Sulke konstantes is geleë in die woordverwysings na *klein*, *sproete*, *kuil*, *rooi*, *orrelspel*, *pyn*, *God*, ensovoorts. Net enkeles hiervan word kortliks bespreek.

Kristien bly van meet af en enduit **klein** nietige mens, besproet, met sonde en gebreke, en sy is ook van meet af aan 'n buitestaandersfiguur. Sy is vir God se werk-in-haar 'n vrugbare **kuil**ruimte. Sy het na Diepkuil gekom en is ten slotte self 'n kuil (my benadrukking):

*Wit soos 'n bloeisel was dié Noorse nooi
toe sy met bolla **klein** en stuifmeel**rooi**
na Diepkuil kom, maar deur die buitewerk
te perd in koppies om die sendingkerk
ryp sy tot 'n appel **sproeterig** verbrand*

(Nooi)

*Deur **rooi** beelde van die venster skyn
die lig na binne op die vloer waar sy **klein**
in suikersakkie bene voor die preekstoel lê
Sy huil, sy sit 'n lang ruk stil en kyk
na krom ou hande en 'n **kuil** vol **sproete** ...*

(Troumars)

Kristien is deurentyd 'n **rooi**-vrou waarin ryk geskakeerde betekenis saamgevat is, onder andere assosiasies van liefde en kreatiwiteit, vrugbaarheid, smeltkroesloutering, martelaarskap en opstanding, maar veral ook van sonde. Kristien met haar stuifmeelrooihare (Nooi) lê in Troumars in die rooi liggloed voor die preekstoel, vol littekens, sere en pyn. Eers na *Sy huil ... volg die glimlaggende figuur wat kan aanspraak maak op was en soek skoon linne*.

Kristien se lewe is konstant ook verbind met **orrelspel** - naas die ander sendingwerktake van onderriggee (skool) en versorging (hospitaal) en woordprediking. Sy bring, soos die digter in sy gedig, 'n klankorkestrasie voort tot eer van God. In Nooi word dié figuur beperk tot orrelspeel - die voortbring van móói klanke vol-

gens voorskrif. Sy doen dit met soveel oorgawe en in sulke benouende omstandighede dat sy selfs inmeakaarsak in die uitvoering van haar taak. In Troumars sukkel sy orent om oor alles die groot troumars te laat dreun - 'n dreunklank wat die koms van die Bruidegom inlui. Sy sukkel tot by die klankinstrument. Juis uit die onmelodieuse knars- en dreunklanke groei die melodie van die groot troumars. Die slotinligting sê ook veel oor die figuurontwikkeling: aan die begin is die bespeling van die orrel makliker maar beperk totdat sy insak oor die orrelnote wat weer 'n mengsel is van vervoering, uitputting en selfs walging. Aan die einde kom die orrelspel sukkelend tot stand maar is ten slotte triomfantlik en selfs groots as die groot troumars weerklink:

Een warm Sondag het sy met orrelspeel

*onder die reuk van al die swart liggame
dwars oor die orrelnote neergesak ...*

(Nagmaal)

*Sy sukkel na die orrel, blaasstrappe knars
en dreun oor alles uit: die groot troumars*

(Troumars)

Ook pyn is 'n konstante faktor ten opsigte van die hooffiguur se mutasies. Kristien se vryheid en entoesiasme vir die buitewerk word gou ingeperk/gedemp deur die magsfiguur, Gunnar, wat verbied en voorskryf na sy bars geaardheid. Kristien is in die rol van die ondergeskikte so verneder en beperk dat haar geestestoestand as *diep misrabel* beskryf word. *Diep* dui hier op haar diepste ek-wees, op die sentrum van haar bewysyn. Sy is self 'n Diepkuil, 'n geestelike ruimte. Direk hierna word die versterkende en besoekende rol van God genoem - in 'n persoonlike verhoudingsverband waarin sy die werknemer en Hy die Werkgewer is.

God self maak in Nagmaal melding van haar persoonlike pyn wat versag sal word deur die diensbaarstelling van haarself aan ander mense. Hierdie versagting van pyn maak dit net meer draaglik - dit verdwyn nie. In Troumars is die pyn steeds aanwesig - ou gelede pyn (littekens), onlangs gelede pyn (jong sere) en huidige pyn (haar liggaam pynig). Pyn is inderdaad 'n konstante deel van elke mutasie en van die proses as geheel. Pyn is deel van die geestelik lewende mens se bestaan - in watter vorm ookal.

God as konstante begeleier word omvattend betrek by die hooffiguur. Hy is, vanweë Sy bemoeienis met en opdrag aan Kristien (wat Hy uitverkies het en van-

daar Sy verwagting van Kristien se bereidheid) deurentyd die aanwesige figuur - selfs ook in Sy gesuggereerde afwesigheid. Ten aanvang is Hy in 'n besoekersrol aanwesig maar gaandeweg ontstaan 'n subtiële dialoog en intieme kommunikasie tussen die twee figure:

- Hy besoek en versterk Kristien op aarde (Nooi).
- Sy ontmoet Hom in 'n hemelse ruimte (Nagmaal).
- God bevry haar van die bindende ketting dat sy darem bedags kan skuil hou en snags kos en menslike kontak soek (Waatlemoen)

As geesvervulde praat sy met die witman oor die toekoms en met God oor haar eie toekoms (Meid). As geroepene preek sy vir die figuurlike klipkoppe wat aanvanklik giggel maar in skilpadgedaante uiteindelik vir die eerste keer hoor van God. God tree in die Kroniek op as Drieënige God, te wete as Vader, Seun en Heilige Gees. Hy is deurentyd volledig aanwesig en handelend betrokke. God is die **Vader** van die onvolmaaktes met haaslip en blinde holoog. God se aanwesigheid is verkonkretiseer as 'n Groen Wind wat mannetjies en wyfies só kan vervoer dat hul bevrydend hulself *kan losdans sonder om te roer*. God as **Heilige Gees** (duif) tree op in Papajabos. God as **Seun** (Christus) met sy gebroke liggaam word sigbaar in die nagmaalstekens en by die wedergeboorte van Kristien in Waatlemoen.

Voor die preekstoel is die finale geestelike vereniging van die getransformeerde Kristien-figuur en die Christus-figuur 'n sterk gesuggereerde moontlikheid: sy as die gereinigde, voorbereide bruid geklee in skoon linne en Hy as die lankverwagte Bruidegom. God as Drie-eenheid is deurentyd 'n konstante betrokke figuur in die ontwikkeling wat Kristien moet deurmaak hier op aarde.

2.4.6.2 Veranderlike elemente

Wanneer mutasie ter sprake is, gaan dit wesenlik om verandering. Sommige van die figuurveranderings is baie subtiel en gering terwyl ander mutasies volledig, omvattend en dramaties is. Die veranderings word geestelik en liggaamlik sigbaar in die verskillende verskyningsvorme van die figuur.

Die figuurveranderings spruit uit die Goddelike Wil waaraan Kristien se wil uit eie keuse ondergeskik gestel word. Tussen die God-figuur en die Kristien-figuur ontstaan 'n kontrak waarin Kristien haar bereid verklaar tot verandering van lyf en God sy ondersteuning beloof omdat dit 'n pynproses is. Kristien se lyf moet deur mutasie verander om in God se liggaam opgeneem te kan word. Die kontrak berus daarop dat Kristien uitverkies is om persoonlik die mutasies te ondergaan. Die verhouding tussen Kristien en God is op 'n persoonlike kommunikasievlak: "*Jy Kristien ...*", "*my Heer*". Van die klein subtile veranderinge wat die figuur ondergaan, is onder andere dat die bloeisel 'n appel (vrug) word; die wit vel word besproet/bevlek, die persoonlike vryheid word ingeperk, die vrymoedigheid word beskroomdheid (later skaam), ensovoorts.

Die eerste volledige lyflike mutasie vind plaas wanneer die mensfiguur regresseer tot die dierlike. Kristien word ten volle wildehond - voortgedryf deur haar laer drifte. Die mutasie begin en word voltrek aan die hand van die uitbreiding van die rooi-motief. Haar halfkaal **rooi** geloeste *rug en lede* (nog + menslik) word 'n *maer lyf wat met oë rooi gevonk hande-viervoet uitkruip*. Met benaelde en behaarde pote en 'n tepellyf wat rondsnuffel is die hondmutant voltooi. Die eens ingeperkte figuur word nou 'n uitgeworpene met 'n intense verlange na menslike gemeenskap.

Die tweede mutasie is weer 'n menslike verskyningsvorm. Die rooi-motief dui weer die verandering aan: sy raak bestof soos ysterklip wat roes. Die rooi verdiep tot 'n swart brons. Haar *hare kroes ... in sonnevuur tot peperkorrels saam*. Sy het 'n gestigmatiseerde meid geword en word sedelik verder verlaag tot ontugtige slet. Sy dra die skuld van die witman se vergryp. 'n Derde vernedering volg as die konstabel as magsfiguur te perd ry en sy moet loop. Dit is 'n drieledige volledige vernedering/verlaging van die figuur. Sy profeteer as geesvervulde maar het 'n weersin in hierdie mens-maar-tog-dierbestaan.

Die derde mutasie (Klipkoppie) vind plaas in Kristien se eie liggaam. Sy sien en hoor die reaksie van die (hardkoppige) klipkopgemeente as sy vir hulle preek. Die mutasie wat Kristien hier ondergaan, is 'n verinnerlikte verandering: sy word kuiken in 'n eierdop. Die mutasie word nog verder teruggevoer as sy getransformeer word tot net 'n eiergeel. So word simbolies in haar die hele mensdom, die

kosmos saamgetrek. Soos die vroeëre *sewe selwe in myself gesluit* en die latere *Dirk der duisende* is hierdie eiergeelfiguur 'n multifuur, 'n ineen-geteleskopeerde, omvattend-verteenvoordigende figuur.

Dié metamorfose vind plaas toe Kristien haar kon afwend van die klipkop-gemeente se hardkoppige houding en optrede en bereid was om stil te sit en haar kontrak met God in gedagte kon roep. Die kuikenstadium van die mutasie word in die gedig deur die deiktiese verwysing as manlik geïdentifiseer (my benadrukking):

*tot 'n kuiken in die hulsel van sy dop
wat die groot son deur hom voel klop,*

Die verdere mutasie tot eiergeel word egter weer deikties as vroulik genoem (my benadrukking):

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

Dié manlike/vroulike verstrengeldheid pas in die Opperman-oeuvre, waar geslagtelikheid van figure meermale verweef is: die vroulike het manlike elemente en andersom. Dit is byvoorbeeld ook die geval in Nagwaak by die ou man waar die ou man vrou word wat geboorte gee. Vergelyk die voorsetsels **in** en **uit** in hierdie verband asook **baard** (manlik) wat **riet** en **water** (vroulik) word. Hierdie mutasie van Kristien gee ook aanleiding tot 'n staatsverandering by die klippe as figure. Hulle kom in beweging, hulle oë gaan oop en hulle hoor vir die eerste keer van hulle Vader. Dit is die gevolg van Kristien se woordhandeling.

Volgens die dalende hiërargiese orde - van mens na dier na plant - dui die volgende mutasie van Kristien 'n verdere "verlaging" van die figuur aan. Sy regresseer tot plant.

Die vrouefiguur in Papajabos word 'n versmeltingsfiguur van die menslike en die plantaardige. Menswees en boomwees is versmelt; liggaamsdele en plantdele korreleer. Die preek word vanuit die boomperspektief van die versmeltingsfiguur aangebied: papajabome is geslagtelik óf manlik óf vroulik maar interafhanklik. Saam is hulle dus gevangenes in die bevrugtingspel. Albei is egter ook deelgenote aan die vervoering van die Groen Wind wat geestelik-kreatief bevrydend inwerk. 'n Mens sou Daphne en Apollo in HEILIGE BEESTE wat ook so tot boom versmelt

het, moontlik as 'n verre voorganger van hierdie uitsonderlike mutasie kan beskou.

Die vroulike papajaboomfiguur gee geboorte aan 'n vrou. Dié swanger figuur wat geboorte gee aan die rypgeworde self, is uniek in 'n Afrikaanse gedig. Op hierdie wyse word die geestelike wedergeboorte van die mens - in maar nie déúr homself nie - as 'n omvattende mutasieproses aan die hand van hierdie figuur in die gedig gedemonstreer.

Die mutasie van die mens-boomfiguur word net so subtiel ontkoppel as wat die twee dimensies verstrengel geraak het. Die sy wat bykom, is weer Kristien uit wie se hare 'n duif vlieg as teken dat sy 'n hemelbegunstigde en draer van die Heilige Gees is. Hierdie mutasie het veral met die geestelike te make, soos ook die hieropvolgende mutasie.

Die lyflike metamorfoses van die figuur word tot 'n hoogtepunt gevoer in Waatlemoen. Weer eens is die figuur van die swanger vrou verstrengel met dié van 'n plant of vrug, naamlik 'n waatlemoen. Noudat die geestelike wedergeboorte van die self plaasgevind het, word Kristien algaande nog meer 'n parallel van die Christus-figuur. In haar vlesige waatlemoenlyf is die kwaad saam met die saad omskep in genadetekens van wyn en brood. Die mutasie transformeer die konkrete na die geestelike. Die aards-liggaamlike bestaan van Kristien is hiermee finaal opgehef wanneer die skare konkreet die skywe van haar bros lyf eet en geestelik daardeur gevoed word.

Die mutasiefiguur wat in Troumars optree, is nie meer Kristien nie. Die hiërargiese degradering wat hierbo genoem is, het gekulmineer in wat 'n mens eintlik 'n "gedefigureerde" figuur kan noem. Nou is sy 'n klein suikersakkie bene wat gestroop is van die vlees en vleeslike en eienaamidentiteit. Selfs hierdie multi-getransformeerde figuur moet nog die finale mutasie ondergaan. Dit geskied in die rooi lig voor die preekstoel as die ontmoetingsruimte van Bruid en Bruidegom. Dié figuur wat geestelik herbore is, neem nou die sprekersrol oor. Uit 'n afstandsperspektief word die ou liggaam, vol letsels en sere, en die armsalige, agterbakse siel deernisvol aangespreek en daarvan afstand gedoen. Aan hierdie suikersakkie-bene-figuur het deur die baie mutasies heen tog geringe kenbare trekke gebly (dit wat vroeër as konstantes uitgewys is), naamlik kuil-wees, vol-

wees, besproet-wees, die pyn, die kleinheid en die rooi skynsel van die lig. Hierdie reste word in die finale mutasie ook opgehef in die verloop van Troumars. Die figuur word totaal en omvattend verander. Die finale resultaat van die mutasies is die vergeestelike, gereinigde, verheerlikte, allersoetste liggaam wat bekleed word as Bruid vir die koms van die Bruidegom. Die enigste trek wat enduit bly as vermoë, (ook van die verheerlikte figuur) is die vermoë om Godverheerlikende klanke voort te bring. Al is dit met inspanning, dreun dit oor die allesomvattende skepping.

Dit is merkwaardig hoe 'n mens keer op keer, in gedig na gedig, vermenigvuldigende of doeblerende formulerings (soos sewe selwe, Dirk der duisende, lyf na lyf, blik op blik) by Opperman kry.

Die Kristienfiguur is in die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse digkuns 'n unieke vrouefiguur. Dit is 'n onvergelykbaar veelsydige, veelvoudige, vól figuur wat wisselend vereenselwig is met mens en dier en plant. Die figuur se vereenselwiging *lyf na lyf* met alles in die skepping is 'n kontraktuele saak binne God se doel. Dit illustreer ook Opperman se uitgangspunt dat die mens kosmies vereenselwig moet word met elke skeppingsding. Die individu kan sewe selwe of der duisende in homself gesluit wees en tot in ewigheid blik op blik op blik van die skepping hê.

2.5 Die boggelrugfiguur in Blom van die baaierd - D.J. Opperman

2.5.1 Inleiding

A.P. Grové (1974:141) wys daarop dat Koen, soos Jorik, simbolies 'n universele figuur is wat "in sy liggaamlike mankolekigheid, sy hunkering, weerspanningheid en uiteindelijke deemoed verteenwoordigend word van 'n hele sugtende skepping".

Al vind Koen aansluiting by Jorik, is hy tog ook 'n nuwe figuur. In die ouer Afrikaanse verse (Leipoldt s'n) figureer die **geestelik a-normale** mens reeds en word veral bestempel as 'n malle. Ook in Opperman se gedigte en later in dié van Blum, Jeanne Goosen, Wilma Stockenström en Cloete figureer die malles nog. Die skepping van 'n hooffiguur wat **fisies a-normaal** is, is egter nuut. In latere

Afrikaanse verse tree Koen se figuurgenote op - al is hul elk op 'n ander manier geskend. Vergelyk in hierdie verband Cloete se gedigfiguur wat aaphinkend loop in Eiewysheid II of die *gebreklike geliefde seun* in Huis snags of selfs die familiefigure in Rendezvous van die familie. Ook Ernst van Heerden laat die gebreke van die geskende mens dikwels figureer.

In Blom van die baaierd is Koen 'n misdeelde, 'n gebreke soos die skilpadskare in Klipkoppie uit Kroniek van Kristien. Saam met hom tree die hele spektrum van verwante misdaadfigure op: speurders, wagle, konstabels, 'n lokvink, medepligtiges, die slagoffer (ook as lyk) en die regter. In Ballade van die Grysland (Opperman) is die hooffiguur eweneens 'n misdadiger, 'n bedrieër wat vlug voor sy eie gewete maar veral uit vrees vir die dag van afrekening as die Rekenmeester die bekookte syfers sal ontdek.

Koen sluit ook aan by die nuwe figuurgroep in die Afrikaanse poësie, naamlik die rykes wat optree in Staking op die suikerplantasie, en in Kiets en later in die poësie van ander Vyftigers soos Peter Blum (vergelyk Drosterhonde bo Oranje-zicht en Die miljoenêr se kombuis).

As verdryfde uit die paradys word Koen gekoppel aan ander soortgelyke figure soos in Huwelik (Olga Kirsch), en Eden (Ina Rousseau). Sommige figure in die poësie van Elisabeth Eybers en Lina Spies ressorteer ook onder hierdie figuurgroep (vergelyk Gebed van Eva en Lied van die meisies van Lina Spies). Die sikliese aard van Koen se lewe (die hede, verlede en toekoms) en sy aansluiting by die sondaars deur die eeue maak van hom 'n universele figuur soos al die ander groot figure in Opperman se gedigte.

Koen is ook 'n rympiesmaker naas sy ander brood-en-botter-arbeid. Hy sluit hierin aan by Leipoldt se figure wat terloops versies maak (Jy sê vir my: "Ou boetie ..."), Boerneef se rymelaar (Hy's 'n rymelaar van toet) en *Pietro, die malle wat gedigte maak* in Scriba van die Carbonari (Opperman) asook by heelparty ander.

Hierdie Koen-figuur is dus verwant aan 'n hele groep figure in die Afrikaanse digkuns, en tog is hy ook 'n nuwe figuur vanweë die manier waarop die figuur gekonsipieer is. Die figuur word nie soseer direk beskryf nie, maar word gekonsipieer deur allerlei verfynde tegnieke wat hieronder bespreek sal word.

