

D.J. Opperman se laatwerk

Helize van Vuuren

Helize van Vuuren, Departement van Tale en Letterkunde, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Opsomming

Dié artikel handel oor die invloed van faktore soos ouderdom, gesondheid, psigiese toestand en sosiaal-politieke omstandighede op digters se werk. In die gerontologiestudies (gefokus op bejaardheid) is daar in die letterkunde 'n klein bietjie navorsing deur enkele mense oor die laaifase van ouerwordende skrywers en ander kunstenaars, en hoe dit hul werk beïnvloed, gedoen. Op beeldendekunsterrein is dit veral Kenneth Clarke, vir klassieke musiek Theodor Adorno, en meer onlangs oor skrywers en musiek Edward Said wat oor die verskynsel geskryf en geteoretiseer het. Said se postuum-gepubliseerde *On late style. Music and literature against the grain* (2006) is die belangrikste raamwerk, naas Adorno en Clarke se essays. Die teoretisering is egter nog yl, met baie ruimte vir verbetering, gebaseer op nuwe "toetsgevalle" in die vorm van ander oeuvres as dié waaroor Adorno, Said en Clarke dit had. Elke individuele digter en skrywer se situasie en konteks is anders, en die werk wat voortkom uit hul latere lewe sien daar dus anders uit. Die laatwerke van Breyten Breytenbach, Antjie Krog, J.M. Coetzee en D.J. Opperman is almal verskillend van aard, omdat hul kontekste anders is, en hul skrywerskap anders is. Dié navorsing oor D.J. Opperman fokus op Celan, *Dolosse* van 1963 (spesifiek gefokus op "Vuurbees"), Opperman en N.P. Van Wyk Louw se digterlike mededinging, en op Opperman se twee soorte laatwerk wat nie inpas in enige bekende patroon van laatwerk soos beskryf deur teoretici nie: die eerste fase van sy laatwerk bevat die digterlike neerslag van 'n psigologiese hellevaart (katabasis), terwyl die tweede laaifase merkwaardig genoeg 'n nuwe lewe, 'n herrysernis uit die doodsgrot (anabasis) beskryf – anders gestel, die ondergangsfase (1963–1970) en die nuwe begin (1979). Soos die geval is met enige kunswerk, word laatwerk bepaal deur sowel konteks as *lewensloop*. In die artikel word dus ook op hierdie twee aspekte gekonsentreer en nie net op literêre tekste nie. In aansluiting by die psigoanalise van Jung (getoets aan kunswerke van Picasso) en Changeux se neurowetenskaplike navorsing (oor breinpatrone wat skeppende vormgewing beïnvloed) fokus die navorsing op 'n ontleding van "Vuurbees" vanuit intertekstuele perspektief, met sterk klem op rotskuns. In die fokus is dus die ontstaan van menslike taal, bewussyn en gewete in die eerste grot.

Trefwoorde: D.J. Opperman; "Vuurbees"; *Dolosse*; laatwerk; Paul Celan; "Du liegst im großen Gelausche"; Peter Szondi; Theodor Adorno; Edward Said; *Komas uit 'n bamboesstok*; N.P. Van Wyk Louw; prehistoriese rotskuns; Afrikaanse grot-gedigte; "Groot ode"; anabasis; katabasis

Abstract

D.J. Opperman's late work

Paul Celan's poem "Du liegst im großen Gelausche" (You lie in great auricle), was written in 1967 but only published in his posthumous collection, *Schneepart (Snow Part)* (2007 English translation by Fairley):

You lie in the great auricle,
groved round, snowed round.

Go to the Spree, go to the Havel,
go to the butchers' hooks,
to the red impaled apples
from Sweden –

The table of gifts draws near,
It turns round an Eden –

The man was made sieve, the woman
had to swim, the sow,
for herself, for no one, for everyone –

The Landwehrkanal won't sound.
Nothing's
still.

This poem, its original highly problematic reception, and the clarification afforded by the insights which Peter Szondi's posthumously published essay of 1972 offer the reader, is taken as the departure point for the paper. Szondi clarified the background of the poem as the poet's Berlin visit at the end of 1967. Celan was housed in the guest quarters of the Art Academy, which overlooked the snow-covered bushes of the Tiergarten. During Celan and Szondi's short city visit they saw a Christmas market with red Swedish Christmas wreaths, made with leaves and red apples, near the Eden apartments. This Eden building was the original military headquarters where Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht had been held before they were murdered, with Luxemburg's corpse later thrown into the Landwehrkanal. Based on the reception of Celan's poem as set out by Philippe Lacoue-Labarthe (1986), an implicit argument is gradually forged in this article for taking into consideration (as part of the readerly and interpretative processes) of the specific geographical, politico-historical and autobiographical contexts for the genesis of especially difficult poems. This consideration is often highly relevant, even revelatory, for greater understanding of such poems, as Szondi's unfinished essay makes abundantly clear.

It is stressed that Celan and Opperman lived in totally different political contexts. Celan increasingly suffered depressive episodes as a psychologically traumatised survivor of a Jewish concentration camp and was eventually driven to suicide in 1970, whereas Opperman was a privileged white poet living under the South African apartheid regime. In many ways these contexts may be read as diametrically opposed. Opperman's illness and depression were a direct result of intensely personal conditions, mostly psychological, which drove him to alcohol abuse, and eventually to liver cirrhosis in 1976. The disease brought about a seven-month long period of hallucinations during which he drifted in and out of

comas. His last work, *Komas uit 'n bamboesstok* (*Comas from a bamboo cane*), 1979, written during his recuperation afterwards, offer (inter alia) the recollection of these hallucinations, and a joyous rediscovery of life – after having hovered near death for many months.

The eventual focus of the article is the atypical nature of D.J. Opperman's late work, with specific focus on the poem "Vuurbees" (Fire ox; my translation) in *Dolosse* (1963). A small excursion is made along the way with a short overview of various Afrikaans poems depicting caves by Wilma Stockenström, Barend J. Toerien and N.P. Van Wyk Louw. Louw's lengthy metaphysical poem "Groot ode" ["Great ode", translation Van Vuuren, 2002:7-11] in *Tristia* (1962), is the most seminal metaphysical "cave poem" in Afrikaans poetry. This poem was written after Louw's visit in June 1955 to the prehistoric Altamira cave in northern Spain, and feasibly functioned as an intertext for Opperman when he wrote "Vuurbees". The two poets had a lifelong relationship of poetical competition – one poet's publications stimulating counter-poems on the same topic in a different style, form and register by the other:

The buffalo knows no metaphysics:
he seeks the sweet grass
and the waterhole,
will rough-up calves,
maul an enemy with his horns,
sniff the cow,
hide from hail,
but asks no questions about tomorrow –
the buffalo knows no metaphysics.

Man alone
finds in his wandering
between today, the future and the past
the narrow crack to caves
of reason:
makes a knife,
a fire,
creates gods,
thinks about dying,
mumbles prayers
and as exorcism paints upon a wall
of his cave the buffalo;

the buffalo of the metaphysics:
the fire ox in himself
follows by force
his drives and dreams to the very end,
and stimuli to the brain
become pyramids, the Last Supper,
wheel, chrome,
projectiles, products of the atom,
et cetera.

And before his insane stare,
 shaken,
 man realises
 he will not retreat
 from the all-annihilating battlefield –
 shattered already lies
 the Parthenon and Hiroshima
 in the evil beauty of violence.
 The buffalo knows no metaphysics.
 (my translation)

Archival research of the Opperman manuscripts at the University of Stellenbosch revealed the creative spark for the enigmatic “narrow crack to caves of reason” (originally “die spleet tot grotte/ van die rede”, which is far richer in implications in Afrikaans, suggesting through the use of “rede” both “speech” and “reason”, human attributes lacking in animals). Opperman found the intertext in an anthropological text by the American poet-anthropologist Loren Eiseley (1962:9): “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.”

A further surprising finding is that there are *two* late-work phases in Opperman’s oeuvre, which differ substantially in tone, style and versification. This pattern of two totally distinct late-work phases in one and the same author does not fit the pattern of late work as described previously, mainly by Adorno and Said. Although the *Dolosse* period does correspond with a well-known late-work style and register described by them (darkly pessimistic, cut-to-the-bone language, described here as his *katabasis* or descent into a psychological abyss), the last late phase in the 1979 collection, *Komas uit ’n bamboesstok* (*Comas from a bamboo cane*), constitutes quite the opposite (an *anabasis*, or joyous ascent, towards the light). Also particularly remarkable is the intertextuality with the much younger poet Breyten Breytenbach (a former student of Opperman’s at the University of Cape Town in the late 1950s), specifically Breytenbach’s explicit foregrounding of the autobiographical persona in his *ars poetica* in *Die ysterkoei moet sweet* (*The iron cow must sweat*) of 1964. At the time of Breytenbach’s debut in 1964 this new poetical approach revolutionised Afrikaans poetical practice, as it went against the taboo of searching for the “person behind the text” formulated in Van Wyk Louw’s New Formalist *Die mens agter die boek* (*The person behind the book*) of 1958.

Central to my argument is that late work and late style are determined by historical and geographical context, as well as by the autobiography of the poet. In this article the focus is thus also on these two phenomena (context and autobiography), and not only on literary texts. An essay by Jung utilising psychoanalytic methods to analyse a painting by Picasso, as well as Changeux’s neuroscientific research on brain patterns which influence creative work, are used alongside well-known examples of prehistoric French rock art (mainly from the Lascaux and Peche Merle caves) in an analysis of “Vuurbees”. Ultimately the main motifs in this poem are the supposed origin of human language, human consciousness as well as conscience, in the first cave. Remarkably, both Celan’s and Opperman’s seminal poems have the motifs of human violence of man against man, as well as conscience (or lack thereof) at their centres. Accentuated in both poems is the brute animal nature inherent to mankind, capable of reason and creativity, but equally capable of destruction and murder.

