

Die vleesgeworde Woord by Martinus Nijhoff en D.J. Opperman

Lina Spies

Lina Spies, emeritus professor, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Die sterkste kulturele verbintenis tussen Martinus Nijhoff (1894–1953) en D.J. Opperman (1914–1985) is die Calvinisme, die geloofstradisie waarbinne albei grootgeword het en waarbinne die Bybel die sentrale plek inneem. Beide digters se gerigtheid op die woord gaan terug op God wat skep deur die woord (Gen. 1:1–3) en op die Johannes-evangelie: “In die begin was die Woord, en die Woord was by God, en die Woord was God [...] En die Woord het vlees geword en onder ons gewoon” (Joh. 1:1, 14).

Wanneer die digter sy persoonlike ontroering onderwerp aan die vormlike eise wat die gedig daaraan stel, word die woord vlees; gee dit op konkrete wyse uitdrukking aan die algemeen-menslike en bly nie steek in abstrakte mymeringe of emosies nie. Vir sowel Nijhoff as Opperman moet die gedig los kom van sy maker en outonoom wees. Die digter bereik die sterkste mate van outonomie in die gedig deur hom te identifiseer met ’n personasie buite homself wat voortkom uit die magnetiese aangetrokkenheid van vlees tot vlees. In Nijhoff se oeuvre is daar ’n merkbare groei van die vers met ’n nog belydende inslag na ’n vers waarin die vormlike steeds sterker in beheer is van die inhoud tot die suiwer beeldende gedig. Opperman skryf vanaf sy debuut beeldende verse – uit sy natuurlike aanleg en om homself te distansieer van die belydenispoësie van sy voorgangers, die Dertigers.

Die digter wat T.S. Eliot se “objective correlative” vind, se woord word vlees in die poësie van Nijhoff en Opperman. Opperman gebruik in sy kritiese geskrifte en sy digterskapsgedigte nie die beeld van die vleesgeworde woord nie, terwyl Nijhoff dit herhaaldelik doen in sy poëtikale kortverhaal-essay “De pen op papier” sowel as in sy gedig “Het steenen kindje”. Die metafoer vir die geslaagde gedig as vleesgeworde woord is egter net so geldig vir Opperman se poëtika as vir Nijhoff s’n. Die woord wat vlees word, gee nie net sin aan die ooreenstemmende poëtikas van Nijhoff en Opperman nie, maar ook aan die Woord as vlees soos dit uitdrukking vind in hulle religieuse gedigte. ’n Ruim ondogmatiese verstaan van die Bybel vind by albei neerslag in ’n werklikheidsreligie. Die vorming van dié werklikheidsreligie en absoluut eie geloofsbelijdenis verskil egter wesenlik by die twee digters: by Nijhoff is dit Nuwe Testamenties en by Opperman Ou Testamenties. Die geïnkarneerde God as die

gekruisigde Jesus vind by Nijhoff gestalte in teenstelling met die skeppende en verbondsgod by Opperman.

Uit die aard van my ondersoek illustreer ek die ontwikkelende digterskap van Nijhoff en Opperman aan die hand van die religieuse gedigte in hulle oeuvres waaraan hulle ooreenstemmende poëtika ten grondslag lê. Waarop ek wil wys, is dat dié eenderse poëtika op verskillende wyses in hulle poësie gemanifesteer word. Opperman neem die gestalte van “die ander” aan en verleen deur dié gestalte aan sy eie dade en denke uitdrukking. Nijhoff kom as ’n ek-spreker aan die woord en gee gestalte aan die “ander” deur wat hy van hom veronderstel eerder as weet. Hy projekteer sy eie innerlike in “die ander”. Deurdat sy ek-spreker fokus op ’n gestalte teenoor hom, skryf hy nie ’n belydenisgedig nie, maar ’n beeldende gedig. Die werkwyse kom die sterkste tot uitdrukking in Nijhoff se gedig “Awater”, waarby ek uitvoerig stilstaan, veral ook omdat daarin drie Ou Testamentiese profete figureer: Noag, Jona en Moses; gestaltes met wie Opperman hom in van sy prominentste verse identifiseer. So tree twee groot digters oor tyd en afstand heen met mekaar in ’n boeiende gesprek.

Trefwoorde: Awater; godsbegrip; Martinus Nijhoff; Nuwe Testament; D.J. Opperman; Ou Testament; poëtika

Abstract

The Word as flesh with Martinus Nijhoff and D.J. Opperman

The strongest cultural bond between Martinus Nijhoff (1894–1953) and D.J. Opperman (1914–1985) is Calvinism, the religious tradition within which both of them grew up and within which the Bible stood central. Both poets’ focus on the Word reverts to God who created by means of the Word (Gen. 1:1–3: “In the beginning God created the heavens and the earth”) and the Gospel of John: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God [...] (and) The Word became flesh and made his dwelling among us” (John 1:1, 14).

When a poet is personally moved, but has to subject his feelings to the formal demands of the poem, the word becomes flesh; it expresses general human nature in a concrete way and does not become mired in abstract reverie or emotions. For both Nijhoff and Opperman the poem has to be detached from its creator and be autonomous. The poet achieves the strongest autonomy in the poem by identifying with a persona remote from himself as a result of the magnetic attraction of flesh to flesh. In Nijhoff’s oeuvre there is a noticeable growth of the poem together with a further confessional tendency towards a poem where the form rather than the pure expression of the poem is in control of the content. From the outset, with his debut, Opperman wrote expressive poems – because of his natural talent and to distance himself from the confessional poetry of his predecessors, the Dertigers.

Both Nijhoff and Opperman wrote in the tradition of T.S. Eliot’s “objective correlative”. To Eliot it meant that emotion should not find direct expression in literary art, but should be awakened by an objective premise with which it can correlate. In his essay “Hamlet and his

problems”, part of his 1920 study, *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*, he defines *objective correlative* as follows:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot 1950:100)

To Opperman (1959:145, 146), in his lecture about his own work, “Kuns is boos!” (“Art is evil!”), this means the tension between a poet’s being human and being a poet, confessed by Tennyson in his poem “In memoriam” as the tension between “reveal” and “conceal”. In an advanced stage one can revolt against the confession of the poet’s intimate personal experiences and emotions even as the poet urges one on, since this makes good building material for a poem. The poet can relieve this tension, not by direct reveal, but by “hiding his experience behind a form, using Yeats’s ‘mask’, and Nijhoff’s ‘whistle’ or by seeking Eliot’s ‘objective correlative’” (Opperman 1959:147).

The words of the poet who finds Eliot’s objective correlative become flesh in the poetry of Nijhoff and Opperman. Opperman does not use the image of the word having become flesh either in his critical writings or in his poems on being a poet, whereas Nijhoff does it repeatedly in both his poetic short story-essay “De pen op papier” and his poem “Het steenen kindje”. The metaphor for the successful poem as word having become flesh is, however, as valid for Opperman’s poetics as for Nijhoff’s. The word having become flesh provides not only meaning to the corresponding poetry of Nijhoff and Opperman, but also to the Word as flesh as expressed in their religious poems. Generous undogmatic knowledge of the Bible on the part of both of them results in reality religion. However, the creation of this reality religion and their unique confessions of faith differ significantly between the two poets: Nijhoff’s is New Testament-based, and Opperman’s Old Testament-based. Nijhoff finds form in the incarnated God as the crucified Jesus, as opposed to Opperman’s God of creation and covenant.

In this investigation I illustrate Nijhoff’s and Opperman’s development into poets by means of the religious poems in their oeuvres, whereby they show corresponding poetics as basis. What I attempt to demonstrate is that similar poetics manifests itself in their poetry in different ways. Opperman adopts the stature of “the other”, and thereby provides stature to his own acts and thoughts. Nijhoff is the first-person speaker and gives stature to “the other” by what he assumes about him rather than what he knows. He projects his own inner feelings in “the other”. Since his first-person speaker focuses on a figure opposite him, he does not write a confessional poem but an expressive poem. This method is most noticeable in Nijhoff’s poem “Awater”, which I discuss at length, particularly since it features the Old Testament prophets Noah, Jonah and Moses – figures with whom Opperman identifies in some of his most prominent poems. This illustrates that two great poets can have an absorbing conversation with each other over time and distance.

Keywords: Awater; concept of God; Martinus Nijhoff; New Testament; Old Testament; D.J. Opperman; poetics

1. Inleiding: Die ooreenstemmende poëtika van Nijhoff en Opperman

Martinus Nijhoff (1894–1953) en D.J. Opperman (1914–1985) skryf op twee verskillende vastelande in twee verskillende lande en literature in twee verskillende, maar verwante tale hulle poësie. Die drie monobundels van Nijhoff wat in die interbellum verskyn het, verteenwoordig een van die belangrikste oeuvres in die Nederlandse poësie. Opperman het reeds deur die verskyning van sy eerste twee bundels in die middel-1940's vir hom 'n plek as een van die voorste Afrikaanse digters verower. Die sterkste kulturele verbintenis tussen dié twee digters is die Calvinisme waarbinne albei grootgeword het en waarbinne die Bybel die sentrale plek inneem. Albei se poësie word deurskyn met die groot verhaal van die Bybel. Sowel Opperman as Nijhoff put uit die Bybel om deur die metafoor in die geval van Opperman en deur die literêre verwysing in die geval van Nijhoff die persoonlike te transendeer tot die algemeen-menslike. Dit is die essensie van die eenderse poëtika wat aan die grond van albei digters se poësie lê, soos sal blyk uit my bespreking van die gedigte waaraan ek dié poëtika soos dit binne hulle oeuvres gemanifesteer word, illustreer.

Vir wie vertrouwd is met die werk van Opperman en Nijhoff, sal die aanklank van Opperman by Nijhoff opval deurdat albei digters in die tradisie van T.S. Eliot se “objective correlative” skryf. Vir Eliot kom dit daarop neer dat emosie nie in die literêre kunswerk direkte uitdrukking moet vind nie, maar gewek moet word deur 'n objektiewe gegewe waarmee dit korreleer. In sy essay “Hamlet and his problems” in sy boek *The sacred wood: Essays on poetry and criticism* definieer Eliot die *objective correlative* as volg:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.(1950:100)

Dit beteken vir Opperman (1959:145, 146) in sy lesing oor eie werk, “Kuns is boos!”, 'n spanning in die digter tussen sy menswees en sy digterskap wat Tennyson in sy gedig “In memoriam” bely as 'n spanning tussen “reveal” en “conceal”. In 'n gevorderde stadium kan die mens hom verset teen die belydenis van sy intiem-persoonlike ervarings en emosies terwyl die digter hom daartoe aanpor, omdat dit goeie boustof is vir 'n gedig. Die digter kan dié spanning oplos deur nie regstreeks te *onthul* nie, maar “sy ondervinding agter 'n gestalte te *verhul*, Yeats se ‘mask’ en Nijhoff se ‘fluitjie’ te gebruik of Eliot se ‘objective correlative’ te soek” (Opperman 1959:147).