2.5.2 Figuurkonsipiëring deur aspekte van ruimte en tyd

Koen se bestaan word gekoppel aan 'n oerruimte en -tyd - die ontvolkte paradysruimte. Die pleknaam *Brakfontein* werp lig op die mense en op Koen. Volgens De Vries (1984:493) se verklarings sou *Brak-* kon dui op die kwaliteit van die inwoners se lewe en dit ironiseer dan eintlik die feit dat dit 'n fontein in 'n woestyngebied is. Koen se werkplek - ironies *Die Blink Skoen* genoem - is in die blikkiesbuurt of onderdorp geleë. Dit maak Koen een van die sosiaal-minderes. Opperman gebruik hier dus ruimtelike kontraste om die figuur te belig. Deur die teleskopering van die ruimte - intiem nader en ook omvattend verder - word die hooffiguur in die fokus geplaas.

Die krimpende maar skerper perspektief ten opsigte van ruimtebeskrywing (van dorp, na onderdorp, na werkwinkel) strook met die strofeverloop en fokus op die Koen-figuur, wat eers in strofe 6 genoem word. Dit het direk te make met hierdie figuur se persoonlike probleem, naamlik om sy plek(kie) ten opsigte van die groter wêreld en omringende kosmos te bepaal. Vergelyk in hierdie verband respektiewelik uit *Vlermuis* en *Vuurvlieg* (my benadrukking):

*Ek moet met rympies in U duister maal,
'n rukkerige vlug my lewe lank
en tussen sterre en die stekels staal
telkens met klank en weerklank
my wisselende plek in die heelal bepaal
Waar is U towersteen U fonkelende graal
dat ek my skik na grense
en tevrede met **die plek wat U vir my bepaal**
- selfs as gedrog langs medemense ...*

Die perspektief ten opsigte van die ruimte, wat nadergebring is om op die hooffiguur te fokus, word ook andersom funksioneel gemaak.

Die uitkringende tyd- en ruimteaanduidings wys weer op die invloed wat Koen se misdade het. Sy diamantsmokkelary begin in Brakfontein, versprei na die Witwatersrand, die Ryn en Amsterdam, oor die wêreld. Al hierdie plekname het 'n komponent verwant aan water wat dien as 'n soort gemene deler om die verskeidenheid ruimtes te koppel aan die semanties-simboliese Brakfontein. (Die hele wêreld is een groot Brakfontein!). Die funksionaliteit van die verwysings lê juis daarin dat dit die fokus op die hooffiguur hou. Die figuur se skuld is gekoppel aan

hierdie uitkringende tyd en ruimte. Sy skuld word 'n omvattende skuld. In of deur hom is alle mense skuldig aan die moord op die bult. Dus is sy opstandigheid en eiewilligheid eweneens algemeen en verteenwoordigend.

Hierdie procédé verruim die figuurkonsipiëring in die gedig. Koen is op hierdie manier verteenwoordigende sonaar, wêreldling, eensame mens. Sy persoonlike skuld vergroot tot 'n mensdom wat skuldig staan voor God. Daarom bid hy om vergifnis vir sy en Brakfontein, Brussel, Jerusalem en elke streek se sonde.

Die verband tussen ruimteverwysings en die hooffiguur word soms deur die woordkeuses (kleiner taalelemente) aangedui. Die kontras tussen groot en klein blyk uit die kerkie (vir God) wat met die geld van die klippies (uit God se kamp gesteel) gebou moet word teenoor Koen se verhewe klipkasteel as woonruimte. Hierdie besonderhede wys subtiel op die sondige en skeefgetrekte verhouding tussen God en Koen, waarin Koen die vernaamste is en God die mindere figuur.

Nog so 'n subtiële ruimteverwysing wat die hooffiguur ontmasker as net so vals en misleidend soos die wêreld waarin hy moet leef, is die ironiese naam op die geroeste uithangbord *Die Blink Skoen*. Dit is ook funksioneel ten opsigte van figuurverandering wat Koen sal ondergaan wat hierdeur vooruit gesignaleer word.

2.5.3 Figuurkonsipiëring deur parallelle en kontrasterende dierfigure

Die dierfigure soos die vlermuis, vuurvlug en die siervoëls wat in die gedig optree, staan direk in verband met die konsipiëring van die hooffiguur. Ou skawe Koen wat rympies maak, vind in die vlermuis 'n parallel van homself as een wat ook sy koers bepaal deur middel van klank en weerklank. Soos die vlermuis 'n skadudier is wat in grotte skuil, so is Koen ook 'n eensame, verstote skadumens wie se gedagtes fladder soos uit 'n grot as hy met die verleidelike Isabel te doen kry (my benadrukking):

*Hoe lank wil U my hou met krom kraakbeen
in skadu's van U skepping afgesonder?*

Die vlermuis as dierfiguur is dus funksioneel om die hooffiguur te belig. Die afdeling Vuurvlug is in sy geheel op Koen betrek, maar nou op Koen wat *ryk en*

regop loop. Die assosiatiewe betekenis van hierdie dierfiguur is op Koen van toepassing:

- dit is 'n nietige diertjie maar word nie in die verkleiningsvorm benoem nie
- dit is 'n vergissing dat jy met 'n vlieg te make het, want dit is eintlik 'n wurmpie (Koen misgis hom ook met God en medemens en homself)
- die ligsimboliek identifiseer die vuurvlieg as 'n klein weerkaatsende ligbron, sonder eie lig, wat aardgebonde is
- die vuursimboliek van die flonkerende steen is ook hierby betrek.

Die groen en geel parkiete en kanaries as siervoëls is funksioneel ten opsigte van die hooffiguur omdat hulle kontrasteer met die knopperige vlermuis (Koen) wat nie soos hulle oopvlerk van vreugde kan vlieg en kan speel in die hemelruimte nie. Hy moet hom altyd in skaduplekke iewers aan die aarde heg. Koen word hierdeur uitgewys as 'n aardse en aardgebonde figuur wat, al het hy sogenaamd vlerke, die aarde nie kan ontstyg nie. Hy is, net soos die Jorik-figuur in Joernaal van Jorik, aan alle plekke net tydelik verbonde (my benadrukking):

*Ek moet met rympies in u duister maal
'n rukkerige vlug my lewe lank,
en tussen sterre en die stekels staal
telkens met klank en weerklank
my **wisselende** plek in die heelal bepaal*

Koen is met sy rympiesmakery net so van kaatsende klank afhanklik as die vlermuisdierfiguur om sy koers te bepaal.

2.5.4 Figuurveranderings wat Koen ondergaan

Koen ondergaan op 'n andersoortige wyse as Kristien ook 'n reeks veranderings wat 'n mens as 'n soort mutasie kan beskou. Wesenlik het al hierdie veranderings te make met Koen se status, sy plek tussen ander mense en in die heelal.

Koen is waarskynlik die mees liggaamlik georiënteerde manlike figuur van al die figure wat in dié studie bespreek word. Hy staan lynreg teenoor die grootliks geestelik-georiënteerde figure van die tydvak rondom Dertig. Kristien in Kroniek van Kristien se stryd setel ook in die liggaam met sy groot hongers. Kristien se lyflike veranderings is egter vrywillig en ondergeskik aan God se wil, terwyl Koen

se liggaamlike veranderings uit eie wil ondergaan word. Ter wille van sosiale aanvaarbaarheid laat hy korrektiewe sjirurgie doen.

Die grootste figuurkontras lê in die hooffiguur self - soos hy eers was en soos hy uit eie wil verander het. Die kontras word teweeggebring deur die konatiewe sy van die figuur - sy wil word teenoor God se wil gestel. Ou Skewe Koen wou nie een van God se *lomper maaksels vlees en vel* wees nie. Hy wou *gewoon* wees. Hy wou die verbode *flonkerende steen van mag en kennis* hê wat God hom misgun. Hy wou self sy plek in die wêreld bepaal omdat hy gedink het dat God onregverdig is. Hy wou sy armoede en pyn aflê. Ten opsigte van voorkoms, status, beweging, naam en omstandighede wou hy verander word. In *wanhoop van die liggaam*, het hy 'n *verbond met magte van die hel* gesluit.

Koen verander ten opsigte van sy naam, sy voorkoms, sy bewegings, sy status, sy omstandighede. Dit is alles baie opvallend sigbare veranderings. Koen se naam word nou Herr Beume, wat 'n nuwe waardigheid aan hom verleen; hy loop regop, is ryk en invloedryk; hy ry per luukse motor of met sy eie vliegtuig en bewoon 'n klipkasteel. Hy is eintlik moeg vir die talle Isabellas wat hom nou pla, in teenstelling met die dae van eensaamheid toe Isabel hom vroeër net verleidelik kon pla en spot. Hy was vroeër 'n ondergeskikte wat met 'n rukkerige vlug soos 'n vlermuis in skadu's beweeg het. Koen het nou 'n reisiger geword, 'n wêreldburger. Reisende figure is in die poësie na Vyftig baie bekend omdat hulle in talle gedigte voorkom. Selfs die boerfiguur word 'n wêreldreisiger soos in hoofstuk 6 sal blyk.

'n Baie subtiele maar belangrike verandering wat net terloops genoem word, is Koen se *nuwe oë* wat nou saam met sy *ou oë* funksioneer en aan hom 'n uitgebreide perspektief gee:

*Jou ou en nuwe oë sien al meer astring
hoe vals en flonkerend alles is*

Hy sien die wêreld egter ook nog op 'n derde manier, naamlik deur drome:

*Jy wat die wêreld ken en koop
en telkens sien deur ander drome*

Hierdie omvattende sienvermoë van die figuur gee aan hom verskillende perspektiewe op die wêreld, op God en op die Syn. Hierby moet nog gereken word

sy ondersoekende kyk met die teleskoop uit die klipkasteel na die heelal. Nogtans is dit nie voldoende vir hom nie. Hy wil nóg beter en anders na die dinge kyk, byvoorbeeld deur die oog van 'n perd (dier) of 'n uintjie (plant). In hierdie opsig skakel die figuur met ander oogfigure (veral in Opperman se gedigte) en figure wat later bril dra om verbeterde sig te verkry soos in die poësie van Wilma Stockenström. (Stephan Bouwer en Walters gee ironies aan hulle figure liever donkerbrille om die skerper sien te verhoed).

Die figuurgroei wat by Koen nagegaan kan word, het ten nouste te make met sy *nuwe oë*. Koen kom tot insigte rakende homself in die wêreld. Hoewel hy reeds kon sien *hoe vals en flonkerend alles is*, is dit eers na die moord op Broeder Ben (as 'n parallel van Christus) wat hy besef *dat op die aarde elke mens sy boggel het*, en dat hyself dubbel skuldig is, aan diefstal én aan moord:

*"Jy het weerstrewig die verbode steen gevat
en op 'n nag my dienaar teen die bult vermoor."*

Sy skuld word die kollektiewe skuld van die mensdom oor die wêreld. Hy sien ook in hoe onbeduidend die mens en sy plek is in die groot spanning tussen Goed en Kwaad oor alle eeue heen. Daarom sien hy homself en ander mense slegs as toneelspelers wat dieselfde spel herhaal in die tydsverloop. Die mens en die plek is die wisselbare komponente. Die spel van Goed en Kwaad en die boggelrugaard van die mens is die konstante faktore. (In Fonteine van Tivoli van Opperman word die beperktheid van die spel in die kunstuin raakgesien. Die vorms bly min of meer konstant terwyl net die waters wissel.)

Hierdie uitgebreide sienvermoë gee vir Koen insig op die terrein van die geestelike. Die figuurverandering in hierdie gedig is dus net 'n klemverskuiwing van die liggaamlike boggels na die geestelike boggels, wat die mens enduit 'n wanskapige figuur laat bly. Sy gedrogtelikheid neem toe en sy plekkie word al meer ondergeskik aan tyd en ruimte en aan God wat *bo die donker skepping straal*.

Opperman kry deur die verfynde tegrieke dit reg om 'n figuur te konsipieer wat verby die persoonlike groei tot verteenwoordiger van die algemeen-menslike. Hierdie figuurgroei raak ook tyd en ruimte, sodat dit ten slotte gaan oor die mensdom van alle tye oor die hele wêreld. Hoewel die stryd tussen Goed en

Kwaad liniêr Koen se verlede, hede en toekoms raak, is die herhaling van die spel in wyer sin, 'n sikliese gebeure.

Die tendens om sulke omvangryke en groot figure te konsipieer in die digkuns, word in die hieropvolgende periode voortgesit. Die wyse waarop hierdie gekompliseerde figure binne die omvang van 'n gedig funksioneer, verleen aan hulle figuurstatus wat moeilik in die prosa of drama te ewenaar is.

Hoofstuk 5

Figure van die vierde tydvak: rondom Vyftig

1. Inleiding

Die figure in die Afrikaanse poësie is op 'n besondere wyse aangevul en verryk deur die groot figure wat in hoofstuk vier bespreek is. Naas die nuutheid, omvangrykheid en uiteenlopendheid van die groot figure, is die Afrikaanse poësie veral ook verryk deur die groot verskeidenheid nuwe figure wat funksioneel in die gedigwêreld begin optree het. Alleen 'n geselekteerde aantal figure word in hierdie hoofstuk bespreek. Enkele figure wat steeds by herhaling voorkom, word ook genoem. Daar word gepoog om nuwe figure, maar veral ook bekende figure in 'n nuwe rol uit te wys. Waar moontlik word die tendens van ooreenstemmende figure in gedigte van verskillende digters nagegaan - of die funksie van die figure ooreenstem al dan nie.

In die tydvak rondom Vyftig word gekonsentreer op die leierdigters Van Wyk Louw, Opperman en Elisabeth Eybers wie se digterskappe ook verby Vyftig groei. Aanvullend word na digterskappe rondom en na Vyftig verwys, te wete dié van Blum, Toerien, Watermeyer, Van Heerden, Boerneef, Pretorius, Petersen, Ingrid Jonker, Olga Kirsch, ensovoorts. Waar van toepassing, word gedigte uit die jonger en selfs jongste poësie genoem - veral om kontraste of vergelykings aan te dui.

2. Dierfigure

Die voorkoms van diere van allerlei aard het rondom Vyftig en daarna 'n veel hoër frekwensie as ooit vantevore in die Afrikaanse poësie. Die dierfigure in die gedigte het ook 'n veel belangriker rol of funksie as bloot om 'n genoemde gewone te wees soos in die ouer poësie. In vergelyking met Leipoldt se velddiertjies,

is die verskeidenheid dierfigure nou veel meer uitgebreid en die funksies wat hulle in die gedig vervul, gevarieerd.

Die dierfigure is geensins ondergeskik aan die mensfigure nie. Meestal is die dierfiguur in die titel en teks reeds in die fokus geplaas of dit tree self as fokalisator op. Die dier(e) verkry volle figuurfunksie maar is nooit los van die mens se doen en late nie. Op een of ander wyse word die dier en mens in verband gebring. Daarom is dit so dat 'n groot aantal dierfigure funksioneer binne hulle tradisionele, bekende simboolwaarde. Ander verkry binne die bepaalde gedig 'n eie simboolwaarde of word 'n parallel vir menslike doen en late. Die dierfigure word nie ter wille van hulleself beskryf of tree ooit op om hulle eie aard te kenne te gee nie. Dit gaan in alle gevalle ten diepste oor die mens, die menslike ervaring of belewing. Hoewel dramaturge soos onder andere Aristophanes (Die paddas), Ionesco (Die renosters) en Cloete (Die bobbejaan) diere prominent laat figureer, maak die digter in vergelyking met die prosaïs of dramaturg, veel wyer gebruik van die dier as gegewe uit die werklikheid om sy idees in te beliggaam.

Die soort dierfigure wat voorkom in die Afrikaanse poësie is uiteenlopend: van 'n olifant tot 'n vlooi, diere van hoër- en laerorde, huisdiere, wilde diere, ensovoorts. Die meeste dierfigure is bekend. Enkeles kan as "vreemder" diere beskou word, soos die assiriese bul, die stranjutwolf en die narwal in gedigte van Van Wyk Louw. Ook heel klein diere of goggas word betrek soos die miskruier, vlooi, steekvlieë, draaikewers, ensovoorts.

In die jongste poësie is daar 'n verdere vernuwing ten opsigte van die soort dier wat voorkom, te wete die mikroskopiesklein organismes soos byvoorbeeld die myte wat op die menslike vel leef of eensellig in water bestaan. Vergelyk in hierdie verband ballade van die bysiende snob (Cloete). Waterdiere het 'n baie lae voorkoms in die poësie rondom Vyftig. Ten einde 'n verteenwoordigende aantal diere te betrek in die bespreking, is 'n rubriekindeling gewens. Die volgende rubrieke word kortliks bespreek: huisdiere en plaasdiere, wilde diere, oerdiere, en voëls. Die funksie wat verskillende diere in die gedig vervul mag onder verskillende rubrieke ooreenstem maar ook verskil.

2.1 Huisdiere en plaasdiere

Hierdie groep diere leef naby aan die mens. Hulle is deel van sy daaglikse bestaan in die stad of op die platteland. Waar die diere (veral honde, katte en perde) in die ouer poësie net genoemde figurante in die teks is, tree hul nou in heel ander gedaantes op. Hierin lê juis die vernuwing.

Die huiskat, wat selfs in die ouer poësie selde genoem word, word in Huiskat (Elisabeth Eybers), soos by Nijhoff, 'n skuilvorm, met die seksuele en onvrugbare as assosiatiewe waardes. Die gesteriliseerde en dus onvrugbare huiskat is 'n skuilfiguur vir die onvervulde vrou wat nooit die *ekstase van angs van lewe voortbring* (sal) *smaak nie*. Soos die huiskat het die vrouefiguur by implikasie dieselfde vermoë ontwikkel om alle gebare van teerheid te ontwyk. Haar affektiewe beleving moet hok geslaan word, sodat alleen die rasonale en die konatiewe sy van haar kat-wees/mens-wees haar lewe beheers. Die natuurlike warmte en intimiteit word vervang met 'n killer, onnatuurliker, maar veiliger, afstandstelling. Die katfiguur kom eers later in die oeuvre van Lina Spies weer sterk na vore - sodanig dat Antjie Krog in OTTERS IN BRONSLAAL daarna verwys as Katfobia. Die kat is maar een van die dierfigure wat in die poësie rondom Vyftig met die seksuele in verband gebring word.

