

Die allure van die onvolledige, met spesifieke verwysing na *Sonklong oor Afrika* van D.J. Opperman

Hennie Aucamp
D. J. Opperman-gedenklesing*
2 Oktober 2007

I

In gedig XIV(b) in *Tristia* (afdeling 2) sê Van Wyk Louw:

“slotreëls is altyd sleutels meer as slotte”.

Dieselfde kan van titels gesê word, behalwe in gevalle waar skrywers en digters die leser doelbewus wil mislei. Hier volg enkele titels wat vir hierdie gedenklesing oorweeg is, almal geleen en soms aangepas in postmodernistiese gees. Luisteraars mag selfs van my inspirasiebronne herken, soos J.H. Leopoldt, Levinas, Paul Valéry, Hannah Arendt en ander.

- “Die melancholie van onvoltooidheid”¹
- “Die estetiese van resoluusie”²
- “Die rykdom van die onvoltooide”³
- “Die versaakte mededeling”⁴
- “Die geboortelike aard van dinge”⁵
- “Die onvoltooide groot gesprek”

Nie een van hierdie titels maak egter voorsiening vir ’n werk wat “onklaar” is nie, die digteres Ina Rousseau se raak omskrywing van D.J. Opperman se laaste manuskrip, *Sonklong oor Afrika*. Gemelde titels is dus verwerp, maar sommige figureer tog as teoretiese onderbou vir die betoë wat volg.

Die titel waarvan hierdie referent die swaarste afskeid geneem het, is “Die onvoltooide groot gesprek”. Dit is ’n aanhaling uit die gedig “Paddas” van Opperman, die laaste gedig in die bundel *Blom en baaierd*, en een van Opperman se boeiendste kunsteoretiese gedigte. Aardse digters, maar sekerlik ook ander skeppers, word “tortels van die modder” genoem. Hul nederigheid verhinder hulle geensins om met die Alskepper in gesprek te tree nie. In die slotstrofe van “Paddas” sê genoemde “tortels van die modder”:

Ons wat uit die slym
 berg en ster berym,
 roep oor die borreling van die moeras
 deur die eeue in ons sange,
 toesang en teensange
 op Hom die groot hosannas.

Die spanning tussen aardse en kosmiese kreatiwiteit figureer ook by Van Wyk Louw in *Tristia*, waar dit só geformuleer word:

Iets staan in sterre-en-helderte geskryf;
 en ek skryf ná in stof.⁶

“Die onvoltooide groot gesprek” kan op meer as een manier geles word. Die skeppinge van aardlinge klink deur die eeue teen dié van die Algees, en is dus deel van ’n durende diskoers; ook is dit uiteraard minder volkome as die skeppinge van kosmiese magte.

Maar die boeiende perspektiewe wat deur die frase “die onvoltooide groot gesprek” geopen word, vra om ’n filosofiese, en selfs teologiese benadering, wat nie heeltemal op die pad van hierdie lesing lê nie. Ek wil eerder oor die weerbarstige terme “voltooidheid” en “onvoltooidheid” praat, soos dié terme hulle in literêre tekste en kunswerke aandien. Dié bespreking sal my aanloop wees tot die tweede deel van hierdie lesing, naamlik ’n gesprek oor dít wat prof. J.C. Kannemeyer byeengebring het in die bundel *Sonklong oor Afrika*.

Die begrippe “voltooidheid” en “onvoltooidheid” van tekste kan mekaar verduidelik, maar ook weerspreek. (Geriefshalwe gaan ook kunswerke as tekste beskou word.) Om ’n alte groot verskeidenheid van voltooide en onvoltooide tekste tot ’n hanteerbare diskoers te bring, sal daar net op enkele probleemareas gekonsentreer word, naamlik:

- (1) Die voltooide teks
- (2) Die oënskynlik voltooide teks
- (3) Die oënskynlik “onvoltooide” teks
- (4) Die volkomeheid van sekere fragmente.