Keywords: D.J. Opperman; “Vuurbees” (Fire-ox); *Dolosse*; late work; Paul Celan; “Du liegst im großen Gelausche” (You lie in the great auricle); Peter Szondi; Theodor Adorno; Edward Said; *Komas uit 'n bamboesstok* (Comas from a bamboo cane); N.P. Van Wyk Louw; prehistoric rock art; cave poems; “Groot ode” (Great ode); anabasis; katabasis

1. Inleiding

Die laaste fases in die oeuvre van D.J. Opperman ná *Blom en baaierd* (1956) wat sy mees produktiewe periode beëindig, 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 hoofteoretici oor dié verskynsel, Theodor Adorno (1937 en 1959) en op sy spoor, Edward Said (2006), omskryf.

Die laaste periode in die werk van kunstenaars, soos musici of skrywers, is 'n tyd waarin hulle 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 begenadigdes dit reg om in hierdie laaste moeilike fase, óf naby die dood óf veroorsaak deur siekte of psigopatologie, verstommende meesterwerke te lewer. In Duits (waarin die term gemunt is) staan dié werke as werk in “Spätstil” bekend. In Afrikaans dus laatstyl. En laatstyl, wat verskil van die styl in hul vroeëre werk, is wat laatwerk tipeer.

Adorno (2003 [1937]:16–7) 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. Lacoue-Labarthe verwys in sy studie oor enkele laatgedigte van Paul Celan (1920–1970), *Poetry and experience* (1999 [1986]), na die byna ondeurdringbare laatstyl van Celan. Dit word volgens Lacoue-Labarthe getipeer deur sameballing en teenstelling, 'n oorweldiging van taal, asook 'n essensieel-eenvoudige, naakte taal. Prosodie en sintaksis doen die taal geweld aan (1999 [1986]:12). Lacoue-Labarthe (1999 [1986]:14) noem Peter Szondi (1929–1971) se essay oor Celan se gedig, “Du liegst” (Jy lê), die enigste wat die gedig feitlik heeltal kon ontsyfer. Szondi het geweet watter “materiaal” gelei het tot die gedig se ontstaan: hy kon die omstandighede onthou, die plekke waarheen gereis is, die woorde gewissel, die omgewing gesien of oor nagedink. Szondi (indertyd professor aan die Vrye Universiteit van Berlyn) het Celan naamlik as gasheer in Desember 1967 begelei toe die digter 'n lesing in Berlyn gaan aanbied het. Drie jaar later, op 50-jarige ouderdom, spring Celan in die Seine en maak so 'n einde aan sy lewe.

“Todesfuge”-voorlesing deur die digter.

Hier onder word die Celan-gedig (geskryf op 22 Desember 1967, dus kort voor Kersfees), gevolg deur 'n Afrikaanse vertaling, met daarna die essensie van Szondi se onvoltooide essay weergegee. Die belang hiervan vir my interpretasie van Opperman se “Vuurbees” (*Dolosse*, 1963) sal later duidelik word. Celan is nie deel van my fokus op laatwerk nie – as 'n slagoffer van die onderdrukkende fascistiese régime onder nasionaal-sosialisme en as konsentrasiekamp-oorlewende, is hy nie vergelykbaar met Opperman nie. Szondi en Celan is beide holocaust-slagoffers. In kommentaar oor hul postuum-gepubliseerde briefwisseling skryf Von Bormann (2005:4):

Das bedeutete auch eine psychische Traumatisierung, wiederkehrende schwere Depressionen, was beide Briefpartner monatelang arbeitsunfähig machte und schließlich den Freitod suchen ließ [...]. [Dit beteken ook psigiese traumatisering, herhalende swaar depressies, wat albei korrespondente maandelang ongeskik vir werk maak, en uiteindelik die vrydood laat kies [...]. (my vertaling)

Bornmann se kommentaar skets die psigologiese ingesteldheid van Celan by die skryf van "Du liegst" :

Du liegst

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. (Celan 2003:659)

My vertaling:

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

Gaan nou na die Spree, na die Havel,
Gaan na die slagtershake,
na die rooi appelkranse,
uit Swede –

Daar kom die tafel met presente,
hy buig om 'n Eden –

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

Die Landwehrkanaal sal nie fluister.
Niks
stop.

Szondi (2003:88–9) beklemtoon in sy essay oor die gedig dat kennis van die werklike ervaring agter 'n teks nie 'n interpretasie is nie:

To what extent does understanding the poem depend on a knowledge of the biographical/historical framework? [...] [I]n more general terms, to what extent is the poem determined by things external to it, and this determination from without invalidated by the poem's own internal logic? Obviously Celan's poem would never have been written – at least not in this form – had it not been for the experiences of his stay in Berlin [...].

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 uitkristalliseringsproses wat Szondi wil agterhaal. Hy (2003:83–92) vertel dat Celan se Berlynse gasverblyf in die Kunsakademiegebou op die Tiergarten se sneeubedekte bosse (strofe 1) uitgekyk het, 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 hulle vermoor is, dat daar nou in stede van 'n militêre gebou, 'n luukse apartementgebou, genaamd “Eden”, staan en dat dit direk langs die Kersmark is (waar Sweedse Kerskrans met appels op rooigeverfde hout te koop was). Die tweede laaste strofe gaan terug op die woorde van die moordenaar by die dood van Rosa Luxemburg, wie se lyk hy in die Landwehrkanaal gegooi het (“Kyk, sy swem, die teef”).

Szondi het sy kort teks oor dié gedigkonteks (9 bladsye) in Januarie 1971 geskryf. Nege maande later pleeg hy op 43 selfdood, 'n jaar ná Celan in 1970 op 50. Szondi was in 1944 saam met sy familie in Bergen-Belsen. “Nichts stockt” (Niks stop nie), weerklink Celan se woorde oor die sinnelose geweld van mens teen mens en die uitsigloosheid en onverstaanbaarheid hiervan wat mense tot selfvernietiging dryf.

Szondi se verheldering van die tot in daardie stadium geslote laatwerk-gedig van Celan spreek boekdele oor die beperkende opvatting van Louw (1958) met sy taboe oor die “mens agter die boek” wat nie gesoek moet word nie. Duidelik uit hierdie somber geskiedenis is dat alle inligting oor 'n skrywerslewe ter sake mag wees, veral vir 'n aanvanklike oopmaak 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, waar baie van sy familie en vriende gesterf het, oorleef. Hy is (soos Szondi en talle ander slagoffers van die holocaust) sy lewe lank deur die ervaringe getraumatiseer, wat hom uiteindelik tot selfdood (“vrydood” of “Freitod”, as ontvlugting in die dood, uit die hel van die verwerde lewe) as ontsnapping van sy geestelike hellevaart dryf. Opperman, daarenteen, het in 'n vrye opset geleef. Sy siekte was direk as gevolg van meer persoonlike faktore (oënskynlik veral psigologies), wat hom tot drankmisbruik gedryf het.

2. Die Opperman-oeuvre in 2014

By die skryf van die Opperman-profiel in 1998 vir *Perspektief en profiel*, volume 2 (Van Vuuren 1999:447–72) het ek die oeuvre redelik meganisties in twee fases verdeel. Fase 1 sluit die eerste vier digbundels vanaf *Heilige beeste* (1945) tot *Engel uit die klip* (1950) in. Hierop volg die oorgangsbundel, *Blom en baaierd* (1956). Die volgende vier bundels, vanaf *Dolosse* (1963) tot *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) vorm die tweede

fase. *Komas* was vanselfsprekend die sluitstuk van die oeuve. Soos talle ander Afrikaanse kritici het ek in 1999 op die “nuwe begin” en die ander toonaard gewys, maar ook op die “voortsetting van motiewe uit die voorafgaande fase, en ’n terugryp op topoï uit die hele oeuve” (Van Vuuren 1999:470).

Die begrip *laatwerk* was tot onlangs haas onbekend in die Afrikaanse kritiek, hoewel dit, en die verwante Duitse terminologie, al sedert 1937 met die werk van Adorno (2003 [1937] gemeengoed was, én teoreties gedeeltelik al bedink en beskryf, veral met betrekking tot komponiste en hul musiekontwikkeling. Via Said se 2006-boek *On late style* het Adorno se werk sterker in die Engelstalige wêreld, en uiteindelik na Afrikaans, deurgewerk.

Vanuit die teoretiese perspektief van Adorno (en Said se verdere uitbreiding daarop) pas die Opperman-oeuvre nie binne een van hulle definisies van laatwerk nie. *Komas* is werk in ’n ander toonaard, outobiografies onderbou soos Breyten Breytenbach se oeuve, en beslis nie ’n voortsetting (van die toonaard, vormvastheid en digterlike idiolek) van die voorafgaande donkergestemde ondergangsbundels soos *Dolosse* en *Edms. Bpk.* nie. *Komas* is vol vitaliteit en nuwe lewensgenot. Dit is nie sereen en vervul met gelate aanvaarding van die ouderdom wat ’n mens in die Eybers-oeuvre kry nie (die eerste tipe laatwerk). Dit is ook nie soos die werk van Antjie Krog en Breytenbach, wat wars van harmonie is, kwaad, opstandig dat hul moet doodgaan nie (die tweede tipe laatwerk). Dit lyk geheel anders. Dit is ’n derde soort laatwerk. Dit adem vreugde en opgewondenheid oor die lewe, nuwe lewenslus, soos van ’n pasgeborene (dié Lazarus wat uit die dood opgestaan het).

Tendense in die werk van ouer kunstenaars is dat dit meesal pessimisties is (“a kind of transcendental pessimism” – Clark 2006:80–1) oor enigiets van die menslike lewe tot die kunstenaar se kreatiewe vermoëns. Hulle keer hul af van realisme met ’n voorkeur vir simbole, maar dié intens persoonlike simbole is dan meerduidelik, wat interpretasie bemoeilik (Clark 2006:89–90). Ook tipies is ’n gevoel van isolasie en ’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 flitsinsigte in die irrasionele en absolute aan die toeskouer of leser gegun. Clark (2006:85) merk na aanleiding van die laatwerke van Rembrandt en Titiaan op: “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.”

Werklik groot kunstenaars bied in hulle 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 hulle eie waarde. Clark (2006:85) noem ook die roekelose styl-eksperimente van ouer kunstenaars - waarskynlik veroorsaak deur hul desperate gevoel van “imminent departure” en geveg met die al hoe korter wordende lewenstyd wat vir hul oor is.