'n Verrassend nuwe wyse waarop 'n huisdier in die gedig kan optree, word geïllustreer in die teks Drosterhonde bo Oranjezicht van Blum. Deur dié huisdiere word ironiserend polities-sosiale kommentaar gelewer. Reeds in die titel word 'n onderliggende spanning gesuggereer vanweë die wegloophonde se teenwoordigheid in die bosse bo die rykmansbuurt Oranjezicht. Hierdie spanning intensiveer en bly onopgelos tot in die vraagsinslot. Dit is enduit gekoppel aan die drosterhonde se blote teenwoordigheid (wat veral hoorbaar is) sonder dat die figuur tot aksie oorgaan. Die perspektief (die baas s'n) waaruit die honde beskou word, verrai 'n meerderwaardige houding en onbegrip. Die drosterhonde word neerhalend *brakke* genoem, wat *kompleet soos terroriste* as 'n kollektiewe *bende* saamtrek en so 'n bedreiging vorm vir vrou en kind en eie woonruimte. Die signifikatiewe gegewe van Oranjezicht as blanke rykmansbuurt en die vergelyking *kompleet soos terroriste* is voldoende om die dierfigure menslik en polities te

koppel. Die gunstige ruimte (beskerming, oorfloed aan kos, warmte, die gewaardeerde teenwoordigheid van meerderes, deelname aan aktiwiteite, mediese versorging, plesier en vermaak) was veronderstel om in die totale behoefte van 'n bevoorregte hond te voorsien. Die nie-genoemde, ontbrekende elemente se oorheersende belangrikheid word deur die vraagsinkonstruksies gesuggereer:

- *wat sou hulle gepla het?*
Wat kan hulle tog makeer? Is hulle dol?

Sou dié elemente in die honde self geleë wees, aangesien dit klaarblyklik nie in hul woonomstandighede geleë is nie? Die antwoord is egter nie so voor die hand liggend nie, want die hondfigure bly nie-sprekende figure. Hulle geblaf kan nie deur die baas geïnterpreteer word nie. Vir hom is dit net 'n kode wat bedreiging inhou. Hulle word uit die baas se perspektief geëtiketteer as drosterhonde wat om onbegryplike redes 'n bestaan van hondehemel-op-aarde versmaai en verkies om as bedreiging in die bosse bo Oranjezicht skuil te hou.

Die spanning, waarvan vroeër melding gemaak is, word deur die verwydering tussen die figure gestel maar ook direk oorgedra op die ruimte. Die baasfiguurgroep (man, vrou en kind) en die honde (terroristegroep) se skynbaar harmonieuse maar ongelyke saambestaan is vervang deur 'n gespanne verhouding. Die bosruimte word nou 'n bedreiging vir die groter Oranjezicht-ruimte, maar meer nog, ook vir die eie klein erf. Soos wat die bevoorregte hond ontaard in drosterhonde, so "ontoord" die bos. Die bos verkry selfs figuurfunksie. Die bos verkry 'n eie wrede lewe binne hom. Die spanning wat deur die figuurverandering ontstaan, het die ruimtes ook betrek en raak ook die tyd. Strofe 1 word as verlede tyd aangebied en wissel in strofe 2 na die onmiddellike hede: vannag.

Die mensfigure, ruimte, tyd en gebeure is in hierdie teks signifikatief ten opsigte van die honde wat in die titel in die brandpunt geplaas is. Die sintaksis (vrae) en klankbindinge lewer 'n bydrae tot die figuurkonsipiëring. Die woorde wat op die groep terroriste betrekking het, is ook klankmatig op mekaar betrek: **vermiste**, **tekere**, **terroriste**, **brakke**, **bende**, **geblaf**, ensovoorts. Ook die ironiese taalaanwending, byvoorbeeld *ten spyte van die lewensduurte* as terloopse tussenwerpsel, wys op tweërlei wyse na die duur bestaan van die blanke maar ook na die bedreigende tydsduur van sy bestaan. Ewe ironies is die *veearts met 'n diploma* en die .22-geweer wat geen hond haaraf sal maak teen die omvangrykheid van die

werklike bedreiging nie. Die skynbare eenvoud in strofe 1 ontwikkel, soos die figuuropposisies, tot 'n verwikkeldheid wat nie deur die spreker begryp word nie. Juis die hond as húisdier word ironies die direkte bedreiging vir dieselfde huis. Die figuur wat vroeër naby getroetel is, is nou die bedreiging op 'n naby afstand. Die baas het as enkeling nog 'n skynstatus en magsposisie (vergelyk die baas-aanspreekvorm), maar die honde se getalsterkte en ondergeskiktheid is die oorsaak van sy onrus.

Die belangrikheid van die drosterhonde lê veral daarin dat hulle vroeë politieke diere in die Afrikaanse poësie is. Hulle is die eerste benoemde terroriste in die Afrikaanse digkuns en het dus as figure 'n totaal nuwe funksie. As irrasionele figure sluit hulle aan by 'n klein groepie reeds bekende figure wat deur Van Wyk Louw en Opperman geskep is. Só tree die irrasionele Raka in Van Wyk Louw se epos reeds op in die rol van die geestelike terroris. In latere gedigte word die terrorisfiguur direk vergestalt sonder om in skuilgedaantes op te tree.

Die skoudiere in Ingrid Jonker se gedig By die Goodwood-tentoonstelling en Walters se gedig Skou, is plaasdiere. Wanneer die twee gedigte in verband gestel word, staan die tragiese teenoor die satiries-ironiese. Die plaasdiere vervul egter totaal verskillende funksies.

Die skoudier in die Jonker-tekste se dierwees word baie onderbeklemtoon. Vanweë die verwysing na *kudde* en *juk* is die dier waarskynlik 'n bees. Die dier word nie geïdentifiseer nie. Ook die geslag bly onaangedui. Die afsondering en gelate lyding van die figuur word deur sy bekroning eerder verskerp as opgehef. Die versinligting rakende die dierfiguur is oorwegend menslik van aard soos afgelei kan word uit woorde soos: *woon*, *kreet*, *verlang*, *trots* en *roem*. *Dors* en *bors* sluit by die menslike én dierlike aan. Die dierfiguur tree in die sprekersrol op en, soos vir die drosterhonde hierbo, is die ruimteverwysing, die Góód-wood, veelseggend. Die bekroning by die ironies goeie maar beperkende bosruimte kan nie vergoed vir die intense verlange na die oop Karoo-ruimtes en gemeensaamheid met die kudde nie. Hierdie individuele dierfiguur kan as digterlike buitestaanderfiguur gesien word. Die dier se belewing is oorheersend affektief, maar geslag speel geen rol nie. Anders as in Blum se Drosterhonde bo Oranjezicht, waarin 'n dieregroep optree, het ons hier die enkele dier. As enkeldier is dit juis 'n skuilvorm vir die afgesonderde, bekroonde (begaafde) maar eensame digter.

Hierdie figuurfunksie is die teenpool van die direkte eerstepersoonsbelydenis in sommige Dertigergedigte.

Die skoudiere in Walter se gedig bring juis weer die geslagtelike in die fokus: die merries se ingesteldheid op die hings, ongeag voorkoms of ouderdom. Wat die merries meen subtiële lyftaal is, word uit die ontmaskerende perspektief van die spreker as blatante uitnodiging gesien. Hierna word weer onder 'n latere rubriek verwys wanneer die vrouefigure ter sprake kom.

In die volkse verse van Van Wyk Louw en Boerneef figureer huis- en plaasdiere soos honde, die hanslam, die hings of botterkophings, 'n bloubul, ensovoorts. Hulle word ook meestal met die seksuele in verband gebring of dui onheil aan. Mens- en dierfigure tree dikwels saam in dié gedigte op en word op mekaar betrek sodat die dierfigure, wat as manlik of vroulik onderskei kan word, die mensfigure belig. Hierna word weer later verwys.

2.2 Oerdiere en diere van 'n laer orde

'n Groep figure wat as nuut beskou kan word, is die groep wat ons as oerdierfigure in die werk van Ernst van Heerden kan tipeer. Die dierfigure word sonder lidwoordkwalifisering in afsonderlike titels genoem: Bergskilpad, Papegaai, Akkedis, Vlermuis en Slak. In al hierdie diere is iets van 'n veel ouer tyd behoue. Hierdie oerdiere herinner 'n mens aan die sikliese mensfigure in Opperman se gedigte wat ook gekoppel is aan vroeër tye. Hierdie diere is ook almal op een of ander wyse gekoppel aan tydsverloop. Hul bewegings is opvallend beperk en lomp, asof hulle ontuis is in die huidige vinnige bestel. Die onderskeidend dierlike aard van elk word sterk beklemtoon en die menslike verwysing - indien enige - bly vaag. Die slak as hermafrodiet word egter deur suggestie 'n parallel of skuilvorm vir die homoseksuele mens wat geslagtelik nie op die teenoorgestelde geslag aangewys is nie. Hierdie dier is bepaald nuut in die figuurkonsipiëring in die Afrikaanse digkuns. By implikasie sê hierdie gedig dat seksuele oriëntasie op die self of die eie geslag iets natuurliks is. Dit is ingeskaap in die skepping - ook in ander vorme buite die mens. Die hermafroditiese bestaan van die slak is by implikasie dus 'n andersoortige maar nie bevraagtekende of abnormale

natuurverskynsel nie. Dit is doodgewoon 'n bestaansfenomeen volgens hierdie gedig.

In latere gedigte tree homoseksuele as figure op sonder om in skuilvorms verbloem te wees. Vergelyk in hierdie verband onder andere Refleksie 4.6 van Breyten Breytenbach, Graaff se poel Seepunt van Cloete en die gedigte van Joan Hambidge en Johann de Lange. Ook die oerdier tree weer op soos in Prentjies kyk van Cloete, maar dan ook weer in 'n heel nuwe funksie. In laasgenoemde gedig praat hulle saam oor God.

Nog 'n nuwe figuur is die groteske parasitiese lintwurm in die gedig Lintwurm uit die Brandaan-reeks van Opperman. Dit is eweneens 'n oerdierfiguur van 'n laer orde maar dit is van meet af 'n metaforiese projeksie van die verknogte aardsheid enersyds, en die kosmiese verband andersyds, waaruit die mens nie los te maak is nie. Die jukstaponering juis van die laagste en die hoogste is van belang.

Hoewel die dier 'n beitelkop, suiers en 'n gelede lyf het, wat tegelyk deels kan afsterf en tog ook groei, vul hy skrikwekkend die buik en ingewande van die hele aarde. Dit korreleer met gestorwe mense wat in die aarde begrawe word en tog terselfdertyd vir ewig voort lewe. Die lintwurm se bestaan is ten opsigte van die tydsgedimensie soos dié van die mens: ewig. So 'n parasitiese dierfiguur wat as metafoor vir die menslike lewensiklus van afsterwe en groei kan dien, is uitsonderlik, uniek en nuut in die poësie rondom Vyftig. Die digter bring op verrassende wyse die rykheid en die beeldende krag van so 'n lae ordefiguur na vore.

Die optrede van paddas as kreatiewe figure in die Afrikaanse poësie was tot dusver ongekend. Om dierwees met kreatiwiteit in verband te bring, is 'n nuwe figuurtendens wat ook in die jongste Afrikaanse poësie voorkom. Dierfigure funksioneer in hierdie tydvak binne die raamwerk van die konvensionele simboliek. Paddas word onder andere gesien as heilige diere vir die gode, as diere wat die evolusionêr-kreatiewe simboliseer, as diere met sterk seksuele en vrugbaarheidskonotasies. Self leef hulle in die slym/chaos maar stel hulle in op die vang van vlieë, wat ook weer as simboolfigure funksioneer.

In Paddas van Opperman is 'n groep diere van 'n laer orde weer in die fokus geplaas in die titel. Een van die *paddas* tree op as spreker namens die groep. Dit

is verder 'n unieke groep figure wat oor die tydsgrense van eeue saamgesnoer is vanweë hul gemeenskaplike aard en optrede en strukturerende arbeid. Hulle is verbind aan 'n sikliese gebeureverloop wat herhaling veronderstel maar ook 'n onvoltooidheid inhou. So word die toekomstige tyd aan die hede en verre verlede gekoppel. Die figure, die gebeure en die tyd het met aaneensnoering te make.

Die *paddas* word geïdentifiseer as digters deur die eeue wat in hulle reaksie op die skepping en op mekaar, in hulle optrede en lewensdoel gemeenskaplik is:

- hulle psigiese ontroering lei tot koorsange (digwerk)
- elke keer se *opnuut voel* (belewing) lei tot hervatting van 'n onvoltooide gesprek
- ander se slaap staan teenoor hulle moeisame, strukturerende ryg-arbeid
- bevrediging van hulle seksuele drifbehoeftes word ter syde gestel as hul die goddelike bevel hoor
- hulle berym en roep en eggo mekaar se lofsange op God sodat al hul klankuitings gesamentlik Godverheerlikend weerklink deur die eeue.

Die paddafigure is handelende figure. Hulle aktiwiteite word beklemtoon deur die werkwoorde wat prominent is in die gedig en wat deur die klankherhaling mekaar eggo. Die figure word veral ook deur kontraste beskryf: klein/groot, skel/prys, helderheid/slykbedek, berg/ster, ensovoorts. Hulle is dus veelkantige figure wat tot uiterstes (die hele spektrum van skel tot prys) in staat is; hulle sien en ken die uiterste helderheid én die slykbedektheid van die werklikheid. Die konkrete en die geestelike/abstrakte/simboliese lê gesuggereer in die wisseling van enkelvoud/meervoudswoorde soos moeras/moerasse, modder/modders.

Metafories word die paddas met 'n tweede dierfiguur in verband gebring, naamlik tortels wat koer. Hierdie procédé is ook kenmerkend van die nuwere figuurskepping in die Afrikaanse poësie. Dit roep onwillekeurig die tortelfiguur van Totius op wat ook die troebel water verkies. Die verwysing na die paddas as *tortels van die modder* sê dat skoonheid geskep word ondanks of binne die chaos waarin hulle leef.

Die procédé om die dierfiguur in religieuse verband te bring, is vroeër eintlik net by Totius aangetref. In Paddas (Opperman) is die religieuse inslag, sover dit die

figure betref, veel omvangryker en ryker. Deur die paddas se reaksie word hemel- en moerasruimtes verbind. Die afsakbeweging na die aarde (in strofe 1) word 'n opstyg na die hemel (in die slot). Ook die eier- en ligsimboliek in die paddas se arbeid is religieus gekoppel.

Hierdie verhouding God-mens word ook in die jongste Afrikaanse poësie deur dierfigure toegelig. In die bestek van 12 versreëls tree 6 diere op in Diere (Cloete) om die digter/mens se redelose toegewydheid aan God te verwoord. In dalende orde is die hond, hanslam, donkie, troetelvissie, gusram en vark tot die beskikking van God - vir watter doel ook al.

Die veragtelike vark - net soos die padda, lintwurm, slak, ensovoorts - tree as nuwe figure in die Afrikaanse poësie op. Deur hierdie nederige figure word verhewe gedagte-inhoude gekommunikeer - die sublieme word deur die banale gestel. Vóór Opperman of Van Wyk Louw het so iets byna nêrens in die Afrikaanse poësie voorgekom nie. Hierdie nuwe figuurfunksie word in ons jongste poësie steeds verrassend en verrykend aangewend. Só is selfs *die geluiste stink fyn korrelende vlermuis* in Cloete se gedig Vlermuis 'n skeppingsvorm waarin God se grootsheid geopenbaar word en mensewerk gerelativeer word tot die minuskule en veragtelike. Mens en oerdier word dus in die latere poësie steeds in verband gebring maar op 'n andersoortige en unieke wyse.

2.3 Wilde diere

In Watermeyer se Ballade van die bloeddorstige jagter tree 'n groot groep wilde diere van allerlei aard in sprekersrolle op. Hulle tree individueel en as koor op en is as minderes in opposisie teenoor die jagter deur wie se skynbaar sinlose optrede hulle vermink is, steeds ly en selfs moet sterf.

Die soort diere is uiteenlopend: 'n olifanttrop, kleiner boksoorte, allerlei voëls, aasdiere, 'n leeu en mamba. Die kraai is deurlopend die mees prominente dierfiguur vanweë sy 9 spreekbeurte asook die koor wat by 4 geleenthede sy woorde eggo. Die kraai kan volgens De Vries (1984) in die tradisionele boodskapperrol beskou word as 'n dier met "spiritual strength, the civilizer of the world" in wie selfs die siele van konings (in hierdie geval diere) wat geoffer is, voortleef. Die

kraai tree dus inderdaad as spreker en boodskapper namens baie figure - lewend en dood - op.

Die gedig kan as die eerste rooi-datagedig in Afrikaans beskou word. Die bedreigde diere tree op in die rol van die mindere, die onderdaniges. Hulle tree in vir hulleself ter wille van oorlewing en neem standpunt in teenoor die mens wat as die kroon van die skepping veronderstel is om in 'n heersersrol te wees maar optree as vernietiger.

Die verskillende diere identifiseer telkens hulle eie soort se aard en plek in die diereryk en skepping. Hulle tree volgens aanduidings nie soseer op as simboolfigure nie, maar "praat" alleen volgens hulle inherente aard. Die geel kanarie se spraak getuig van klankweelde terwyl die kraai s'n 'n rou gekras is. Die intensiteit van die aanklag teen die mens word versterk deur die omvang en sinloosheid van sy wandade te noem.

Die nuutheid van die dierfigure lê in die omgekeerde perspektief: vir die eerste keer word die mens se bloeddorstigheid en onbeskaafdheid vanuit die perspektief van die lydendes aangebied. Die mens se eiegeregtigheid word aan die kaak gestel wanneer die minderes gesamentlik regspraak oor hom uitoefen. Iets van die profetiese siening dat die mens sy eie ondergang bewerk deur sy onverantwoordelike en onverantwoordbare optrede, blyk uit hierdie vroeë rooi-datagedig.

Walters benut in Van 'n bloeddorstige jagter die geleentheid om 'n parodie hierop te skryf waarin daar weer die perspektiewe van 'n hele aantal "jagters" gegee word. Dié jagters is ook almal dierfigure maar hulle is onmiskenbaar gekoppel aan die menslike. Die elftal dierfigure wat hierin optree, is almal projeksies van mans as jagters op die terrein van die seksuele. Dit gaan vir hulle hoofsaaklik oor die metode wat hul "bloeddorstigheid" verraaï - van die uiteindelijke prooi is hulle immers seker. Die verskillende ek-sprekers (diere) prys elk sy eie styl aan terwyl gesuggereer word dat een of ander vrou uiteindelik wel die prooi word van een of ander jagter. Walters se dierfigure word so op die menslike aard en doen en late betrek dat dit nie altyd onderskeibaar is of die dierfigure byna menslik is en of die mensfigure taamlik dierlik is nie - veral op die terrein van die seksuele waar

hy plaasdier en wilde dier soortgelyk laat optree. In elk geval is die dierfigure hier metafore van dierlikheid.

Ook vergelykbaar met Watermeyer se uitgebreide ballade, is die kriptiese gedig van Opperman, naamlik 'n Mirakelspeel: Wie't Mossie doodgemaak? Die slagoffer hier is menslik en die sprekers is diere in die rol van toneelspelers. Aangesien die dierfigure voëls is, word dit onder die volgende rubriek bespreek.