1. Die voltooide teks

As voorbeeld van ’n voltooide teks wat volledig op naam van sy skepper staan, kan *Joernaal van Jorik* van D.J. Opperman genoem word. Hiermee kan saamgelees word die manjifieke tekseidise, *Die galeie van Jorik*, versorg deur J.C. Kannemeyer. Hierdie werk is ’n triomf vir Kannemeyer, asook vir die boekdrukkuns in Suid-Afrika. Dit toon hoe ’n teks met variante worstel om uiteindelik by ’n estetiese resoluise uit te kom, oftewel by dit wat voltooidheid genoem word.

Tog is die kwessie voltooidheid nie altyd so deursigtig as in die geval van *Joernaal van Jorik* nie. In die praktyk, veral wat prosawerke betref, is die gepubliseerde werk nie noodwendig in ooreenstemming met die bedoeling van die skrywer daarvan nie. Drukgroepe gryp in op sy skepping soos die dwingeland Bemaking. Ook is die eise van skoolboek-voorskryfkomitees vinnig besig om meer rigied te word as die gewraakte Sensuurstelsel van die Ou Regime, want al hoe meer taboes rakende taal, ras, godsdiens, seks en politiek kom tans na vore.

Maar dit is die negatiewe kant van die munt.

Die geskiedenis lewer talle voorbeelde van werke wat hul artistieke meriete aan ’n kreatiewe vennootskap tussen skrywer en redakteur dank. Die rol wat Berta Smit gespeel het in die finalisering van romans van Frans Venter, Elsa Joubert, Anna M. Louw en ander het al legendaries geword, en ’n skryfster soos M.E.R. wou niks uitgee sonder die vooraf-raad en uiteindelijke goedkeuring van J. du P. Scholtz nie.

Ook in die buiteland is die vennootskap skrywer-redakteur 'n alombekende faktor. Flannery O'Connor het die hoogste vertrouwe in Caroline Gordon gehad, en onder lewende Amerikaanse skrywers is Joseph Heller, John le Carré, Cynthia Ozick, Toni Morrison, Chaim Potok, Doris Lessing en ander, gewillig en trots om die aandeel van hul artistieke sukses na die redakteur Robert Gottlieb te herlei, soos 'n onderhoud in *Paris Review* bewys.⁷

Maar ook kreatiewe vennootskappe kan 'n skadukant hê. Skrywers kan te afhanklik van hul redakteur-mentor raak, en hul eie visie en fokus in die proses kwytraak. Robert Gottlieb noem dié aanhanklikheid "emotional transference". Vir hom is dit belangrik om gedurig vir homself as redakteur te sê dat hy nie met sy eie manuskrip werk nie, maar met dié van 'n ander.

Die voortekens is daar dat 'n skrywer se steungroep(e) in die skryfproses nie meer skimfigure gaan bly in die toekoms nie. Die onderhoud met Robert Gottlieb en enkele van sy skrywers wys reeds in dié rigting.

In Richard Taylor se essay oor Ezra Pound, genaamd "The texts of The Cantos" word die gesag van die outeur enigsins afgestem. Dis belangrik om Taylor se uitspraak volledig aan te haal:

There is an alternative concept to the one which maintains that the text is sanctioned by the author: singular, considered, and contained. The other, and more current view, is that the text is inherently incomplete, open, unstable, and subject to endless re-making by readers, performers or audiences.⁸

"Die voorlopigheid van alle voltooidheid" is 'n gedagte wat nog meerdere male in hierdie lesing sal opklink.

Een saak kan wel nou genoem word, en dit is dat daar selfs onder kenners van 'n skrywer se werk ernstige meningsverskille kan wees oor die artistieke afgerondheid van 'n bepaalde werk. 'n Voorbeeldgeval hier is Ibsen se laaste drama *When we dead awaken*.