Opperman volstaan met dié kriptiese verwysing na Nijhoff se “fluitjie” en neem aan dat die leser sal aflei dat die fluitjie impliseer dat die digter nie met die mond fluit nie, maar met 'n instrument en dus wegskryf van homself. Die verwysing kom uit Nijhoff se prosateks “De pen op papier” (1927), wat ook die titel is van Nijhoff (1994) se verhalende en beskouende prosa en sy dramatiese poësie byeengebring en ingelei deur Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn. Die samestellers se karakterisering van “De pen op papier” lui: “Het avontuur van het schrijven wordt op weergalose wijze opgeroepen in het poëtische verhaal ‘De pen op papier’” (Van den Akker en Dorleijn in Nijhoff (1994:10). Dié meesterlike kortverhaal/kortverhaal-essay begin met 'n lang kursiefgedrukte sin – oor paragrawe heen – waarin Nijhoff (1994:27) sy inspanning om sy abstrakte mymeringe toereikend te verwoord,

beskryf in die taal van die Bybel: “[W]elk een moeite kostte het vroeger om mijn gedachten zoiets als vlees en bloed van ontroering te verlenen”.

Dié onmag bring vir hom ’n herhaalde impasse mee wat deurbreek word deur die Rottevanger van Hameln (in Afrikaans beter bekend as die Fluitspeler van Hamelin) by hulle middernagtelike ontmoeting op die Vijverberg in Den Haag wat in gewone druk die grootste deel van dié essayistiese verhaal uitmaak. Ná ure van mislukte digterlike pogings het Nijhoff hom daarheen begewe. Die Rottevanger kom reg op hom afgeloop en vra: “Waarmee kan ik je van dienst zijn, Nijhoff, dat je me geroepen hebt?” (1994:32). Deur die noem van sy naam weet Nijhoff dat hulle tot dieselfde wêreld behoort, en as die Rottevanger sy vraag herhaal, sê Nijhoff dat hy, by herhaling aangegryp deur die gesig op Den Haag, daarvoor ’n gedig aan die skryf is. Hy siteer ’n strofe daaruit, maar sy stem stok en ná ’n pouse sê die Rottevanger: “De kwestie is [...] dat gij fluit met uw mond en niet met een fluit. Gij zijt week van inwendige emotie, trilt van inspanning, en bevredigd toch meer uw verhemelte dan uw gehoor” (1994:34). Die Rottevanger raai hom ’n sekere saaklikheid aan as verweer teen sy emosies en vervolg: “Maar hebt ge er enig idee van, welk een vrijheid en macht ons een instrument verleent? De mond zingt slechts waar het hart van vol is, maar iedere fluit is een toverfluit en zingt het ledige hart van andere mensen vol” (1994:34).

Nijhoff se verseksterne poëtika by monde van die Rottevanger kom neer op vereenselwiging met die medemens; ’n aangebore hartstog wat voortkom uit die magnetiese aantrekkingskrag van vlees tot vlees (1994:35). ’n Digter wat dié hartstog ontwikkel, kom los van homself, waardeur die gedig outonoom is – dit wil sê nie langer verwys na of verbind is aan sy maker nie. Nijhoff definieer ’n eersterangse skrywer as “iemand ‘die verdwenen is in zijn werk’” (Van den Akker 1985:50). Van den Akker (1985:80) wys daarop dat Nijhoff herhaaldelik digters kritiseer wat van hul verse “spiegels van gevoel, hartstocht of sentiment maken: ‘Een dichter schreit niet.’” Die emosies is wel vir Nijhoff belangrik, maar by die skrywe van ’n gedig neem die verwoording daarvan die beheer oor; vind die emosies uitdrukking onder dwang van vormlike eise. As dit nie gebeur nie, weier die woord om vlees te word en gee die digter net ’n beskrywing van die emosie.

Van den Akker (1985:80) haal Nijhoff aan oor sy beskouing van die gedig as ’n “ding”, los van die digter, maar binne die tradisie; konkreet en nie abstrak nie. Die gedig moet as ’n “ding” sy grense oorskry en uitspreek wat meer is as wat die digter kan sê. Dit is dus daarom nie vreemd dat Ton Anbeek (1990) op sy beurt daarop wys dat Nijhoff die hoë eise wat hy aan die poësie stel, in die taal van die godsdiens en mistiek verwoord nie. Hierdie uitsprake behoort volgens hom tot Nijhoff se “volstrekt eigen geloofsbelijdenis” en hy haal in dié verband Nijhoff aan wat ’n digter soos volg beskryf:

En zo is hij de laatste Ziener, in de oude zin van het woord, en verbergt zijn Woord, een emotioneel cryptogram met oneindige aanduidingen, een laatste vorm van religie, in de oude zin van het woord, een werkelijkheids-religie, een zintuiglijke vleeswording van het Geziene. (Anbeek 1990:140)

Van den Akker (1985:114) haal dieselfde woorde uit Nijhoff se *Verzameld werk* aan en bring dit in verband met Nijhoff se onderskeid tussen die mistikus en die digter. Die mistikus bly steek by die aanskoue van die “Geziene” in ’n visionêre wêreld en eindig in swye, terwyl vir die digter die mistieke aanskoue slegs die aanleiding is om dit in die werklikheid vas te lê in ’n gedig deur daaraan vlees en bloed te verleen (Van den Akker 1985:115).

Dié vleesgeworde woord gaan terug op die uitspraak waarmee die evangelis Johannes sy evangelie inlei: “In die begin was die Woord, en die Woord was by God en die Woord was God ... In Hom was lewe, en die lewe was die lig van die mense” (Joh. 1:1, 4), ’n terugverwysing na die skeppende woord van God waarmee Genesis begin: “En God het gesê: Laat daar lig wees! En daar was lig. Toe sien God dat die lig goed was” (Gen. 1:2, 3). Dié uitspraak is ’n direkte weerspreking van die geringskating van die aarde en die aardse ten gunste van die geestelike wat die prediking in sekere denominasies van die Christelike geloof binnegedring het. Dit is ’n onbybelse opvatting wat sy oorsprong het by Plato se idee van die menslike siel gekerker in die liggaam wat by die dood ontsnap na die volmaakte Ideëryk. Daarteenoor word die werklikheid in die Bybel deurskyn met goddelike lig. Dit is in die taal van Nijhoff ’n “volstrekt eigen geloofsbelijdenis” (Anbeek); een “werklikheids-religie” (Van den Akker) waaraan hy poëtiese uitdrukking verleen.

Dié begrippe is net so van toepassing op Opperman se poësie. Die religieuse in Opperman se oeuvre is van aanvang tot slot sterk Ou Testamenties, terwyl die neerslag van die religie in Nijhoff se oeuvre so te sê uitsluitlik Nuwe Testamenties is, veral in *De wandelaar en Vormen*. Wat in Nijhoff se bundel *Nieuwe gedichten*, met sy sterk beeldende inslag, verras, is dat hy by die verloop van die verhaal in sy gedig “Awater” drie Ou Testamentiese profete betrek wat ook in Opperman se poësie prominente personasies is: Noag, Jona en Moses. Die verskil tussen die wyses waarop die drie profete in die wêreld van die gedig figureer, illustreer die verskil in die wyse waarop dieselfde poëtika by die twee digters uitdrukking vind, die Woord vlees word.

2. Die plek van Nijhoff en Opperman binne hulle onderskeie poësietradisies met verwysing na die religieuse moment in hulle oeuvres

2.1 Nijhoff

Aan die plek van Nijhoff binne die Nederlandse literatuurgeskiedenis wy Anbeek ’n volle hoofstuk in sy literatuurgeskiedenis van 1990, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Die jaartal 1885 verteenwoordig die laat deurbraak van die Europese Romantiek in die Nederlandse literatuur by die Tagtigers. Die deurbraak was ’n reaksie op die bejammerenswaardige peil van die Nederlandse poësie wat daaraan voorafgegaan het: die huislike poësie van die domineedigers. In die sewende hoofstuk van sy literatuurgeskiedenis, “De vorm: *De plaats van Nijhoff*”, wys Anbeek daarop dat geen Nederlandse digter se poësie so verskillend geëtiketteer is as Nijhoff s’n nie en besluit: “(A)ls het oeuvre van een outeur zo moeilijk onder één hoed te vangen valt, dan moet dat oeuvre iets ongrijpbaars hebben” (1990:134). Die ontglippende aard van sy poësie skryf Anbeek (1990:134) toe aan die ambivalensie dat Nijhoff ’n “‘modern’ levensgevoel uitdrukte in allerminst revolutionaire versvormen”.

Waaroor dit vir my gaan in Nijhoff se oeuvre, is die ontwikkeling wat daarin voltrek word van die belydenisgedig tot die gestaltevers; van die vers wat vassteek in die digter se eie emosies en ervarings tot die gedig waarin weggeskryf word van die persoonlike. Dié ontwikkeling vind sy volle verwesenliking in Nijhoff se *Nieuwe gedichten* (1934), soos die titel te kenne gee. Dis ’n ontwikkeling wat ten nouste saamhang met die evolusie van Nijhoff se geloofsbelijdenis binne sy oeuvre. Op grond daarvan konsentreer ek in my aanloop tot die

bespreking van die sentrale gedig “Awater” in dié bundel hoofsaaklik op die religieuse verse in Nijhoff se debuut, *De wandelaar* (1916), en in *Vormen* (1924).

In sy literatuurgeskiedenis gee Anbeek ’n uitvoerige bespreking van die titelgedig van dié debuut wat noodsaaklik is vir die ontsluiting van Nijhoff se oeuvre:

Mijn eenzaam leven wandelt in de straten,
Langs een landschap of tusschen kamerwanden.
Er stroomt geen bloed meer door mijn doode handen,
Stil heeft mijn hart de daden sterven laten.

Kloosterling uit den tijd der Carolingen,
Zit ik met ernstig Vlaamsch gelaat voor ’t raam;
Zie mensen op een zonnig grasveld gaan,
En hoor matrozen langs de kaden zingen.

Kunstenaar uit den tijd der Renaissance,
Teeken ik ’s nachts den glimlach van een vrouw,
Of buig me over een spiegel en beschouw
Van den eigen oogen het ontzaglijk glanzen.

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,
– Daags tusschen boeken, ’s nachts in een café –
Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.
De wereld heeft haar weelde en haar misère.

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,
Die ’k kleiner zie en van heel ver-af,
En die ’k niet aanraken kan en hooren.

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,
Zagen mijn oogen kalm de dingen aan:
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,
Stil mozaïkspel zonder perspectieven.