In die volkse verse van Van Wyk Louw en Boerneef wat vroeër genoem is, tree wilde diere en insekte naas die huis- en plaasdiere op. Heel dikwels tree die dierfigure saam met mensfigure op en word op laasgenoemde betrek - weer eens waar dit veral die seksuele aspek raak. In Klipwerk (Van Wyk Louw) word die vlooi se byt met die seksuele drif van die mens in verband gebring. Naas die verskuilde openheid oor die natuurlike geslagtelike verkeer, is in meer as een gedig ook die waarskuwing ingebou dat dit verbode of gevaarlike terrein kan wees. Die vlooi se byt verkry betekeniswaarde veral as dit saam met 'n hele aantal seksueel-koppelbare verwysings gelees word, byvoorbeeld die rooikene van die volstruismannetjie, of Lappa wat kammakastig vir Bella *koud lei* maar haar terselfdertyd *stout* maak. Veral die ou man en die jong man, die ou vrou en die jong vrou se tanende seksuele vermoë enersyds of ontwaking andersyds en die taboes rondom die onderwerp in die volksmond, word deur middel van die dierfigure gesuggereer.

In NUWE VERSE van Van Wyk Louw tree dierfigure met baie wyer simboliese implikasies op. Hierdie tendens wat Van Wyk Louw in die Afrikaanse poësie ingevoer het, word geïntensiveer voortgesit deur Opperman en sy tydgenote. In hierdie bundel van Van Wyk Louw is die jakkals, uil en aasvoël dood- en onheilsfigure. In Klipwerk het die honde, krap en kat ook soortgelyke simboolwaardes. Die skerpioen en gekamoefleerde eland in Diereriem (Opperman) figureer eweneens as skuilfigure van die dood. Ook die hamerkop is roepvoël van die dood in Ringdans van die hamerkoppe (Opperman). Opperman se gebruik van die dierfiguur staan in die teken van 'n baie meer saamgedronge simboliek soos ons dit in die nuwere Afrikaanse poësie aantref.

Die leeu in Dierერიem (Opperman) word majesteitlik 'n simbool van God/Christus. Hierdie betekeniswaarde staan nie los van die hele vuursimbooliek wat in die kwatryn voorkom nie. Die gekonsentreerde vuursimbooliek (*gloei, braambos, vlam, koninklike vuur*) gee aan die leeu 'n dubbele verwysing: na God (Genesis 22) en na Christus (Openbaring 5) as die plaasvervangende offerdier. Die hele skrifgegewe van Genesis tot Openbaring word, soos nooit tevore in die Afrikaanse poësie nie, saamgetrek in dié leeufiguur. Terselfdertyd sluit die figuur die ander moontlike verwysing na die Satan as brullende leeu uit.

Diere figureer in die latere Afrikaanse poësie nie net in hoog ernstige gevalle nie. Die dier is in alle tye en tale nog altyd ook in ligter trant in die poësie gebruik vanweë sy beeldingswaarde. So bring Antjie Krog die leeu skertsend in verband met die skryf van 'n verhandeling.

Soos in die geval van huis- en plaasdiere wissel die rolle van die wilde diere ook: van die sublieme tot die alledaagse, maar altyd in verband met die **mens**.

2.4 Voëls

Van die belangrikste en talrykste dierfigure wat in verskillende digterskappe voorkom, is voëls die opvallendste. Naas die Bybelse voëls soos die tortel, die mossie, die tarentale en uile in Totius se poësie en die sekretarisvoël en andere by Leipoldt, tree in die poësie rondom Vyftig 'n rykdom voëls op met verskillende funksies. Soos vroeër is die verband tussen die voël en die mens steeds aantoonbaar en die tradisionele simboolwaardes word geheraktiveer. Totius se uile in Die wêreld is ons woning nie en Van Wyk Louw se uile in Karoo-dorp: someraand is almal onheilsvoëls wat met die dood geassosieer word en met die folklore in verband staan. Diere neem oor die algemeen in die sub-literêre vorme van elke kultuur - raaisels, sprokies, folkloristiese vertellings, ensovoorts - 'n baie belangrike plek in.

Voëls het in die poësie 'n baie hoë voorkoms, veral vanweë die feit dat hulle klankdiere is wat die teks ingee of *aandra* soos Cloete dit stel in Luisterswaeltjies. Vir Elizabeth Eybers, Boerneef en Cloete is die voëlfiguur teksaandraers, teksskeppers, klinkdigmakers.

Die klanke wat die voëlfiguur in die gedig Piet-my-vrou (Elisabeth Eybers) uiter, word op 'n merkwaardige wyse deel van die klankstruktuur van die gedig self. Die voël se herhaalde drie dun note dring as't ware die ek-figuur se brein borend binne sodat 'n fontein van klank ontspring waaruit die groei van die gedig moontlik word. Drie-delige woord- en klankgroeperings kenmerk dié gedig: *uit die tuin, teen die haat, ske-del-kruin, spons-been-splyt, klein blink lied, fluit ... fluit ... fluit, Piet-my-vrou*. In 'n latere gedig, Bekentenis, verwys Elisabeth Eybers net terloops na die klankstimulus van die *klein koggelvoël wat fluit in my*. Soos hierdie tuinvoëltjie die gedig kan ingee, is dit ook die geval vir Boerneef:

*Kaapse kanarie wat so geelkeel sing
oppie draad oppie draad vannie telefoon ...*

Boerneef erken dat die voëlgeselskap vir hom van waarde is, soos vir Leipoldt, maar hy sê ook *moenie dink ek aap vir Leipoldt na nie!*

Vir hom is bloot die klank van die voëlname en die kleur van die tuinvoëlverskeidenheid - *kanarie, kwikman, tatarat* en *sys, jangroentjie, tortelduif, patrys* - 'n herinnering aan die paradyslike skoonheid van vroeër. Die voëlfigure tree op as heenwysings na die verlore paradyslike toestand. Hulle is 'n blywende bron van skoonheidsvreugde in 'n immer veranderende wêreld. Hulle is die enigste flentertjies van die innige paradysvreugde en skoonheid wat oorgebly het. As hulle lied verstil, heers daar net 'n troostelose doodsheid:

*jantatarat en tortelduif word stil
en troosteloos begin die dag.*

Die lied en kleurrykheid van die voëls is direk gekoppel aan die menslike beleving van vreugde of verdriet in Boerneef se poësie. Onnatuurlike geluide van 'n mens/masjien wat bome afsaag, verdring die natuurlike klank van die voëls:

*vroegdag se solo en duet is dood
en saagsels is die einde van die lied.*

Boerneef se voëltjiefigure het dikwels elk hul eie klein woonruimte, byvoorbeeld die suikerbekkie in die tecomaheining, die tortelduif van die Eikeboskamp en ook die tortelduif op die betonperone, wat, soos die misplaaste stadsmens, nie 'n rusplek vir die holte van sy voet in die beton-stadswêreld kan vind nie. Hierdie diere van die hemel vertoon juis 'n sterk aardseheid.

Die rol van die voëltjiefigure is soms 'n sterk parallel vir die menslike dilemma soos hierbo genoem en soos dit blyk uit die Boerneef-reëls:

*Iedereen sit met sy mankement
maar suikerbekkie in tecomahening
fyn uitgevat in denniese mondering
drink gode drank en musiseer kontent
is dit dalk ook net skyn, net kamoeflage
en sit selfs hy dan met sy mankement*

Iedereen, mens en dier, se mankement is gekamoefleer, maar onderliggend daaraan is 'n universele verlore-paradysindroom.

Voëlfigure soos dié by Elisabeth Eybers en Boerneef bly vir die digter 'n vennoot in die klankbedryf en daarom bly hulle figureer tot in die jongste poësie van Cloete, Donald Riekert, en andere. Voëlfigure wat as simbole optree is nie onbekend in die poësie rondom Veertig en Vyftig en selfs heelwat vroeër reeds by Totius nie. Voëls as simbole van die dood of onheil kom nogal wyd voor, ook rondom Vyftig. In Karoo-dorp: someraand van Van Wyk Louw roep Tant-Tolie-met-die-kanker self die uile en Opperman se erfeienaar hoor hoe die fisikaal sy gebied luidkeels proklameer in Edms. Bpk.

Die voëlfiguur as seksuele simbool is welbekend in die volksmond maar het nie vroeër in die Afrikaanse poësie gefigureer nie. In Nagstorm oor die see laat Opperman die voëlfiguur in hierdie rol funksioneer. 'n Voortsetting hiervan is ook in sy gedig 'n Mirakelspel: Wie't Mossie doodgemaak?' wat reeds vroeër in verband met Watermeyer se ballade genoem is.

In laasgenoemde gedig tree verskillende voëlfigure as kommentators op om Mossie se skyndoodtoestand te verklaar. Hier is sprake van Mossie wat deur 'n eienaam geïdentifiseer word maar ook van mossie as deeltjie van Mossie. In die titel word Mossie as dooie genoem, maar in die slot is dit Mossie wat mirakelagtig penorent staan en self kommentaar lewer. Elkeen van die voëlfigure praat op sy kenmerkende manier - *honk, fluit, mompel* - soos die diere in die Watermeyer-ballade. Omgekeerd, is die Mossie-mens in Opperman se gedig die slagoffer en die vermeende skuldiges die voëlfigure. Ten spyte van elkeen se individuele skuldbekentenis, is die oorsaak van Mossie se doodwees toe te skryf aan begoëling deur die totale werklikheid. Maraboe verwerp dié oorkoepelende vae

skuld en dit dwing Mossie om *dirk* as die meesterbrein agter die vermeende moord uit te wys.

Die voëlfigure tree hier verrassend in nuwe en baie diepsinniger rolle op - anders as in enige vroeëre tydvak van die Afrikaanse poësie. Hulle sou as projeksies van die intellek of gewete van die mens gesien kon word - op 'n heel persoonlike vlak, maar ook in meer algemene verband. Hulle tree op in die sprekersrolle van toneelspelers wat deel het aan 'n Middeleeuse mirakelspel. In plaas van 'n "wonderbare" geestelike herlewing vind hier 'n wonderbaarlike liggaamlike herlewing van die opgestane mossie plaas.

Die vier rubrieke wat hier bespreek is, maak nie aanspraak op volledigheid nie, maar wil illustreer dat die verskeidenheid dierfigure in die poësie rondom Vyftig en daarna totaal nuwe en ryker funksies in die gedig vervul. Elke verwysing na 'n dierfiguur, hoe prominent of gering ook al in die poësie rondom Vyftig, dra groot kommunikatiewe gewig.

3. Die vrouefiguur in die poësie rondom Vyftig

Soos in ander literature tree die vrou van die begin af op in die Afrikaanse poësie, maar in ons kort literatuurgeskiedenis ondergaan sy 'n opvallende en totale gedaanteverwisseling. Die Afrikaanse poësie voor Vyftig is gekenmerk deur die nasionale vrouefiguur soos die Ragels, die volksheldin en volksmoederfiguur soos in die gedigte van Celliers, Leipoldt en Totius. Hierdie figuur dwing veral respek af en word op 'n afstand bewonder vanweë haar geesteskrag en lydsaamheid. Die voorkoms van die verloopte vrou soos Dina in Trekterswee (Totius) is die uitsondering in hierdie tydvak. Sommige van hierdie ouere vrouefigure is later herskryf, byvoorbeeld Gideon Scheepers se moeder wat in Opperman se Gebed om die gebeente aan die woord is.

In die Twintigerfase tree die vrou in 'n heeltemal nuwe gedaante na vore, naamlik dié van die aanbiddelike madonnafiguur soos die Martjies. Die viktorianiese siening van die vrou hou die sensuele op die agtergrond. In die gedigte van die sogenaamde oorgangsdigters kom die sensuele/erotiese sterker na vore. Vergelyk

in hierdie verband gedigte van Toon van den Heever, Du Plessis en Visser. Rondom Dertig figureer die vrou nog as nasionale heldin wat met lofredes besing word soos in die vroeë werk van Van Wyk Louw. By Van Wyk Louw, W.E.G. Louw, en Elisabeth Eybers, kom die vrou nog sterk as madonnafiguur voor. Sy is in hoofsaak die een wat liefhet en liefgehê word - selfs al word sy meermale as 'n onbereikbare, vae, gedroomde wese voorgestel. Metafories is sy 'n *laaste kuil van stilte tussen riet* vir Van Wyk Louw in Jy was 'n kind.

Daar is hoofsaaklik oor die vrou geskryf vanuit manlike perspektief. Met die aanvang van Elisabeth Eybers en Olga Kirsch se digterskappe tree die vrou self as digteres op. Elisabeth Eybers teken die vrou as biologiese moeder met groot openhartigheid soos nooit vantevore in die Afrikaanse poësie nie. Die vrouefiguur tree van nou af dikwels in die sprekersrol op en verwoord haar eie verwondering oor swangerskap, geboorte, en die kreatief-assosiatiewe wat daarmee gepaard gaan. Die psigiese lewe van die vrouefiguur - haar verlange, soeke en eensaamheid - kry naas die biologiese ook aandag.

In die tydvak rondom Veertig figureer die vrou as aartsmoeder in die poësie van Opperman. Sy dwing nou bewondering af vanweë haar vermoë om 'n kreatiewe ruimte te wees. Sy hou die sikliese aard van die lewensgang in stand. Die moederfiguur is nog in 'n mate geromantiseer deurdat die positiewe en mooie voorrang geniet. Die ontromantisering van die ma-figuur tref ons eers in latere poësie aan soos die gedepersonaliseerde figuur in Mamma van Ingrid Jonker en nog later in die gedigte van Antjie Krog.

Die sogenaamde skadvrou of slet figureer sedert Trekkerswee (Totius) se Dina sporadies. In Katrina (Du Plessis) word die straatvrou nog met deernis bejeën. Latere soortgelyke figure kom voor in Ou vrouens van die markplein (Opperman), Slaaikrappery (Blum), XXXVIII Snoi (Van Wyk Louw) en Yossie (Walters).

Sporadies sluit die vrouefiguur nog deur naamsverwysing aan by die mitologiese, by bestaande literêre figure of Bybelfigure. Vergelyk in hierdie verband Heloïse (Sheila Cussons), Ophelia in Aan 'n goeie dogter (Blum), Amasone, Emily Dickenson, Hagar en Maria, al vier van Elisabeth Eybers, Pandora (Opperman), ensovoorts.

Gekleurde vroue figureer oorwegend nog in rolle van arbeiders soos die wasvroue by Petersen en in die rolle van sosiaal-ondergeskiktes wat meestal deur die benaming "meid" sinspeel op aardse, laer drifte. Vergelyk die meide en koeliemêrrie in Staking op die suikerplantasie (Opperman), Paardeneiland (Opperman), die meide in Walters se gedigte en hier en daar in Klipwerk (Van Wyk Louw). In die jongste poësie, byvoorbeeld Ons in hotel verlorenheid van Wilma Stockenström, word die swart vrouefigure uit die perspektief van mans met bikes, jannas en jekkers kras benoem as *swart blerrie nerwe* wat as seksobjekte gesien word. Ook in die werk van bruin digters figureer vroue meestal in die rol van arbeiders of gedepriiveerdes. Net enkele rubrieke word uitgesonder vir bespreking van die vrouefigure, terwyl ander net genoem word. Hierdie procédé word gevolg omdat dit in hierdie studie immers om hooftendense gaan en nie om 'n ensiklopediese beskouing van die onderwerp nie.

3.1 Die naakte vrouefiguur

Naakte vroue kom op 'n beperkte skaal voor in die poësie van die vorige tydvakke soos vroeër aangetoon is. Aanvanklik word die naaktheid van die vrouefiguur rondom Vyftig in hoogliedterme of verhulde blommetafore verwoord. In Joernaal van Jorik (Opperman) kyk Jorik:

*hoedat sy in die spieël uit blaar
na blaar 'n wit magnolia verskyn ...*

In Wordende naakt (Van Wyk Louw) word die titel strofe vir strofe geïllustreer in die vrouefiguur wat ontklee voor die manlike oog. In die slotkoeplet is sy naak:

*dan kom jy heel, bruin met wit, daaruit,
die ronde spiere van die dye óm die git.*

Hierdie naakte vrouefigure kan in die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse poësie as nuwe figure beskou word. Hul naaktheid beklemtoon die liggaamlike skoonheid nog met 'n mate van intimiteit. Hierteenoor staan die minder intieme, effens satiriese kyk na die naakte vrouebeeld in La Madonna ed Angeli (Walters). Dié figuur se naaktheid is deels bedek maar ontlok steeds 'n waarderende blik - die beeld is immers bedoel as skoonheidsobjek:

*jy hou ten minste jou heilige borsies
respektabelik toe ...*

Die waarnemer merk wel op: *beslis hemels is so 'n dy!*

Net so is dit ook die dy van die nagklubsangeres wat opval in XXVIII Aprilis van Van Wyk Louw:

*mond skarlaken, broekie git
waaronder soos 'n glimlag wys
die dy wat binne vlegwerk sit*

Die eroties-prikkelende ontbloting handhaaf tog afstand en word later as meganiese masjienonderdeel gesien.

Walters se vrouefigure in APOCRYPHA, hetsy naak of gekleed, wissel van hoogliedbeskrywings (vergelyk nommer XXII en VII) na verleidelike evas met uitlokkende paradysklere (vergelyk XII).

In skerp kontras met die naakte vrouefiguur, sien Opperman die geklede "geharnasde" vrou in Drakin wat alles behalwe verleidelik is:

*buustebus
balein
borsrok
step-in
all-in-one
ietermagô*

Die byna dierlik-gedrogtelike siening van die vrouefiguur kan as nuut en ongeëwenaar gesien word. (Dit roep die metafoor van Ten Kate om die sonnetvorm spottend te beskryf in gedagte as "*Gebulte jonkvrouw in uw staal' korset*").

Die seks-kultusfiguur Marilyn Monroe se naaktheid is *gekleed sigbaar* in die gedig Marilyn Monroe foto in blou (Cloete). Dié naaktheid-ten-spyte-van-klere is 'n interessante andersoortige perspektief op naaktheid in die jongste poësie - veral aangesien dié kultusfiguur ook later in die werk van ander jonger digters voorkom.

Naaktheid word dus in sommige gedigte met intimiteit in verband gebring en in ander gedigte is 'n mate van ontluistering reeds teenwoordig. Intimiteit hoef egter nie noodwendig met naaktheid gepaard te gaan nie. Naaktheid geniet byvoorbeeld nie voorrang in Klein Ballade van Elisabeth Eybers nie. Die vrouefiguur se beleving van intimiteit tydens en na geslagsverkeer openbaar 'n sterk geestelike inhoud: die boom van kennis en smart groei voortaan in haar hart soos die saad

in haar skoot. In Klipwerk van Van Wyk Louw is die suggesties in hierdie verband egter meer aards, lyflik en direk. In die jongste poësie van Antjie Krog is daar geen sprake van geestelike inhoud in woorde soos *ek is moeg vir jou nat snoet in my lies* nie. Die dierlike assosiasie is 'n ontluistering in hierdie gedig getitel Sonnet.