Die probleem met Clark se voorstelling is dat hy laatwerk slegs aan bejaarde kunstenaars koppel, ’n hiaat wat deur Said (2006:6; my vertaling en kursivering) se nuansering reggestel word in sy kommentaar dat *fisieke agteruitgang, die begin van swak gesondheid* of ander faktore ook selfs in ’n jonger persoon die moontlikheid van ’n ontydige einde kan veroorsaak. In Opperman se geval bring ’n herlees van die Kannemeyer-biografie oor die tyd vóór *Komas* ’n baie duidelike beeld na vore van die Stellenbosch-periode tussen die middel-1960’s en sy uiteindelijke ineenstorting in Januarie 1976. Dit beskryf wat Kannemeyer (1986:370) die digter se “persoonlike ‘Untergang des Abendlandes’” (of sy persoonlike ondergangsfase) noem. Dié toestand word oënskynlik veroorsaak deur ’n donker

kultuurpessimisme wat neerslag vind in *Dolosse* en later in 'n "deurlopende ondergangsmotief" (Grové 1948 en Kannemeyer 1986:372). Die werk word verder gekenmerk deur 'n "intense doods bewussyn, apokaliptiese verwagtings, doemdenke, frustrasie en steriliteit in die kunstenaarskap" (Van Vuuren 1999:469). Die heel laaste periode voor die lewerversaking beskryf Kannemeyer (1986:392–7) selfs eksplisiet as 'n "doodsgang".

3. Laatwerk fase 1: Ondergangsfase (katabasis)

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

Die bundel ontstaan in die laat 1950's en vroeë 1960's 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) blyk. Sy bewustheid van die prekêre staatsbestel en Suid-Afrikaanse toekoms vind feitlik onmiddellik na Sharpeville op 21 Maart 1960 neerslag in 'n essay getiteld "'n Blik in die toekoms" (bylae tot *Die Burger*, 24 Mei 1960). Opperman beskryf hierin onomwonde 'n apokaliptiese toekoms van vervreemding tussen rasse, geestelike vervreemding en 'n 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 sien hy slegs 'n "geestelike lewe oorheers en verdor deur rassespannings en rassewaardes". Veral angswekkend is 'n visioen van "'n koue geestelike hel" (Kannemeyer 1986:371). Drie jaar tevore is hy op 'n oorsese reis oral oor die apartheidsbestel gekonfronteer. Boonop is daar die verwydering en geskil tussen hom en Van Wyk Louw oor Opperman se gepubliseerde proefskrif, *Digters van dertig*. Louw neem hom kwalik dat hy te veel van sy persoonlike lewe daarin geopenbaar het. Op 5 Januarie 1957 ontmoet hulle in Amsterdam en kry Opperman die indruk "dat Van Wyk Louw nog vol 'haat' is":

Elkeen verdedig sy standpunt en soms word dit onaangenaam en emosioneel. Van Wyk Louw wil Opperman daartoe dwing om ook regstreekse invloede in sy eie werk [Opperman s'n] toe te gee en sê vir hom dat hulle verhouding voortaan dié van *bul teen bul* sal wees. (Kannemeyer 1986:276; my kursivering)

Dié donker toekomsvisie, gekombineer met 'n nuut-ingeskerpte globale bewussyn van beskawings wat ondergaan, plus die geskil met en vervreemding van Van Wyk Louw gee uiteindelik aanleiding (saam met 'n kompleks van ander faktore waarop Kannemeyer uitbrei) tot sy toenemende persoonlike katabasis, of hellevaart. Volgens Kannemeyer (1986:369) was Opperman se publikasies in dié periode (tot voor sy ineenstorting met lewersirrose en herhaalde komas) "kwantitatief en by tye kwalitatief veel minder".

Tog kan 'n mens vandag by 'n herevaluering nie anders as om veral die verse in *Dolosse* (1963) as 'n hoogtepunt in die Opperman-oeuvre te sien nie. Die bundel is volledig deurgekomponeer rondom die tema van "dolosse", oorblyfselreste van vroeëre beskawings waaruit die toekoms af te lees is. Die digter tree op as sangoma wat die dolosse lees en daarin die toekoms sien. En wat hy sien, is "'n koue geestelike hel". Uit die lees van

die dolosse (die stukkies been, klip en hout), die visioen van die hel, kom gedigte van die hoogste intensiteit te voorskyn. Hier begin sy persoonlike “hellevaart”.

Die sangoma-rol van die digter kan as ’n Afrika-weergawe gesien word van die Europese “siener in die kristalbal”-rol wat Opperman in “Die blik in die toekoms”-essay (1960) ingeneem het.

Ook besonder relevant vir die interpretasie en begrip van *Dolosse* is Opperman se heelwat vroeëre kritiese opstel, “Poësie as dolosstukke: G. Achterberg” uit 1946 (gebundel in *Wiggelstok*, 1959:133–41). Hoewel die stuk oor Achterberg se poësie gaan, is veel daarvan net so van toepassing op die digter se eie latere *Dolosse*. As literêre kritikus gee Opperman eers ’n besonder treffende en kernagtige definisie van surrealisme:

Die surrealisme is aanvanklik ’n kunsrigting wat die **oergevoelens en -beelde** van die onderbewuste, soos geopenbaar in drome, die psigo-analise, hipnose en die patologie, onbelemmerd uitdrukking wil laat vind in die kuns deur **vrye assosiasie** en met behulp van outomatiese skrif, d.w.s. **sonder die tussenkoms van die rede**. *Hierdie oorspronklike vorm daarvan tref ons egter nie by Achterberg aan nie.* (1959:133; my kursivering en beklemtoning)

Die beklemtoonde frases is almal egter direk ter sprake vir die begrip en ontsluiting van *Dolosse* en spesifiek vir “Vuurbees”: “oergevoelens en -beelde”, “vrye assosiasie” en veral die noem van die “rede” (in “Vuurbees” se sentrale reël oor die “spleet tot grotte/ van die rede”). Absoluut ter sake is Opperman se omskrywing van dolosse. Hy gebruik dit in die ouer essay vir Achterberg se poësie, maar dis asof hy sy eie latere verse in *Dolosse* beskryf:

Die grootste element in sy *estetiek van die magiese* [...] nl. die “voorwerpe” – baie maal die skynbare afvalstukkies van die poësie, die doodgewone *bene, hout en steentjies van die dolosgooier*, so gewoon, maar in die telkens nuwe assosiatiewe patrone verkry hulle iets vreemds en *laat twee wêreldes (die tydelike en die ewige) ontmoet* en sin aan ’n duistere gegewe gee. (Opperman 1959:137; my kursivering)

Verder wys die digter in sy rol as literêre kritikus op die “metafisiese beeldespel”, dat poësie “persoonlik-profeties” kan wees en dan “die patroon van die digter se lewe daarin verskuil hou” (Opperman 1959:137). Miskien selfs meer insiggewend vir Opperman se eie praktyk in *Dolosse*, veral in die lig van sy persoonlike ondergangsfase soos wat Kannemeyer dit beskryf, is die opmerking dat die digter “slegs die chaotiese magte van die onderbewuste, die ang en die waansin (kan beveg) deur ’n poëtiese ordening van sy gemoed, soms deur die chaotiese self uit te beeld” (Opperman 1959:136). Veral ter sake vir sy gemoedstoestand vanaf *Dolosse* (1963) tot *Edms. Bpk.* (1970) is dié psigoanalitiese insig in sy moontlike gemoedstoestand in laaifase 1, en die kriptiese verse wat hierdie ondergangsfase kenmerk: wanneer “die werklikheid om hom heen [...] sy eenheid en verband” verloor, dit dan “verbrokkel tot los voorwerpe wat hy bymekaarmaak as ‘dolosse’” (1959:138).

Dié klein poëtiese kuttelverse, teen uitsigloosheid en in desperaatheid geskryf, noem Opperman (1959:141) besweringsgedigte van ’n “dolosgooier van die woord”. Die suggestie van verse wat soos dolosstukke is, beteken dat die digter nie nuwe materiaal skép nie. Hy versamel brokke en reste uit wat voorhande is (soos die stukkies “doodgewone bene, hout en steentjies van die dolosgooier”, goed bekend aan hierdie boorling van “Zoeloeland” in Natal). Dié werp hy voor hom neer (soos woorde op papier lukraak saamgestring word). Uit

elke nuwe worp lees hy dan af wat dit sou kon inhou aan betekenis vir die dreigende toekoms.

Feitlik elkeen van hierdie kenmerke wat Opperman in die poësie van Achterberg sien, is besonder funksioneel om *Dolosse* te ontsluit en kan eintlik net sowel as selftipering van die digter se laatwerk tussen 1963 en 1970 beskou word. Die lang-uitgesponne epiese verse van die hoogbloeiperiode verdwyn in *Dolosse*. In *Kuns-mis* (1964), letterlik “gemiste kuns”, wat as sinoniem vir skrywersblokkasie te begrype is, word die kriptiese segging in ’n vers soos “Kortste gedigte in die wêreld” (Opperman 1964:270) op die spits gedryf. In *Edms. Bpk.* (1970) is daar weer ’n mate van terugkeer van langer verse met groter kohesie en daarmee saam ’n meer samehangende perspektief. Dié perspektief is egter van so ’n intense uitsigloosheid en doodsgerigtheid dat verdere groeipunte vir die oeuvre nouliks te bespeur is: “in Rama sal niemand/ in woonstelle ween/ alleen/ die kakkerlakke/ sal die laaste lag” is die desperate slot van “Uit die duiwel se Bybel” (1970:326).

