

D.J. Opperman se laatwerk

Helize van Vuuren
D. J. Opperman-gedenklesing
26 September 2013

Geleentheidsnota vooraf

By hierdie herdenking van D.J. Opperman se sterfdag, gee dit stof tot bespiegeling dat 'n hele generasie digters, romansiers en literatore wat by die digter in die leer gegaan het, self nou in hul "laat fases" is. Synde self een van diégene, het ek die onlangs begin oplet dat die werk van skrywers en digters in hul latere lewe daar anders uitsien as vroeër. Dan begin 'n mens wonder wat dit veroorsaak. Watter invloed het faktore soos hul ouderdom, gesondheid, psigiese toestand, en sosiaalpolitieke omstandighede op hul werk? In my speurtog om antwoorde te vind het ek agtergekom daar is maatskaplike en psigoanalitiese navorsing spesifiek oor ouer mense en die probleme wat ouderdom bring. Daar is selfs 'n begrip gerontologie – 'n studie van bejaardheid. Soos enige fase in die menslike lewe, is daar navorser wat hul daarmee besig hou. So is daar ook in die letterkunde 'n klein bietjie navorsing gedoen deur enkele mense oor die laat fase van die ouerwordende skrywers en ander kunstenaars, en hoe dit hul werk beïnvloed. Op beeldende kunsterrein is die veral Kenneth Clarke, vir die klassieke musiek, Theodor Adorno wat oor die fenomeen geskryf en geteoretiseer het. Sedert sy vyftigsiek aan bloedkanker, het Edward Said aan so 'n boek oor veral skrywers en musici begin werk nadat hy gediagnoseer is. Na sy dood in 2003 is dit gepubliseer as *On late style. Music and literature against the grain* (2006). Dié teoretiese besinning van Said oor die laatste fase in skrywers en musici se

leuens is die belangrikste raamwerk, naas Adorno se heelwat vroeër essays, wat ons vandag het om na die laat fase van kunstenaars se leuens te kyk, en na hoe hul laaste werke daar uitsien. Onvoltooid met sy dood, is dit net 'n eerste poging, en baie werk moet nog gedoen word om meer omtrent die probleme en kenmerke van kunstenaars en hul laatwerk te verstaan. Want elke individuele digter en skrywer se situasie en konteks is anders. En die werk wat voortkom uit hul latere leue sien daar anders uit. Die laatwerke van Breytenbach, Krog, J. M. Coetzee en D.J. Opperman is elkeen anders, omdat hul kontekste anders is, hul skrywerskap anders is.

In wat volg kyk ek dus na die aard van laatwerk van ouer of siek skrywers wat die dood in die gesig staar, en fokus veral op die vorm en inhoud van hul werk, en daarnaas op die invloede daarop uit hul eie leuens en die sosiaalpolitieke kontekste waarin hul bevind. By DJ Opperman is daar twee soorte laatwerk. Laatwerk word bepaal deur die *sosiaalpolitieke konteks*, sowel as die *eie leuensloop*. Daarom sal ek in wat volg ook op dié twee aspekte konsentreer en nie net op literêre tekste nie.

Inleiding

Laatwerk in die oeuvre van D.J. Opperman is radikaal anders as dié in die werk van Elisabeth Eybers, Breyten Breytenbach, Antjie Krog of J.M. Coetzee. Dit wyk af van enige bekende patroon soos deur die hooftoretici oor dié fenomeen, Theodor Adorno (1937 en 1959) en op sy spoor, Edward Said (2006) omskryf.

Laatwerk is die laaste fase in die werk van kunstenaars, soos musici of skrywers, waarin hul in die aangesig van die dood óf sereen voortgaan soos tevore, óf in die boeiendste gevalle, wars van enige gerigtheid op die leser, in groot haas hul laaste werk lewer, dikwels met minder aandag aan die vorm as aan dit wat hul wil oordra, en vir hulself wil uitwerk. Soms kry die

begenadigdes dit reg om in hierdie laaste moeilike fase, óf naby die dood óf veroorsaak deur siekte of psigo-patologie, verstommende meesterwerke te lewer.