Anbeek (1990:134) wys op die groot afstand tussen Nijhoff se ek-spreker en sy liggaam; nie hý wandel in die strate nie, maar sy eensame lewe. In sy afgeskeidenheid van die volle lewe identifiseer hy hom in die vier daaropvolgende strofes met selfingekeerde, passiewe gestaltes uit die verlede. Die slotstrofe van “De wandelaar” verwys in besonderhede terug na die aanvangstrofe, sodat dit die vier middelstrofes omspan en die gedig tot ’n sluitende geheel maak. Anbeek (1990:136) wys daarop dat anders as wat die leser sou verwag, die slotstrofe nie in die teenwoordige tyd geskryf is nie, maar in die verlede tyd, en dat Nijhoff dit kennelik so bedoel het: “Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,/ Zagen mijn oogen kalm de dingen aan”. Deur die woord “Toen” lees ek die twee reëls waarmee die slotstrofe begin as ’n terugverwysing na die twee slotreëls van die eerste strofe; die moment in die verlede toe die ek-spreker se selfvervreemding en daadloosheid ’n aanvang geneem het: “Er stroomt geen bloed meer door mijn doode handen,/ Stil heeft mijn hart de daden sterven laten.”

Dié daadloosheid hef nie die digter Nijhoff se kreatiwiteit op nie, maar lei tot pynlike visuele waarneming van die werklikheid wat saamhang met sy religie soos dit tot uitdrukking kom in sy debuut. In die sonnet “Het licht” breek God se “witte licht” in “kleuren” sinoniem met die “bont gebeuren” – die chaotiese gebeure – van die lewe. So “breekt de ziel” van die ek-spreker “als ze woorden spreekt” (strofe 1: reël 1). In die wete van die ek-spreker dat die lewe draaglik is slegs vir dié een wat die self (eie ek) afsterf (kwatryn 2: reël 1), identifiseer hy homself met die gekruisigde Jesus: “O zie mijn bloed dat langs de spijkers leekt!” (kwatryn 2: reël 2). Sy deur en vensters staan oop na die werklikheid en hy gee sy liggaam oor om gebreek te word: “Mijn raam is open, open zijn mijn deuren –/ Hier is mijn hart, hier is mijn lichaam: breekt!” Geslote in homself is hy vas aan sy digterskap soos Christus aan die kruis:

De grond is zacht van lente. Door de boomen
Weeft zich een waas van groen, en mensen komen
Wandelen langs vijvers in het gras –

Naakt aan een paal geslagen door de koorden,
Ziel, die zichzelf brak in liefde en woorden:
Dit zijn de daden waar ik mensch voor was.

Soos in “De wandelaar” val die verlede tyd in dié sonnet se slotstrofe op en kyk Nijhoff terug op sy verse as dae van selfkruisiging. Die sagtheid wat hy sien in die ontwakende skoonheid van die lente in “Het licht” word opgehef in die gedig “De tuinman” as die geplante blomme in die donker bedding die vorm aanneem van “porceleinen scherven”. Die tuinman is die gestalte van elke mens wat sy eie graf grawe, maar nie as ’n “rustplaats” nie, omdat die lewe “te vast en hard” is om soos in “Het licht” deur die mens uit eie wil afgesterf te word. Die slotreëls van “De tuinman” lui: “Nooit komen wij de wereld af,/ Al barsten we tot scherven.”

Gebrokenheid is, soos eensaamheid, eie aan die menslike kondisie. Nijhoff skep in “De eenzame” binne die streng vorm van die sonnet ’n gestalte van die mens in sy onontkombare eensaamheid. Daarin betrek sy ek-spreker sy eensaamheid as komende van God: “Ik ben een stille man waar God mee speelt,/ Zoodat ik ’t leven als een waanzin zie – ...” As teëspraak laat hy onmiddellik daarop volg: “Maar soms is alles schoon en alles goed.” Die rede vir hierdie ommekeer staan in die tweede tersine:

Ik sta voor ’t raam, en hoor een melodie
Die in me dringt en mijn hart bersten doet:
Hoor hoe hiernaast een kind piano speelt –

As ’n moment van skoonheidsontroering verbind die musiek die eensame enkeling met die lewe. Musiek speel ’n belangrike rol in Nijhoff se poësie, soos die titels van ’n aansienlike aantal gedigte in sy eerste twee bundels te kenne gee: “Sonate”, “Polonaise”, “Rondeel” en “Tempo di menuetto” (*De wandelaar*), “Mozart” “Kleine prélude van Ravel” en “Fuguetten” (*Vormen*). In die sonnet “Fuguetten” is die vrou aan wie “Tempo di menuetto” opgedra is, die pianis na wie Nijhoff se ek-spreker bewus luister. Haar klavierspel neem groter dimensies aan as die musiek wat uit die instrument kom:

Claudien, jij speelt piano, en ik zit
In de waranda, en luister naar het zingen

Uit het innige hart der stille dingen,
En luister naar de stem der nacht die bidt –

Nu is mijn hart heel stil geworden: dit
Is het einde van het groote dringen.
De regens die tusschen ons beiden hingen,
Claudien, zijn over en de nacht is wit.

Die hart van die ek-spreker word stil by die besef dat die musiek in die hede die einde markeer van wat in die verlede tot die verhouding tussen hom en Claudien behoort het, naamlik erotiese gedreweheid (“het groote dringen”) en vervreemding:

Zachtheid, zachtheid is het woord van muziek:
Het is of je op een groene heuvel toeft,
Een fabel leest, of ziet een mozaïek.

Musiek het die religieuse vermoë tot transending en transformering. In kontras met dié sagtheid waarmee musiek man en vrou verbind in “Fuguettes”, is die erotiek in die sonnettesiklus “De vervloekte” ontdaan van die sagtheid van die moeder wat die ek-spreker by die geliefde wou vind: “Wist je niet – Moeder moest je zijn ...” (sonnet 2; kwatryn 2: reël 1). Dié inestueuse konnotasie verbonde aan die seksuele ervaring is eie aan Nijhoff se *seksuele persona* met wie die ek-spreker geïdentifiseer kan word en wat Camille Paglia (1990:18) as volg omskryf: “Every man harbors an inner female territory from whom he can never entirely break free.” Dié stelling word bevestig deur Nijhoff se sterkste belydenisverse oor die moeder-seun-verhouding: “Het oude huis”, “Herinnering” en “Moeder” (“Het zachte leven”, laaste afdeling van *De wandelaar*). As voorbeeld haal ek die eerste tersine van “Het oude huis” aan:

Moeder, ik ken je nog: je zacht gelaat,
De rimpeltjes om je gestorven oogen –
Zing weer van God, die altijd naast ons staat –

Waar die titel “Het zachte leven” die belydenisvers in dié afdeling voorop stel, is die oorwig aan die kant van die beeldende vers in “Scherzo”, die tweede afdeling van *De wandelaar*.

Ten slotte bespreek ek die laaste vers van dié afdeling, “De troubadour”, ’n gestaltevers, heeltemal los van die persoonlike belydenis, en as sodanig ook ’n poëtikale gedig wat vooruitwys na die volle deurbraak van die beeldingsvers in *Nieuwe gedichten*:

Die’s nachts romances float onder de linden
En ’s middags scherzo’s op de markt der dorpen,
Hij heeft zijn fluit in een fontein geworpen,
En wilde een moeilijker wijsheid vinden.

Hij heeft des nachts op een rivier gevaren,
Hij zag het zonlicht dat de straten kleurde –
En wist dat hij niet leefde, maar gebeurde,
Dat daden machtloos als seisoenen waren.

Hij was een reiziger, den dag lang droomend,
Zijn doel was naar een horizon gericht,
Hij voelde 't leven uit zijn hart weg-stroomend –

En zijn gelaat was bleek, en blonk van licht,
Als van den man die, uit den bergen komend,
God zag van aangezicht tot aangezicht.

Die gebeure in die lewe van die troebadoer in die sonnet speel in die verlede af en sentreer om sy kentering van troebadoer tot reisiger. Op soek na 'n “moeielijker wijsheid” as om te musiseer, gooi hy sy fluit in 'n fontein (kwatryn 1). Daarna gaan hy in die tweede kwatryn in die *nag* op 'n riviervaart en sien in sy gees “het zonlicht dat de straten kleurde –”, wat 'n terugverwysing is na *smiddae* toe hy op dorpsmarkte scherzo's gefluit het (kwatryn 1: reël 2). Die twee slotreëls van die tweede kwatryn verwys ná die veelbetekenende aandagstreep na sy insig dat hy as troebadoer “gebeur” in plaas van “gelewe” het en dat die “romances” en “scherzo's” wat hy gefluit het, onbesield deur sy musisering soos die seisoene magteloos gebly het wat hulle was. In die eerste tersine van die sekstet vind sy transformering van troebadoer tot 'n dag lange dromende reisiger plaas met as sy “doel” 'n verre horison waaraan hy nie 'n spesifieke betekenis kan gee nie. In sy soeke na die lewe wat hom as troebadoer ontbreek het, is dit ironies dat hy in dié tersine se slotreël die lewe uit sy hart voel wegstroom. Die aandagstreep na dié reël is egter, soos ná die twee aanvangsreëls in die tweede kwatryn, veelseggend, en die gedig vind sy wesenlike betekenis in die laaste tersine.

In die eerste reël van die tersine gee sy uiterlike transformasie te kenne dat hy die “moeielijker wijsheid” waarna hy op reis was, gevind het. Sy gelaat was bleek en het geblink van lig soos dié van Moses toe hy van die berg Sinai afgekom het waar hy die Wet van God, geskryf op kliptafels, ontvang het: “Toen Mozes van de berg Sinaï afdaalde, – de twee tafelen der getuigenis nu waren in de hand van Mozes, toen hij van de berg afdaalde – wist hij niet, dat de huid van zijn gezicht straalde, doordat hij met Hem gesproken had” (Eks. 34:29). Moses was volkome onbewus van die glans van sy gesig: “Toen Aäron en al die Israëlieten Mozes zagen, zie, de huid van zijn gelaat straalde, en zij durfden hem niet naderen” (Eks. 34:30). Daarna het Moses sy gelaat met 'n doek bedek nadat God met hom gespreek het en hy wat hom meegedeel is aan die Israeliete moes oordra. Sy “moeielijker wijsheid” om sy weerbarstige volk deur die woestyn na die beloofde land te lei sou Moses mettertyd steeds beter leer begryp. In Nijhoff se sonnet word die troebadoer as reisiger tot 'n Moses getransformeer.

Binne oeuvreverband lees ek “De troubadour” as 'n digterskapsgedig waarin die digter Nijhoff hom identifiseer met die troebadoer. Ná sy ontmoeting met die Rottevanger van Hamelin in sy poëtikale kortverhaal “De pen op papier” vind Nijhoff die fluit wat hy as troebadoer weggegooi het, weer terug, nie om scherzo's en minneliedere op te fluit soos in *De wandelaar* nie, maar as instrument om uitdrukking te gee aan sy “moeielijker wijsheid” in *Nieuwe gedichten*. Wat die moeilike wysheid is, was vir Nijhoff by die skryf van “De troubadour” nog verborge in die skoot van sy digterskap.