Met *Dolosse* (1963) is dit egter nog nie heeltemal so ver nie. Die bundel bevat verse van ’n besonder kriptiese segging, gestroopte konsentrasie, en beeldende trefkrag mét metafisiese lading, of soos Opperman dit in die Achterberg-stuk noem, “metafisiese beelddespel”. “Vuurbees” (in die eerste weergawe verbasend getiteld “Toeris”, as duidelike verwysing na sy Europese reis en wat hy daar waargeneem het) 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 terugskrik
 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 laatwerkfase, die katabasis, in Opperman se werk. Hier begin die mens Opperman se psigologiese hellevaart. *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. Die term word gebruik om na depressiewe toestande van langer duur te verwys. In die psigoanalise bestaan 'n boeiende Picasso-kunswerk-ontleding van Jung uit 1932, waarin Jung (1932:3–4) so 'n donker nag van die siel by Picasso uit 'n spesifieke kunswerk aflei. Met sy belangstelling in die abnormale psigologie is dit selfs nie ondenkbaar dat Opperman bekend was met hierdie Jungiaanse ontleding nie. Die afloop van 'n psigologiese katabasis kan volgens Jung óf die dood óf herstel, deur die omgekeerde proses, 'n opwaartse reis terug na 'n meer positiewe ingesteldheid na lig en herstellende balans, wees. Opvallend in sy ontleding is die verwysing na brokke, breuke, reste (vergelykbaar met die hooftema van *Dolosse*), die motief van Pompeï en Dionisiese orgies, 'n 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. [...] [T]he 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"* [...] a meaningful *katabasis eis antron*, a descent into the cave of initiation and secret knowledge. The *journey through the psychic history of mankind* has as its object the restoration of the whole man, by awakening the memories in the blood. [...] [T]he katabasis and katalysis are followed by a recognition of the bipolarity of human nature and of the necessity of conflicting pairs of opposites. After the symbols of madness experienced during the period of disintegration there follow images which represent the coming together of the opposites: light/dark, above/below [...]. This inner adventure is a hazardous affair and can lead at any moment to a standstill or to a catastrophic bursting asunder of the conjoined opposites [...] the hero [...] must pass through the perils of Hades, but will he succeed? [...] He is the greater personality who bursts the shell, and *this shell is sometimes – the brain*. (Jung 1932:3–4; my beklemtoning)

Te bedenke gee die laaste opmerking oor die sterker persoonlikheid (“the greater personality”) wat die breinskulp somtyds doelbewus en gewelddadig “breek” – miskien om uit die bewussyn na die onderbewussyn deur te breek? Hoe sou ’n mens so ’n proses moet voorstel? Dit kan waarskynlik slegs deur drome, met die hulp van bewussyn-uitdowende middele soos alkohol, dwelms, of onderdompeling in ’n onderaardse domein bereik word? Miskien vergelykbaar met Opperman se uiteindelijke onderdompeling in die gevolge van akute lewersirroze: breinvergiftiging en gepaardgaande hallusinasies van verskeie komas? Só kom hy ten slotte aan die einde van sy katabasis-periode.

Ter illustrasie van die aard van verse in *Dolosse*, eers ’n lesing van “Vuurbees”, met die gedig as fokus, en ’n oopgesteldheid om in alle rigtings waarheen leidrade mag lei, hoe diffuus of uiteenlopend ook al, op te volg. 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 sosiohistoriese konteks.

Die prehistoriese grotruimte van die vers met die verwysing na ’n muurskildery, en die verwysings na “buffel” en “vuurbees”, roep in die ruimtelike konteks van die digter se Europese reis in 1957 ’n Franse prehistoriese grottoneel op wat verafrikaniseer is.

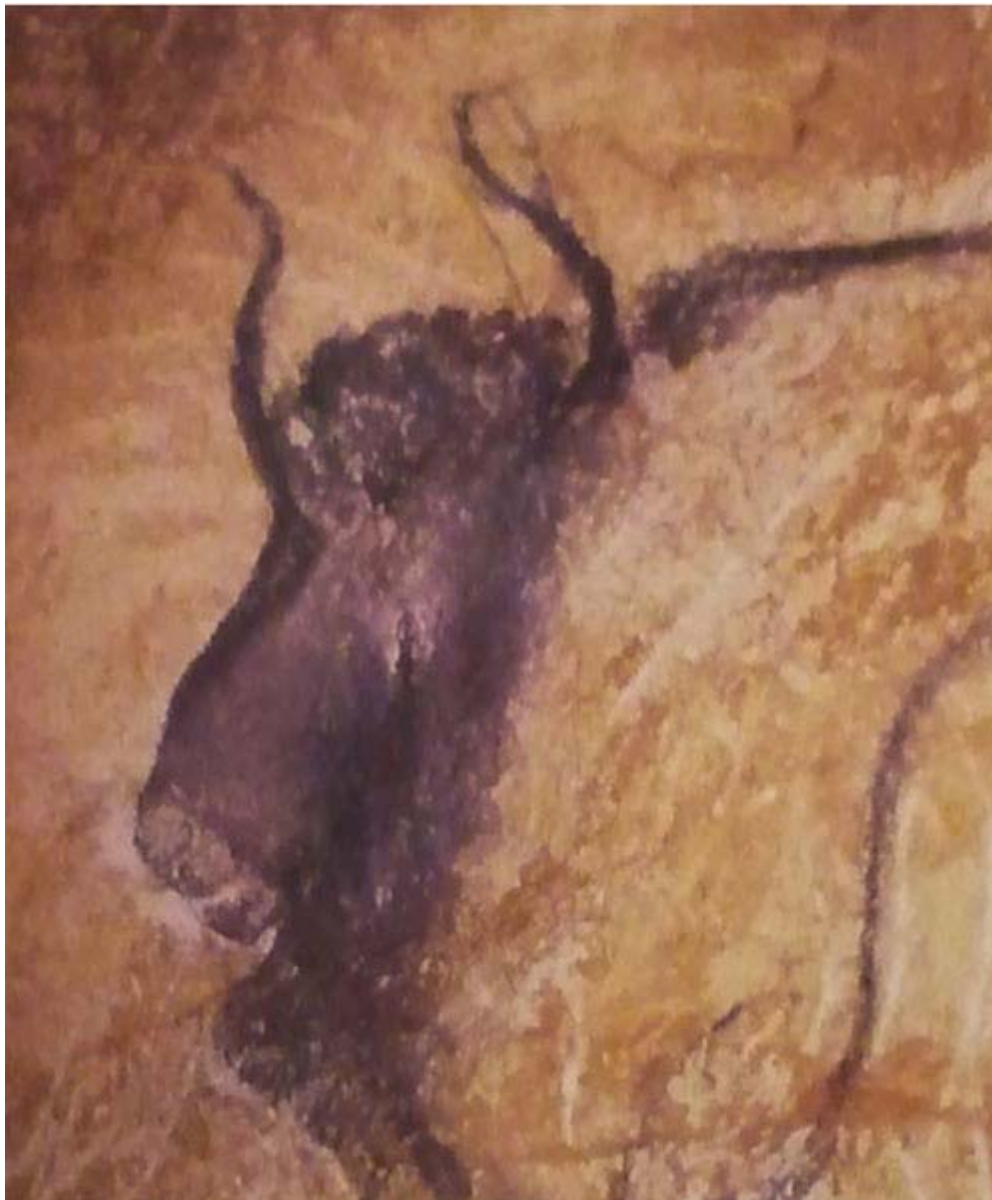


Figuur 1: Binnekant van grot met tekeninge en spelonkingang

Ter agtergrond: die uitgebreide sewe maande lange reis is deur Anton Rupert se Rembrandt-maatskappy gefinansier nadat Rupert die digter toevallig, na die sien van ’n opvoering van *Periandros van Korinthe*, in Januarie 1956 op ’n lughawe raakgeloop het. Toe

hy hoor dat Opperman nog nie in Griekeland was nie, bied hy hom 'n oorsese reisbeurs aan en merk op: “[J]y het dit soos jy daar staan. Ek sal ter wille van *Periandros* en jou gedigte vir jóú die reis besorg waarvan ek self altyd gedroom het.” Die reis het ingesluit die bywoning van belangrike teateropvoerings (van Shakespeare en Griekse tragedies tot die mees onlangse belangrike toneelstukke) in die Europese stede waar hul tuisgegaan het, verblyf en 'n motor, en daar is vooraf deur bekendstellingsbriewe met ambassades in Europa geskakel (Kannemeyer 1986:272).

Oor die geveerde buffel op die grotmuur die volgende: “Buffel” is die digter se aanpassing (altemit ook afrikanisering) van die neolitiese bison. (Dit roep egter ook die persoonlike assosiasie op met wat Louw op 5 Januarie 1957 aan Opperman gesê het oor hul toekomstige verhouding: daarvandaan een van “bul teen bul”).



Figuur 2. Bison (rotsskildery van kop en skof)