Adorno beskryf laatwerke as die katastrofes in die kunsgeskiedenis, werke in 'n verbrokkelde landskap, beroer deur die gedagte aan die dood, versplinterde kunswerke in 'n erg ingekorte styl (2003[1937]:16-17). Lacoue-Labarthe verwys in sy studie oor enkele laatgedigte van Paul Celan, *Poetry and experience*, na die byna ondeurdringbare laat-styl van Celan as een getipeer deur sameballing en teenstelling, 'n oorweldiging van taal, asook 'n essiesieel-eenvoudige, naakte taal Prosodie en sintaksis doen die taal geweld aan (1986: 12). Lacoue-Labarthe noem Peter Szondi se essay oor Celan se gedig, "Du liegst", die enigste wat die gedig feitlik heeltemal kon ontsyfer. Szondi het geweet watter "materiaal" gelei het tot die gedig se ontstaan: hy kon die omstandighede onthou, die plekke waarheen gereis, die woorde gewissel, die omgewing gesien of oor nagedink. Szondi (indertyd professor aan die Vrye Universiteit van Berlyn), het Celan naamlik as gasheer begelei in Desember 1967, toe die digter in Berlyn 'n lesing gaan aanbied het. Celan spring in 1970 in die Seine, en maak so 'n einde aan sy lewe.

Vervolgens die Celan-gedig, gevolg deur 'n Afrikaanse vertaling, met in kort die essensie van Szondi se onvoltooide essay. Die belang hiervan vir my interpretasie van Opperman se "Vuurbees" (uit *Dolosse*, 1963) word hopelik later duidelik:

Du liegst im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
Geh zu den Fleischhaken,
zu den roten Äppelstaken

aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
es biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –
Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Jy lê in die groot geluister,
onder vlokke, onder struike.

Gaan nou na die Spree, na die Havel,
Gaan na die slagters-hake,
na die rooi appel-krans,
uit Swede –

Daar kom die tafel met presente,
hy maak 'n boog rondom 'n Eden –

Die man word 'n sif, die vrou
moes swem, die teef,
vir haarself, vir niemand, vir iedereen –

Die Landwehr-kanaal sal nie fluister
Niks
stop.

(Celan 2003:659; my vertaling)

Szondi (1929-1971) merk op dat 'n kennis van die werklike ervaring agter 'n teks nie 'n interpretasie behels nie. Maar dié kennis gee wel toegang tot die ontstaansgeskiedenis van die gedig, en belig so die pad vanaf ervaring na transformasie daarvan in die vers. Dit is dié uitkristalliserings-proses wat hy wil agterhaal. Dan vertel hy dat Celan se blyplek in die Kuns-akademie gebou uitgekyk het op die sneeubedekte bosse van die Tiergarten (strofe 1), dat die digter geneem is om te kyk na die plek waar Rosa Luxemburg (1871-1919) en Karl Liebknecht (van die Spartakus-bond, later die Kommunistiese party) aangehou is voor hul tereggestel is, dat daar nou in stede van 'n militêre gebou, 'n luukse apartementgebou staan, genaamd "Eden", en dat dit direk langs die Kersmark is (waar Kers-krans uit Swede met appels op rooi-geverfde hout te koop was). Die tweede laaste strofe gaan terug op die woorde van die teregsteller by die dood van Luxemburg ("Kyk, sy swem, die teef") (Szondi 2003: 83-93). Szondi skryf slegs 9 bladsye in Januarie 1971 en nege maande later pleeg hy selfmoord, 'n jaar na Celan. Hy was in 1944 in Bergen-Belsen met sy familie. "Niks stop", weerklink Celan se woorde oor die sinnelose geweld van mens teen mens.

Szondi se verheldering van die tot-dan-toe geslote laatwerk-vers van Celan, spreek boekdele oor die beperkende opvatting van Louw met sy taboe oor die "mens" wat nie "agter die boek" gesoek moet word nie (1958). Duidelik uit hierdie somber geskiedenis is dat alle inligting oor 'n skrywerslewe ter sake mag wees, veral vir die ontsluiting van "moeilike", hermeties-geslote tekste.

Dat Celan en Opperman in totaal verskillende politieke kontekste geleef het, moet wel in gedagte gehou word. Celan het as Jood die Nazi-konsentrasiekamp oorleef waar baie van sy familie en vriende gesterf het. Hy was sy lewe lank deur die ervarings getraumatiseerd, wat hom uiteindelik tot selfmoord gebring het. Opperman het in 'n vrye opset geleef. Sy siekte was as

gevolg van meer persoonlike faktore, en volgens sy biograaf ook verhaas deur oormatige drankverbruik.