2.2 Opperman

Die digters wat in die 1930's aan die woord gekom het in Afrikaans, het vir die Afrikaanse poësie beteken wat die Tagtigers vir die Nederlandse poësie beteken het. Soos die Tagtigers

was die Dertigers verantwoordelik vir die grootste vernuwing binne die Afrikaanse poësie wat vir die verdere ontwikkeling daarvan van ingrypende belang was. In sy gesaghebbende studie *Digtters van Dertig* wys Opperman (1962:37) op die gemis by die Dertigers binne hulle eie tradisie aan 'n "eie individuele sielelewe" waarvoor die Nederlandse Tagtigers die prikkel voorsien het. Opperman was 'n tydgenoot van die Dertigers, maar debuteer eers ná afloop van die vernuwing, in 1945, met *Heilige beeste*, waarvan die titelgedig 'n voorbeeld is van sy breuk met die persoonlike belydenis. Hy identifiseer hom in dié gedig met 'n Zoeloebeeswagter wie se beeste as sy kosbare "laaste besit" die digter se heilige "drie drifte" word; "die aardse, die vrou en die Groot-Groot-Gees". Die titelgedig is tematies en vormlik 'n sleutel nie net tot sy debuut nie, maar tot sy hele oeuvre. Vormlik is dit 'n illustrasie van die indirekte wyse waarop hy poëtiese vorm verleen aan sowel sy drie sterkste drifte as aan alles wat aan die menslike kondisie ontspring en hom aangryp.

Onlosmaaklik aan mekaar verbonde as prikkels en verwesenlikte motiewe in Opperman se poësie is die "aardse" en die "Groot-Groot-Gees". Vir Opperman is God kenbaar in sy skepping en gemoed daarmee, ook met die geweld wat onder die oppervlak van die skone natuur en in die mensewêreld en diereryk skuil. Dié geweld vind uitdrukking in twee gedigte in *Heilige beeste* wat naatloos by mekaar aansluit: "Verbond" en "Dertiende dissipel". In "Verbond" "kla die apie deur die tierboskat gevang" met die "verdriet van God" (reëls 1, 2). Dis die God na wie die ek-spreker in "Dertiende dissipel" verskrik vlug "(t)oe die dassie huil onder die daeraad" (reël 1). Die gedig transendeer in alle besonderhede sy letterlike betekenis tot simboliese sin. Die "daeraad" is simbolies van die lig wat by die ek-spreker daag om sy beskerming teen die bewussyn van pyn in die skepping af te lê. Hy verlaat die "skuiling by die kruis" en keer so die Christelike dogma om dat die gekruisigde Jesus die enigste weg tot God is. Sodoende word hy 'n "dertiende dissipel"; 'n aweregse volgeling van Christus. Om by die Gebrokene aan die kruis te vertoef, is veilig, maar nie voldoende nie. Die wegkeer van die kruis is vir Opperman se ek-spreker 'n toe-eiening vir homself van die pynlike worsteling van God tot selfvolmaking in "gestaltes van die aarde" (reël 4); 'n sentrale tema in sy hele oeuvre.

Die vernaamste interteks van Opperman se tweede bundel, *Negester oor Ninevé* (1947), is die Bybelboek Genesis. By 'n digter met Opperman se bewussyn van geweld in die skepping kon die verhaal van die sondvloed in dié eerste boek van die Ou Testament nie verbygaan nie. Dit vind neerslag in "Legende van die drenkelinge", 'n sentrale gedig in *Negester oor Ninevé*. Soos die titel te kenne gee, konsentreer Opperman op die vernietigende vloed waarin mens, dier en plant verwoes word en nie op die Ark waarbinne Noag en sy familie en die dierepare, verteenwoordigers van hul spesies, in veiligheid verkeer nie. Opperman se gedig is, soos 'n skildery van Poussin, 'n korrekatief op ons neiging om op die Ark te fokus en nie op die vloed nie: "Poussin's picture 'The Deluge' is a useful corrective: we scarcely see the Ark. Instead we focus on the despair and terror of the men and women who are about to be drowned" (Armstrong 2011:43). Die vloed word in "Legende van die drenkelinge" in alle stadia van sy verloop in besonderhede afwisselend weergegee deur 'n anonieme verteller en 'n "reus uit die verdorwe ras". Dié reus in die kortstondige gestalte van 'n "Herder" beskryf die vlug van die mense en diere in gedwonge samehorigheid onder sy leiding voor die stormwaters uit na die "hoogste spits" (strofe 4). Maar in die daaropvolgende (vyfde) strofe beskryf die anonieme verteller hoe "groeï die haat", en hoe die reus met sy "mes" sy pad boontoe "sny/ en steek" en wel die hoë rots bereik, maar dan besef dat ook hy in die waters sal sink. Die gedig eindig met sy laaste woorde wanneer die "blink sens/ van die golwe maai oor die rots" en die ark van die "uitverkore groepie se God" (strofe 3: reël 7) vir hom die dimensie aanneem van God

se allesomvattende genade en grootsheid en by monde van die anonieme verteller die reënboog onmiddellik daarna verskyn:

“Ag, alles bly stroming en donker geklots
van diep branders ... buite U Ark van Genade.
En wat is die mens, en wat is sy dade
sonder U? Ek spartel in seë, snik
in U branding, sink tot slik ...”

Toe breek uit nastuiwende wolke hoog
en diep in die waters ’n groot reënboog.

Die reënboog is die teken van God se verbond wat Hy beloof het om met Noag te sluit voordat Hy hom, sy familie en die diere, volgens sy vereistes, die ark ingestuur het: “[K]yk Ek bring ’n watervloed oor die aarde, om van onder die hemel te verdelg alle vlees waar ’n lewensgees in is [...] Maar met jou sal Ek my verbond oprig; jy moet in die ark gaan, jy en jou seuns en jou vrou en die vroue van jou seuns saam met jou” (Gen. 6:17,18). Ná die sondvloed doen God sy belofte gestand, maar sluit sy verbond met Noag in samehang met die simboliese betekenis van die reënboog in woorde wat bevestig dat ook Hy verander het. Dié God as Verdeler van alles waarin Hy ’n behae gehad het, was moeilik te rym met die skeppende God van Genesis 1, maar as God van die verbond kan Hy weer met Hom geïdentifiseer word: “As Ek dan wolke oor die aarde bring en hierdie boog verskyn in die wolke, dan sal Ek dink aan my verbond wat daar bestaan tussen My en julle en al die lewende wesens, in alle vlees. En die waters sal nie meer ’n vloed word om alle vlees te verdelg nie” (Gen. 9:14, 15).

Die motto by die titel is ’n sitaat uit Vondel se *Noach*: “Het water rijst aan ’t hart”. Hiermee dui Opperman aan dat hy in sy gedig die Bybelse sondvloed gaan oproep, maar literêr getransformeer soos Vondel dit reeds in sy drama gedoen het. Die sitaat gee ook te kenne dat dit hier om gevaarlike water gaan; die waters van die dood wat binne bundelverband die vrugwaters van geboorte oproep wat byna letterlik tot aan die hart van die swanger en barende vrou styg. In die manuskrip van *Negester oor Ninevé* is “Laaste heiden” ’n vroeë variant van “Legende van die drenkelinge” wat ’n noue verband aangaan met die ongepubliseerde gedig “Barende vrou” waarin die vrou se skoot die ark is waaruit “ná die nagwaak/ van nege mane” “die uitverkore vir die ewigheid” gebore word (Spies 1992:105, 274, 275). Dit lê aan die persoon van Noag dat hy, behalwe in die motto, nie in die gedig figureer nie. Al wat Noag doen, is om God se opdragte uit te voer met die bou van die ark en hom ná die vloed by die aanskoue van die verwoeste aarde aan dronkenskap oor te gee sodat God sy verbond nie met hom kan voortsit nie en Abraham uit Haran roep.

Nie in Noag nie, maar wel in Jona vind Opperman ’n belangrike skuilfiguur in *Negester oor Ninevé*. Die parallelle, tematies en metafories, tussen die verhaal van die sondvloed en die geskiedenis van die profeet Jona in die Bybelboek wat sy naam dra, was te prominent om aan die digter Opperman verby te gaan. Beide Noag en Jona word deur God gered uit waters van die dood ter wille van die voortsetting van lewe. Maar waar God Hom onttrek aan die passiewe Noag, bly Hy gemoed met die eiewillige Jona wat ontvlug aan God se opdrag aan hom, maar teen wil en dank deur God daarna teruggedwing word.

Jona is op 'n skeepsreis na Tarsis in plaas van om na Ninevé te gaan, waarheen God hom gestuur het. God ontketen dan 'n storm op see om Jona se vlug te dwarsboom. Jona word op eie versoek oorboord gegooi as die lot hom uitwys as verantwoordelik vir die storm, maar God beskik 'n groot vis om Jona in te sluk en weer op droë grond uit te spuug, en herhaal sy opdrag. Dié keer gaan Jona wel na Ninevé en profeteer dat God die stad sal vernietig, tensy die inwoners hulle van hul hemelskreiende daade bekeer. Wanneer die Nineviete erns maak met dié profesie deur roubedryf en God die stad spaar, is die nasionalistiese Hebreër kwaad. Wat hy gevrees het met sy vlug na Tarsis, het gebeur: God het aan die Assiriërs, die vyande van Israel, genade bewys, omdat Hy 'n barmhartige God is (Deist 1981:23, 35).

In *Negester oor Ninevé* kom skuld en verlossing tot volle verwesenliking in die opposisionele verhouding tussen die simbole “Negester” en “Ninevé”. Na aanleiding van die bestaande Sewester simboliseer die neologistiese Negester geboorte, lewe en God se genade en Ninevé die bese grootstad – in die taal van Opperman die “gryslan”. Opperman se gedig “Jona” word in dié bundel voorafgegaan deur die drieluik “Genesis” waarin die digter se liefde vir sy vrou, haar swangerskap en die geboorte van hulle kind uitdrukking vind. Sy totale betrokkenheid by dié diep menslike ervarings was sy vlug van sy Godegewe roeping as digter, soos die vlug van Jona na Tarsis:

Van U opdrag en U aangesig
het ek uit die gryslan gevlug;

sy was die skip wat oor die see
my voer na Tarsis, weg van Ninevé.

Dit het Opperman se hergeboorte as digter genoodsaak waaraan hy uitdrukking gee deur die metafoer in Jona se gebed tot God in die vis se buik oor sy ervaring in die see voordat die vis hom ingesluk het: “Waters het my omring tot aan die siel toe, die vloed was rondom my, seegras was om my hoof gedraai” (Jona 2:5):

Hoe kon ek van U aangesig, my lot
as mens ooit vlug! O God,

ek sink ... U seegras maal en bind
my nietig in U draaikolk soos 'n kind

weer in die moer; maar wand na wand
sluit U genade na alkant.