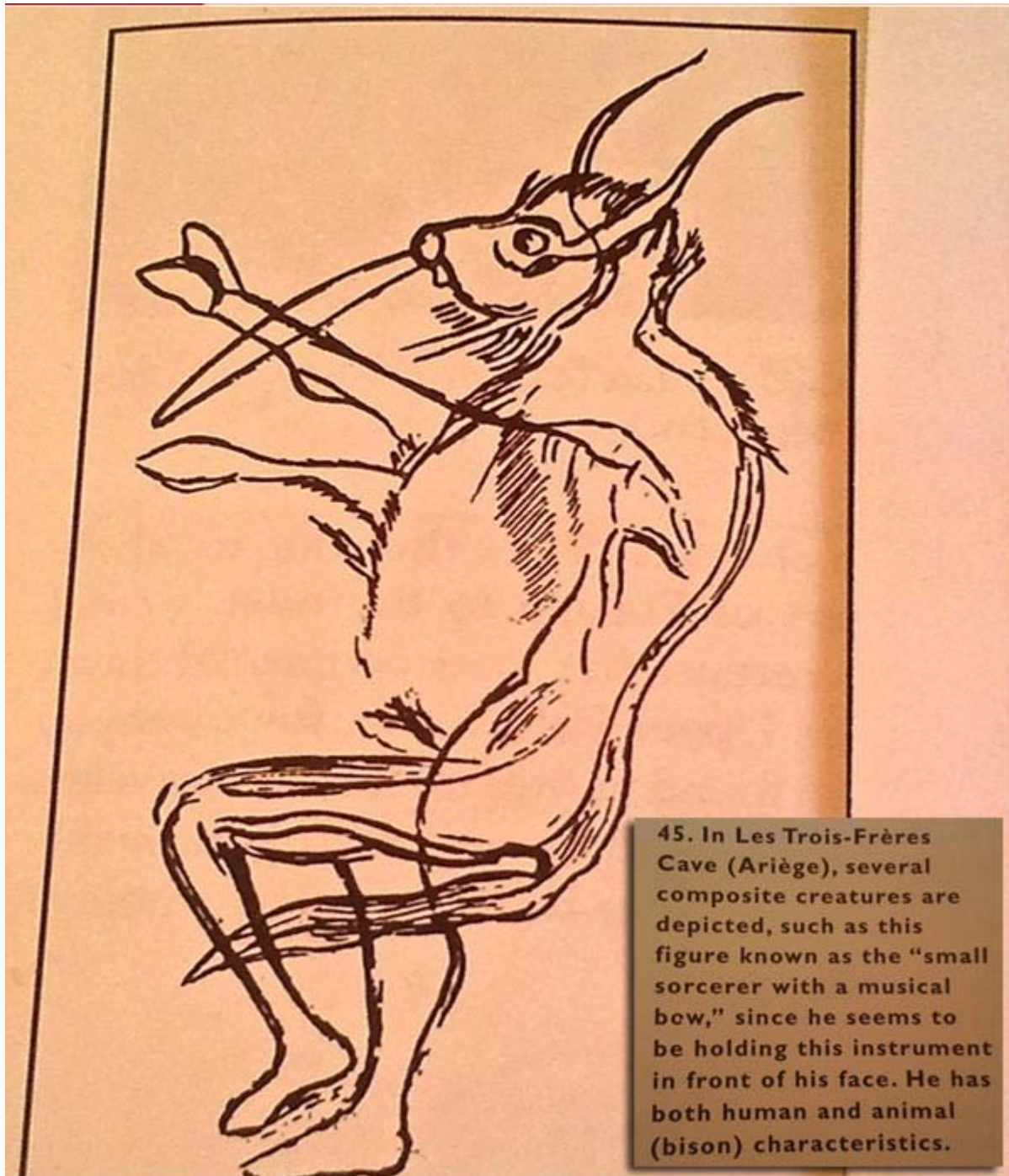
Die “vuurbees” suggereer die rooi “aurochs” of oer-os, aangetref in Lascaux, Altamira en

elders. Die Oppermans het nie dié plekke besoek nie, slegs die prehistoriese Grotte van Han in die Belgiese Ardenne. Daar is geen rotsskilderye nie, maar die grotte is in die 19de eeu besoek en beskryf deur die Nederlandse digter Jacques Perk (1859-1881) in sy tien-sonnette-reeks, “Een helle- en hemelvaart” (1881). (Rimbaud se *Une saison en enfer*, van 1873, is nog ’n hellevaart wat hier geaktiveer word, sodat daar ’n hele ry ontstaan van Dante, Rimbaud, Perk en Opperman.) Perk se “Een helle- en hemelvaart” is uiteindelik opgeneem in die Mathilde-siklus wat Wilhelm Kloos ná die digter se dood sou publiseer (hieroor later meer).



Figuur 3. Die rooi oer-os: die kwintessensiële vuurbees van Lascaux

Die rooi kleur van die “vuurbees” en van die oer-os is die kleur van oker, van bloed, energie. Die rooi bees (“la vache rouge”) is volgens die Oosterse Veda simbolies van die goddelike warm waters, die inkarnasie van die vrugbare krag in sekere “waters”, en word met libidinale krag of soma, asook psigiese krag, geassosieer (Guiot-Houdart 2004:157). Die mensdier, die “vuurbees in homself”, vind ook ’n moontlike betekenaar (*signifier*) in die teriantropiese en fluitspelende bison-man in die Les-trois-frères-grot.



Figuur 4: Fluitspelende sjamaanagtige bison-man/man-bison

Via die eerste krabbeling agter op 'n Peter Stuyvesant-sigaretdosie (bewaar in die Dokumentesentrum van die Universiteit Stellenbosch, met 'n paar latere notas daarby) word dit duidelik dat "The epic of man", uit die tydskrif *Life* van 1961, 'n kreatiewe aanleiding tot "Vuurbees" was ("Vuurbees"-manuskripte, U.S. 118.P.D.1:12). Dié interteks deur die antropoloog-digter Loren Eiseley (1962:9) 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* [...] [M]an was not lost totally from reality amidst the glooms of his own powerful imagination” (my kursivering).

Die mees enigmatiese element in “Vuurbees” is presies dié 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, dus woorde en taal, die “rede” van retoriek, voortkom. Die hoe en waar van die oorsprong van taal is een van die enigmatiese vrae waarmee wetenskaplikes al eeue lank besig is. Eiseley (1962:9) se kommentaar hieroor is verder: “When man began to express and differentiate his outer and inner worlds through the use of symbols – language in other words – he had ‘adapted’, by something that happened in his brain, to infinite *adaptability*.” Die neurowetenskaplike Jean-Pierre Changeux (2012:139) beklemtoon hoe die vermoë tot taal, uniek aan die mens, gehelp het om kulturele diversiteit en individuele identiteit in die samelewing te vestig. *Redese* tweede betekenis is “rasionaliteit”, redelikheid, die groot onderskeid tussen mens en dier. ’n Derde betekenis van *rede* wat bo die konstruksie in strofe twee huiwer, sou kon wees dat die oorsaak en verklaring van homo sapiens se gedrag in die grot opgesluit lê, of dat die oorsaak en verklaring van die huidige status quo in die ontstaansgeskiedenis van die mens, dáár in die eerste geheime plek, die grot, te vinde is. Dáár was al geweld, óf daar het alles begin (die tem van diere, en ondergeskik maak van die natuur aan die mens, maar ook kuns, Louw se “ná-skepping”, en vuur, taal en “die eerste dink oor gode”, soos in “Groot ode” deur Louw (1962) verwoord).

Changeux verduidelik dat die eerste twee begrippe van rede, naamlik taal en rasionaliteit, opgesluit in die enkele woord *rede*, verwant is. *Consciousness*, bewussyn, kom van Latyn *conscientia* en sluit in kennis van die objek deur die subjek, en omgekeerd, verwysing deur die objek na die subjek self: ’n individu is sowel die subjek van sy kennis as die skrywer daarvan. Weens die veelheid aan uiteenlopende definisies van *bewussyn* stel Changeux (2012:140) voor dat een manier om die woord tot algemene gebruik te beperk, is om van morele bewussyn of gewete te praat. En sprake van ’n skuldige gewete by die wit broer teenoor die vermoorde swart broer ter wille van die “spikkelkoei”, die kosbaarste bees volgens die Zoeloe agrariese bestel, is presies wat die digter formuleer in “Sprokie van die spikkelkoei” (1950). Opperman beskryf die knaende skuldgevoel of morele bewussyn van ’n onreg wat teenoor sy swart broer gepleeg is (deur die apartheidsbestel wat in 1948 ingestel is met die Afrikanernasionaliste wat aan bewind kom) in die vorm van “duisend kraaie” wat die wit-broer-moordenaar pik. Dié vers is profeties oor swart Suid-Afrikaners wat vir 46 jaar (1948–1994) van hul gelykwaardige broederskap as Suid-Afrikaners ontnem sou word (*Engel uit die klip*, 1950).

In Opperman se oeuvre loop ’n duidelike verbindingslyn tussen die kern van sy filosofiese denkbeelde (“metafisiese beeldespel” of “denkmateriaal” genoem in *Wiggelstok*) in die beesgedigte. Dit begin by “Heilige beeste”, die credo-gedig in sy debuutbundel (1945). Hierin verduidelik die digter sy lewensoriënterende ankers as die vrou, die aardse en God. Dié perspektief is vanuit ’n geïnternaliseerde Zoeloekultuur, met Opperman as Zoeloeman vir

wie beeste die belangrikste besit is, en die landelike kraal die plek van die voorvaders. Die volgende belangrike “bees”-gedig as belangrikste moment vir begrip van die hele oeuvre binne die Suid-Afrikaanse sosio-politieke konteks, is die genoemde “Sprokie van die spikkelkoei” – vanuit ’n nuwe bestel, dié van apartheid. Hoewel nie by die naam genoem nie, is dit die veranderde konteks van waaruit die digter vyf jaar na *Heilige beeste* skryf, as ’n mens die sprokie binne die sosiopolitieke konteks dekodeer.

Dit kan psigologies ook as ’n splitsing van die ego en alter ego gelees word. Die digterlike self is in die debuutbundel geïnternaliseer as Zoeloeboer (besitter van beeste) soos in “Heilige beeste”. Indien só geïnterpreteer, dan is die “broedermoord” van sy donker broer ook ’n doodmaak van ’n deel van die self, sy eie identiteit, sy alter ego.

Opvallend in *Changeux* se onlangse navorsing is die verwysing na verinnerlikte patrone in die brein gegrif, wat die oorsaak is van kreatiewe skepping: “Le création artistique ne se produit jamais au hasard mais suit des règles innées” (Die artistieke skepping word nie lukraak geproduseer nie, maar volg verinnerlikte reëls) (*Changeux* 2013:1; my vertaling). In Opperman se poësie is daar ’n basiese patroon wat oor en oor gevind word – die Zoeloebesitter van die “heilige beeste” met sy drie drifte, die spreker in “Sprokie van die spikkelkoei”, waar besit van ’n kosbare spikkelkoei twee broers vervreem, en in “Vuurbees” die menslike brein waaruit twee energieë vloei: skepping en vernietiging. In elk van hierdie “grondplanne” van die verse is daar ’n driehoekspatroon: drie drifte, ’n besitting en twee moontlike eienaars, die brein en sy twee energieë.