Die Opperman-oeuvre - anno 2013

By die skryf van die Opperman-profiel in 1998 vir *Perspektief en profiel*, volume 2 (1999: 447-472) het ek redelik meganisties die oeuvre verdeel in twee fases. Fase een sou insluit al vier eerste digbundels vanaf *Heilige beeste* (1945) tot *Engel uit die klip* (1950). Hierop volg die oorgangsbundel, *Blom en baaierd* (1956). Al vier die volgende bundels, vanaf *Dolosse* (1963) tot en met *Komas* (1979) sou die tweede fase vorm. *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) was vanselfsprekend die sluitstuk van die oeuvre. Soos talle ander Afrikaanse kritici is in 1999 gewys op die “nuwe begin” en die ander toonaard, maar ook op die “voortsetting van motiewe uit die voorafgaande fase, en ‘n teruggryp op topoi uit die hele oeuvre” (Van Vuuren 199:470).

Die begrip “laatwerk” was tot onlangs haas onbekend in die Afrikaanse kritiek, hoewel dit in Duits al sedert Adorno in 1937 gemeengoed was, én teoreties gedeeltelik al bedink en beskryf. Via Said se 2006 boek, *On late style*, het Adorno se werk sterker deurgewerk in die Engelstalige wêreld, en uiteindelik na Afrikaans.

Vanuit die teoretiese perspektief van Adorno (en Said se verdere uitbreiding daarop) pas die Opperman-oeuvre nie binne een van hul definisies van laatwerk nie. *Komas* is werk in ‘n ander toonaard, outobiografies-onderbou soos Breytenbach se oeuvre, en beslis nie ‘n voortsetting van die toonaard, vormvastheid en digterlike idiolek van die voorafgaande donker ondergangsbundels soos *Dolosse* en *Edms Bpk* nie. Dit is vol vitaliteit en nuwe lewensgenot, maar nie sereen en vervul met gelate aanvaarding van die ouderdom wat ‘n mens in die Eybers-oeuvre kry nie. Die tipiese laatwerk van

ander digters en skrywers soos Krog en Breytenbach, wat wars is van harmonie, lyk anders.

Tendense in die werk van ouer kunstenaars is dat dit meesal pessimisties (“a kind of transcendental pessimism”, Clark 2006:80-81) is: “the aged artist’s pessimism extends from human life to his own creative powers”. Hul keer hul ook af van realisme met ‘n voorkeur vir simbole, maar hierdie simbole “can be interpreted differently and leave us with an uneasy feeling that we can decipher only half the message. They are intensely personal” (Clark 2006: 89-90). Ook tipies is ‘n gevoel van isolasie en ‘n ‘n stoïsynse gestrooptheid in die laatwerk van skrywers. Die ouer kunstenaar gebruik gewoonlik ‘n ruwer styl (en is minder bekommerd oor die vorm), maar in begenadigde oomblikke word flits-insigte in die irrasionele en absolute aan die toeskouer of leser gegun. Clark merk op na aanleiding van die laat werke van Rembrandt en Titiaan:

For a second I feel that I have had a glimpse of some irrational and absolute truth, that could be revealed only by a great artist in his old age (Clark 2006: 85).

Werklike groot kunstenaars bied in hul laatwerk dus insig in een of ander irrasionele en absolute waarheid, ten spyte van die ruheid van die styl, die pessimisme teenoor die lewe, die mens en die geringskatting van hul eie waarde. Clark noem ook die roekelose vryhede wat geneem word deur ouer kunstenaars met hul styl, veroorsaak waarskynlik deur hul desperate gevoel van “imminent departure” (Clark 2006: 85) en geveg met die al hoe korter wordende lewenstyd wat vir hul oor is.