En op 'n reënerige kus is ek een more
voor 'n God-erbarmde Ninevé herbore.

Anders as die Bybelse Jona staan die herbore digter dankbaar voor 'n begenadigde stad in die slotgedig, “Moederstad”. Die metafoer van die gryslan word die konkrete Kaapstad met sy Tafelberg en Baai. Die bekende bakens kom egter vir die digter vreemd voor. Maar as “Hollywood, Moskou, Kaapstad,/ almal voorstede van één stad” word en die “grys voorlopers van die groot woestyn” in sy “droom verskyn”, ontvlug hy nie aan die stad as 'n wordende woestyn nie. Hy hoor in sy kamer deur die eeue die stem van God wat hom beklem, maar terselfdertyd verseker van sy genade:

“Solank die mens aan My geboorte gee
hang nog My Negester oor Ninevé.”

In my bespreking van die motiewe van God en die goddelike by Opperman moes ek my noodwendig beperk in my keuse van gedigte waarin dié motiewe voorop staan. Die omvang van dié religieuse verse is alreeds so omvattend in *Heilige beeste* en *Negester oor Ninevé* dat ek my by dié twee bundels bepaal het. Ek het my deurgaans laat lei deur my betoog, en verse gekies waarin Opperman volgens my mening met eie aksente die toereikendste uitdrukking gee aan sy verhouding met die Ou Testamentiese skeppende God en as sodanig ook die God van die verbond.

Aan wie ek nie kan verbygaan in my bespreking van die Bybelse verwysingsveld in Opperman se poësie nie, is die profeet Moses as gestalte in Opperman se bundel *Engel uit die klip* (1951). “Mériba”, die inleidende gedig, is ’n suiwer beeldingvers waardeur net die titel die ek-spreker identifiseer as Moses met verwysing na twee van sy ervarings as leier van die Israeliete op hulle woestynreis na die beloofde land. By Ráfidem in die woestyn Sin verwyf die Israeliete Moses dat hy hulle uit Egipte gelei het om van dors om te kom. God laat hulle verder trek tot by Horeb, waar Hy op ’n rots voor Moses gaan staan en hom beveel om die rots te slaan. Daar kom water uit die rots en Moses noem dié plek Mériba na aanleiding van die Israeliete se twis met God (Eks. 17:1–7). ’n Soortgelyke gebeurtenis speel hom nog ’n keer af by Kades in Sin en dié keer beveel God Moses om met die rots voor hom te praat. Maar tot woede gedrewe deur sy immer murmurerende volk, slaan hy die rots twee maal. Dit gee aanleiding tot God se besluit om Moses weens sy ongehoorsaamheid nie die beloofde land te laat binnegaan nie (Núm. 20:1–13). Die Skrifgedeelte uit Númeri met sy verwysing na die waters van Mériba is die interteks van Opperman se gedig “Mériba”:

Waar alles verstrak
tot die rots, tot die ding,
in Kades, die stad
op die sande van Sin,

vra my volk wildsbokke
en rooi granate,
die wingerdstokke
wat raak aan U water.

Maar onder my staf
wat driftig spreek
dat, soos uit ’n kraf,
U vryelik breek

uit die rots, uit die ding
in Kades, die stad
op die sande van Sin,
breek U waters brak.

Die skuilfiguur Moses in “Mériba” spreek mee in die spanning by die ek-spreker in sy verhouding met sy volk in “Scriba van die Carbonari” waarin die Italiaanse vryheidstryd die ekwivalent is van die Afrikaners se emansipasie. In die Bybelse intertekste in Eksodus en

Numéri is daar nie sprake van “brak waters” uit die rots nie. Dit is die metafoor vir die bitter beker (“kraf”) wat God Moses laat drink: die murmurering van sy volksgenote teen hom en God se verbod waardeur hy die beloofde land nie sou binnegaan nie. So moes die digter Opperman as ’n Moses besef het dat hy in die “beloofde land” as volksvreemd beskou kon word. Die neerslag van die Bybel in sy poësie was immers in stryd met die ortodokse Calvinisme van sy Puriteinse volksgenote.

By Nijhoff word die abstrakte “meegevoel” deur die magnetiese vleeslike verbondenheid van mens aan medemens konkreet in die gedig. By Opperman maak die sinonieme abstrakte “vereenselwiging” met alles aards, mens en ding, dit vir hom moontlik om die abstrakte te konkretiseer – die “engel uit die klip” te verlos in die gedig.

3. “Awater”: Die geboorte van die vleeslose tot woord by Nijhoff

Die lang gedig “Awater”, wat ’n sentrale plek in *Nieuwe gedichten* en in Nijhoff se oeuvre beklee, het vanaf sy verskyning tot nou tallose interpretasies gegenereer sonder dat dit iets van sy bevreedende fassinatie ingeboet het. Dié fassinatie setel in die meerduidigheid van die gedig, en juis dít was verantwoordelik vir die ongunstige ontvangs deur kritici by die verskyning daarvan waarop Van den Akker in sy boek van 1994, *Dichter in het grensgebied: Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*, uitvoerig ingaan. Hy (1994:17) haal Du Perron aan wat “Awater” “een aanstellerig, ongeloofwaardig en onduidelijk kletsverhaal!” noem. Later het hy toegegee dat dit weliswaar ’n meesterstuk binne die ontwikkeling van Nijhoff se digterskap is, maar met dié voorbehoud dat jy dan van Nijhoff se poësie moet hou (Van den Akker 1994:18). Van den Akker (1994:19) konstateer dat Du Perron nie die enigste was in sy aanvanklike afwysing van “Awater” nie en vat dié negatiewe reaksies soos volg saam:

Ambigüiteit – in stijl, inhoud of vorm – wekt irritasie of onbegrip en die vertaalt zich in de kunst veelal in de vorm van een verwijt aan het adres van de maker, verwoord als oneerlijkheid, koketterie, gebrek aan menselijkheid, zoals vele modernistische schrijvers hebben kunnen ondervinden. (1994:19)

Waarop die aanvanklike kritiek neergekom het, is ’n verwyt aan die digter dat hy sy teks nie “meer eenduidigheid” gegee het nie, konstateer Van den Akker (1994:20) tereg, en vervolgt dat wat in die 1930’s as “onduidelijkheid” beskou is, langsamerhand herken is as “fascinerende raadselachtigheid die tot nadenken en schrijven prikkelt”. Hy (1994:20) wys op die “tallose beskouwingen” wat aan “Awater” gewy is en voeg by: “[H]et is niet te verwachten en evenmin te hopen dat deze stroom zal opdrogen.” My fassinatie met Nijhoff se poësie het nooit getaan ná my skripsie oor sy sonnettesiklus “Voor dag en dauw” onder die studieleiding van Margaretha H. Sckenkenveld vir die graad Drs. Litt. (nou ’n meestersgraad) aan die Vrije Universiteit (Amsterdam) in 1970 nie. Van dié belangstelling is my bespreking van Nijhoff se poësie binne die konteks van hierdie artikel die resultaat. Ek bespreek “Awater” uitvoerig vanweë die gedig se sentrale posisie in Nijhoff se bundel *Nieuwe gedichten* en as ’n hoogtepunt in sy oeuvre en in die Nederlandse poësie in die algemeen.

Van den Akker (1994:21) wys in sy interpretasie van “Awater” eerstens op die epiloog en proloog van die gedig waarin die ek-verteller ontbreek: “Begin en eind staan los van het

eigenlijk ‘verhaal’, alleen al door het ontbreken van het lyrisch ik.” Tussen die proloog en die epiloog vertel die liriese subjek (ek-verteller) die verhaal van sy soektog na ’n reisgenoot in ’n moderne stad. My tentatiewe interpretasie berus op die identifikasie van die ek-verteller in sowel die proloog as die epiloog met die digter, Nijhoff, binne die wêreld van die gedig en in verhouding tot sy poëtika: In die proloog maak hy sy voorneme bekend om ’n gedig te skryf waarmee hy sy verbondenheid aan ’n bepaalde poësietradisie verbreek en in die epiloog betrek hy die leser van “Awater” by die slot van dié gedig ná die afloop van sy ek-verteller se soektog na ’n reisgenoot in die stad.

Die inset van die proloog is die aanroep van die digter waarmee hy die Gees van God vra om aanwesig te wees by die skryf van ’n gedig waarvan hy slegs ’n voorstelling het, maar geen sekerheid oor hoe hy daaraan vorm moet verleen nie. Met sy aanroep, kenmerkend van ’n digter se vrees vir wit papier, verwys hy terug na Genesis, die eerste boek in die Bybel, en die woorde waarmee dit begin. God skep “in die begin” – die titel *Beresjiet* van die eerste boek van die Hebreeuse Bybel (2004:15) – deur sy woord uit donker, ongetemde waters: “In den beginne schiep God de hemel en de aarde. De aarde nu was woest en ledig, en duisternis lag op de vloed, en de Geest Gods zweefde over de wateren” (Gen. 1:1, 2). Hy vra om God se bystand by die kreatiewe proses: “Uw goede oog moet zich dit werk toe keren” en vergelyk die nog ongeskrewe bladsy met die aarde voor die skepping: “[H]et is gelijk de wereld woest en leeg.” Dit beteken vir die digter ’n breuk met die poësie van die hele vorige eeu waarin by die sien van “puinhopen” gesing is van “mooi weer”; poësie wat sy ontstaan het by die digter se eie etterende wond as “hartstocht van een zweer” en lyding in sy ontsaglike wêreldlike omvang misken.

Die slot van die proloog bevestig die eis van vernuwing wat die digter aan homself stel by die skryf van die eerste reëls van die gedig: “Een eerste *steen* ligt nauwelijks terneer./ Elk *woord* vernieuwt de stilte die het breekt” (my kursivering). Dié twee reëls hou onderskeidelik verband met twee Ou Testamentiese profete: Noag, wat *gebou* het en Jona wat *gepreek* het, op twee verskillende Bybelse plekke en krisistye. Wat opval, is dat Nijhoff met verwysing na dié twee profete die teenwoordige tyd gebruik. Hy identifiseer hom nie met hulle nie, maar aanvaar sy eie roeping as digter in die krisistyd waarin hy leef, die 1930’s, na hulle voorbeeld:

Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst.
Geprezen! Noach bouwt, maar geen ark meer,
En Jonas preekt, maar niet te Ninive.

Ná die proloog begin die verhaal wat die middelste deel van die gedig vorm en waarin die noue verband van die ek-verteller met die digter van die proloog behoue bly in die gedrae, byna Bybelse toon en idioom waarmee hy hom tot die leser rig:

Ik heb een man gezien. Hij heeft geen naam.
Geef hem ons aller vóórnaam bij elkaar.
Hij is de zoon van een vrouw en een vader.