Edmund Gosse en William Archer was twee vurige Ibseniete, maar beide het *When we dead awaken* as die produk van seniliteit gesien. In sy studie *Henrik Ibsen*

(1907) sê Gosse: “It displayed, especially in its later acts, many obvious signs of the weakness incident on old age.” Dis opvallend dat die laaste bedryf net 10 bladsye beslaan, terwyl die eerste bedryf 23 bladsye beslaan, en die tweede bedryf 22 bladsye.⁹

Rakende die kwessie asimetrie het ek die volgende vraag per brief aan die musikoloog dr. Stephanus Mülle gestel:

Ek merk in ouer vormgebonde werke ’n sekere ewewigtigheid wat die tydskuur van bewegings betref. Is bewegings wat “onnatuurlik” kort is, vergeleke met sê die openingsbeweging, nie soms ’n teken van oorhaastigheid nie, of van musikale idees wat begin opraak het?

Dit kom byvoorbeeld voor by ’n opdragwerk van Samuel Barber. Die komponis het keelvol geraak vir die temperamentele en tegniese ontoereikende Wunderkind vir wie hy ’n vioolkonsert gekomponeer het. Die asimetrie, tydgewyse, is hier opvallend:

Allegro:	10:13
Andante	8:49
Presto in moto perpetuo	3:49

My lomp vraag het ’n veel beter antwoord gekry as wat dit verdien het.

Wat Stephanus Muller oor asimmetrie in die musiek sê, het ook relevansie vir die letterkunde. In ’n brief aan my, gedateer 27 Augustus 2007, sê hy:

Ek sou baie versigtig wees om asimmetrie in vorm te probeer koppel aan onvolledigheid. Estetiese norme het in die negentiende eeu sodanig begin wegskuif van simmetrie en balans na oorspronklikheid en innobering, dat dit eerder gelees sou kon word as doelbewuste strategieë.

2. Die oënskynlik voltooide teks

Dit gebeur toenemend dat ongepubliseerde bladsye, hoofstukke, episodes, en so meer van selfs klassieke werke in laaie, kelders, op solder en in argiewe gevind

word. Dié vondste word dan opgeneem in die nuwe drukke van werke waaruit hulle kom.

Een só 'n herstelde werk – “restored” is die term wat in Engels gebruik word – is *Adventures of Huckleberry Finn* wat in 1985 as 'n bibliofiele publikasie verskyn het om die 100ste verjaardag van Mark Twain se meesterstuk te gedenk. Die teks is, volgens sy flapteks, liefdevol en sorgsaam herstel uit manuskrip- en ander bronne deur redakteurs van The Bancroft Library te Berkeley.¹⁰

In Suid-Afrika is Stephen Gray en Craig Mackenzie besig om die tekste van Herman Charles Bosman te “herstel”. Tekste in boekvorm word nou vergelyk met gepubliseerde weergawes van dieselfde tekste in tydskrifte, of met koolpapierdeurslae, en is waar nodig aangevul. Wat Stephen Gray beoog met sy Anniversary Edition(s), is om Bosmantekste so volledig moontlik voor die publiek te laat staan.¹¹

Die tergende omtrent die herstelde weergawes wat so pas genoem is, is dat die leser nie weet watter passasies bygekom het nie, en ook nie waarom hulle in die eerste plek weggelaat is nie. Volledigheid, so skyn dit, word gelykgestel aan artistieke volkomenheid.

Daar mag trouens oortuigende artistieke oorwegings wees waarom sekere passasies weggelaat is. 'n Plaaslike voorbeeld raak die ontbrekende “hoofstuk” uit *Sy kom met die sekelmaan* van Hettie Smit, wat deur die skryfster aan die joernalis Amanda Botha geskenk is. Die publikasie van die ontbrekende materiaal, in *Rooi Rose* en in *Insig*, stig by dié spreker slegs bewondering vir die redaksie van die Vereniging van die Vrye Boek, want die weggelate gedeelte is artistiek onaanvaarbaar. Dit toon Smit op haar sentimenteelste.¹²

Die telkense ingryp van 'n skepper op sy eie werk, selfs nadat hy dit aan die publiek prysgegee het, is wel 'n aanduiding van die steeds wordende aard van 'n teks, en die outonomie van sy skepper, maar dit kan lastighede vir die “verbruiker” van tekste skep. Skilders soos Welz, Cecil Higgs en Carl Büchner het soms verander aan hulle skilderye, ook nadat hierdie skilderye verkoop is, en nie altyd met die goedkeuring van die eienaar nie.