“Vuurbees”, agt jaar later in *Dolosse*, is dan die derde sentrale “bees”-gedig. Hier gaan die dreiging geheel uit van die mens as oorsaak van wanbalans en dreiging (naas sy skeppende vermoë). Dié mens, homo sapiens, bevind hom nou in die eerste prehistoriese grot. Dit is nie ’n Westerse of Afrikamens nie, dit is alle mense. Sy dade is nie net soos in “Sprokie van die spikkelkoei” die oorsaak van wat in die Suid-Afrikaanse bestel as broedermoord beskou word nie, maar is universeel van toepassing op alle beskawings. Mens vernietig mens; geweld waaraan geen einde te voorsien is nie, word deur die “mensdier” ontketen, in ’n kettingreaksie wat eindeloos en onomkeerbaar voortgaan. Opperman het die mens op dié stadium van sy lewe begin sien as “’n frats in die evolusie, ’n mutasie wat per ongeluk tot stand gekom het” (Kannemeyer 1986:385).

Dit is ook duidelik uit die “permutasie”-versreeks met mities-gebaseerde monsters in *Dolosse*. Beskawings groei en taan as gevolg van dié losgelate monster-dier – ondergang is gesetel in die menslike samestelling.

Ter sake is seker ook die sentrale filosofiese obsessie onderliggend aan Van Wyk Louw se werk: Gaan die mens opwaarts in beskawingsontwikkeling, of afwaarts? In “Saltimbanque en vriendin”, voorteks vir “Groot ode”, word hierdie vraag op sy skerpste geformuleer, en in “Groot ode” vervat:

Does humankind evolve in an upward spiral of steadily growing more refined artistic and technological products of civilisation, or is regression and devolution unavoidable? The contemplative voice of “impersonal rationality” is interrupted throughout “Great ode” by a more personal voice in the singular, an “I” who expresses personal suffering (“pain” and “bitterness”). This causes the elevated metaphysical project, contemplation of an “impersonal rational” kind, to be undermined throughout by the voice of the suffering self. The answer “Great ode” suggests for the future of civilisation, is regression into an apocalyptic “new cave age” (lines 118–32).

“Great ode” thus shares the cultural pessimism so starkly present in *The Waste Land* (“hordes swarming/ Over endless plains”, l. 369, in the intertext from Herman Hesse’s *Blick ins Chaos*), although the poem has a more ambiguous, open ending than *The Waste Land* [...]. (Van Vuuren 2001:34)

Opperman sluit in “Vuurbees” se filosofiese gedagtegang hierby aan – die idee van wat die sogenaamde “beskawing”-winste sou wees as geweld so botvier en steeds meer vernietiging voortbring. Die “kosmiese kondisie van alle eindige wesens” noem Antonissen (1963:248) die “dominerende moment in die gedagte-wêreld van Opperman se poësie”, na aanleiding van *Astrak* (1960) (’n keur van Opperman-gedigte, waarin “Dennebol”, “Cararra”, “By die dood van Roy Campbell” en ander verse wat later in *Dolosse* gebundel is, verskyn).

“Bul teen bul” (Van Wyk Louw se Januarie 1957-woorde aan Opperman by die Amsterdamse ontmoeting, wat as “onaangenaam en emosioneel” ervaar is, met Van Wyk Louw nog “vol haat” volgens Opperman) tipeer vir Opperman voortaan alle menslike verhoudings (óf hy projekteer dit daarop). Nes die buffel in sy dierlike gedrag, ken die mens net een wet: oorlewing van die sterkste. (Vergelyk Opperman se uitwys van die dampkring waaruit *Dolosse* ontstaan het as die “gevaar van ’n ‘totale uitwissing’ vir die mens as sodanig en die gevaar vir ’n klein volk as gevolg van ‘die stryd tussen die groot volke of magsgroepe’” – Kannemeyer (1986:373).) Hier kom die Darwiniese evolusieleer, oorlewing teenoor ondergang, as onderliggende motief in sy oeuvre weer na vore (sien Grové 1948:42) in ’n traumatiese persoonlike ervaring, onverwags vervreemdend aan die begin. Dié buitelandse ontmoeting met ’n vroeëre vriend en die sielkundige effek daarvan op die digter sou in ’n rimpeleffek uitkring tot met die dood van Van Wyk Louw in 1972, en die digterlike “geveg” om terrein sou tot dan voortduur. “Vuurbees” kan gelees word as Opperman se veel korter teenhanger vir Van Wyk Louw se “Groot ode”, en sy poëtiese antwoord daarop. Van Wyk Louw se vers beslaan tien bladsye (geskryf na ’n besoek aan die Altamira-grot digby Santander in Noord-Spanje). Opperman s’n bevat vier strofes.

Die kunsteoretiese kern van Opperman se beste kriptiese verse is geleë in sy opvatting dat poësie eerder beeldend as beredeneerd moet wees (Kannemeyer 1986:317, 326, 328). Dit kom ook na vore in sy heel laaste gepubliseerde gedig uit 1979, “Leipoldt sterf”. Die oorsig oor die ouer digter se lewe en werk beklemtoon dat alle soeke “vergeefs” was, “niks [...] as ’n handvol as”. Al wat blywend is, is die wonder van die natuur:

Van die eerste tot hierdie trombotiese gesnik
Was die grootste wonder elke oomblik klip,
Elke kriekie, ramkie, varing wat nou daar vir my knik! (Kannemeyer 1986:429)

Hoeveel hiervan was selfrefleksie oor eie digterlike prestasie? Hieroor kan ’n mens net bespiegel. Maar Van Wyk Louw se woorde, “ek skep na in stof”, eggo wel deeglik in Opperman se laaste vers.

4. Oor grotte: ’n intertekstuele gesprek

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

As grotgedig staan Opperman se “Vuurbees” onontkenbaar in intertekstuele gesprek met Van Wyk Louw se “Groot ode” (*Tristia*, 1962).

Nog ’n vers in die klein subgenre van grotgedigte is Barend J. Toerien se “Grot by Winterhoek”, gesitueer by die versteekte paradyslike poel-met-waterval-en-boesman-skilderye in die Winterhoekberge, bekend as Die Hel. Grootgeword in dié area, dig hy oor die uitgestorwe /Xam Boesmans wat vroeër, voor kolonialisering, ongestoord hier gelewe het:

Geskiedenis staan hier te lees,
deur ’n klein geel hand neergeskryf:
Ons diere en ons is verdryf,
maar só was dit eens gewees.

Die skilderye is neerslag van ’n hele metafisies-sosiale netwerk van ’n gemeenskap.

Dan is daar Blum se “Die vuurhoutjie” (*Enklaves van die lig*, 1958), asook Stockenström se “Die Eland” (*Van vergetelheid en van glans*, 1976) en “Wat ek met berge gemeen het” (*Monsterverse*, 1984:32). Die slotstrofe van laasgenoemde gedig lui só:

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

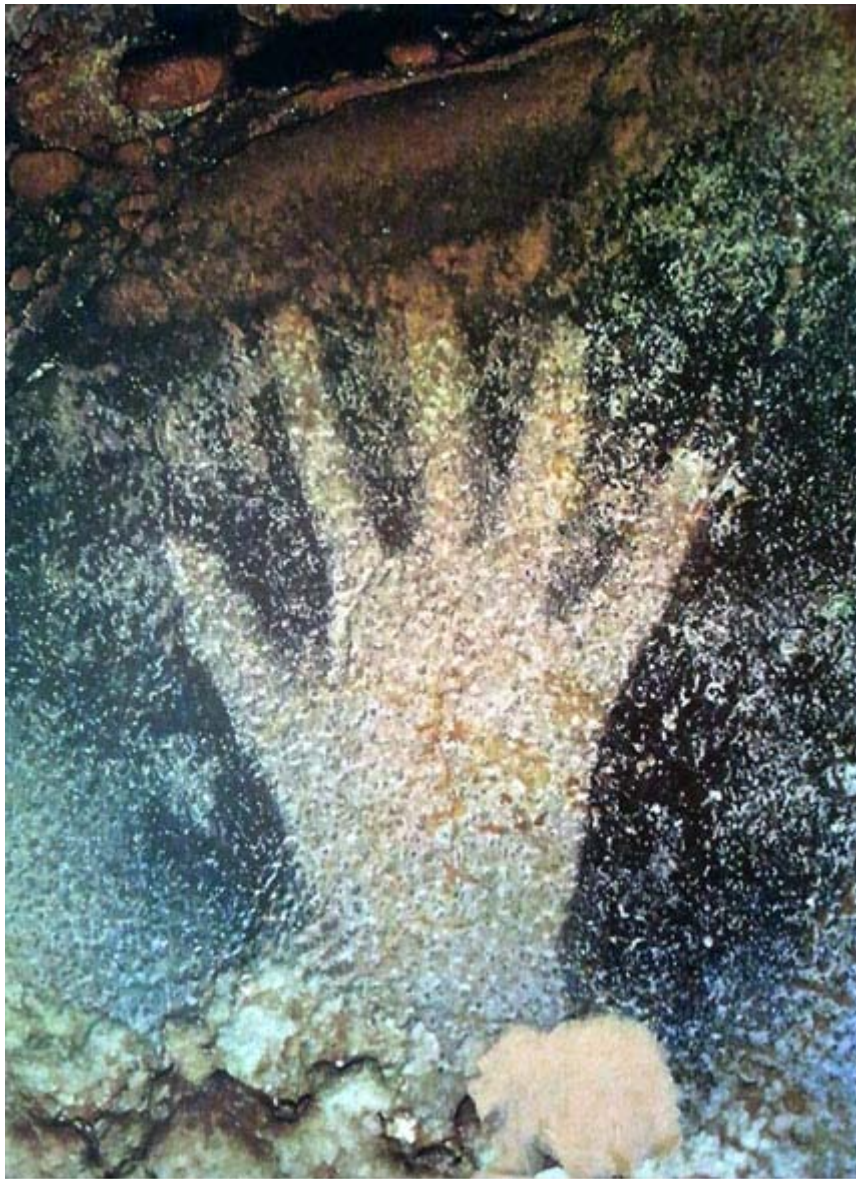
stamel ek my ganse leegheid.