Hy brei daarop uit deur te sê hoe en waar hy dié man sien. Die anonieme *hij* gaan met sonsopkoms die stad in en loop by sy venster verby. Teen sy woorde in dat die man geen naam het nie, sê die verteller dat die man in ’n kantoor werk en daar Awater heet. Maar dan hef hy onmiddellik die indruk op dat Awater die gewone mens en alledaagse kantoorwerker

verteengewoerdig as hy die leser se aandag op hom vestig: “Zie hem. Hij is bekleed met kameelhaar/ geregen door een naald./ Zijn lijf is mager / gespijsd met wilde honing en sprinkhanen.” Hierdie beskrywing van die man is ’n direkte weergawe van Matt. 3:4: “Hij nu, Johannes, droeg een kleeid van kameelhaar ... en zijn voedsel bestond uit sprinkhanen en wilde honing.” Die man wat met sonsopkoms verby sy venster loop, sien die verteller dus as die profeet Johannes in die moderne stad. Hy beskryf dié Johannes se kleeid naderby deur te sê dat die kameelhare waarvan dit gemaak is, deur ’n naald geryg is. Daarmee verwys hy na Jesus se uitspraak van hoe moeilik dit is om die koninkryk van God binne te gaan na aanleiding van die ryk jong man wat sy baie besittings nie wou prysgee om Jesus se dissipel te word nie en Jesus gesê het: “Het is gemakkelijker dat een kameel gaat door het oog van ener naald, dan dat een rijke het Koninkrijk Gods binnegaat” (Mark. 10:24). Awater as Johannes behoort dus tot die Koninkryk van God, maar bevind hom in die stad as woestyn: “Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan./ Het is woestijn waar hij geboren maakt.”

Ná dié vergestaltung van Awater as profeet en as ’n werknemer op kantoor met wie se gedagtes hy vertrouwd is, keer die verteller terug na die alledaagse met sy besluit om Awater by sy kantoor te gaan haal, omdat hy sedert sy broer se dood geen reisgenoot het nie. As ’n gewone mens weerspreek hy nogeens sy bomenslike kennis van Awater deur homself te vermaan: “Als men een vriend zoekt, is het doodgewoon/ dat men eerst ziet of men bij hem kan horen” en besluit: “Vanavond volg ik dus Awater’s spoor.”

Hy voer sy voorneme uit en sien Awater aan die einde van sy dag op kantoor by die trap af kom: “Hij komt gesneld van boven,/ zandstenen trappen af langs slangen koper.” Dié beskrywing van die trapleunings as koperslange (“slangen koper”) verwys na Moses se roeping by die brandende braambos om die Israeliete uit hul slawerny in Egipte na die beloofde land te lei. Op Moses se beswaar dat die Israeliete hom nie sal glo nie, gee God aan hom ’n teken om hulle mee te oortuig: Hy beveel Moses om sy staf op die grond te gooi, en dit verander in ’n slang. Awater het dus behalwe die profetiese gestalte van Johannes die Doper ook die gestalte van Moses. As die verteller Awater op straat volg, word sy assosiasie van Awater met Moses versterk: Awater kyk eers by ’n modewinkel na winkelpoppe wat met reisdekens en verkykers aan die oewer van die Nyl verwyl, en ’n entjie verder by ’n skeepsvaartlyn na ’n plakkaat “waarop een Bedouin in de woestijn/ een schip begroet dat over zee verschijnt”. Benewens die versterking van die metaforiese identifikasie van Awater met Moses bevestig dit vir hom die sin van sy agtervolging van Awater in sy soeke na ’n reisgenoot. Hy veronderstel dat Awater ook op reis wil gaan en besluit: “O Awater, ik weet waarvan gij peinst.”

Die agtervolging van Awater deur die stad word vervolgens voortgesit tot in ’n haarsalon waar die verteller skynbaar sy beurt afwag en Awater, terwyl die barbier sy werk doen, in die spieël so naby as nooit vantevore nie sien. Daarna volg hy Awater tot in ’n kroeg (“café”) waarheen hy vroeër met sy gestorwe broer gekom het, en omdat hy ná sy dood ’n reisgenoot soek, is dit vir hom voorbeskik dat Awater juis dié kroeg besoek. Die agtervolging gaan voort tot in ’n restaurant en as hulle saam die restaurant verlaat, hou die verteller gelyke tred met Awater totdat hulle uitkom by ’n groepie toeskouers onder wie toeriste met rugsakke en arbeiders in hulle blou werkpakke wat na ’n jong vrou in ’n Heilsleëruniform luister: “‘Wij leven’ zegt zij ‘heel ons leven fout.’” Op daardie oomblik kyk Awater na die verteller asof hy hom ken, maar rig sy aandag dan onmiddellik weer op die Heilsleërsoldaat: “‘Liefde,’ zegt zij, ‘wordt nooit vergeefs vertrouwd.’” Ná dié woorde skei hulle weë en is die ek-verteller se agtervolging en sy soeke na ’n reisgenoot verby:

Awater blijft, ik loop door, en zo gauw
of ik de trein zag die ik halen wou.

Die ek-verteller het sy verhaal van sy agtervolging van Awater afgesluit en rig hom in die epiloog tot die leser met 'n beskrywing van die lokomotief as 'n vrou. Sy roep dat dit “te lang reeds duurt” vir haar om te vertrek: “Haar zuil van zuchten wordt een wolkenkluwen.” Maar haar sugte het nie betrekking op haar passasiers nie; sy is volkome onverskillig teenoor hulle:

Maar denk niet, dat zij zich bekreunt om u,
de Oriënt Express; nog minder deelt ze uw jubel
als gij plaatsnamen ziet in een schriftuur
die de eerste klank is van het avontuur.
Zij kent in haar reisvaardigheid geen rücksicht.
Wat voor hoop gij ook koestert of wegduwt,
nogmaals, het deert haar niet; zelfs voor de illusie
een reisgenoot te hebben is ze immuun.
Dat gij, geheel alleen, u in haar luxe
beklemd voelt, 't raampje neerlaat, en zelfs nu
't perron nog afblik; of dat gij het puurst
geluk smaakt dat voor het individu
is weggelegd: te weten, 'k werd bestuurd,
't is niet om niet geweest, ik was geen dupe, –
geprezen! – 't laat haar koud. Zij ziet azuur.
Van schakels is haar klinkende ceintuur.
Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd.
Zij vertrekt op het voorgeschreven uur.

By die verteller se besef dat die Oriënt Express geen bedagsaamheid (“rücksicht”) teenoor haar passasiers ken nie en dus immuun is vir die illusie om 'n reisgenoot te hê, doen hy finaal afstand van sy illusie van Awater as reisgenoot, geskep deur sy verbeelding. Die antwoord op die vraag waarvan hy nie die “dupe” was nie, is in my lesing van die gedig vervat in die uitroep “geprezen!” wat terugverwys na dieselfde uitroep in die proloog waar Noag en Jona respektiewelik geloof is vir die vervulling van elk van hulle se eie profetiese roeping en waardeur die ek-verteller die gestalte van die digter in die proloog aanneem. By die voltooiing van sy gedig weet die digter in die epiloog dat hy nie bedrieg is deur die skeppende gees wat hy aangeroop het as hulp by die skryf van dié gedig nie. Dié gees het sy pen “bestuur” van begin tot einde. Nijhoff se ek-verteller word as soeker na 'n reisgenoot weer die digter wat behae het in sy geslaagde poëtiese weergawe van dié soektog. Sy woord het vlees geword. Die gedig is voltooi by die vertrek van die trein wat die ek-verteller nie haal nie en wat hom agterlaat in die stad waarin hy sy fiktiewe soektog na 'n reisgenoot willens en wetens laat vaar het. Van den Akker (1994:25) stel dit soos volg: “Hij verdwijnt niet met de trein, daarover kan weinig misverstand bestaat gezien het gebruik van het woord '(als)of', maar hij lost op in het gedicht.” Die ek-verteller los op, maar nie die digter nie. Dié verbintenis van reis en woestyn vind sy voltooiing in die Oriënt Express. Waarheen dié trein ook al werklik vertrek, suggereer die naam daarvan die Ooste en die woestyn; die milieu van profete.

Die vraag wat by my interpretasie nog vra om beantwoord te word, is wat die sin daarvan is dat die digter sy ek-verteller die Oriënt Express nie laat haal nie, maar hom in die stad laat

agterbly. Die stad as die mens se selfgekreëerde, standhoudende leefruimte is nog nie “besiel” nie en is daarom terselfdertyd die woestyn en vra van die digter om ’n Johannes die Doper te wees, die gestalte wat Awater reeds vir hom in sy gedig aangeneem het. “Geen kunst meer als troost, niet met het poëtische een half ontwaakte mensheid bedotten,” sê Nijhoff (1966:21) in sy lesing “Over eigen werk” en voeg daaraan toe: “Zichzelf liever beschouwen als een Johannes de Doper, gevoed met honing en sprinkhanen, gekleed met kemelhaar, schreeuwend dat er iemand zou komen waardiger dan ik, die ik niet waardig was de schoenriemen te ontbinden.” Vir wie sy oë durf oopmaak, het die wêreld ’n woestyn geword, en juis dit stel die digter as profeet voor die taak om die woestyn leefbaar te maak:

De menselijke ziel moet aangepast worden aan hetgeen de menselijke techniek schijnbaar argeloos tot stand heeft gebracht [...]. De poëzie moet voor de toekomst werken, d.w.z. zich de toekomst als reeds bestaand indenken en daar als het ware voor de menselijke ziel kwartier maken. (Nijhoff 1966:19)

In die stad waarheen hy verhuis het en waar hy nie deur ’n herinnering op elke straathoek gekonfronteer is nie, sê Nijhoff (1966:22), het hy opnuut leer leef: “Als ik door de volle straten liep, of ’s avonds voor mijn raam zat, begon de mensenmenigte te ruisen als een rivier. Ik was zo verheugd als de dorstende woestijnreiziger die water hoort.” As gevolg van die dood van sy broer waardeur van hulle beplande reis niks gekom het nie, het hy op reis gegaan deur die stad waarna hy verhuis het te ontdek: “Het gevoel van reizen kreeg opeens iets onbepaalds. Bij elk straatje-om, bevond ik mij op reis. De vreemde stad werd nog wonderlijker dan vroeger” (1966:25). Die liefde wat hy opgevat het vir Awater het die woestyn vir hom “bewoonbaar” en “bereisbaar” gemaak (1966:25, 26). Dit was ’n liefde by grasia van die woord vir die gestalte in die gedig waaraan hy vlees en bloed verleen en die naam Awater gegee het. Die woestyn het vir die digter in eerste instansie deur die skryf van die gedig “Awater” ’n leefbare ruimte geword.