Uit die genoemde voorbeelde blyk dat die naakte vrouefiguur in die poësie rondom en na Vyftig herhaaldelik voorkom en die seksuele al groter prominensie in verskillende oeuvres verkry. Die direktheid waarmee dit geskied, blyk uit Aan 'n goeie dogter van Blum. Die kuise Ophelia word gekonfronteer met die vraag: *Hoe sal jy presteer tussen komberse?* Hierdie tendens rakende die vrouefiguur word later in OTTERS IN BRONSLAAI van Antjie Krog op velerlei wyses gedemonstreer. Tog gee Opperman erkenning aan die erotiese as wesenlike boustof vir die gedig in Poërotika:

*O lessenaar van jou lyf
my klein inkput
waaruit ek skryf*

Omdat die vrouefiguur een van die figure met 'n baie hoë frekwensie is wat in soveel funksies optree, word vir die doel van hierdie bespreking 'n onderskeid getref tussen die jong meisiefiguur, die middeljarige vrou en die ou/ouer vrou.

3.2 Die jong meisiefiguur

Die aandag wat die jong meisie in die latere Afrikaanse poësie kry, getuig aan die een kant van 'n groter vrymoedigheid, soos ons reeds hierbo gesien het. Aan die ander kant gaan die selfs erotiese kyk na die jong meisie in die latere Afrikaanse poësie soms gepaard met die grootste erns, soos byvoorbeeld by Van Wyk Louw.

Die jong meisie se jeugdige liggaamlike voorkoms en sorgeloosheid word as die mees prominente eienskappe van dié figuur genoem. Hare, lippe en oë wat rondom Twintig in die fokus was, word vervang deur die lyf, en meer spesifiek die liggaamsdele wat eroties prikkelend is. Soms figureer die jong meisie(s) afsonderlik en soms in die geselskap van ander ouer vroue wat noodwendig óf 'n kontras óf 'n gemeenplaas aantoon. Hoe die gegewe in verband met die jong meisie later in die Afrikaanse poësie beskryf is, sien ons daarin dat die jong

meisie Gerrie in Oom Gert Vertel van Leipoldt geparodieer word in Vakansie in die Vrystaat van Walters. Dan verskyn Gerrie in moderner idioom:

*Gerrie in haar slenterslacks
skink koffie kitsklaar in die spens.*

Gerrie se *slenterslacks* maak haar lyflik opvallend terwyl sy verveeld saam met die ledige jong seuns die tyd verwyf. Die meisiefiguur in Opperman se teners en sedertdieners

*beklemtoon die proporsies
met trui ballein en badkostuum:
bo heupe en dun middel
borsies s^{oo}s skorsies*

Die titel plaas hier 'n ironiese sinspeling op dié wat nie meer teners is nie en tog ook meedoen. Terselfdertyd word die tipografie as hulpmiddel gebruik om die figuur lyflik te visualiseer.

Van Wyk Louw se jong meisiefiguur in Arlésiennes is skynbaar onbewus van hul prikkelende voorkoms:

*Julle meisietjies stap so regop en skraal
wit hempies, rooi rokke kortby die knieë;
julle dra die klein borste en weet dit skaars
of dink nie daaraan nie.*

In hierdie gedig word die jong meisies van vandag gestel teenoor die jong meisies van 2 000 jaar gelede - voor en na Christus. In die tyd voor Christus se koms het die mooi Romeinse meisies arena toe gegaan saam met die seuns. Die seksuele ondertone in hul doen en late word deur die woordgebruik gesuggereer: *wors*, *vyblare*, *hongerteljie*, ensovoorts. Na Christus se koms het die mans in kloosters gaan skuil as 'n soort ontvlugting weg van die verleidelike jong vroueliggaam.

'n Parallel word getrek tussen die meisies wat vannag die geïntensiveerde heerlijkheid van die oomblik geniet het in die seksuele belewing (sonder die medewete van hul ouers) en 'n meisie wat destyds as christinmartelaar prooi van die leeuus geword het in die arena. Die kontras tussen die meisies wat lyflik lewe en die een wat ter wille van haar geestelike lewe sterf, is opvallend.

Die hedendaagse jong meisies leef skynbaar onwetend in die geseënde tyd na Christus. Hulle ligweg-stap oor die aarde is juis moontlik as gevolg van een wat

op aarde gestap het, só, lank voor hulle. In die terugskouende historiese perspektief word, naas die kontras, ook die gemeenplaas gegee in die gedig se slot. God het nog altyd vreugde gehad in die viriliteit van die jong vrou:

*God wou Sy vreugde hê by die áánteel
van siele. Hy het vir elkeen sy skoon bron
in die lendene en borste ingeskep.*

Hierdie oorkoepelende perspektief oor baie eeue heen op die jong meisies dui 'n belangrike vernuwing aan.

In Rothmanstraat van Walters is die jong meisiefigure ook skynbaar ongeërg maar baie bewus van hul fisieke ontwikkeling:

*Meisies pronk in somerklere
kamma ongeërg verby
maar kyk tog vlugtig om
of hul nuwe borsies tog bemerk is.*

Jong meisiefigure figureer in Klipwerk van Van Wyk Louw as oningewydes op die seksuele terrein terwyl Boerneef se meisiefigure uitdagend verklaar:

Ons maak met ons kuitjies en ons fieghers wat ons wil

Die figurering van die jong meisiefiguur met haar prikkelende voorkoms rondom Vyftig word voortgesit in die jonger Afrikaanse poësie waarin die seksuele optrede van die figure beklemtoon word. Die uitdagende houding wat uit die Boerneef-gedig hierbo gesit is, word in dade omgesit en die gevolge blyk ironies uit latere gedigte soos in Cloete se gedig Die jeug van vandag. Die viriele jongmense se intellektuele en ander vermoëns en doelwitte verskil waarskynlik baie - net soos die werksruimtes waar hulle hulleself bevind, maar in hulle doen en late is die erotiese/seksuele 'n gemeenplaas. Hulle seksuele aktiwiteite tipeer hulle as 'n kollektiewe groep sonder individualisering:

*Onder vyf en twintig jaar
is die toekoms slaap naak by mekaar
sonder onderskeiding en wroeging, loop op kampusse
in jeans rond of werk in die OK-bazaar.*

Skrikwekkend kontrasteer die miljoene sterftes onder jongmense met die gelyktydig ironiese dringendheid van die miljardes se voortplantingsdrang. Die getaloorwig en noemvolgorde van dié wat voorplant gee aan hulle semanties die oorwig. Uit 'n ironiserende perspektief lyk dit of hulle in die eerste kwart van hul

verwagte leeftyd *met teerheid, teatraal, brutaal* wil inhaal of vergoed vir wat later mag skort.

Die seksueelingestelde en -bedrywige jong meisiefiguur rondom Vyftig se figureering in die jongste poësie word nog 'n stap verder geneem in Cloete se gedig Lyfspraak ongetroude swanger meisie. Die lyflikheid van dié figuur neem die sprekersrol oor. Die visuele praat harder as woorde. Die stygende ekstase (intens en privaat) van sowat 'n driekwartuur word opsigtelik openbaar gemaak in die liggaamlike metamorfose van bykans 'n driekwart jaar. Elke semantiese element in hierdie fyn gestruktureerde teks is signifikatief - selfs die breuk wat nie meer 'n heelgetal is nie, is funksioneel in die figuurkonsipiëring.

Die skrikwekkende aantasting van die jong meisie se liggaam (hare, oë, dye, buik, enkels, naels, vel) sorg juis vir die nuutheid van hierdie figuur. Sy staan vanwêë haar ongetroude status lynreg teenoor die geromantiseerde voorstelling van 'n swanger vrou wat in Elisabeth Eybers se oeuvre figureer. Teenoor die mooi jong meisies in Opperman, Walters en Van Wyk Louw se gedigte is hierdie ongetroude swanger meisie *mierkoninginlik dik lelik*. Die jong meisiefiguur wat 'n geromantiseerde liefdesobjek was in die ouer poësie, is gedemaskeer in die jongste poësie. Die fisiese aantreklikheid maar ook verganklikheid van haar jeugdige voorkoms kenmerk dié figuur tans.

3.3 Die middeljarige vrou as figuur

In die tydvak rondom en na Vyftig is die perspektief op hierdie figuur selde bewonderend, soms simpatiek maar meestal ironies. Dit is 'n anderse kyk op en na die vrou. Aan die een kant is ontluistering 'n algemene tendens maar daar is ook in ander opsigte 'n simpatieke herwaardering van die vrou as individu. Haar voorkoms kom byvoorbeeld veral in die visier: haar uitgesakte lyf en geblomde rokke. Sy is nie meer aantreklik nie en sy het 'n tante-status of 'n gewaande meerderwaardigheid teenoor die bakvissies.

Die middeljarige vrou figureer in Skou en Hoekie vir eensames van Walters saam met vroue van allerlei ouderdomme. Almal se lyflikheid word beklemtoon. In Skou geskied dit deur middel van die diermetafore. Hulle is die *ouer dames met dikker*

dye wie se lyftaal, soos die jongeres en heel oues s'n, die boodskap aan die hings moet oordra. Verrassend en ironies probeer die middeljarige vrou nog die ou (bekende) gang van 'n jong lyf naboots. Ironies genoeg het hulle ook al weer 'n nuwe behendigheid bemeester ten opsigte van lyftaalkommunikasie.

In Hoekie vir eensames openbaar die verskillende vrouefigure van alle ouderdomme almal *die één begeerte* wat deur die pleknaamverwysings in eindposisies en die tipografie uitgespel word: S.E.K.S. Die s-aanvang en s-slot suggereer terselfdertyd die sikliese verloop van die blywende begeerte. Die dringendheid van die vrouefigure se "boodskappe" neem toe soos wat die ouderdom toeneem. Die aanvanklike uitnodiging gaan oor in 'n aanbod, word 'n noodsein later en word ten slotte 'n wanhopige bede. Die verloop sluit aan by die aanvangsreël wat die hormone die skuld gee. Dié boodskappe kom egter almal van een same vroue. Hulle is hoekiefigure wat geïsoleerd en vasgevang is. Die identiteit van die verskillende vroue is in elk geval verbloem en dit maak nie saak hoe oud hulle is nie. Die taktiek mag verskil maar die uiteindelijke doelwit word uitgespel: S.E.K.S.

Ook die middeljarige vrou in Melkkantien (Elisabeth Eybers) is eensaam en staan in kontras met die kelnerinne met hul opgetooide jong gesigte. Sy is afgesloof en stroef, met 'n verrimpelde gelaat. Sy kontrasteer met die spreker/waarnemer in die gedig. Laasgenoemde vat die vol glas lomp en som die middeljarige vrou op as *stroef*. Die middeljarige kelnerin hou weer die glas tamatiesap vertrouwd vas, reageer vriendelik en word deur haar taalgebruikskode gekarakteriseer. Voorkoms, optrede en taal het 'n tiperende funksie ten opsigte van dié middeljarige vrou. Die *anders en alleen* wees wat die spreker op haar wou projekteer, word paradoksaal openbarend van die spreker/waarnemer self.

Die **ongetroude** middeljarige vrou kan as 'n nuwe figuur in die poësie bestempel word omdat sy vroeër in die Afrikaanse digkuns grootliks afwesig was. In Virginalis (Elisabeth Eybers) word dié figuur simpatiek bejeën as vrou wat ook maar moet leef tot *die sagte klop in die keelholte faal*. In 'n hele aantal gedigte in Lina Spies se oeuvre figureer die ongetroude vrou. Vergelyk in hierdie verband Finis, Meermin, Vrygesel, Lied van die maïsies, Migai aan Dawu en Drie lae-landse verse vir die nie-ontvangene nooit-geborene. Ook in ander digters soos Annesu de Vos se werk is dié figuur 'n bekende (vergelyk ou(jong)nooi).

Die klem op die naaktheid van die middeljarige vrou is seldsaam, maar in Tant Emily van Oom Naas (Sheila Cussons) word sy gelykgestel aan 'n naakte skoonheid op 'n Rubens-skildery. Oom Naas is die waarderende spreker wat die assosiatiewe verband lê tussen 'n dahlia en 'n mooi vrou wat uit haar bad klim. Vir hom immers is sy die versinnebeelding van 'n vrugbare immer-somerse godin. Dié skilderyverwante figuur roep die olympia-vrouefiguur in Cloete se gedig Olympia op wat op 'n meer openbare manier, soos in 'n advertensie, uitnodigend voorgestel word. Dié skilderyvoorstellings van die vrou hou 'n element van skoonheid in maar ook iets van 'n getransformeerde werklikheidsbeeld.

Die geestesgesteldheid en lewenservaring van die middeljarige vrou is in Elisabeth Eybers se poësie 'n belangrike fokus. In Ontmoeting is die vrou self die spreker:

ek, vrou

*van by die veertig, onvoldaan
maar oud genoeg om te verstaan*

Vergelyk in hierdie verband ook die vrouefiguur in Rypwording en Op die kruin in DIE HELDER HALFJAAR.

Die skynbaar gekultiveerde middeljarige boervroue in Someraand in die Karoo (Walters) word ongunstig getipeer deur *los rokke, drukkende vooruitsigte, sweet, ensovoorts*. Die Karoo-boere word egter deur uitgesproke en ervare bruinvroue ontmasker:

O la la, die Karooboere is ramme!

Los van die seksuele skep Barend Toerien 'n vrouefiguur wat tot nog toe ongekennd in die Afrikaanse poësie was. Die vrouefiguur in Die Tante kan tot 'n groot mate as tiperend van veral die kleindorpse Afrikaanse vrou aanvaar word. Ook háár voorkoms is van belang in die figuurskepping: haar formidabele bene (as die opvallendste besonderheid wat eerste genoem word), haar omkrularms en haar vet kupidogesig. Hierdie visuele prentjie word aangevul deur die geblomde rok wat haar beperkte bewegings vergroot tot golwinge, en deur die feit dat sy 'n "vierkantige" indruk maak.

Die handelinge van die figuur wat deur die werkwoordparadigma aangedui word, openbaar 'n baie hoë graad van passiwiteit, byvoorbeeld *leun, stut, brei* en

boetseer (klein handelinge teenoor die hele kontrei wat aktief soek). Sy *golf*, maar die gesuggereerde vloeiende beweging word direk gevolg deur die beklemtoning van *orent staan, vierkantig vasgeplant* wees en *staar*. Dié hooffiguur se passiwiteit word geïroniseer deurdat sy juis trots is op die aktiwiteit van *haar jong* wat spit, terwyl die bruinmense *wat sy kritiseer omdat hulle kleef om winkelstoepe* en *syself*, ewe passief is.

Die laaste twee handelinge van die tante wat genoem word, naamlik *organiseer* en *uitdeel*, het betrekking op die kollektiewe groep: *al-die-tantes-van-die-dorp*. Die organiseeraksie vind ruimtelik naby aan hulleself plaas (*hul mans, mekaar*) sodat dit ook nie te veel fisiese inspanning verg nie. Die grootste aktiwiteit lê in die *uitdeel* van baie dinge, nie soseer in die eersgenoemde resepte, patrone en tuinvrugte nie, maar in dié dinge wat klimakties laaste genoem word, naamlik *soene* en *bevele*. Dit is albei mondaktiwiteite wat illustratief geïntensiveer word deur die bevele: *Spit hier! Skrop daar!*

Die tante is ook 'n oogfiguur. Sy is *die ene oë vir die straatgebeure* en baie bewus van die bondels bruinmense wat sy doelbewus probeer miskyk omdat hulle so passief is soos syself. Die oog en mond as kleiner liggaamsdele wat so aktief is, word ironies in verband gebring met die groot uitpeulende geheel wat so passief is. *Die passiewe tante met die bene* word letterlik en figuurlik aktief met die oë en die mond! Hierdie nimlike vrouefiguur wat as *vrou van Suid-Afrika* finaal gekwalifiseer word, groei dus in die gedigverloop vanaf die titel wat by 'n bepaalde tante begin tot 'n omvangryke middeljarige vrouefiguur wat 'n hele gemeenskap se vroue tipeer. Die oorwegend respektabele kyk op die vrou wat so lank in die Afrikaanse literatuur geheers het, is met hierdie tipering vir goed daarmee heen.

Annesu de Vos lewer in ons jongste poësie bytend sosio-politiese kommentaar op die rol van die middeljarige vrou in twee verse aan die Afrikanervrou. Wat voorkoms betref is "madame" onberispelik en die teenpool van die tante, maar haar handeling ontmasker haar as vals en skynheilig.

3.4 Die ou vrou as figuur

Die ou vrou is 'n bekende figuur in die poësie, veral soos sy in Joernaal van Jorik (Opperman) en Raka (Van Wyk Louw) as wysheidsfiguur optree. Ook in Gebed om die gebeente (Opperman) figureer die ou moeder as spreker en bidder. In haar gemoed kom die persoonlike onrus tot bedaring. Haar geestesgroeï bring 'n verruiming in haar denke. Sy begeer dan 'n omvattende, vreedsame naasbestaan van wit en bruin en swart wat in die lig van God moontlik is. Die feit dat sy dit as gebed uiter, gee aan hierdie figuur 'n nuwe funksie wat nie by baie ander figure gevind word nie. Vrouefigure wat wyer as die persoonlike vlak bid is skaars in die Afrikaanse poësie. Opperman se Kristien-figuur in Kroniek van Kristien en die ou vrou in Ou Non is ook biddende vrouefigure maar meer op die persoonlike vlak. In die jonger poësie van Lina Spies kom vrouefigure in gesprek met God ook voor terwyl die ma-figuur in Ma van Antjie Krog ook 'n bidder is maar ook in 'n meer persoonlike sin as die ou moederfiguur in Gebed om die gebeente (Opperman). Die aard van hulle gebede verskil van die mans s'n. Hulle worstel nie met God nie maar openbaar in hulle gebede 'n behoefte aan verandering (transformasie) op persoonlike sowel as op nasionale vlak.

In Mohammed aan Ajesja (Opperman) tree die ou vrou in 'n ongewone rol op. Sy geniet seksuele voorkeur bo die jong vrou wat in die titel genoem word. In terme van graduele verskille word die jonger en die ouer vrou as *soet* en *soetste* teenoor mekaar gestel - al is die vergelyking in voorkoms dié van 'n uitgeswelde druiwekorrel teenoor 'n verkrimpte rosyn. Wysheid as gunstige attribuut vir die jong vrou weeg hier nogtans nie op teen die ouderdom as gunstige attribuut ten opsigte van die ouer vrou nie. Laasgenoemde is verrassend, omdat ouderdom ten opsigte van die vrouefiguur oorwegend as negatief geïnterpreteer word, soos in Elisabeth Eybers se Wespark:

Die vrou aan wie die jare knaag ...

In Opperman se gedig het die manlike figuur, Mohammed, self die sprekersrol. Die jong vrou wat afgewys word, is eintlik die verleë een en die ou vrou die begunstigde, wat in die teks 'n afwesige maar tog aanwesige figuur is.

Die kontras soos hierbo genoem, lê tussen twee vroue van verskillende ouderdomme. In Ou Non (Opperman) word dieselfde kontras uit die perspektief van die ou non beskryf as sy meisie-wees stel teenoor ou non-wees. Die gediginset *Ek het as meisie kaalvoet ...* skakel met die slot *Ek is geen meisie meer, herken 'n blaar as blaar ...* Hierdie reëls omvat die hele ontwikkeling van die figuur in die gedig.