Die probleem met Clark se voorstelling is dat hy egter laatwerk slegs koppel aan bejaarde kunstenaars, ‘n hiaat wat deur Said se nuansering reggestel word as hy opmerk dat *fisiese agteruitgang, die begin van slegte gesondheid* of

ander faktore ook selfs in 'n jonger persoon die moontlikheid van 'n ontydige einde te voorskyn kan bring (2006: 6; my kursivering). In Opperman se geval bring 'n herlees van Kannemeyer se biografie oor die Stellenbosch-periode vóór *Komas* 'n baie duidelike beeld na vore in die Stellenbosch-periode tussen die middel negentien sestigs en sy finale ineenstorting in Januarie 1976, van wat sy biograaf die digter se "persoonlike 'Untergang des Abendlandes'" noem (1986: 370). Dit word oënskynlik veroorsaak deur 'n donker kultuurpessimisme wat neerslag vind in *Dolosse* later in 'n "deurlopende ondergangsmotief" (Grové in Kannemeyer 1986:372). Die werk word verder gekenmerk deur 'n "intense doodsbewussyn, apokaliptiese verwagtings, doemdenke, frustrasie en steriliteit in die kunstenaarskap" (Van Vuuren 199:469). Die heel laaste periode voor die lewerversaking beskryf Kannemeyer selfs eksplisiet as 'n "doodsgang" (1986: 392-397).

Laatwerk fase 1 of katabasis

Maar hierdie donkerder gestemde kultuurpessimisme het al vroeër te voorskyn getree in die oeuvre, en het duidelik neerslag gevind in die donker uitsigloosheid vir die mensdom, soos in *Dolosse* (1963) in byna elke vers te vinde is.

Die bundel ontstaan in die laat vyftigs en vroeë sestigs, en verskyn kort na Sharpeville in Maart 1960. Geweld en chaos het in die land losgebars, en die hele Suid-Afrikaanse apartheidsbestel het by 'n waterskeiding gekom. Hiervan was Opperman intens bewus, soos duidelik uit "Staking op die suikerplantasie" en ander gedigte in *Blom en baaierd* (1956). Sy bewussyn van die prekêrheid van die staatsbestel en die toekoms van die land, vind in 1960 neerslag in 'n dagblad-stuk getiteld, "'n Blik in die toekoms". Hierin skryf hy oor die vervreemding tussen rasse, geestelike vervreemding en die verarmde kultuurwêreld. Die Afrikaanse "volk" het volgens hom 'n "sterk wegstotende" krag ontwikkel - "en dit werk deur na die buiteland: deur ons

rassespanning". In die kristalbal van die toekoms sien hy slegs 'n "geestelike lewe oorheers en verdor deur rassespannings en rassewaardes" (Kannemeyer 1986:371). Ook op sy oorsese reis in 1957 word hy voortdurend gekonfronteer in gesprekke oor die apartheidsbestel. Dié donker toekomsvisie, gekombineer met 'n nuut ingeskerpte globale bewussyn van beskawings wat ondergaan na sy oorsese reis, gee uiteindelik aanleiding (saam met 'n kompleks van ander faktore waarop Kannemeyer uitbrei) tot sy toenemende persoonlike katabasis, of hellevaart. Dit eindig in feitlik totale fisiese selfverwoesting, tydens die byna-doodserverarings van 1976. Kannemeyer merk op dat die omvang van Opperman se publikasies in dié periode op Stellenbosch "kwantitatief en by tye kwalitatief veel minder" was (1986:369).

Tog kan 'n mens vandag by 'n herevaluering nie anders as om veral die verse in *Dolosse* as waarskynlik die absolute hoogtepunt in die Opperman-oeuvre te sien nie. Die bundel is volledig deurgekomponeer rondom die tema van "dolosse", oorblyfsels van die beskawing, soos wat 'n mens selde aantref. Ook die funksionele en grafies-treffende buiteblad sluit aan by die motiewe in die bundel. Hoewel klein van omvang, vergeleke met *Tristia* (1962), waarvan baie verse in ongeveer dieselfde periode verskyn het, is dit saamgestel uit van sy beste verse in die gehele oeuvre. Dit is verse van 'n besonder kriptiese segging, gestroopte konsentrasie, en beeldende trefkrag mét metafisiese lading. "Vuurbees" is een so 'n vers:

Vuurbees

Die buffel ken geen metafisika:

hy soek die soetgras

en die kuil,

hy sal die kalf karnuffel,

horings in sy vyand gra,

die koei besnuffel,

teen hael gaan skuil,

maar geen vrae oor môre vra –
die buffel ken geen metafisika.