Die opvallende afwesigheid (of afwesige teenwoordigheid, in vergelyking met die meeste ander grotverse) is die méns (of dan ten minste réste van die mens, soos in rotsskilderye of beendere van diere geëet, of van oorledenes) in dié verbeelde grot van Stockenström. Net by implikasie is die mens in die laaste reël teenwoordig, in die gebruik van die woord “stamel”, wat taal suggereer (al is dit kwansuis die grot wat horterig praat). In *Spieël van water* (1973:56) se formidabele grotgedig getiteld “Grot” gaan die spreker in ’n psigiese reis deur “grotte van die geheue” terug na “heel, heel aan die begin/ van water en van klip/ en van afgekoelde vuur”.

Hierteenoor bied Fynsk se essay “Lascaux and the Question of origins” (2003) drie verskillende Franse perspektiewe, van Leroi-Gourhan, Bataille en Nancy, op die mens se eerste “hand aan die wand”-afdruk:

Man began in the calmly violent silence of a gesture: here, on the wall, the continuity of being was interrupted by the birth of a form, and this form, detached from everything, even detaching the wall from its opaque thickness, gave one to see the strangeness of the being, substance, or animal that traced it, and the strangeness of all being in him. At this man trembled, and this trembling was him. If we are moved, fascinated, and touched in our souls by the images from the caves of our prehistory ... it is not only because of their troubling antiquity, but rather because we sense the emotion that was born with them, this emotion was their very birth: laughter and fear, desire and astonishment in the face of this obviousness, as powerful as the wall of massive rock, according to which the figural contour

completes what cannot be completed, finishes the non-finite, and does not thereby withdraw it from the infinite but, quite the contrary, gives it the dizzying space of its presentation without end. (Nancy in Fynsk 2003:14)



Figuur 5. Negatiewe handafdruk uit die Franse grot, Peche Merle.

Bron: André Leroi-Gourhan. 1968. *The art of prehistoric man in Western Europe*. 1968. Londen: Thames & Hudson.

Sentraal vir antropoloë, taalevolusioniste, filosowe en antropoloë, soos vir die digters Opperman in “Vuurbees” en Van Wyk Louw in “Groot ode”, figureer die eerste oomblik in die grot, met bewuswording van die eie aparte identiteit, die oomblik waarop die mens terugstaan en na sy eie handafdruk op die grotmuur kyk – soos onvergeetlik in Afrikaans deur Van Wyk Louw poëties gedoop tot die “hand aan die wand”-moment in prehistorie. Dit is die eerste selfobjektiveringsmoment van die mens. En tegelyk soos ’n tergende prehistoriese identiteitsboek, elke individuele handafdruk, wat telkens anders lyk, en waaruit ’n mens kan aflei of dit ’n kind, ’n vrou of ’n geskendene is (met ontbrekende vingers, soos in die Gargas-grot, naby Aventignan in suidwestelike Frankryk, voetheuwels van die Midde-Pireneë).

Opperman het indertyd Jacques Perk (1859–1881) se “Een helle- en hemelvaart” (1881), uit die *Mathilde*-siklus, geken. Perk was die Nederlandse Rimbaud-figuur en voorloper van die Tagtigers, wat op 22 gesterf het. Slegs “Een helle- en hemelvaart” het tydens sy kort lewe verskyn – waarvan alleen maar slegs 51 eksemplare in 1881 gepubliseer is. Postuum het sy intieme vriend, Wilhelm Kloos, die hele *Mathilde*-siklus gepubliseer. Dié sonnette het ontstaan met ’n besoek aan die Ardenne in 1879 en die grotte van Han en Rochefort. Sewe van dié sonnette gaan oor die afdaal in en opstyg uit die Grotte van Han. 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 (Veenmann 2004:57). In Perk se spore besoek Opperman ook die grotte van Han in 1957, ses jaar voor “Vuurbees” verskyn. Perk se “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 van die enkeling in Opperman se “Vuurbees” oor die voortdurende geweld skakel wel met die elegiese toon van Perk se gekettingde mens. Vir die Afrikaanse digter wat in “Oud-digter” (1956) sy opgedroogde digterlike inspirasie bekla het, moes Perk se “Hemelvaart”, oor digterlike vervoering (of “furor poeticus” soos in Ovidius se *Fasti*) seker sy aandag getrek het as beskrywend van ’n teenoorgestelde toestand as skrywersblokkasie, waaraan hy volgens “Oud-digter” (1987:202) sporadies, en na 1956 steeds meer, gely het.²

“Hemelvaart” van Perk beskryf ’n heropstygting uit die grot, of anabasis, waar die Nederlandse digter “een godd’lijk leven (voelt) gloeit in mijn gemoed” (Veenmann 2004:62). Dis waarskynlik onder meer op soek na inspirasie vir dié digterlike “gloeiing” vir sy “gemoed” dat Opperman gaan reis het. Van die faktore wat hom egter tussen 1957 en 1975 in die donkerte gedompel het, is duidelik:

1. In 1955 kry hy nie ’n oorsese navorsingsbeurs nie, weens die ondergrawing van F.C.L. Bosman.
2. Die “bul teen bul” Amsterdamse opmerking van Van Wyk Louw, en gevolglike verwydering en vervreemding van sy vroeëre digtersvriend ná 1957 (na aanleiding van Opperman se literêr-teoretiese benadering in *Digtters van dertig*).
3. Kritici wat *Dolosse* (1963) nie behoorlik kon begryp nie (soos by herlees vandag duidelik blyk uit die “Poësie as dolosse”-teks van 1948 oor Achterberg, waarin hy eintlik sy éie poësie in *Dolosse* haarfyn tipeer).
4. Die destydse kritici, in die 1950’s en 1960’s, wat geweier het om sy polities-betrokke verse as sodanig te lees (sien die resepsie van byvoorbeeld die empatie met die onderdrukte werkers in “Staking op die suikerplantasie” en E.H. Raidt se ontleding daarvan) – dus selfsensuur deur kritici op ideologiese gronde.

5. Ernst Lindenberg se giftige opmerking in 1963 oor by implikasie Opperman se digterlike "opgedroogtheid" en gebrek aan groei (slotparagraaf van *Beeld van 'n digter*).
6. Die Hertzogprys-verslag van 1965 (waarin na *Dolosse* as 'n "geraamte"-bundel verwys word teenoor *Tristia* as "vetter"-bundel).
7. Sporadiese en ernstige skrywersblokkasie (sien "Oud-digter" in *Blom en baaierd*, 1956, en gebrekkige kwaliteit van *Kuns-mis*, wat op *Dolosse* volg).
8. Uitsigloosheid oor die toekoms na die waterskeidingsgebeure van Sharpeville op 21 Maart 1960, sy reaksie daarop in "'n Blik in die toekoms", plus 'n intense en versterkte bewussyn van die ondergang van die mens en van beskawings, versterk deur die lang oorsese reis in 1957 na ruïnes van beskawings, soos Korinthe en Pompeï.
9. Sy werksoorlas by die Universiteit Stellenbosch, met byvoorbeeld eerstejaarsklasse van 450 soos in 1970.

Sy toenemende drankverbruik (miskien selfs gepaard met eksperimentering met euforiese dwelms, soos Walter Benjamin met sy hasijs- of dagga-eksperimente (1999:327–30, 673–9) kon aanvanklik te make gehad het met 'n soeke na digterlike inspirasiebronne:

Opperman het meer as een keer in my geselskap gewys op die uiterstes waartoe digters sou gaan om tot die poësie te kom, insluitend eksperimente met dwelms. Dit was vir my duidelik dat hy sy drankgebruik hiermee in verband gebring het. Natuurlik is dit nie al nie. (Wium van Zyl 2013; persoonlike mededeling)

"Vuurbees", soos die res van *Dolosse*, getuig van 'n gedrongenheid en saamgebaldheid in die eenvoud van segging oor die ingewikkeldste problematiek, soos net die sterkste digters gegun. Dis vandag steeds 'n vars, tydgenootlik-relevante, en ekologies-sensitiewe bundel. Denke en digterskap smelt hier tot sintese saam in wat Benjamin genoem het "Denkbilder" (1972:428), of te wel, 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", Lacoue-Labarthe, 1986:9) waarvoor Opperman op profetiese wyse al in 1963 kommentaar lewer.

Opperman se "Vuurbees" bied via die intertekstuele skakeling 'n soortgelyke digterlike ontsetting oor die "stil geweld teen sagte bloed" wat nooit ophou nie, soos in Celan, Perk en Stockenström se verse.

5. Laatafase 2: Herryzenis (anabasis)

Na die Hertzogprys-debakel in 1965, toe *Tristia* en *Dolosse* teen mekaar opgeweeg is en *Tristia* uiteindelik wen, hoewel die komitee van deskundiges se aanbeveling was dat albei 'n prys moet kry, of dit moet deel, is daar 'n merkbare agteruitgang in Opperman se gesondheid (Kannemeyer 1986:374–5). 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 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 geringskating van Opperman se werk en 'n doelbewuste aantying van verstelling daarin, is moeilik te bedink. Dit is glashelder dat dit 'n verswarende impak moes gehad het op 'n sensitiewe digterpsige 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). Ironies genoeg is die grondtoon vir Van Wyk Louw se vroeë variant van “Groot ode” in 1955 insgelyks in die eerste handskrif sketsmatig aangedui as “Koud. Demonies./ Visioen v/d hel” en “Inferno”. Is dit sinchronisiteit? Wie sal dit ooit agterhaal?

Na die sewe maande in verskeie komas (met gepaardgaande hallusinasies) waarin en waaruit Opperman in 1976 deur lewervergiftiging swewe, telkens na aan die dood, verskyn *Komas uit 'n bamboesstok* drie jaar na sy “mirakelagtige terugkeer”. Dit is in alle opsigte 'n hergeboorte nadat hy herhaaldelik gedurende diep komas byna gesterf het. Dit is 'n hergeboorte nie net vir die mens nie, maar ook vir die digter. *Komas* 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 deur “furor poetica” of poëtiese mania voortgedrywe. Tematies, vormlik, in toon en sfeer, in alle opsigte staan laaifase 2 direk 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 aard van laaifase 2.