Die ou non begeer die ervaring van eenwording met God in die bo-aardse ruimte soos toe sy jonk was. Ruimtelik is sy bokant die klein wit dorpie vervoer maar het self ook fisies van tak tot tak hoër geklim in 'n boom. Dit was dus 'n ervaring van letterlike en geestelike verheffing. Sedertdien is sy haar intens bewus van 'n tussentoestand van stilte en swye: *tussen U en U besoek/tussen klip en klip/tussen mens en mens*

Sy verlang om weer geestelike vervoering te beleef maar sy is hierin totaal van God afhanklik. Hy moet dit bewerkstellig soos dit blyk uit die imperatiewe bevelsinne in haar gebed (my benadrukking):

O laat ek tak na tak weer styg in so 'n droom ...
Kom nog eens met U lig, breek nog eens deur ...

Die belewing van God as immanente God in die stralende lig deur die moederboom se blare was vir haar as jong meisie 'n vervoering soos in 'n droom. Hierdie kreatiewe droombelewing is vir die ou non eers weer moontlik indien God by herhaling deur haar beskroomdheid kan breek. Dit suggereer die verbreking van haar geestelike maagdelikheid.

Die koors-begrip kom ook drie maal in die teks voor. Naas die feit dat sy letterlik ander se koors meet, ervaar sy God ook as 'n koors wat haar deurstu. Opperman en andere gebruik graag hierdie metode van figuurkonsipiëring, naamlik om die konkrete saak te noem en tegelyk daarmee sy abstrakte parallel. Albei funksioneer gelyktydig en intensiverend in die figuurskepping soos dit ook hier met die koors-begrip die geval is. Hierdie koors-ervaring isoleer die ou non van die jongeres wat nie verstaan nie. Hulle dink dit is 'n koors wat verband hou met die seksuele begeerte waarmee hulle as jong nonne (pikkewyntjies) nog worstel. Sy het as ou vrou egter alleen 'n geestelike behoefte aan hernieuwe gemeenskap met God. So kan sy die aardse weer esoteries ontsty in 'n lewensbelewing. Die verskil in ouderdom, maar veral ook die verskil in perspektief en belewing van die selibaat, bring afstand tussen die ou non en die jong pikkewyntjies.

In Lina Spies se gedig Die kind en die wolf tref ons 'n verwante vrouefiguur aan wat smag na God se nabyheid soos die bangmaakasem van die wolf in die sprokie van die drie varkies. Hierdie ouer vrouefiguur smag daarna dat die rustige gelatenheid van hulle bestaan en Godsbeleving weer iets van die onrus en intensiteit van 'n kind/jongmens se beleving moet openbaar.

In die jonger poësie kom die ou vrou as figuur steeds voor maar telkens in 'n ander rol. In Opgewekte ouderdom van Eveleen Castelyn is die stokou vrou in die ouetehuis steeds bewus van die moontlikheid om aandag van die teenoorgestelde geslag te kry:

*You never know my dear, dalk daag daar
nog 'n wewenaar op wat wil trou -
op tagtig ...*

Ook die verswakte bejaardes in Maskerade van Eveleen Castelyn doen mee en laat hulle optooi vir die wis en die onwis ...

Hierdie nuwe ou-vroufiguur verskil grootliks van hulle voorgangers. Met die verruiming wat die Afrikaanse poësie in velerlei opsigte ondergaan het, het dit ook verruim in sy kyk op die mens en op die vrouefiguur in die besonder.

3.5 Die ma-figuur

Die ma-figuur wie se biologiese moederskap met verwondering bejeën is in die vorige tydvak, word gaandeweg blootgestel aan ontluistering, soos reeds vroeër na verwys is in die werk van ons jonger digters. In die tydvak na Vyftig kom vir die eerste keer ma-figure voor wat geboorte gee/gegee het aan misvormde of misdeelde kinders. Opperman se twee gedigte Swembad by 'n kraaminrigting vir radiumgevalle en Pandora verwys nie net na die verminkte kinders nie maar ook na die moeders wat psigies in meerdere of mindere mate vermink is. Hierby sluit aan latere gedigte soos troetelwoorde vir ogilvie douglas van Marlene van Niekerk en Moeder en idiootkind van Cloete. Die lyding van hierdie ma-figure word net gesuggereer.

Sommige van die ma's in hierdie tydvak is nie as individue van belang nie maar tree op in die rol van 'n ondergeskikte en as deel van 'n familiegroep. Vergelyk in hierdie verband Familiegroep van Elisabeth Eybers, Boeregesin met birnehuis van

Blum en Draaiboek van Opperman. In Foto-verhaal van Eveleen Castelyn is die fokus soms op die ma-figuur:

*hier sit Ma byna onherkenbaar
vermaer, treurig, pikswart
aangetrek by die graf ...*

Hierdie fotoflits van die treurende ma kontrasteer met 'n vorige flits toe sy ook deel van 'n familiegroep was:

Ma se baret het 'n vrolike veer

Nog so 'n figuurgroep waarvan die ma deel uitmaak, is die moeder-en-seungroep. Voorbeelde hiervan is Piëta, Verjaardag en Tersiene van Elisabeth Eybers en later ook in die oeuvre van Lina Spies en andere.

In Draaiboek van Opperman is dit die moederfiguur wat antwoorde op die regter se vrae oor die dood van haar kind moet verskaf. Sy aard en optrede kon sy uit die deernisvolle verhouding tussen ma en kind verduidelik. Haar ontwyking van wat werklik die grondoorsaak van die kind se selfmoord is, werp nie alleen lig op die dramatiese gebeure nie, maar suggereer ook die moeder se betrokkenheid by die kind se geestespyne oor sy donker vel. Deur die tragiese gebeure as *God se spel* uit te wys, probeer sy haarself op menslike gronde verontskuldig. Sy is die enigste een wat lig kan werp op die gebeure:

"Mevrou, kan u ons waarlik niks vertel"?

Haar bondige antwoord - "*Sy vel was donker, sy broers s'n lig*" - verklaar nie alleen die kind se selfmoord nie, maar openbaar ook die moeder se skaduverlede. Die oudste kind word in skaduterme gebeeld: swak beligting, musiek wat verdof, selfmoord in die nag, 'n donker vel - dit alles is met die oog en oor waarneembaar. Die moederfiguur se skaduverlede blyk uit die skraal gegewe in die gedig wat primêr nie oor hár handel nie. Hoewel die vrouefiguur as ma dan nie die hoofklem in die gedig dra nie, word haar rol subtiel uit die onderlinge figuurverhoudings en gebeure van hede en verlede opgebou.

Hierdie moderner en subtieler skadufiguur sluit aan by die lyn sedert Dina in Trekkerswee van Totius en die ander figure wat in die inleiding tot hierdie rubriek genoem is. Tog vind die ma as agtergrondfiguur in Draaiboek van Opperman ook aansluiting by Martha in Van Noodt se laaste aand van Leipoldt. Dié twee ma's se

skaduverledes is gekoppel aan die lot wat hulle kinders getref het. Opvolgers vir hierdie soort figure in die Afrikaanse poësie is uiters skraal.

Die ontluistering van die ma-figuur kom veral in die jonger poësie voor soos in die bundel OTTERS IN BRONSLAAI van Antjie Krog en reeds vroeër al by Ingrid Jonker. In Elisabeth Eybers se oeuvre waarin met soveel deernis oor ma-wees geskryf is, is die ontluistering ook merkbaar in byvoorbeeld Die terugkeer van Klaas Hannes. Waar die degradering en ontluistering by Antjie Krog uit die ma se eie perspektief geskied, geskied dit in die Elisabeth Eybers-gedig deur die toedoen van die kind en uit die perspektief van 'n buitestaander. Die moeder-seunverhouding wat in Piëta en Verjaardag so intiem en spontaan bestaan, het in Die terugkeer van Klaas Hannes 'n wrang ironiese inslag:

*Sy ma staan voor die stoof, vyf tree van my kombuis.
Indien 'n weerwoord ooit haar lippe kruis
moet dit in die orkaan onhoorbaar bly.
Hy kan sy kos in een asem verswelg
terwyl hy haar en die heelal uitdelg.*

Die ma-figuur in die poësie na Vyftig lyk inderdaad anders as in die voorafgaande tydvakke. Die verhewe siening van dié figuur wat deurentyd kenmerkend was, is algaande ontluister.

3.6 Die vrouefiguur as slagoffer van geweld

In die gedigte van Leipoldt en sy tydgenote was die vrouefiguur meermale direk die slagoffer van oorlogsgeweld. Haar optrede binne hierdie omstandighede het aan die figuur heroïese status verleen. Met groot piëteit is dié figuur voorheen bejeën.

In die tydvak rondom Vyftig is die figuur selde die slagoffer van fisieke geweld. By uitsondering is dit wel die geval soos in Staking op die suikerplantasie van Opperman waarin die vrou slagoffer van verkragting is. Hierdie figuur geniet nie voorrang nie maar dié gebeure dra hy tot die onderliggende rassesspanning.

Die soort geweld wat as aanslag op die vrou gerig is, is dus nie soseer oorlogsgeweld of seksuele geweld nie maar eerder 'n aanslag op haar gees. In Mamma

van Ingrid Jonker word die ma-figuur gereduseer tot 'n onpersoonlike, onbepaalde figuur wie se menswees tot 'n niksseggende, geroetineerde bestaan disintegreer. Haar aktiewe handeling van *Sy trek aan* is in teenstelling met *dit is naak*. Die ma se gees is so gestroop dat 'n vertikale verhouding met God ewemin bestaan as horisontale verhoudings met die medemens. In die taalaanwending word die depersonalisasie van die figuur getoon:

Mamma is nie meer 'n mens nie, net 'n 'n

In teenstelling met die vroeëre heroïese status as uitvloeisels van haar lyding, is die ma-figuur nou eerder 'n patetiese, bejammerenswaardige figuur.

3.7 Die huisvrou

Die aanvaarding dat vrouefigure in die ouer poësie noodwendig ook huisvroue was, val eers op wanneer die eertydse vrouefigure geëmansipeerd arbeid buite die huis verrig - eers net in tradisionele vroueberoepe soos Martjie as verpleegster in Martjie (Celliers). Later volg fabrieksarbeiders soos in Ballade van die Grysland (Opperman). Die sendingwerk van Kristien in Kroniek van Kristien (Opperman) sluit ook aan by die tradisioneel vroulike arbeid van skool hou, verpleeg, orrel speel, ensovoorts. Die vrouefigure in Die tante van Barend Toerien is almal huisvroue wat ook op die sosiale front bedrywig is.

'n Herwaardering van die huisvroufiguur kom eers in die jonger poësie na vore. Tegelyk hiermee tref ons ook 'n totale ontluistering van die huisvroufiguur aan.

In Ecclesia (Sheila Cussons) staan God/Christus en Martha in gewone, eenvoudige arbeidersrolle, naamlik dié van timmerman en huisvrou. Dit is op hierdie arbeidsvlak wat die verhouding tussen hulle sin kry uit Martha se perspektief. Haar kombuistake kry betekenis en haar kombuisruimte word 'n omvattende wêreld. Ook Lina Spies se Martha en Maria in Spreek Jesus van Nasaret tree in huisvrourolle op en is begunstigdes omdat hulle die geleentheid het om in Christus se teenwoordigheid te wees. Soos by Sheila Cussons word die rol van huisvrou verbind met die kreatiewe in Elisabeth Eybers se gedig Digteres as huisvrou. Die vrouefiguur vervul twee rolle, naamlik dié van digteres wees en dié van huisvrou. Vier van die ses koeplette word gewy aan die ongeordende bestaan van die

huisvroufiguur. In die gedigklimaks val die klem egter weer op die ordenende arbeid van die digteres. So word 'n twee-in-een-figuur geskep wat kontras maar ook balans impliseer.

Teenoor hierdie huisvroufigure staan die ontluisterde huisvroufigure van Antjie Krog in haar jongste poësie. Vergelyk veral: hoe en waarmee oorleef mens dit?, weer eens, familieresep, ode to a perfect match, my tyd is verby, ballade van 'n 5-jarige huwelik, ensovoorts. In hierdie gedigte is die huisvrou vasgevang deur tyd, roetine, huismense en gemeenskap terwyl sy soms tweespalt beleef om iets van haar ander self wat vroeër bestaan het, terug te kan win.

In Apocrympa XLIV is Walters se huisvroue:

*blou bespataar van sleep-staan-slenter
(daaglikse tydverdryf)
op sement van supermarkpromenades -
embarrasserend pregnant en met 'n prêmpie ...*

Die satiriese kyk op die vrouefiguur gee aan haar 'n verlaagde status. Ook in Cloete se gedig Impasse word die wysneusige Kokkie deur die eienaam en verkleining gemaak om haar liever by eenvoudige kombuistake te bepaal en die akademiese kundigheid links te laat lê - sy weet daar eenvoudig net te min van af en het 'n beperkte een-oog-perspektief. Die verkleinerende kyk op die vrouefiguur vorm 'n direkte teenpool met die aanbiddelikheid van dieselfde figuur wat in die ou poësie eintlik groter as die lewe voorgestel is.

Die vrouefiguur in die poësie rondom Vyftig en daarna dui die verruiming aan wat die figuur se voorkoms en funksies in die Afrikaanse poësie ondergaan het. Tendense van ontromantisering, veral ten opsigte van die naakte vrouefiguur, die vrou as liefdesfiguur, as moederfiguur, ensovoorts kom vanaf Vyftig al sterker voor.

Ook die vrouefiguur in gedigte met 'n outobiografiese inslag word deur die gebruik van eiename 'n afsonderlike vrouefiguurgroep wat telkens 'n unieke rol het. So tref ons vir *Marié* by Opperman aan, *Yolande* by Breytenbach, *Kanna* by Cloete, *Suzette* by Wessel Pretorius, ensovoorts. Hulle is die meer persoonlike vrouefiguur wat in die jonger poësie as verpersoonlikte enkelinge figureer - byna soos die helde by die naam genoem is in die eerste tydvak.

4. Sportfigure

Die atletiese figuur maak sy eerste werklike verskyning in die Afrikaanse poësie in die werk van Van Wyk Louw. In Raka is Koki *die slank speler met die spies* 'n atletiese figuur. Hierdie figuur se verskyning maak deel uit van die nuwe aardsheid en breër werklikheidsperspektief in die Afrikaanse poësie rondom Veertig. Dit bring 'n nuutheid net soos wat Herman Gorter as Tagtiger 'n verrassende nuutheid gebring het met sy voorstelling van gode as fietsryers.

Die sportfiguur het in geen vroeëre tydvak in die Afrikaanse poësie voorgekom nie. In die oeuvre van Ernst van Heerden kom rondom Vyftig 'n groot verskeidenheid sportfigure voor, byvoorbeeld Die swemmer, Die bokser, Die hardloper, Die gewigopteller, ensovoorts. Blum se figure vind hierby aansluiting met sy ironiese verse Die ou bokser en Slotsom.

In 'n hele aantal gedigte van Van Heerden word die fokus in die titel nie op die sportfiguur geplaas nie, maar wel op 'n aspek van sportbeoefening soos in Tennispel, Duikplank en Fietswedren.

In Tennispel val die klem op die ritmiese beweging van die rakette wat patroon skep. Die tennisspelers is net by implikasie teenwoordig. In Duikplank word die geveerde plank wel beklemtoon maar veral ook die duiker daarop: *die blanke lyf* wat *dunnerig wieg op toon en hak* word 'n *skraal spies*. Die figuur word 'n saak, die liggaam bloot instrument. In Fietswedren word fietsrenjaers as demone voorgestel. Die beweging veroorsaak dat die figure en die instrumente (fietse) fragmentaries waargeneem word maar tog ook versmelt. Figuur en saak versmelt.

In ander digters se werk kom sportfigure selde voor. So het rugbyspelers onder andere 'n baie lae voorkoms in die Afrikaanse digkuns. In die gedig Jaarvergadering van die rugby-subunie satiriseer Walters die bekookte vergaderingsprosedure maar veral ook die oud-spelers se huidige voorkoms en optrede. Hulle het afgesakte rugbyborste, besembek-moestasse, blomkoolore en party lyk soos bulnek-voorryosse. Die vergadering self is eintlik bysaak: die klimaks vir die organiseerders (lede van die vergadering), die spelers én van die gedig is geleë in die verdaging na *langsaan, voor die bier en soda verslaan*. Hierdie eens ge-

roemde figure in die werklikheid ondergaan in die gedig dieselfde statusverlaging as die volksleierfiguur.

Die sportfiguur as sinnebeeld van die spelende mens kom weer in die jongste poësie voor. Die spelende mens figureer in die werk van Cloete op allerlei vlakke: speel met die taal, speel met mekaar, spel tussen ouers en kinders, geliefdes wat speel, asook sport as kompetisiespel vir deelnemer en toeskouer. Vergelyk in hierdie verband veral Atlete en Tennisspeler wat ook direk op sportfigure fokus maar op 'n heel andersoortige wyse as in Van Heerden se gedigte. Die atletiese figuur, wat as 'n nuwe figuur sedert Van Wyk Louw onderskei word, vind in die Afrikaanse poësie sy teëvoeter in die misdeelde, fisies-gestremde figure waarna in 'n latere rubriek verwys word.

5. Toneelspelers, rolprent- en TV-figure

Die toneelspelers en verwante figure wat die mens met sy moontlikhede en beperkthede teken, sluit in 'n sekere sin ook aan by die voorafgaande rubriek wat met spel te make het. As uitvoerende kunstenaars sluit hulle ook aan by die beperkte aantal musikante en dansers wat reeds in die ouer digkuns aanwesig is, maar hulle is in eie reg ook nuwe figure.

Ook hier is dit Blum wat met Speler op toer ironies die incognito-beeld van die toneelspeler in die oggend kontrasteer met die kalklig-koning van die aand van tevore. Dié speler se eintlike rol is dié van reisiger-na-nêrens. Hy is 'n *oralse oornagter*, 'n nie-besitter, 'n *hengelaar na harte*.

Toneelspelers is ook die sentrale figure in Nagfees van die toneelspelers (Opperman). Spel en erns, nabootsing teenoor die werklikheid, verlede en hede word hierin saamgetrek. Deur die eeue sit die mens die spel voort. Die Shakespeariaanse gedagte van *all the world's a stage and all the men merely players* word hier uitgedruk. Die verhoogspel word ná die opvoering voortgesit in die veelduidige Meerlust-herehuis - asof die spel nog nie tot bevrediging van die spelers se persoonlike behoeftes enduit gespeel is nie. Die *eeue-ete speel* betrek deur suggestie en verwysing die seksuele aspek as 'n eet en speel van en met mekaar. Die *verval* van die dekor is ook op die figure van toepassing. Hierdie to-

neelspelerfigure kan ook gekoppel word aan die figure wat deur die gipsmaskers speel en praat in Onse Vader (Opperman) asook die aanvullende gipsgesigfiguur wat steeds moet bly getuig in Tot siens! (Opperman).