In sy boeiende essay “Die stand van die Afrikaanse edisiewetenskap” wys J.C. Kannemeyer daarop dat ’n digter soos Van Wyk Louw by nuwe drukke van ’n bestaande bundel wysigings aangebring en selfs gedigte weggelaat het.¹³ Die digter bly in so ’n geval nog die finale arbiter, maar vir ’n lesers wat die vorige weergawes van ’n teks onthou, is die nuwe weergawe van ’n gedig of ’n teks nie sonder meer die finale produk nie. Die teks se gepubliseerde verledes skemer deur, en hier kan met vrugbaarheid na die *pentimento*-verskynsel in die teken- en in die skilderkuns verwys word. In die inleiding tot haar bundel *Pentimento* omskryf Lillian Hellman die skilderkunstige verskynsel *pentimento* soos volg:

Old paint on canvas, as it ages sometimes becomes transparent. When that happens it is possible, in some pictures, to see the original lines: a tree will show through a woman’s dress, a child makes way for a dog, a large boat is no longer on an open sea. That is called *pentimento* because the painter “repented”, changed his mind.¹⁴

Kortom: er staat niet wat er staat, ook in die finale weergawe van ’n skildery. Tans lê x-stralfoto’s die herdinkproses van ’n skilder nog duideliker bloot.

Daar sal in die tweede helfte van hierdie lesing teruggekeer word na die skilderkunstige begrip *pentimento* wat, soos Hellman aandui, met twee dinge saamhang: “boetedoening” sowel as “hér-dink”.

3. Die oënskynlik onvoltooide teks

Prof. J.C. Steyn het in ’n navraag van my oor “onvoltooide mededeling” soos volg gereageer:

Oor “onvolledige mededeling” kan ek jou niks meer sê as wat enige taalkundige jou prosaïes kan meedeel nie, naamlik dat ons gewone taalgebruik vol sulke uitinge is – ellipse, soos hulle van oudsher bekend is. Die situasie, teks, konteks en verwysingsraamwerk help die hoorder of die lesers met interpretasie.¹⁵

Hierop laat J.C. Steyn 'n boeiende definisie van "ellipsis" uit *Lexicon van de taalwetenskap* (G.E. Booij en ander) volg:

Van ellipsis spreek men in de tradisionele grammatica in het geval van subject-predikaatsverbande die onvolledig is in die zin dat bepaalde dele van die verbande nie in die uiterlik zinsvorm aanwesig is maar wel met behulp van konteks en/of situasie kan word geconstrueer. Voorbeelde van ellipses is samentrekkings en infinitiefkomplemente.¹⁶

Steyn se inset het onmiddellik 'n brug verskaf na die veel aangehaalde begrip "die oop plekke" (Leerstellen) van W. Iser, in sy werk *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*.¹⁷

Hierdie "oop plekke" word ook "interpretasieruimtes" genoem in Afrikaans, want dis hier waar die skeppende verbeelding van die leser met invulwerk moet kom. Die leser word deur die teks voor hom opgevorder tot skryfvennoot; tot saamskepper.

Die "oop plekke"-teorie van Iser kan ook deurgetrek word na die skilderkuns, maar sal in talle gevalle strand op die harde bodem van subjektiwiteit. "Beauty", volgens 'n ou idoom, "lies in the eye of the beholder"; en "beauty" sou ook saamgelees kon word met sy ander helfte, naamlik "truth".

Dis goed om met twee reg deur see-voorbeelde in die skilderkuns te begin. In die Universiteitsmuseum op Stellenbosch staan 'n onvoltooide skildery van Maggie Laubser op 'n esel; die boonste helfte van die bord is reeds – voorlopig, soos dit lyk – ingevul met kleur, die onderste helfte bevat 'n skematiese aanduiding in potlood van wat verder beoog is met dié skildery.