4. Vergelyking

Van die hand van J.C. Kannemeyer het behalwe sy bespreking van die poësie van Opperman in sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2* (1983) en in *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004* (2004), ’n studie oor sy oeuvre, *Klip en kristal* (1979), en ook ’n biografie van die digter, *D.J. Opperman: ’n Biografie* (1986), verskyn. Sy noodwendige bewussyn van die verwantskap tussen Opperman en Nijhoff was die aanleiding tot sy studie *Figuur en fluit: Martinus Nijhoff en D.J. Opperman se opvattinge oor die literêre kunswerk* (1992), die 17de publikasie in die reeks Leidse opstelle. Kannemeyer erken sy skatpligtigheid aan W.J. van den Akker se gepubliseerde proefskrif *Een dichter schreit niet* (1985) waarvan hy vir sy studie, in sy eie woorde, “dankbaar gebruik kon maak” (1992:9) en wat eweneens van fundamentele belang was vir my begrip van die wesensaard van Nijhoff se poësie en veral vir die interpretasie van “Awater”. Ek staan stil by Kannemeyer se studie *Figuur en fluit* wat hierdie artikel voorafgaan en belangrik is vir my insig in die verskillende wyses waarop Nijhoff en Opperman in hulle poësie uitdrukking aan hulle ooreenstemmende poëtikas gee.

Kannemeyer bespreek Nijhoff se gedig “De danser” (*Vormen*) as ’n voorbeeld van die digter wat deur ’n gestalte uitdrukking gee aan sy beskouing van die wesensaard van die gedig. Die oorspronklike hartstog is die “dier” wat die digter in die gestalte van ’n danser onder sy vel

gevangene moet hou om te voldoen aan die vereistes wat die uitvoering van die dans aan hom stel. Kannemeyer (1992:24) konstateer dat die Rottevanger se raad aan Nijhoff in “De danser” glansend in vervulling gaan in die volkome beliggaming van die “inwendige drif” en besluit: “Dit alles was vir hom moontlik, omdat ’n *fluit* voorhande was, gespeel deur ’n *figuur* wat ’n eie dinamiese lewe onafhanklik van die mens lei” (my kursivering). Die danser is ’n oortuigende metafoor van die digter se vereenselwiging met ’n figuur buite homself om sodoende nie toe te gee aan sy natuurlike behoefte om sy emosie regstreeks uit te spreek nie. Die raad van die Rottevanger van Hamelin aan die digter Nijhoff om nie met sy mond te fluit nie, maar ’n instrument te gebruik, is ’n gelykwaardige beskrywing van Opperman se poëtika wat Kannemeyer bevestig: “Dat die digter van homself moet wegskryf en eerder van objektivering gebruik moet maak, bring Opperman so vroeg as 1948 in ’n aantekening in *Standpunte* ter sprake as hy regstreeks na Rilke, Yeats en Eliot verwys en uitvoerig uit Nijhoff se *De pen op papier* aanhaal” (1992:16). Kannemeyer het gelyk oor die volkome vergestaltung van die danser in die gedig; hy is deurgaans die ek-spreker en net op indirekte wyse die personifiëring van die digter. Nijhoff se “De danser” stem ooreen met Opperman se digterskapsgedigte waarin hy sy opvatting oor die skeppende werksaamheid van die digter in die mond van meerdere personasies lê. In teenstelling met Opperman behou Nijhoff in die gedig sy ek-spreker as digter in verhouding tot gestaltes teenoor hom met wie hy homself identifiseer, soos geblyk het uit my bespreking van “Awater”.

Dieselfde werkswyse is kenbaar in die digterskapsgedig “Het steenen kindje”, die laaste gedig in *Vormen*:

Buiten de herberg waar we bleven
In ’t oude stadje aan den Rijn
Begon des nachts muziek te beven.
Wij zetten ons, achter ’t gordijn,
Met kandelaars op het kozijn:
Reizende muzikanten waren
Aan ’t spelen op ’t besneeuwde plein,
En bij hen stond een kind te staren –

Maar toen ik nader acht ging geven,
Was het de steenen cherubijn
Die zich, als smeltend losgeheven,
Had vrij gemaakt van de fontein –
De fluit hief in het maanlicht zijn
Roep tusschen rits’lende gitaren
En zwol terug in het refrein –
Het kind begon mij aan te staren –

Toen kwam het naar mij venster zweven:
Ik voelde hoe zijn naakt en klein
Lichaam dicht aan mijn borst gedreven
Sidderde van ontspannen pijn –
Er trilde langs mijn wang een rein
Koud kindermondje, en in mijn haren
Woelde zijn handje – O moeder mijn,
Smeekte ’t, en bleef mistroostig staren –

O zoontje in me, o woord ongeschreven,
O vleeschlooze, o kon ik u baren –
Den nood van ongeboren leven
Wreekt gij met dit verwijtend staren.

Die gedig begin met 'n mededeling van 'n spreker wat deur sy anonimiteit met die digter Nijhoff geïdentifiseer kan word en sy reisgenoot met 'n geliefde vrou of vriendin, waar hulle die nag luister na musiserende reisigers op 'n plein by die herberg waarin hulle bly. Binne Nijhoff se oeuvre gaan die gedig 'n sinvolle verband aan met "Fuguettes", eweneens in *Vormen*, waarin die ek-spreker luister na die klavierspel van ene Claudien waardeur vir die luisteraar die ouditiewe getransendeer word tot die visuele (bl. 7). Dieselfde transendering vind plaas in "Het steenen kindje". In strofe 1 neem die "wij" op die kosyn van hul kamer plaas om te luister na die musikante buite op die besneeude plein naas wie 'n kind staan: "En bij hen stond een kind te staren –." Dié kind se vreemde teenwoordigheid by die musikante verklaar die digter se ek-spreker in strofe 2: Die kind is inderwaarheid die uit die steen (klip) van die fontein gebeitelde "gerubyntjie" wat hom losgemaak het van die fontein; 'n metamorfose bewerkstellig deur die fluit se "roep" bo die ritseling van die kitare. Met sy verskerpte blik merk die ek-spreker dat die kind wat in strofe 1 in die niet gestaar het, nou in die tweede strofe se slotreël sy oog op hom rig: "Het kind begon mij aan te staren –." Die metamorfose van gerubyntjie tot kind is egter nie absoluut nie. Hy *sweef* in strofe 4 na die digter, teen wie hy hom aanvly en wat hy aanspreek as "O moeder mijn"; by implikasie 'n smeekbede aan die digter om sy metamorfose wat deur die musiek geïnisieer is, te vervolmaak. Die digter kan nie daaraan voldoen nie en in die daaropvolgende vierreëlige slotstrofe word die seuntjie in sy tweeslagtige aard as hemelse wese en mensekind die metafoor van sy ongeskrewe gedig: "O zoontje in me, o woord ongeschreven,/ O vleeschlooze, o kon ik u baren –."

Die verskillende elemente in "Het steenen kindje" waartussen ek samehang en sin ontdek, word vir Kannemeyer gekenmerk deur teenstrydighede waardeur hulle nie tot 'n sinvolle geheel sluit nie. Volgens hom het ons 'n "volkome realistiese situasie" in strofe 1 wat "irreël" word wanneer die engeltjie hom "magies van sy voetstuk verwyder" en "verkry die musiek 'n eiesoortige dinamiese lewe" (1992:28). In my interpretasie het die musiek juis die magiese vermoë om die losmaak van die gerubyntjie van die fontein en sy metamorfose tot kind teweeg te bring. Die musiek is dus 'n geïntegreerde element in die gedig. Die grootste probleem van Kannemeyer met Nijhoff se tersaaklike gedig deel hy met Opperman, nl. die digter se eksegese van die metafoor in die gedig. In sy lesing "Kolporteur en kunstenaar" gee Opperman meerdere voorbeelde by verskeie digters en bring die "eksegetiese kol" in Nijhoff se "Het steenen kindje" ter sprake: "Daardie parentetiese 'o woord ongeschreven' is myns insiens suiwer eksegese, is 'n verklaring wat vanself uit Nijhoff se beeld moes gespreek het" (1974:73). Sy afkeer van eksegese binne die kunswerk kwalifiseer Opperman egter deur by te voeg: "tensy dit struktureel, dit wil sê esteties en formeel, verantwoord is" (1974:74). Struktureel en esteties regverdig die struktuur van "Het steenen kindje" in 'n sekere mate die eksegese van die kind as die digter se "woord ongeschreven". Die refreinreël waarmee elke strofe eindig, verwys na die kind se "staar" en eindig dan ook met "staren". As eindrym word dit in elke strofe voorafgegaan deur ryme op "-en": "bleven", "beven", "waren" (strofe 1); "geven", "losgeheven", "gitaren" (strofe 2); "zweven", "gedreven", "haren" (strofe 3); "ongeschreven", "baren", "leven" (strofe 4). Dié virtuose gebruik van rym is 'n voorbeeld van Nijhoff se meesterlike beheer oor die woord in die vormgewing aan die gedig, selfs al gaan dit oor die ongeskrewe woord; die woord wat nie vlees geword het nie.

Vir 'n gedig om te slaag, moet die woord vlees word, wat nie in “Het steenen kindje” gebeur nie, vandaar Nijhoff se versugting: “O vleeschlooze, o kon ik u baren –.” Met dié uitspraak verwys hy na die sin waarmee die Johannes-evangelie begin en wat in die 2004-vertaling van die Nederlandse Bybel lui: “In het begin was het Woord, het Woord was bij God en het Woord was God.” Jaap Goedegebuure (2015) gaan daarop in na aanleiding van Nijhoff se “Awater” in die vierde hoofstuk van sy boek oor die mistiek, *Wit licht*, en verwys daarna as 'n teks wat “tot vandaag de dag een bijzondere aantrekkingskracht heeft uitgeoefend op dichters en schrijvers” en hy voeg by: “Ook Nijhoff benadrukt in de eerste plaats het poëtische gehalte van Johannes’ woorden” (2015:82). By dié erkenning van die poëtiese waarde wat Nijhoff toeken aan dié teks skryf Goedegebuure egter in teen Van den Akker en Dorleijn se opvatting dat die Christelik-ideologiese idioom beperk is tot reëls in Nijhoff se poësie en sy literêr-beskoulike stukke, met die implikasie dat Nijhoff nie enigsins as 'n belydende Christelike digter in die gewone sin beskou kan word nie. In teenstelling met dié ontkenning haal Goedegebuure (2015:82) Joh. 1:1 in verbintenis met Joh. 1:14 aan. Johannes begin sy evangelie met 'n verwysing na die skeppende Woord met 'n hoofletter waardeur alles wat bestaan, ontstaan het: “In den beginne was het Woord en het Woord was bij God en het Woord was God.” In Joh. 1: 14 word dié Woord vlees, naamlik mens in Jesus as eniggebore Seun van God en deelhebber aan sy heerlijkheid: “Het Woord is vlees geworden en heeft onder ons gewoond en wij hebben zijn heerlijkheid aanschouwd, een heerlijkheid van de eniggeborene des Vaders, vol van genade en waarheid.” Uit die samehang van dié twee tekste met mekaar in 'n sinvolle geheel maak Goedegebuure (2015:82) die gevolgtrekking: “Incarnatie van het woord en de geest in deze wereld worden door Nijhoff allereers betrokken op de menswording van God [...]”