Komas is 'n bundel wat in baie opsigte 'n nuwe begin aandui. Dit is in 'n geheel ander toonaard as die laaste gedigte in *Dolosse* en *Edms. Bpk.* geskryf – ligter, speelser en selfs humoristies, beurtelings afgewissel met die elegiese. Vir die eerste keer is daar weer verse wat iets van sintuiglike genot en vreugde aandui (“Grondstowwe by die siklus van seisoene”). Maar dis ook anders van aard as enigiets wat Opperman tevore geskryf het: meer op die persoonlike en intieme wêreld gesentreer. Die sentrale spanning in die bundel is tussen (gewaande) dood en (nuut-ontdekte) lewe.

Komas fungeer as 'n geheel, sodat enkelgedigte dikwels veel van hul effek verloor as hul nie in bundelverband saam gelees word nie. As outobiografie in poësievorm en as afsluiting van die oeuvre is dit 'n merkwaardige en ongewone bundel. Daar word ook intensief met die Afrikaanse literêre tradisie omgegaan.

Die groot omvang van die bundel is opvallend. Dit is letterlik die grootste Afrikaanse digbundel met sy A4-bladspieël. Dit is asof die digter hiermee finaal wou afreken met die skaduwee van sy mededinger, Van Wyk Louw, wie se omvangryke *Tristia* destyds die langste digbundel in Afrikaans was in terme van die 151 bladsye waaruit dit bestaan het (maar wat intussen ingehaal is deur Breytenbach se *Katalekte* (2012) met 212 bladsye en Marlene van Niekerk se *Kaar* (2013), ook 212 bladsye). Geeneen van die “dik” bundels van Louw, Breytenbach of Van Niekerk het die enorme bladspieël en besonderse bladuitleg plus soveel verskillende uitgawes in klein en groot formaat nie – insluitende 'n spesiale uitgawe van 250 genommerde eksemplare, deur die digter geteken, op duur, spesiaal-handgeskepte papier en in Scholco-halflinne gebind. Die digter kry met dié grootformaat-, spesiale “volksboek”, waarskynlik die laaste hou in teen die Suid-Afrikaanse Akademie se Hertzogprys-besluit in 1965. Die verslag destyds het immers vergelykend na die twee kompeterende bundels verwys:

Tristia is dikker, bevat meer gedigte, is in 'n sekere sin ruimer, "vetter", stoutmoediger in sy eksperimentering met die taal. Maar let jy op die afsonderlike gedigte, oorval die twyfel jou weer. Opperman se "geraamte"-bundel bevat, ten spyte van sy beperkte omvang, miskien meer werklike groot gedigte as een van sy vorige bundels afgeronde gedigte wat bo alle eksperimentering uitstyg en aan konsepsie en vormgewing behoort tot die allerbeste in ons taal [...]. Daarmee is gesê dat die twee bundels hoogtepunte vorm in die werk van die twee digters, hoogtepunte ook in ons letterkunde. (Kannemeyer 1986:374)

'n Treuriger verslag van weifelende oordeel sou mens ver moet gaan soek. Want wat die verslag helder in reliëf bring, is dat Opperman en Van Wyk Louw twee radikaal verskillende soort digters was, met andersoortige kunsteoretiese benaderings wat daarom juis neerslag gevind het in die dikwels langer, besinnende verse by Van Wyk Louw, teenoor die uitkristallisering in konkreta van denkbeelde en die kort, gedronge verse van Opperman (Benjamin se "Denkbilder", of in Opperman se Achterberg-essay, die "metafisiese beelddespel"). Stel "Groot ode" teenoor "Vuurbees" as synde twee verse oor dieselfde tema – die ondergang van die mens en sy beskawing, vandag opnuut 'n besonder relevante tema, waar elektroniese bestraling, renosterstropery, klimaatsverandering, breking, olieboordery en uitlaatgasse van koeie, motors, aërosols en oorlogvoering met atoombomme en chemiese middele, die natuur en die mens daaglik bedreig. Dat dit juis besonder gepas, en metatekstuele kommentaar op die inhoud is dat *Dolosse*, self 'n "geraamte"-bundel is, het niemand blykbaar opgemerk nie. Die verse handel tog spesifiek oor die af te lese geskiedenis uit dooie beendere (poëtiese paleontologie!), soos in "Sarkofaag" so formidabel uitgebeeld, en die vergaan en dreigende ondergang van die mens.

6. Ten slotte

Om die merkwaardige vervoering en "nuutgebore" sintuiglikheid aan die einde van die Opperman-oeuvre (in kontras met die vorige, tipiese donker en uitsiglose laatfase) in die denke oor laatwerk te akkommodeer, verg radikale aanpassing van die bestaande teorie. Moontlik bied neurowetenskaplike navorsing soos dié van Changeux (2012 en 2013) en ander navorsers oor breinfunksie en visies tydens hallusinasies en/of byna-dood ervarings, nog insigte wat verfyning van die teorie oor laatwerk mag meebring. Dat Opperman se oeuvre afwyk van bekende laatwerk-patrone, soos beskryf in die werk van Adorno (2003), Clark (2003) en Said (2006), was 'n verrassende insig, opgelewer deur 'n herevaluering van die digter se poësie in 2013. Gelees teen die gedetailleerde oevrestudie van D.J. Opperman 14 jaar vroeër (Van Vuuren 1999:447–72), bied die teoretiese kennis van laatwerk en die afstandeliker kyk op 'n bekende oeuvre ongewone boeiende materiaal. Dit is veral gesetel in die twee afsonderlike laatwerk-periodes (*Dolosse* teenoor *Komas uit 'n bamboesstok*). Said se beskrywings in *On late style* van die bekende werk van Europese, Amerikaanse en Engelse skrywers en kunstenaars maak nie hiervoor voorsiening nie.

Bibliografie

Adorno, T.W. 2003 [1937]. *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. 1972. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften IV: I*. Onder redakteurskap van T. Rexroth. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

—. 1999. *Walter Benjamin. Selected writings. Volume 2 1927–1934*. Onder redakteurskap van M.W. Jennings. Vertaal deur R. Livingstone. Cambridge, Massachusetts en Londen: Belknap Press of Harvard University Press.

Canby, C. (red.). 1962. *The epic of man*. Amsterdam: Time-Life International.

Celan, P. 2003. *Verzamelde gedichten*. Vertaal deur T. Naaijens. Amsterdam: Meulenhoff.

Clark, K. 2006. The artist grows old. *Daedalus*, Winter, ble. 77–90.

Changeux, J.-P. 2012. *The good, the true, & the beautiful. A neuronal approach*. Vertaal en hersien deur L. Garey. New Haven en Londen: Yale University Press. / Parys: Éditions Odile Jacob.

—. 2013. Une theorie neurobiologique de l'experience esthetique. Hooflesing, 23 Julie. XXste ICLA-kongres. Parys: Sorbonne-universiteit.

Eiseley, L. 1962. Introduction: the human adventure. In Canby (red.) 1962.

Fynsk, C. 2003. Lascaux and the question of origins. *Poeisis*, V:6–14.

Grové, A.P. 1948. Digter D.J. Opperman. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 2:38–44. <http://www.jstor.org/stable/41801342> (29 September 2013 geraadpleeg).

—. 1974. *DJ Opperman - dolosgooier van die woord*. Kaapstad: Tafelberg.

Guiot-Houdart, T. 2004. *Lascaux et les myths. Essai*. Bordeaux: Pilote 24 édition.

Jung, C. 1932. Picasso. *Neue Züricher Zeitung*, 13 November. (http://web.org.uk/picasso/jung_article.html) (24 September 2013 geraadpleeg).

Kannemeyer, J.C. 1986. *D.J. Opperman. 'n Biografie*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Lacoue-Labarthe, P. 1999. *Poetry as experience*. Vertaal deur A. Tarnowsky. Stanford: Stanford University Press.

Leroi-Gourhan, A. 1968. *The art of prehistoric man in Western Europe*. Londen: Thames & Hudson.

Lindenberg, E. 1966. Resensie: *Tristia*. In Nienaber (red.) 1966.

Nienaber, P.J. (red.). 1966. *Beeld van 'n digter*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Tafelberg.

- . 1961. "Vuurbees"-manuskripte. Dokumentesentrum, Universiteit Stellenbosch. Dokumentnommer 118.P.D.1:12-30.
- . 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg / Human & Rousseau.
- Raidt, E. 1974. Ontleding van die dramatiese simboolgebruik in "Staking op die suikerplantasie". *Grové* 1974:266-288.
- Said, E.W. 2006. *On late style. Music and literature against the grain*. New York: Random House.
- Szondi, P. 2003. *Celan studies*. Vertaal deur S. Bernofsky en H. Mendelsohn. Voorwoord deur J. Bollack. Stanford: Stanford University Press.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en profiel*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.
- Van Vuuren, H. 1999. D.J. Opperman (1914–1985). In Van Coller (red.) 1999.
- . 2001. A perspective on modern Afrikaans poetry (1960–2000). *Stilet* XIII, (2):32–50.
- Van Zyl, W. 2013. Persoonlike mededeling. (Van Zyl was D.J. Opperman se student-assistent in 1971 en 1973.)
- Veenmann, R. 2004. Meer dan sfeer: Jacques Perks verwijzingen naar klassieke poësie in *Eene helle- en hemelvaart*. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 120:57–70.
- Von Bornmann, A. 2005. Wider die schwankende Gestalt. Zwei Vorsichtige, zwei Verletzte: Der wichtige Briefwechsel zwischen Paul Celan und Peter Szondi. *Frankfurter Rundschau*. 7 Desember. <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/briefwechsel-celan-szondi-r.htm> (20 September 2013 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Die artikel is 'n uitbreiding en verwerking van die 14de D.J. Opperman-gedenklesing, op 26 September 2013 aan die Universiteit Stellenbosch gelewer. Die digter is oorlede op 26 September 1985.

Die finansiële ondersteuning van die NRF word hiermee erken.

Met dank aan kritiese lesers wat die artikel help vorm gee het met hul kommentaar: Philip John, Marlene van Niekerk, Wium van Zyl, Waldemar Gouws en Joan Hambidge. En vir redigering, Waldo Müller.

² Luister in hierdie verband na Hugo Claus se laafase-gedig "Dichter", <http://www.youtube.com/watch?v=SGqL-IJBiq0>.