'n Duideliker voorbeeld hier is die beroemde onvoltooide portret van Mozart deur sy swaer Joseph Lange, een van die handjievol portrette wat regstreeks van Mozart gemaak is. Die onderste helfte van die skildery, wat Mozart voor die pianoforte toon, is nog nie ingevul nie, maar die kop, en 'n gedeelte van Mozart se bolyf, is van 'n uitsonderlike sielkundige peiling.¹⁸

Lastiger word die toepassing van “die oop plekke”-teorie op skilderye wat na die moderne era aanbeweeg. ’n Moderne bewussyn gebruik dikwels die “oop plekke” op doek of bord as deel van die komposisie, reeds by ’n skilder soos Lautrec.

Cézanne, hierteenoor, lewer eindelose probleme vir die kunspubliek, in so ’n mate dat daar in die jaar 2000 uitstallings in Europa gehou is, eers in Wien, later in Zürich, getiteld *Cézanne: Finished-Unfinished*. Vir die eietydse oog lyk talle skilderye in die lywige katalogus wat gebaseer is op dié uitstalling na voltooid werk, maar vir Cézanne was hul onvoltooid.¹⁹ Ook het hy dié skilderye nie as sketse of voorstudies beskou nie. Die kolle en strepe verf op sekere doeke het nie, volgens Cézanne se eie kunsteoretiese opvattinge, ’n oortuigende gesprek met mekaar aangegaan nie, en Cézanne het dusdanige doeke verwerp. Van haar eie onvoltooid doeke het die kunstenaar Judith Mason aan hierdie spreker gesê: “They just died on me,” en dié uitspraak sou ook dié van Cézanne kon gewees het.

Waarom sekere Michelangelo-beelde nie voltooi is nie, sal wel aan praktiese oorsake te wyte wees. Daar kan met sekerheid aangeneem word, het die kunstenaar Adriaan van Zyl aan hierdie spreker genoem, dat Michelangelo hierdie beelde wat nog uit die marmer beur as onvoltooid beskou het.

Wat hul opvattinge omtrent voltooidheid/onvoltooidheid betref, verskil Michelangelo dus van sy tydgenoot Leonardo da Vinci, wat soms meer geïnteresseerd was in die konsep vir ’n werk as in die voltooid werk, of dit nou om ontwerpe vir tenks, fietse of altaarstukke was. Dié uitgangspunt word sterk gestel in die dokumentêre prent *Leonardo and the code he lived by*. Dié film word dikwels op die Geskiedenis kanaal van DStv vertoon, en herinner hierdie kyker telkens aan die slotreëls van “Kontrak”, ’n gedig uit D.J. Opperman se debuutbundel *Heilige beeste*:

U droom met dinamiet
en laat aan arbeiders
die besonderhede en verdriet.

Aan wie het Leonardo da Vinci “die besonderhede en verdriet” oorgelaat van sy omstrede altaarstuk “Die aanbidding van die Wyse Manne”, reeds sedert 1670 in die Uffizi Galery in Firenze?

Daar is gedeeltes in dié voorstelling wat na blote tekenwerk op 'n gelerige ondergrond lyk. Jean-Claude Frère, in sy studie *Leonardo: Painter, Inventor, Visionary, Mathematician, Philosopher, Engineer*, sê dat “Die aanbidding van die Wyse Manne” reeds die sketsmatigheid toon wat moderne kuns kenmerk. Dan laat hy dié reël volg: “Leonardo’s contemporaries erroneously assumed that it was unfinished.”²⁰

Jean-Claude Frère se uitspraak is bra opportunisties. Leonardo se tydgenote het sy skildery as onvoltooid gesien, en die opdrag vir 'n altaarstuk vir San Donato a Scopeto in Firenze is oorgemaak aan Ghirlandaio. Die finale altaarstuk is uiteindelik deur Filippino Lippi geskilder.