Die figure - 'n ma, 'n regter, 3 wit kinders en 1 bruin kind - in Draaiboek (Opperman) is streng gesproke rolprentakteurs wat 'n snit van die werklikheid moet weergee. Die feit dat die figure eintlik akteurs is, verleen 'n sekere mate van persoonlike beskerming aan hulle maar andersyds word die persoonlike pyn ook blootgestel, openbaar gemaak. Die kamera-oog is uitsoekend en wissel sy momentele fokus van figuur na figuur, van ruimte na ruimte, van huisgebeure na hofgebeure, van hede na verlede.

In die onderstaande kwatryn van Ina Rossouw word die lewe as klugtige spel gekommentarieer:

*In hierdie klug vergeet soms 'n akteur
heel onverwags sy reëls en loer versteur
en angstig na die skerm links en regs
maar geen souffleur se stem dring tot hom deur.*

In die dilemma van nie-weet-nie, kan die speler nie voortgaan met die spel nie en niemand kan hom red nie. Sy angs en verwardheid maak hom doof vir die stem van die souffleur-figuur van wie hy hulp sou kon verwag. Sou die souffleur op God kan dui, is dit 'n unieke en nuwe figuurkonsep in die Afrikaanse poësie.

In latere oeuvres bly die toneelspeler, kamera-model, rolprent- en TV-akteur 'n terugkerende figuur soos in gedigte van Stephan Brouwer (TV-aktrise), Cloete (Marilyn Monroe foto in blou, Modern Times, Alle grappies op 'n stokkie, Tiener toneelliefhebber, ensovoorts) en Wilma Stockenström (Ecce homo).

In Alle grappies op 'n stokkie (Cloete) mag toneelspelers hulle lewe lank *speel* en selfs, soos Peter Sellers, sy eie begrafnistoneel regisseur, maar God laat nie met Hom speel nie. In Ecce homo (Stockenström) word op ironiese wyse die mens se evolusiegang en -drang van hande-viervoet tot regophouding aan die kaak gestel. Alle menslike bedrywighede soos lees, skryf, godsdiens- en wetenskapsbeoefening is volgens die spreker in 'n hande-viervoettoestand moontlik - net nie toneelspel nie. Deur sy dramatiese hooggreikdrang is die mens in die rol van toneelspeler en die toneelspeler as mensfiguur só broos, só blootgestel en is hy alles behalwe groots:

*Drama wil hoog reik!
Daar staan hy nou met sy weekdele bloot
die mens, die sot, die groot toneelspeler.*

Deur die toneelspelerfiguur word die nietigheid en valsheid van die mens vooropgestel.

In Dood van 'n akteur van Charles Fryer word 'n ironiese parallel getrek tussen dood-speel en werklik doodgaan, tussen die professionele vertolking van groot figure se sterwe met al die kamoefleerhulpmiddels en selfs eer daaraan verbonde en die amateuragtige "vertoning" van die eie klein sterwe wat so 'n finale en eerlose stroping is.

Deur al die figure word 'n soort afstandsperspektief verkry om die erns van die lewe te temper. Deur spel - net soos deur die droom - word die skerp kant van die lewe draagliker, word 'n tydelike ontvlugting moontlik.

6. Siekes en malles en diesulkes as figuurgroep

Die a-normale figuur kom al vroeg in die Afrikaanse digkuns voor. Hier was Leipoldt soos in baie ander gevalle, 'n voorloper. Reeds in Op my ou ramkietjie word die spreker as "*Halfpad mal!*" bestempel. Met die perspektiwiese verruiming wat die Afrikaanse digkuns ondergaan het, maak die a-normale figuur in toenemende mate sy verskyning. Hierdie figure dra by tot die gevarieerdheid van die figuurensemble in die Afrikaanse digkuns.

Die a-normale figuur is in meer as een opsig boeiender as die sogenaamd normale. In die digkuns word meermale na die digter self as a-normaal verwys. Hy is die malle wat versies maak en *vissies sien waar glad geen water is nie*, volgens Leipoldt in Susanna waar die blare suis. Hierdie mal skrywer/digterfiguur vind ons terug in Opperman se Scriba van die Carbonari en in Cloete se Leipoldt 100 en Hamster. Die digter as skisofiguur is 'n afluisteraar en prater, 'n dief en 'n bedelaar. Ook Wilma Strockenström se digter-spreker in Gesertifiseer verkies die *skemermense* en wil intens leef:

die uiterste mens, gesertifiseer mal.

Reeds in Die speelman van Van Wyk Louw is die sanger ook *in die skaduwee*. Later word hy saam met die uil en die kiewiet en die dooies bestraal deur die maan - wat die implikasie van a-normaliteit het.

In die poësie na Vyftig is daar 'n hele figuurgroep van siekes, malles, gebreklikes, dowses, blindes, ensovoorts identifiseerbaar. 'n Mens sou hulle die lydendes kon noem wat na liggaam en gees pyn ly in verskillende grade en intensiteit. Die randfigure van die samelewing geniet in hierdie tydvak voorrang as gedigfigure. Hulle gee gesamentlik 'n beeld van 'n gebroke menslikheid in 'n gebroke wêreld. Blum noem 'n hele vergadering van diesulkes in Waar die hart van vol is en vergelyk die samedromming van die gedepriveerdes met *buitepasiënte by Grootskuur*. Die ek-spreker en sy geliefde se liefdesvervoering geskied as t ware namens en ten bate van die heelwording van al dié bejammerenswaardiges. Die verwysing na die *lelikes* wat deel vorm van die mensemassa koppel die Blum-figure met die 90% *lelike spul* in Cloete se siekte en raat II.

In Blum se gediggroep *Man wat doof word*, *Man wat blind word* en *Man wat mal word*, word die figure se verlies van hul normale vermoëns as 'n proses geïllustreer. Die figuur se verlies van sy sintuiglike vermoëns (sy gehoor en gesig) laat hom as onvolledige mens in die samelewing funksioneer. Sy verlies maak hom toenemend armer aan belewing van sy wêreld. Die ongespesifiseerde man is telkens verteenwoordigend van die moderne mens met sy toenemende onvermoë tot kommunikasie met sy omwêreld en medemens. Die volgorde van die prosesse is net so sprekend: eers doof, dan blind - albei sintuie wat op die omwêreld ingestel is - dan die mal-wordproses wat op die innerlike geesteslewe betrekking het.

Die man wat mal word se disoriëntering, ontreddeering en geestespyn word in sy onsamehangende taaluitinge en uiteindelik in sinlose klanke verbeeld. Hierdie figure is 'n baie belangrike toevoeging tot die gedigfigure in Afrikaans. Die psigiatriese pasiënt figureer ook teen die einde in Opperman se Ballade van die Grysland en in Ingrid Jonker se gedig Ontvlugting. Dit gaan in albei gedigte om die moderne of stadsmens wat a-normaal geword het in 'n a-normale ruimte. In albei gedigte is daar die verlange na 'n ander ruimte. In PALISSANDRYNE van Boerneef figureer 'n vrouefiguur wat skynbaar na die trauma van teleurgestelde liefde geestesversteurd is. Die illusiewêreld wat sy opgebou het word deur die trooswoorde van die verpleegsuster verbreek:

*kom binne my kind
wat nooit bestaan het kan niemand ooit vind*

Hierdie figuur ontvlug ook maar sy ontvlug in 'n self-gekreëerde droomwêreld.

In Die kranksinnige (Pretorius) is die skisofiguur 'n mens in wie meer as een persoonlikheid in botsing is:

*die een is gek,
die ander, ek.*

Die introverte en ekstroverte geaardhede is opposisies in die kranksinnige in wie daar nie 'n integrering van sy persoonlikheid is nie. In die Afrikaanse poësie is ook hierdie figuur wat die binnelewe en gedagtegang van die kranksinnige probeer weergee, uniek. In een van die latere gedigte van Opperman, Psigiater, is daar 'n ironisering van die figuur met die siek gees wat hulp moet vra by Kees. In Lemoen (Opperman) en troetelwoorde vir ogilvie douglas (Marlene van Niekerk) is die a-normale figure mongole net soos in Die ewige kind (Van den Heever).

In die gedig Witrandslidmaat van Hans du Plessis is die figuur wat maatskaplik die bejammerenswaardige is, juis dié een wat as ewigheidsmens leef:

*in plaas van verstand het die simpel man
God in sy kop*

Die figuur wat fisies siek of misdeeld is, figureer sedert Vyftig by herhaling - veral in gedigte met 'n outobiografiese inslag, byvoorbeeld in die oeuvres van Opperman, Van Heerden en later ook Cloete. Ou Skewe Koen in Blom van die baaierd (Opperman) na wie vroeër verwys is, is so 'n wangeskape figuur. In hierdie figuur word geïllustreer dat die fisiese letsel van die boggelrug verwyder kan word deur operasies. Die voorkomsverandering gaan gepaard met naamsverandering en statusverandering van Koen, maar ten opsigte van die geestelike lewe en skuldbesef is sy boggel blywend en word dit selfs sinnebeeldig die kenmerk van menswees: *dat elke mens sy boggel het*. Die onvolmaakte mens, sy gebrokenheid waarvan hy nie kan ontkom nie, word in hierdie figuur vergestalt.

Ook Elisabeth Eybers laat in Mamektomie 'n vrou wat liggaamlik geskend is, figureer. Die figuur word gekonfronteer met haar geskende voorkoms in teenstelling met haar fisiese heelheid van vroeër. Sy is die omgekeerde van Opperman se Koenfiguur.

In Röntgenfoto van Elisabeth Eybers word die X-straalfoto van 'n vroulike pasiënt bekyk. Dit is 'n gestroopte figuur - tot op die been. Dit blyk dat die skelet geen afwyking toon nie. Alles pas en hang in ewewig. Die skelet verleen vastigheid. Die skeletfiguur is wat oog, mond, skouers, hart en voortplantingsorgane betref kwesbaar omdat die gevoelservaringe van verdriet, vreugde en vrees hierna teruggevoer kan word. Naas die hardheid van die skelet beleef sy geestelike lyding vanweë die weekheid van die vlees.

Skending deur amputasie word in Van Heerden se gedigte genoem, maar in Antieke klok (Opperman) word die amputasie wat die digter Ernst van Heerden moes ondergaan, 'n aftakelingsproses. Die persoon se menswees word, in die taal van die gedig, "afgeskaal". Soos die röntgenfoto is die figuur minder gemaak - geminimaliseer tot die essensie. In operasie na operasie word die figuur ook geestelik *van vorm tot vorm gekerf* tot 'n andersoortige kunswerk.

KOMAS UIT 'N BAMBOESSTOK van Opperman is 'n bundel wat in sy geheel gewy word aan die geskende mens wie se liggaam en gees afgetakel is. Die figuur regresseer tot hy weer fetus word en van vooraf moet ontwikkel as mens. Hy herhaal 'n lewensiklus in gekonsentreerde vorm.

Al die siekes en malles in die nuwere poësie het as gedigfigure die funksie om die gebrokenheid van die menslike bestaan te onderstreep. Hierin verskil hulle van die siekes wat ons byvoorbeeld aantref in die poësie van Leipoldt waar siek-wees oorwegend net die liggaam raak en fisiese lyding as 'n onreg beklemtoon word.

7. Misdadigers en boewe

Die Afrikaanse poësie is algaande ook verryk deur die toevoeging van die a-sosiale figuur. Hulle is soos die a-normales randfigure in die samelewing. Deur die toetrede van hierdie figure is die werklikheidsbeeld van die Afrikaanse poësie ontsaglik verbreed en verryk.

In die ouer poësie rondom en voor Twintig, tree die Engelsman of swartman op in die rol van die skurkfiguur soos vroeër aangetoon is. As werklike misdadigers word hul egter nie benoem nie. Die klem is eerder op die held as op die skurk.

Misdadigers soos moordenaars, aktiviste, verkragters, ontugtiges, brandstigters, leeglêers, terroriste, ensovoorts verkry in die tydvak rondom Vyftig 'n rol wat in breë verband die sondige of afvallige aard van die mens laat blyk. Hierdie figure opponeer ook dikwels ander sogenaamde magsfigure sodat uit die jukstaponering van die twee figuurgroepe 'n spanning ontstaan wat kenmerkend van die tydvak is.

Zoengoe in Staking op die suikerplantasie (Opperman) is 'n voorbeeld van die nuwere swart figuur in die Afrikaanse poësie. Hy 'n verpersoonliking van die swartman wat versprei geraak het in die witman se stede soos die ou spreker in Ringdans van die hamerkoppe (Opperman) daaroor dink. Hy is 'n voorbeeld van die nuwere figure wat die nuwe politieke en sosiale situasie in Suid-Afrika meegebring het. Hy kan dus beskou word as 'n vroeë swart aktivis wat aanvanklik 'n dubbele rol het. Tussen die blankes beweeg hy as onderwyser, maar tussen sy eie mense is sy onderwyser-wees net 'n dekmantel. Hy is die een met kennis van albei wêreldes. Hy is tuis in 'n pak klere én in aapsterte - die uiterlike voorkoms van twee beskawingswerklikhede. Hy het letterlik meer as een self soos die spreker in Ringdans van die hamerkoppe (Opperman).

Zoengoe skaar hom egter gaandeweg al sterker by die ondergeskiktes: die stoters van koekepanne en die spreekwoordelike houthakkers en waterdraers. Sy geheime arbeid van die jare maak van hom 'n selfaangestelde soort bevrydingsfiguur. As onderwyser wou hy sy mense bevry van onkunde en ongeletterdheid; as aktivis wil hy hulle bevry van hul ondergeskiktheid. Deur die woordgebruik word parallelle getrek tussen hierdie figuur en Christus as bevryder van die "verslaafdes". Ironies word Zoengoe se haat en verset juis aangewakker deur die berusting waartoe die ondergeskiktes gemaan word deur die verkondiging van Christus. Zoengoe neem sy selfopgelegde kruis op en betree die pad van geweld:

*"Yes, Sah! Ek Zoengoe het bedank.
Ek offer my nou vir nie-blank."*

Die voortsetting van magsbeheer word nou in sy persoon saamgetrek. Hy stap uit die vakbondkantoor en as't ware letterlik in die magsposisie van die witman. Daarvan is sy wit panamapak sprekend. Nou is hy die handelende magsfiguur wat

*briewe dikteer en op sy gemak
oor die lot van swart derduisendes besluit.*

Hoewel die figure hier in wit/swart-opposisie gestel is, is die koeliemêrrie deur die evokatiewe woordgebruik van bom, gekruide damp en maathou, ook ingeskakel by die swart opstandelinge. Net so ook die klompie taai nors basters wat betekenisvol naderskuif aan die vlam en saam drink. Die figuurgroep is so saamgestel dat swartes, Indiërs en bruinmense gemeenskaplik deel in die opposierol.

Die dierfigure, naamlik die geteisterde swart mambas en die rietslang met sy trillende tong, is onderskeidelik parallelfigure vir die swart massa en vir Zoengoe wat die woord voer. Die rietrot is 'n parallel vir die wit suikerbase. Ook die ruimteaanduiding van struik (wilde plantegroei) en die suikerrietplantasie ('n geordende aanplanting van 'n kultuurgewas) stel hierdieselfde opposisies en versterk so die figuuropposisies van wit/swart, baas/klaas.

Ook in die klank en ritme van die trom en klok is die opposisies ingebed. Dit dui daarop hoe die figuur in die gedig - veral in die latere Afrikaanse poësie - 'n integrale deel van die gedig is. Die trom en klok is versterkend ten opsigte van die mensfigure maar verkry ook in sig self figuurstatus. As saakfiguur lui die sendingklok téén die oerbos. Dit is die verweerder teen die aanvallende rol van die trom as saakfiguur. Die trom vervul 'n sprekersrol. Dit praat met 'n voorvaderlike stem, spreek die hart aan (die hart reageer handelend met bonsings) en motiveer die liggaam as geheel tot aksie. Daar word gedans op dreunings van die trom. Die trom is 'n saakfiguur wat in die nag sy praatwerk doen en 'n donker dreunklank het. Die klok daarenteen klink skel in die oggend en dui die ordelike uurverloop aan. Sy klokstem bepaal die verloop van die daaglikse handeling, byvoorbeeld die optel van die kapmesse. Die klok as konkrete saakfiguur het, volgens die siening van die wit sendeling, geestelik transformatiewe krag wat die swartes met die jare figuurlik witter sal laat word onder die geklank van die sendingklok.

Die verloop van die stryd tussen die twee saakfigure blyk uit die hoër wordende frekwensie van die trom en die krimpende invloed van die klok. In die afdeling Trom sluit die slotreël van elke strofe op *trom*. Die klok daarenteen se gelui is minder kragtig vanweë die baie ander kompeterende klanke, byvoorbeeld:

- die raps van die handsambok
- die laksman se tok tok

- Nico Carstens en Bartók se musiek
- die gesing saam met die serfyn
- die laaste klok se simboliese gelui wat reeds waarneembaar is en
- die uitskei-geskree wat opklink

Met die aanvang van die staking word die klokfiguur geheel kragteloos:

*Vergeefs probeer die klok
dié oggend werkers lok,*

Die klank van die klok (saakfiguur) word vervang deur die hulpgeroep van mense. Die suikerbase moet self handelend optree. Die klok word vervang deur die telefoon en brandweerklokke. Die twee klankinstrumente word nog voorkomend/bestrydend aangewend. Die fluit van die outomatiese kanonvuur en die knetterende vlamme is klanke wat met destruksie gepaard gaan.

Benewens die ander verwysings na die aanwesigheid van klank, is dit eers nadat die asem van die Here in drie orkane skroeiend die magstryd besleg, dat blank en swart tussen kreun en nakerm weet/besef dat versoening 'n noodsaak is in die gesamentlike uur voor die allergrootste vuur. Dié insig voorkom nogtans nie die voortsetting van die geweldsiklus nie. Trekkergeluide klink op en die *stiller werk van Onse Liewe Here* word hervat, maar die oor bly ingestel op die dreuning van die trom - Zoengoe en eerwaarde Kriel se lewensoffers ten spyt. Die mensfigure, saakfigure, dierfigure, die ruimte, klank en gebeure dra geïntegreerd by tot die opposisies en botsings wat in die teks gestel word, en dit is 'n getuigenis daarvan hoe die figuur in die latere Afrikaanse poësie 'n ingrypender plek inneem as vroeër.

Ander misdadigers wat optree in dié gedig is 'n verkragter, 'n moordenaar, brandstigters, 'n harakiri-selfmoordenaar en selfs 'n vorm van kannibalisisme. Teenoor hierdie figure staan die misdaadbestryders en bewakers, naamlik die konstabels en polisiehonde telkens in opposisie met die chaos. Die gedigfigure (mens, dier en saak) in Staking op die suikerplantasie van Opperman funksioneer geïntegreerd.

Die hantering van die figuur in die Afrikaanse poësie het mettertyd - deur die nuwe sosio-ekonomiese omstandighede - meer gekompliseerd geraak. In Nagwag (Opperman) is die hawekonstabel 'n gekompliseerde figuur vanweë sy dubbele rol:

hy is vyand, misdadiger en bewaker soos *iedereen* - afhangende of hy in die duister gaan of gryp na die lig.