Alleen die mens
tref in sy swerwe
tussen hede, toekoms en verlede
die spleet tot grotte
van die rede:
hy maak 'n mes,
'n vuur,
skep gode,
dink aan sterf,
prewel gebede
en moet beswerend teen 'n muur
van sy spelonk die buffel verf;

die buffel van die metafisika:
die vuurbees in homself
volg, buig of bars,
enduit sy drif en drome na,
en prikkels van die brein
word piramides, Laaste Avondmaal,
wiel, chroom,
projektiele, produkte van atoom,
et cetera.

En voor sy besete blik
besef die enkeling
ontsteld
hy sal ook nie terugskik
vir die alles-uitwissende slagveld –

stukkend lê alreeds
die Parthenon en Hirosjima
in die bese skoonheid van geweld.
Die buffel ken geen metafisika.

Dié kriptiese vers tipeer die eerste laatwerk fase, die katabasis, in Opperman se werk. Katabasis is letterlik na die Grieks, 'n afwaartse reis, in die letterkunde van toepassing op 'n afdaling na die onderwêreld, soos van Dante in *Inferno*, Odusseus of Aeneas. Dit word vir depressiewe toestande van langer duur gebruik. In die psigoanalise bestaan 'n boeiende Picasso kunswerk-analise van Jung uit 1932, waarin Jung so 'n donker nag van die siel by die skilder uit Picasso se kunswerk aflei. Met sy belangstelling in die abnormale psigologie, is dit selfs nie ondenkbaar dat Opperman bekend was met hierdie Jungiaanse analise nie. Die afloop van 'n psigologiese katabasis kan volgens Jung óf die dood óf herstel, deur die omgekeerde proses, 'n opwaartse reis (dus 'n voltrekking van die individuasie) terug na 'n meer positiewe ingesteldheid na lig en herstelde balans wees. Opvallend in sy analise is die verwysing na brokke, breuke, reste (vergelykbaar met die hooftema van "dolosse"), die motief van Pompeï en Dionisiese orgies, die teruggaan na neolitiese kunsvorme en die reis deur miljoene jare se geskiedenis van die mensdom, almal motiewe terug te vind in Opperman se *Dolosse*:

A series of images of either kind, whether in drawn or written form, begins as a rule with the symbol of the Nekyia - the journey to Hades, the descent into the unconscious, and the leave-taking from the upper world. (...) the man in him who does not turn towards the day-world, (...) is fatefully drawn into the dark (...) It is these antichristian and Luciferian forces that well up in modern man and engender an all-pervading sense of doom, veiling the bright world of day with the mists of Hades, infecting it with deadly decay, and finally, like an

earthquake, dissolving it into fragments, fractures, discarded remnants, debris (...)

When such a fate befalls a man who belongs to the neurotic, he usually encounters the unconscious in the form of the 'Dark One' (...)

Vervolgens kortliks verslag van 'n lesing van "Vuurbees", met die gedig as fokus, en 'n oopgesteldheid om in alle rigtings op te volg waarheen leidrade mag lei, hoe diffuus of uiteenlopend ookal. Dié soort lesing is gefokus op die teks deur eindeloos-herhalende "close reading". Die leser het 'n intertekstuele bewussyn, met veral aandag vir die interaksie tussen teks en sosio-historiese konteks.

Die prehistoriese grot-ruimte van die vers met die verwysing na 'n muurskildery, en die verwysings na "buffel" en "vuurbees", teen die agtergrond van die lang Europese reis van die digter en sy vrou in 1957, roep vir my as leser 'n Franse prehistoriese grottoneel op - wat verafrikaans is. "Buffel" is die digter se verafrikaansing van die Neolitiese bison, en "vuurbees" die rooi "aurochs" of oeros, aangetref in Lascaux, Altamira en elders. Rooi is die kleur van oker, van bloed, energie en van hierdie oeros of "vuurbees", wat volgens die Oosterse Veda simbolies is van die goddelike warm waters, die inkarnasie van die vrugbare krag in sekere "waters" (en word met soma en psigiese krag geassosieer) (Guiot-Houdart 2004:157). Die mensdier, die "vuurbees in homself", vind ook 'n moontlike betekenaar ("signifier") in die theriantropiese en fluitspelende bison-man in die Les-trois-frères grot.