Daarby erken Goedegebuure (2015:73) egter ook dat hy dit in een opsig met Dorleijn en Van den Akker eens is, naamlik dat Nijhoff 'n “echte heterodox” is. Dié vrysinnigheid beteken 'n afvalligheid van die kerklike leer, wat ook in net so 'n hoë mate vir Opperman geld. Nietemin het die Bybel in die Protestantse tradisie waarbinne albei grootgeword het, 'n sentrale posisie bekleed en put albei uit die Bybel in hulle verwoording van dit waaraan hulle in van hulle belangrikste werk poëtiese uitdrukking verleen. Albei het in 'n ruim ondogmatiese Calvinisme grootgeword deur die ouer met wie die twee digters onderskeidelik 'n sterk band gehad het: in die geval van Nijhoff sy moeder, 'n Heilsleërsoldaat, en in die geval van Opperman sy vader, 'n oortuigde spiritis. In afwyking van die Christelike dogma van die skuldige, sondige mens se versoening met God deur Christus se kruisdood wat vir die gelowige die volmaakte lewe in die hiernamaals verseker, vind die geloof vir beide digters sy sin in die hiernaals.

Nijhoff se moeder was evangelies – 'n pejoratiewe begrip vir fundamentalistiese Calviniste. Haar geloof was die oorsprong van Nijhoff se sterk fokus op Christus in sy poësie. In sy inleiding tot sy drie liturgiese spele, geïnspireer deur sy moeder, vereenselwig Nijhoff hom onomwonde met Christus:

Wie buiten zichzelf weet te treden, ontmoet terstond een naaste, en wie er dan in slaagt hem lief te krijgen, begint een Gestalte te zien, waarvoor men Vergilius of een Evangelist moet zijn om zelfs zijn omtrekken te durven schetsen. Ik heb niet gewaagd de Zoon des mensen ten tonele te brengen. (Nijhoff 1964:257)

Opperman het op sy beurt onder invloed van sy vader 'n sekere geloof gehad in die spiritisme. Volgens die spiritisme word die mens ná sy dood langs stygende trappe van

bestaan gelei tot in die “hoogste hemel” waar hy, bevry van die liggaam, sy aardse lewe voortsit. Die elegiese vers “Nagedagtenis aan my vader” in *Heilige beeste* sentreer om die onsekerhede van die agtergeblewe seun oor die hiernamaals en die onbekende ander kant. In die slotstrofe, as die digter vergeefs wag op die vader se “verskyning of ’n klein wonder”, is die konkrete, die sintuiglike, die harde werklikheid van die skeiding al wat bly, en weet die seun: “[D]ie petrea se trossies blou/ rank daagliks digter tussen my en jou” (Spies 1992:64, 65). Die sintuie is nie soos vir die spiritis ’n belemmering vir die mens om toegang te hê tot die geestesorde en met hulle wat daaraan behoort te kommunikeer nie, maar vir Opperman intendeel die band met die aarde. By sy verlies van geloof in die spiritisme het Opperman dié orde omgekeer in ’n direk-teenstellende beskouing: nie die hoogste hemel nie, maar die aarde is die mens se bestemming. God het betekenis vir die mens in hierdie wêreld, in die hiernaals, en nie in die hiernamaals nie.

In Goedegebuure (2015:76) se interpretasie van “Het licht” in *De wandelaar* “breekt en sterft de buitenaardse god in deze wereld” en word mens tussen die mense. Goedegebuure (2015:76) voeg daaraan toe dat dié inkarnasie vir Nijhoff aan die “chaotiese en gefragmenteerde werklikheid” sin gee, al kan dit nie, soos Albert Verwey in sy poëtika beweer, “tot een zinvol verband” herskep word nie. In meerdere verse in sy eerste twee bundels teken Nijhoff die gekruisigde Jesus as uiterste beeld van die gebrokenheid en gefragmenteerdheid van die mens en die wêreld waarin hy bestaan: “Maria Magdalena” en “De laaste dag” (*De wandelaar*); “De soldaat die Jezus kruisigde”, “Het groote lijden” en “Johannes” (*Vormen*). By Goedegebuure se voorbeelde van die gekruisigde Jesus in hierdie gebroke wêreld kan die gedig “De nieuwe sterren” (*Nieuwe gedichten*) gevoeg word. In dié gedig faal die Gekruisigde se singewing aan die werklikheid deurdat sy kruisiging en Hy self verhef word tot buitenaardse betekenis. Sterrebeelde dra die name van die moordwapens waardeur die “moord te Golgotha” bedryf is en word “sterrenpracht” waarbinne die Gekruisigde verborge bly in plaas daarvan dat Hy openbaar gemaak word:

Verheimelijkt temidden van die luister
breidt de Gekruisigde zijn armen uit.

Die Jesus na wie Nijhoff hom wend, is nie die Gekruisigde in ’n buitewêreldse hiernamaalse hemel nie, maar die geïnkarneerde God in die aardse werklikheid wat sy betekenis daaraan dank, soos wat Goedegebuure konstateer.

In teenstelling met Nijhoff keer Opperman hom weg van die kruis by die bewuswording van die pyn in die skepping in ’n paradoksale terugkeer na God wie se worsteling tot selfvolmaking hy in al die bestaansordes bespeur. Terselfdertyd is God vir Opperman ook die God van die verbond wat vanaf die begin tussen Skepper en skepsel bestaan en wat deur Hom bevestig is toe hy dit met Noag en sy seuns gesluit het. Opperman is as “dertiende dissipel” ’n aweregse volgeling van Jesus wat vir hom die groot voorbeeld is van die verlosser van God uit die skepping deur sy kruisdood. In afwyking van die dogma dat Jesus vir die verlossing van mense van hulle sonde die kruisdood gesterf het sodat hulle die ewige lewe in die hiernaals kan beërwe, lê Opperman die kruisdood as ’n bewuste voorneme Jesus in die mond ter verlossing van God uit die geskape werklikheid in die slotstrofe van “Legende van die drie versoeking” in die monobundel van *Negester oor Ninevé* (1976:24):

vir God in hierdie skepping vasgevang
sal Ek as voorbeeld aan die kruishout hang
en Hom verlos ...

5. Besluit

Die hiermaals is vir beide Opperman en Nijhoff die lewe in die moderne stad wat deur die ontwikkeling van die tegnologie in die wêreld noodwendig die mens se selfgekreëerde woonplek geword het. Die mens moet, in Nijhoff (1966:21) se woorde, “een vast geloof hebben [...] in het door de mens gecreëerd universum, door zijn rijpe hand maar nog onrijpe ziel tot stand gebracht”. Vir Opperman en Nijhoff is die stad ’n woestyn, maar albei wys ’n vlug uit die woestyn na ’n utopie af na voorbeeld van die drie Ou Testamentiese profete Noag, Jona en Moses. In die ark wat Noag op God se bevel gebou het, kon mens en dier oorleef en die lewe op aarde voortsit. Op Jona se prediking word die stad Ninevé gespaar en kon lewe en voortplanting van mens en dier eweneens daarin voortgaan. Moses lei sy volk uit slawerny in Egipte deur die woestyn na oorlewing en lewe in die beloofde land.

Na voorbeeld van die drie Ou Testamentiese profete aanvaar Nijhoff en Opperman hulle profetiese roeping om die woestyn van die moderne stad te omskep tot ’n besielde lewensruimte; die “wildernis te laat bloei soos ’n roos”. Nijhoff haal, soos sy ek-verteller in “Awater”, nie die Oriënt Express op ’n simboliese reis na die reële woestyn wat die bakermat van die profeet Moses was nie. Opperman word die profeet Jona in sy gedig “Jona” en staan aan die slot daarvan voor Kaapstad as ’n “God-erbarmde Ninevé”. In “Mériba” word hy ’n nuwe Moses vir die volk waartoe hy behoort in die soortgelyke gespanne verhouding waartoe Moses in die Bybel tot sy volk Israel gestaan het.

Die gemeenskaplike element in Nijhoff en Opperman se oeuvres is die Bybelse verwysingsveld wat op verskillende wyses uitdrukking vind in die oeuvres van die twee digters. Vergelyking tussen die oeuvres van digters het in laaste instansie die doel om die leser se insig in die eie aard van die poësie waaruit elke oeuvre bestaan, te verdiep. Dit was my bedoeling met die skryf van hierdie artikel oor die religieuse moment in Nijhoff en Opperman se poësie: ’n verkenning van hulle verskillende sienings van die goddelike teenwoordigheid in die wêreld en verskillende wyses waarop hulle gestalte gee aan dieselfde Ou Testamentiese profete in hulle omskepping van die moderne stad as ’n woestyn in ’n besielde leefruimte vir die mens.

Bibliografie

Anbeek, T. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

ANNA: Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands. 2011. Kaapstad: Pharos.

Armstrong, K. 2011. *In the beginning: A new interpretation of Genesis*. Londen: Random House.

- Bijbel. s.j. 's Gravenhagen: Boekencentrum N.V.
- De Bijbel. 2004. Haarlem: Nederlands Bijbelgenootschap.
- Deist, F. 1981. *Die God van Jona*. Kaapstad: Tafelberg.
- Die Bybel. 1957. Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Eliot, T.S. 1950. *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*. Londen: Methuen & Co Ltd.
- Goedegebuure, J. 2015. *Wit licht*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- HAT (Handwoordeboek van die Afrikaanse taal). 2010. Kaapstad: Pearson.
- Kannemeyer, J.C. 1992. *Figuur en fluit: Martinus Nijhoff en D.J. Opperman se opvattinge oor die literêre kunswerk*. Leiden: Dimensie.
- Koenen: Verklarend handwoordeboek der Nederlandse taal. 1976. Groningen: Tjeenk Willink.
- Nijhoff, M. 1964. *Verzamelede gedichten*. Den Haag: Bert Bakker.
- . 1966. *Lees maar, er staat niet wat er staat: Keuze uit de oorspronkelijke gedichten voorafgegaan door een beschouwing "Over eigen werk"*. Den Haag: Bert Bakker.
- . 1994. M. Nijhoff. *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatisch poëzie*. Saamgestel en ingelei deur W. van den Akker en G. Dorleijn. Amsterdam: Prometheus en Bert Bakker.
- . 2001. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- . 1962. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- . 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1976. *Negester oor Ninevé*. 6de druk. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Paglia, C. 1990. *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Londen en New Haven: Yale University Press.
- Spies, L. 1992. *Kolonnade: 'n Studie van D.J. Opperman se bundels Heilige beeste, Negester oor Ninevé en Komas uit 'n bamboesstok binne verband van sy oeuvre*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van den Akker, W.J. 1985. *Een dichter schreit niet: Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht: Veen Uitgevers.

—. 1994. *Dichter in het grensgebied: Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.