Die belangrikste argument teen Jean-Claude Frère se opvatting van die moderniteit van Da Vinci, is van prof. Maurizio Seracini wat in 2002 'n studie van die verfoppervlakte van “Die aanbidding van die Wyse Manne” onderneem het. Sy gevolgtrekking is dat nét die onderliggende tekening van Da Vinci is, en dat die verf deur 'n ander en swakker skilder aangebring is: “None of the paint we see on the Adoration today was put there by Leonardo.”²¹

Die “non Finito’ di Leonardo”-probleem gaan waarskynlik voortduur. Wat hierdie kort bespreking van “Die aanbidding van die Wyse Manne” aan die lig bring, is dat die toepassing van Iser se “Leerstellen”-opvatting 'n riskante onderneming is waar dit die skilderkuns raak.

Maar ook op literêre gebied kan die volgende vermaning van Frans C. de Rover ter harte geneem word:

. . . natuurlik is het theoretisch denkbaar dat er zoveel interpretaties van een literaire tekst bestaan als er lezers zijn, maar hoe ‘open’, hoe ‘invulbaar’ een literaire tekst ook is, er vallen wel degelijk grenzen te trekken waar het de aanvaarbaarheid van interpretaties betreft.²²

4. Die “volkomenheid” van sommige fragmente

Die fragment in die letterkunde, volgens die literêre woordeboek van Van Gorp,²³ is 'n gedeelte van 'n teks wat as 'n groter geheel beplan is, maar vanweë siekte of die

dood van sy skepper nooit voltooi is nie. Dit kan ook wees dat die skepper belangstelling in sy beplande skepping verloor het.

Prof. Ian Ferguson het my in 'n brief daarop gewys dat neëntiende-eeuse digters soos Keats en Byron 'n neiging gehad het om groot gedigte te begin, en dan te los en te publiseer as 'n "fragment".²⁴

Wat hierby aansluit, is die geskrewe gedeeltes van 'n roman wat gepubliseer word, meesal in literêre tydskrifte, en in Engels "an abandoned novel" genoem word. "Abandoned" beteken hier iets anders as die "abandoned poem" waarvan Paul Valéry praat. Volgens Valéry is álle gedigte, ook die sogenaamde voltooides, uiteindelik deur hul makers versaak.²⁵

Maar laat die fragment-"industrie" tersyde gelaat word, en na die bona fide-fragmente van Sappho en haar tydgenoot Alcaeus gekyk word, soos bespreek deur Margaret Reynolds in haar solied gedokumenteerde en spitsvondig geskrewe studie, *The Sappho Companion*.

"Sappho", sê Reynolds, "is not a name, much less a person. It is, rather, a space. A space for filling in the gaps, joining up the dots, making something out of nothing."²⁶ Terug by Iser en sy "oop plekke".

Sappho, so vervolg Reynolds 'n paar bladsye later, funksioneer as metafoor. Haar fragmente bevredig die romantiese verbeelding, sê Reynolds, en brei hierop uit: ". . . since the eighteenth century our culture has entertained a pervading fascination with anything imperfect, destroyed, failed, lost."²⁷

In Reynolds se *The Sappho Companion* verskyn geselekteerde fragmente van Sappho in Grieks, gevolg deur "voltooiings" van hierdie fragmente of inspelings daarop deur digters wat name soos die volgende insluit: Sir Philip Sidney, John Hall, John Addison, Thomas Hardy, William Carlos Williams en talle ander.

Dalk belewe die literêre publiek nog 'n dag dat die fragment tot volwaardige genre gepromoveer word. Ons leef immers in 'n gebroke wêreld met gebroke werklikhede.

Ek wil die eerste helfte van hierdie lesing afsluit met drie uitsprake wat standpunt inneem teen die nosie voltooidheid in die kunste:

- Paul Valéry: "A poem is never finished, only abandoned."²⁸

- Pablo Picasso: “I have a horror of something finished. Death is final. A revolver shot finishes off. The not completely achieved is life.”²⁹
- Marlene Van Niekerk verwys emosioneel na “selfbehepte minnaars van voltooidheid” in haar roman *Memorandum*.³⁰

II

Paul Valéry, Pablo Picasso en Marlene Van Niekerk onderskryf die steeds wordende aard van tekste, maar die manuskrip van *Sonklong oor Afrika* is, soos vroeër gesê, veel minder as onvoltooid. Dis onklaar. Dit het in die wordingskramp gestol, op enkele tekste na.