(Wys powerpoint)

Uit die genese van "Vuurbees" blyk via die eerste versie van die teks in Opperman se kenmerkende krabbelinge agterop 'n dosie 30 Pieter Stuyvesant dat 'n 1961 artikel in *Life*, getiteld "The epic of man", 'n kreatiewe aanleiding

was. Dié interteks deur 'n antropoloog, Loren Eiseley, lewer 'n verrassende beskrywing op van die Darwiniaanse eerste mens en sy nuwe bewussyn: "Indeed *it must have been a narrow crack that man squeezed through when he entered his own mind* (...) man was not lost totally from reality amidst the glooms of his own powerful imagination" (1962: 9). Die mees enigmatiese element in "Vuurbees" is presies die begin van die tweede strofe:

Alleen die mens
tref in sy swerwe
tussen hede, toekoms en verlede
die spleet tot grotte
van die rede:
(my kursivering)

"Die spleet tot grotte van die rede" suggereer as eerste letterlike betekenis die mond as gleuf of spleet waaruit **spraak** in **woorde en taal** kom, die "rede" van retoriek. Eiseley se kommentaar hieroor is verder ook: "When man began to express and differentiate his outer and inner worlds through the use of symbols - language in other words - had "adapted", by something that happened in his brain, to infinite *adaptability*" (1962: 9). Die neurowetenskaplike, Jean-Pierre Changeux, beklemtoon hoe die vermoë tot taal, uniek aan die mens, gehelp het om kulturele diversiteit en individuele identiteit te vestig in die samelewing. (2012: 139). "Grotte van die rede" se tweede betekenis is, soos Barnard-Naudé interpreteer, **rasionaliteit**, redelikheid, die groot onderskeid tussen mens en dier. Dat hierdie twee begrippe, opgesluit in die enkel woord "rede", verwant is, maak Changeux ook duidelik. Bewussyn of "consciousness" kom van Latyn "conscientia" en sluit in kennis van die objek deur die subjek, and omgekeerd, verwysing deur die objek na die subjek self: 'n individu is sowel die subjek van sy kennis as die outeur daarvan. Weens die veelheid aan uiteenlopende definisies van

bewussyn, stel Changeux voor dat een manier om die woord te beperk tot algemene gebruik, is om van morele bewussyn of gewete te praat (2012: 140).

In Kannemeyer se biografie agterhaal hy feite oor die Oppermans se lang Europese reis in 1957 uit die digter se dagboek: via Duitsland na “België waar hulle op die spoor van Jacques Perk die grotte van Han bekyk” (1986:277).

Oor grotte: ‘n intertekstuele gesprek

As grotgedig staan Opperman se “Vuurbees” onafwendbaar in intertekstuele gesprek Louw se “Groot ode” (*Tristia* 1962). (Dis ook moontlik dat Louw dié gedig, of ‘n vroeëre weergawe daarvan, in 1957 by die Oppermans se besoek aan Amsterdam aan hom voorgelees het. Slegs ‘n studie van die ongepubliseerde dagboek sal dit kan duidelik maak.) Nog verse in die klein subgenre van grotgedigte deur toonaangewende digters, is Blum se “Die vuurhoutjie” (*Enklaves van die lig* 1958) plus Stockenström se “Die Eland” (*Van vergetelheid en glans* 1976), en “Wat ek met berge gemeen het” (*Monsterverse* 1984:32). Die slotstrofe lui so:

Grot is ek: bewaarder van geslagte
se skreeuende gebeentes en hopies klip.
Grot ek: die berghaan se klankversterker.
Die berghaan draal. Hy sleep skalks
sy klein stompsterskadu deur my,
en met die skaduprent op my tong

stamel ek my ganse leegheid.

Die opvallende afwesigheid is die mens in dié verbeelde grot van Stockenström – net by implikasie teenwoordig in die laaste reël. Al is dit kwansuis die grot wat “stamel”. Dit roep Bataille se skaamte van die mens

voor die dier op. Christopher Fynsk se "Lascaux and the Question of origins" gaan oor Leroi-Gourhan, Bataille, en Nancy se benaderings tot die mens se "hand aan die wand". Die eerste oomblik in die grot, met bewuswording van die eie aparte identiteit:

Bataille offers the intriguing thesis that the art of the time of Lascaux is distinguished by an effacement of the human before the grandeur of the animal world (where animal and god intermingle). (2003: 7).