Die konstabel bewaak die haweskuur teen vyande. Hy is die enkeling teen die massa wat, soos in ander gedigte, as 'n kollektiewe figuur optree. Die vyande word gekwalifiseer as nie noodwendig net die dom geweld van die swart miljoene of die duisende slu bruines nie. Blanke boewe is net so deel van die bedreiging as die res. Samevattend is die misdadigers *die hele mensdom met sy sondes, almal wat die slotte breek, die wagter gryp, doodsteek*. Die kollektiewe mensdom is die misdaadfiguur. Dit dui op 'n verdere gekompliseerdheid in die figuurskepping - een persoon verteenwoordig die hele mensdom.

Die nagwagfiguur kom deur beredeneerde vraagstelling onder die waan dat hy self deels 'n lotgenoot van die sogenaamde vyande is. Hy is nie soos die leierfiguur in die poësie van Van Wyk Louw 'n afstandsfiguur nie. Hy reken homself in by die skurke. Hy is mede-arme en kameraad; hy is self deel van die voos verval van die mensdom en daarom lyk sy waakarbeid sinloos. Hierdie waan en wanindruk is die gevolg van die feit dat hy geen flitslig laat skyn op die teen-gestelde skeppingsdinge wat deur die glas en spinnerak verteenwoordig word nie. Eers as hy *gryp na die lig*, hom regruk en weer handelend die dinge ondersoek, sien en vóél hy sy taak verwant aan God:

*Hy sien dan in die sterregate
hoe God se konka brand,
en voel weer ...*

dat God deur iedereen Sy nagwaak voer.

'n Ongewone kollektiewe figuur wat as vermoorde 'n sprekersrol het, is die strooisgroot swart kop in Brandaan (Opperman). In hierdie geval is die misdadiger/moordenaar die westerse blanke wat die nie-westerse primitiewe volk wil verdoop met *westerwaters*. Die misdaad, die misdadiger en die slagoffer funksioneer in hierdie gedig in 'n breë visioenêre opset. Die kop is tegelyk 'n deeltjiefiguur én 'n kollektiewe figuur. Dit is net die afgesnyde kop/deel van 'n groter liggaam/eenheid maar dit is ook verteenwoordigend van 'n hele volksgroep. Hierdie figuurkonsep is in die Afrikaanse poësie totaal nuut vanweë die omvangrykheid daarvan. Die kop as deel van 'n groter, nie-genoemde liggaam, verteenwoordig simbolies 'n hele ras en beskawing.

Die misdadigers wat in hierdie tydvak as nuwe figure optree, is selde enkellynig net 'n figuur wat 'n misdaad gepleeg het soos in Kantien van Pretorius waarin klein Piet van As as 'n verkrachter genoem word. 'n Figuur soos dié belig maatskaplike verval wat met verstedeliking gepaard gegaan het. Só is die vrouefiguur in Met 'n blou lint (Eveleen Castelyn) in 'n skokrol in die jongste poësie. Die maffiguur is die moordenaar van haar eie kind. Hierdie misdaadfigure tree op horisontale vlak op as geweldenaars van mens teenoor mens. Sommige misdaadverwante figure hou weer verband met die mens as sondaar wat op grond van sy erfskuld en persoonlike skuld voor God skuldig staan soos Skewe Koen in Blom van die baaierd (Opperman) wat vroeër bespreek is. In Joernaal van Jorik (Opperman) is die erfskuld en diep sondige aard van die mens verwoord:

*'en vóór my eerste skrede op dié straat
was ek reeds skuldig en verval in sonde:
diep in die klier en hart skuil die verraad.'*

Die misdaadfigure verteenwoordig die moderne mens wat, soos Cloete dit stel in Leipoldt 100, steeds gesteld is op geweld van allerlei aard:

*die mens bly degenerereer
sonder dat daar 'n einde kom
aan sy degenerasie*

Die dood word simbolies ook as 'n misdadiger, as 'n skollie voorgestel in Kiets van Opperman. Om die dood as skurk te benoem, laat hierdie gedig aansluit by ander gedigte in die moderne Afrikaanse poësie. Die rolle word omgekeer wanneer die mens in die rol van die skurk gestel word in Cloete se poësie. Die mens is die skurk wat die Ewigheid probeer uitoorlê, die dood probeer kierang in Ewigheid-en-Kroeks. Die tyd (Ewigheid) en die mens (*kroeks*) is ironies in 'n misdaadverwante speletjie gewikkel.

Die verwantskap tussen die poësie van Opperman en Cloete lê onder andere ook in die figure wat by albei optree, naamlik die digter in die rol van 'n misdadiger - 'n *kroek* en 'n dief. Hulle is kreatiewe misdadigers. Vergelyk in hierdie verband High Roads Robbery en tot siens! van (Opperman) en Hamster van Cloete.

8. Rykes en armes as figure

Die armes figureer reeds vroeg in die poësie maar dan veral as figure wat arm is aan aardse goed. By Leipoldt tref ons die armoede aan geestesgoedere aan in 'Handvol gruis'. Dié figuur in hierdie gedig se armoede word vervang met 'n oorweldigende en kulminerende rykdom hoe meer herinneringe opgeroep word deur die skynbaar nikswerd handvol gras, gruis en blare.

Die figuurkontras van rykes en armes kom veral na vore in die tydvak na Veertig en Vyftig deur die veranderde sosio-ekonomiese omstandighede, wanneer die arm arbeider en die ryk boer en stedeling figureer. Veral in Pretorius se gedigte kom arm arbeiderfigure talryk voor. Hulle is stedelinge wat swoeg om 'n bestaan te maak. Hulle word uit 'n baie simpatieke perspektief beskou in Vrou in Pritchardstraat, Melkjong, Klerk, Stadswyk, Kantien, ensovoorts.

Blum stel, naas die ekonomies arm figure soos in Vroue van sukkelaars, Ou Groentesmous en Boeregesin met binnehuis, ook veral die rykes as figure voor. Rykes het nie vroeër in die Afrikaanse poësie so pertinent gefigureer nie en kan as nuwe figure in hierdie tydvak beskou word.

Rykes figureer as die bedreigdes wat in gawe woonbuurte woon in Drosterhonde bo Oranjesig (Blum). Die ryk man in Die miljenêr se kombuis (Blum) is ironies-tragies 'n vereensaamde. Sy besittings "vul" die hele gedig terwyl hyself net in die titel en slotreël 'n genoemde figuur is óór wie en nie mét wie gepraat word nie. Die oorfloed aan aardse goed en sy miljoenêr-status kontrasteer met die gebrek aan gemeenskap. Hy het nie (soos die spreker wel het) eers 'n *pêllie* nie. Hy eet altyd alleen. Uit die bruinman se perspektief word dié veronderstelde sêen geïroniseer.

Ook Opperman kontrasteer die rykes en armes in Kiets vanuit 'n bruinman se perspektief:

*In die donker krotte van Distrik Ses
maak ons duisendes saam met die muise nes,
en die rykes hang in glas en lig
in die huise hoog teen Oranjezicht
maar dis sus of so vir die skollie met die mes.*

Die ruimtelike onderskeid (*donker krotte teenoor huise vol lig*) word versterk deur die onderskeie handelinge van die figure. Die armes maak aktief nes saam met die genoemde dierfigure. Hulle is nietig, talryk en maak nes met beskikbare materiaal om te kan voortplant. Die rykes hang passief en gesuggereerd steriel *in glas en lig*. Die figuuropposisies word ook in die versverdeling gestel: twee reëls handel oor die armes, twee reëls oor die rykes, terwyl die gelykmakende reël 5 ook die geen-onderskeid-makende figuur, naamlik die skollie, bekendstel. Die dood ontsien nie ryk of arm as hy met sy "mes" toeslaan nie.

Opvallend is ook die getalsafname van die figure in hierdie kort gedig: die duisendes, die rykes as minderheid teenoor die skollie as enkele figuur wat al die ander as teikenslagoffers het.

Die rykes word in Peter Snyders se gedig Ek is ook important as *geldgatte* bestempel. Hulle is die besoedelaars van die wêreld terwyl die arme, die straatveër, die eintlike statusfiguur is want hy moet skoonmaak. Ook in Staking op die suikerplantasie (Opperman) kontrasteer ryk en arm ruimtelik. Die armes arbeid in die warm son op die suikerplantasies en verlang met uitskeityd elk na sy pondok. Die ryk suikerbase regeer vanuit die koelte van die stoep. Kaste bier en hompe vleis, skilferterte, modes en musiek kenmerk hulle bestaan. Hierdie beeld van rykes wat 'n oorvloed aan kos het, kom by herhaling voor.

Die satiriese kyk op die Afrikaner/Boer as gedigfiguur kom nie voor in die voorafgaande tydvakke toe die Afrikaner maatskaplik en ekonomies die ondergeskikte/onderdanige was nie. Met die vestiging van homself in gesagsposisies en die verkryging van groter welvaart, begin die Afrikaner tegelykertyd ook anders figureer in die Afrikaanse poësie.

Walters sonder hierdie statusverandering ten opsigte van die rykes uit vir sy satiriese gedigte waarin veral ryk boere optree in direkte teenstelling met die *arme boer* wat in die poësie van die eerste tydvak opgetree het. Vergelyk in hierdie verband veral Boeremaaltyd en Vakansie in die Vrystaat. Boere in die Boland en boere in die Vrystaat is almal deelgenote aan die vettigheid en swier.

Die sogenaamde profeet Guatama (Walters) se spekvat aalmoespens is ironies opvallend terwyl sy volgelingen wysheid nastreef juis deur onthouding van kos. Ook in Van Wyk Louw se Nuusberigte 1956 word verwys na die ryk boere. Hierdie boerfigure kom weer ter sprake in 'n latere rubriek.

Naas die figure wat arm is vanweë min geld/besittings is 'n beklemtoning van die geestesarmoede van verskillende figure opvallend in hierdie tydvak. Die vrouefiguur in Melkkantien (Elisabeth Eybers) kan vanweë haar verwaarloosde voorkoms en haar optrede as 'n arme in meer as een opsig gereken word. Die armes in Petersen se Die veles is ook nie net arm aan aardse besittings nie - hulle is ewe min besitters van geestesgoedere. In die jongste poësie is Antjie Krog se huisvroufiguur nie soseer arm nie. Sy kom net nie uit met haar "budget" nie in weer eens. Sheila Cussons sien egter die armoede van 'n hardwerkende vrou in religieuse verband in Die beursie. Uit die konkrete geldbeursie blyk die vrou se religieuse behoefte. So figureer die rykes/armes in 'n toenemende mate in die jongste poësie - dikwels vanuit 'n ironiese perspektief beskou soos ook in seniele ou man van Cloete. In Dis-ability en ander gedigte van Peter Snyders word armoede as sosio-ekonomiese verskynsel voor die deur van die regering gelê.

9. Kosmopolities - vreemde figure

Die mensfigure in die Afrikaanse poësie is tot en met die periode voor Vyftig redelik beperk tot die verskeidenheid wat binne Suid-Afrika se grense saam bestaan. Die volksvreemdes wat tot nog toe periodiek voorgekom het, is die Oosterlinge wat byvoorbeeld in Du Plessis se bundel DIE VLAMMENDE FEZ figureer.

Leipoldt betrek eweneens die eksotiese Oosterlinge en in die gedigte van Van den Heever word 'n aantal vreemde figure betrek. Andersoortige vreemde figure is die mitologiese verwysingsfigure wat van tyd tot tyd in digterskappe voorgekom het. Na Veertig, en veral na Vyftig, verhoog die frekwensie en verskeidenheid van vreemde figure wat voorkom aansienlik. Veral figure wat verband hou met Christelike en nie-Christelike gelowe tree na vore. Enkele voorbeelde in hierdie verband is: Mohammed aan Ajesja (Opperman), Tokolosi en Vuurlopers uit die Brandaan-reeks (Opperman), Otto dei Visconti, Ignatius bid vir sy orde en H. Dominicus, al drie van Van Wyk Louw.

Die mitologiese figure word steeds geaktiveer in gedigte soos Kerberos, Pandora en Prometheus van Opperman, Prometheus (Van Wyk Louw), Kombuis van Hera (Sheila Cussons), en in baie van Walters se gedigte. Die figure kom reeds sedert

vroeëre tydvakke gereeld voor maar nie met 'n besonder hoë frekwensie nie. Tot in die jongste poësie funksioneer hulle steeds, onder andere in Olympia en Mercury (Cloete).

Naas die mitologiese figure kom ander vreemde, maar deur 'n eienaam geïdentifiseerde figure, ook voor. Van Wyk Louw laat Dylan Thomas, Nietzsche, Zostchenko, Svend Foyn en die Heilige Dominicus onder andere figureer as literêr - historiese of historiese figure. Ook Opperman verwys na figure uit die klassieke tydperk soos Plinius, Tacitus en Plato maar ook na figure uit ander tydperke, byvoorbeeld Marco Polo, Emile Zola, Rilke, ensovoorts. Historiese figure soos hierdie wat wêreldbekend is, kontrasteer met die figure wat wel deur eienaam geïdentifiseer is in die poësie van die eerste tydvak, maar wat totaal onbekend geword het.

Bekende figure bly dus funksioneer in die Afrikaanse poësie tot vandag, maar dit is veral ook die verwysing na figure uit ander Europese volke wat die tendens na 'n al groter figuurverskeidenheid illustreer. Blum verwys na die Russiese Jode terwyl ook die Rooinekke in Rooinekke op Hermanus in 'n sekere sin volksvreemd gebly het te spyte van hul verblyf hier. Van Wyk Louw verwys na Marx, W.E.G. Louw na Mao, George Louw na Hitler en Uys Krige se kosmopolitiese figure sluit Spanjaarde, Marokkane, Italianers en Franse in.

Ook in die heel jongste poësie word die tendens voortgesit, naamlik dat wêreldleierfigure en bekendes in die gedig betrek word. Vergelyk in dié verband Nuwe bedeling (Cloete).

Hierdie al groter wordende verskeidenheid figure vergroot die reikwydte van menslike ervarings in die Afrikaanse digkuns tot die algemeen-menslike. Die onderlinge verband tussen mens en mens oor die wêreld word hiermee aangedui, sodat dit nie primêr meer oor die volkseie-figure en lotgevalle gaan nie. Die algemeen-menslike ten opsigte van figure oorspan tydsgrense en volksgrense, ideologieë, gelowe, ensovoorts.

10. Maatskaplike leiersfigure, opvoedkundiges en politici

'n Groepie figure wat eintlik as nuwe figure in die poësie in die tydvak na Vyftig optree, is onderwysverwante figure en gemeenskapsleiers. Die wyse waarop hierdie figure betrek word, hang saam met die demaskering van gesagsfigure wat nou as klein-menslik en selfs pateties voorgestel word.

In die ouer poësie is die onderwyser/skoolhoof 'n figuur met 'n baie lae profiel. In Vet verwys Visser goedig in hiperboliese terme na *stipte meester Van der Dool* wat 'n paar minute laat kom omdat 'n vet vrou sy weg versper het. Visser verwys ook goedig na die kategeet in In die katkisasieklas, waarin kind en leermeester se rolle omgeruil word. Die onderwyser is die een aan wie die kind die uitklopvraag stel: *Was die boere toe tevrede?* Dié vroeë onttroning van die leermeester-figuur fokus reeds sterk op die kommunikasiegaping tussen leerling en leermeester. Die leermeester is verstrikt in die leerinhoud van die verre verlede terwyl die kindfiguur se verwysingsraamwerk en ingesteldheid die hede is.

Hoogenhout het dit in Vooruitgang ook oor die ontaarding van kinders op grond van blootstelling aan verkeerde leerinhoude, maar van die onderwyser is daar eintlik in dié gedig geen sprake nie.

Dit val vreemd op dat die onderwyser/geleerde so uiters selde in die poësie voor en rondom Vyftig figureer. In die tydvak rondom Sewentig kom dié figuur vir die eerste keer so prominent voor dat hy in die titel genoem word. Die kyk op hierdie figuur as gemeenskapsleier is dan baie krities. In Die skoolhoof (Pretorius) en Onderwyser (Antjie Krog) is die skoolhoof en onderwyser (*onnie*) albei uit voeling met die hede én met hul gespreksgenote. Hulle ondergaan albei posisioneel 'n rolwysiging in die onderskeie gedigte. Die skoolhoof word 'n nar waar hy eers koning was en het sienderoë verkrom. Die onderwyser staan voor sy klas en word figuurlik beskerm deur die mure wat hy rondom homself opgerig het. As hy vooroor val, verkrummel sy mure en dit laat hom weerloos. Die verkleiningsvorme - *sy grappies, sy broodjies, hoedjie, soos 'n klein Jerigo* - dra op ironiserende wyse by tot die figuurkonsipiëring. Ook kontrasstelling belig die twee figure: vóór en na aftrede in die geval van die skoolhoof, en die onderwyser teenoor die jeugdiges in die Krog-gedig.

Die demaskering van gesagsfigure blyk ook uit Doemanie (Small), Moses (Walters), die akademiese professore, geleerdes, ministers en ministersvroue in die gedigte van Opperman, Cloete, Walters, Annesu de Vos en ander jongeres. Hierdie figure hoort egter eerder by die jongste poësie en kan grootliks as afwesige figure in die tydvak rondom Vyftig gereken word.

11. Samevatting

Daar is in die voorafgaande hoofstuk gepoog om die opvallendste figuurtendense in die Afrikaanse poësie in breë trekke aan te dui sonder dat daar op volledigheid aanspraak gemaak word. Daarvoor het die figuurverskeidenheid té uitgebreid geword.

Die jonger poësie betrek steeds nuwe figure of heraktiveer bekende figure. So word die vakansieganger of plesiersoeker veel meer prominent terwyl die klem op die arbeider vervaag. Die soldaatfiguur wat eers as boerekrygsheld gefigureer het, word in Krige, Van Wyk Louw en Van Heerden se gedigte 'n veel ryker figuur. Hulle is wêreldoorlog-soldate wat die sin van lyding bevraagteken. Dit gaan dan meer oor die individu se belewing van oorlog en nie meer soseer oor die groot saak van vryheid nie. Die soldaatfigure in die jongste poësie van Antjie Krog en Eveleen Castelyn is grenssoldate wat gedepersonaliseer word - sy weermagnommer of plaatjie wat in sy mond gedruk word vir identifikasie as hy sou sterf, identifiseer hom. Lina Spies en Daniël Hugo plaas nie die soldaatfiguur in fokus nie maar wel die duisende kinders wat slagoffers van die oorlogsgeweld is en gryp daarmee terug na 'n tendens wat Leipoldt se poësie kenmerk. So word figure steeds geheraktiveer en aangevul in ons jongste poësie. Die verskeidenheid word groter en die verwysingsveld van die Afrikaanse poësie brei daarmee uit.

In die volgende hoofstuk word kortliks die veranderde rol van 3 figure bespreek, naamlik 'n mensfiguur, 'n dierfiguur en 'n saakfiguur. Die figure se teenwoordigheid en funksie word in breë tydvakke nagegaan om die veranderings van die figuur en sy funksie in die gedig aan te dui.