Opperman het indertyd die tien grot-sonnette, *Een helle-en hemelvaart* (1881), geëien van Jacques Perk (1859-1881), die Vlaamse Rimbaud-figuur en eerste Tagtiger. Dié sonnette het ontstaan tydens 'n besoek aan die Ardenne in 1879 en die grotte van Han en Rochefort. Elkeen dra 'n Griekse of Latynse motto uit die *Aeneas* of die *Odusseia*. Via begrip van die Latynse motto's en soms ook titels, word dit duidelik dat Perk hier 'n *katabasis* in die oog het. In Perk se spore besoek Opperman ook die grotte van Han in 1957, ses jaar voor "Vuurbees" verskyn. "De grotstroom" waarin die diepste deel van die grot bereik word, eindig met 'n slot verwant aan Stockenström se aangehaalde vers:

En daar, waar zonnestraal nooit in kon dringen,
Waar nooit het oog der toorts een bodem zag,
Schijnt kermend zich een reus in boei te wringen.

Wat of dat klotsen toch beduiden mag,
Dat jammeren, dat de echoos ondervingen?
Uit diepte en afgrond stijgt een eindloos: " ach!"

Die ontsteltenis in Opperman se "Vuurbees" van die enkeling oor die voortdurende geweld skakel wel met die elegiese toon van hierdie gekettingde mens. Vir die Afrikaanse digter wat in "Oud-digter" (1956) sy

opgedroogde digterlike inspirasie bekla het, moes Perk se “Hemelvaart, oor die digterlike waansin of “*furor poeticus*” (uit Ovidius se *Fasti*) seker sy aandag getrek het as beskrywend van ‘n teenoorgestelde toestand as skrywers-blokkasie. Dié vers beskryf ‘n heropstyging uit die grot, of *anabasis*, waar die Vlaamse digter “Een godd’lijk leven (voelt) gloeit in mijn gemoed” (Veenman 2004: 62). Dis waarskynlik onder meer op soek na dié digterlike “gloeïing” vir sy “gemoed” dat Opperman gaan reis het.

“Vuurbees”, soos die res van *Dolosse*, getuig dan ook van ‘n gedrongenheid en saangebaldheid in die eenvoudige van segging oor die ingewikkeldste problematiek, soos net die sterkste digters gegun. Dis vandag steeds ‘n vars en ongedateerde bundel. Denke en digterskap smelt hier tot sintese in wat Walter Benjamin genoem het “Denkbilder” (1972:428) of denkbeelde – beelde waarmee gedink word, gedagtes wat konkreet verbeeld is. En dit is die moeras van ‘n geglobaliseerde mensdom (“the mire of a ‘globalized’ world” in die terminologie van Lacoue-Labarthe, 1986: 9) waarvoor Opperman op profeties- heldersiene wyse al in 1963 kommentaar lewer.

Opperman se “Vuurbees” bied via die intertekstuele skakeling ‘n soortgelyke digterlike ontsetting oor die ‘geweld teen sagte bloed’ wat nooit stop, soos in Celan, Perk en Stockenström se verse.

Laatfase 2 of anabasis

Na die Hertzogprys debakel in 1965 waar *Tristia* en *Dolosse* teen mekaar opgeweeg is vir die Hertzogprys, en *Tristia* uiteindelik wen, hoewel die komitee van eksperts se aanbeveling was dat albei ‘n prys moet kry, of dit deel, is daar ‘n merkbare afgang in Opperman se gesondheid (Kannemeyer 1986: 374-375). Kritici skryf ook by implikasie kwetsende dinge in hul entoesiastiese aanprysing van Louw se *Tristia*, soos Lindenberg in 1963: “Tristia is (...) ‘n onweerlegbare bewys dat Van Wyk Louw nog steeds ons

'jongste' digter is, miskien ook die enigste 'gevestigde' digter wat bly groei" (in Nienaber, P.J. 1966: 435; my kursivering). Hoe 'n mens hierdie frase oor "die enigste 'gevestigde' digter wat bly groei" in 1963 anders sou kon verstaan as 'n geringskatting en doelbewuste aantyging van verstolling in die werk van Opperman, is moeilik te bedink. Dat dit 'n verswarende impak moes gehad het op 'n sensitiewe digter-psige, wat sukkel met skrywersblokkasie en reeds visioene had van 'n "koue geestelike hel" in die toekoms van die kollektiewe Afrikaanse "volk" (Opperman 1960 in Kannemeyer 1986: 371), is glashelder. Ironies genoeg is die grondtoon vir Louw se vroeë variant van "Groot ode" in 1955 insgelyks in die eerste handskrif sketsmatig aangedui as "Koud. Demonies./ Visoen v/d hel" en "Inferno". Sinchronisiteit? Wie sal dit ooit agterhaal?

Na die sewe maande van komas (met gepaardgaande hallusinasies) waarin en waaruit Opperman in 1976 swewe deur lewervergiftiging, telkens na aan die dood, verskyn *Komas uit 'n bamboesstok* drie jaar na sy "mirakelagtige terugkeer". Dit is in alle opsigte 'n hergeboorte na 'n byna-dood ervaring. 'n Hergeboorte nie net vir die mens nie, maar ook vir die digter. Die bundel verskil egter so radikaal van alles wat voorafgegaan het in laaifase 1 of die *katabasis* in sy oeuvre, dat dit lyk na 'n totaal ander digterpersona wat aan die woord is. Vergelykbaar met Perk se "Hemelvaart" word hierdie digterpersona voortgedrywe deur "furor poetica" of poëtiese mania. Tematies, vormlik, in toon en sfeer, in alle opsigte staan laaifase 2 diagonaal teenoor die grondtoon, tradisionele vormvastheid en temas van laaifase 1. En dit wyk na my beste wete af van enige teoretisering tot dusver deur Adorno, Said, Clark of iemand anders ten opsigte van die geaardheid van laatwerk.

Om dié merkwaardige vervoering en "nuutgebore" sintuiglikheid aan die einde van die Opperman-oeuvre (in kontras met die vorige, tipiese donker en uitsiglose laaifase) in die denke oor laatwerk te akkommodeer, verg 'n drastiese teoretiese aanpassing. En dit sal waarskynlik vir 'n groot deel in die

neurobiologie en neurowetenskaplike navorsing oor “byna-dood ervaring”, afgekort na BDE (Wikipedia 2013 en Changeux 2012:151-155) gesoek moet word.

Slot

Voorafgaande skets is slegs ‘n voorlopige eerste aanloop om te probeer begryp hoe D.J. Opperman se andersoortige laatwerk daar uitsien. Vele steentjies ontbreek nog in die lyne sigbaar in dié groter, rowwe mosaïekbeeld...

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. 2003. *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1972. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften IV:I*. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bijna-dood ervaringen. 2013. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Bijna-doodervaring> (Gelees op 25 September 2013).
- Breyten Breytenbach. 2013. Onderhoud met Louise Viljoen: *Katalekte* – boekbekendstelling, Wellington. http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=yqbPY7PZxs (Geraadpleeg 25 September 2013).
- Celan, Paul. 2003. *Verzamelde gedichten. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Clark, Kenneth. 2006. The artist grows old. *Daedalus*, Winter, pp.77-90.
- Guiot-Houdart, Thérèse. 2004. *Lascaux et les mythes. Essai*. Bordeaux: Pilote 24 édition.
- Kannemeyer, J.C. 1986. *D.J. Opperman. ‘n Biografie*. Kaapstad Pretoria: Human & Rousseau.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1999. *Poetry as experience*. Transl. Tarnowsky, A. Stanford California: Stanford University Press.
- Lindenberg, Ernst. 1966. Resensie: *Tristia*. In: Nienaber, P.J. (red.). 1966. *Beeld van ‘n digter. Aangebied aan N.P. van Wyk Louw by sy sestigste verjaardag deur Nasionale Boekhandel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Nienaber, P.J. (red.). 1966. *Beeld van ‘n digter*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Said, Edward W. *On late style. Music and literature against the grain*. New York: Random House.

- Szondi, Peter. 2003. *Celan studies*. Transl. Bernofsky, S, Mendelsohn, H.
Foreword Bollack, J. Stanford California: Stanford University Press.
- Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*, vol 2. Pretoria: Van Schaik.
- Van Vuuren, Helize. 1999. DJ Opperman (1914-1985). In: H.P. van Coller
(red.) *Perspektief en profiel*, vol.2: 447-472. Pretoria: Van Schaik.
- Veenmann, René. 2004. Meer dan sfeer: Jacques perks verwijzingen naar
klassieke poësie in *Eene helle-en hemelvaart*. *Tijdschrift voor Nederlandse
Taal- en Letterkunde* 120: 57-70.