J.C. Kannemeyer het nog nooit teruggeskrik vir geweldige uitdagings nie, en van sy hand het die Afrikaanse literatuur twee edisie-uitgawes wat vir baie jare ’n model van soortgelyke edisies gaan wees, nl. *Die galeie van Jorik* (1979) en *Sonklong oor Afrika* (2000), beide werke gebaseer op tekste van D.J. Opperman.

Die leser van *Sonklong oor Afrika* is getuie van die worsteling wat Kannemeyer gehad het om krabbelinge tot leesbaarheid te bring, want teenoor die hortende handskrif van Opperman verskyn die teks waarom dit gaan, maar nou in netjiese tipografiese vorm.

Die bundel *Sonklong oor Afrika* begin met ’n lang en sterk rigtinggewende inleiding van J.C. Kannemeyer. Hierop volg die wordingspogings van drie tekste: “Nikkerbol”, “Tuinslang” en “Sy kisse as”. Ook die titel van twee van die voorbeeldgevalle staan in die teken van wording, want “Nikkerbol” en “Sy kisse as” het talle alternatiewe titels. Net die titel “Tuinslang” bly onveranderd, waarskynlik omdat die metaforiek hier so opvallend selfbeslote is.

Wat hierdie leser – en waarskynlik talle ander – soek, is die outentieke geluid; die tipiese Opperman-stem. In sy resensie oor *Sonklong oor Afrika* sê Henning Snyman dat Opperman deur die ruheid en onvoltooidheid van sy manuskrip “klink”, maar voeg hieraan toe, “die kristal nie meer so suiwer nie”.³¹ A.P. Grové se resensie bevat ’n soortgelyke, maar meer gesubstansieerde uitspraak: “En tog is sy (Opperman se) ‘handskrif’ feitlik in elke gedig herkenbaar: die konkrete benadering,

die gevoel vir die dramatiese, die vermoë om sonder betoog 'n dieper sin te bevry uit 'n stuk werklikheid wat voor oë is ("Tuinslang") . . ."32

Opperman het bepaalde kreatiewe verwagtings omtrent 'n teks gehad. Dit moet, in sy woorde, "vonk en spanning" hê, 'n uitspraak wat klop met wat die Ierse skrywer, Sean O'Faolain, van die kortverhaal verwag het, naamlik "punch and poetry".

Die stem in *Sonklong oor Afrika* hét spanning, en soms ook vonk; maar die stemtoon raak dikwels ooropgewonde, iets waarvan ook die oordadige gebruik van die uitroepteken getuig. Met finale redigering deur Opperman self sou die uitroeptekens straks verval het.

Die vraag is nou, hoeveel ruimte het 'n teksedisie-versorger wanneer dit by redigering kom?

Die tekste in die manuskrip van *Sonklong oor Afrika* is nie genommer en gedateer nie, inligting wat Kannemeyer tot op sekere hoogte sou kon gehelp het met sy ordening.

Die gewoonte om tekste, spesifiek poësietekste, te dateer, skyn nie algemeen te wees nie. Hier te lande het Ina Rousseau dit soms gedoen,³³ en uit 'n persoonlike mededeling van Lina Spies lei ek af dat sy haar tekste tot redelik onlangs toe gedateer het.

Picasso was 'n konsekwente dateerder van sy werk. In 'n gesprek met die fotograaf Brassai het hy sy dateringsgebruik só verduidelik en geregverdig:

“. . . Why do you think I date everything I do? Because it is not sufficient to know an artist's work - it is also necessary to know when he did them, why, how, under what circumstances . . . Some time there will undoubtedly be a science - it may be called the science of man - which will seek to learn more about man in general through the study of the creative man. I often think about such a science, and I want to leave to posterity a documentation that will be as complete as possible. That's why I put a date on everything I do . . ."34

Maar datering is nie noodwendig 'n aanduiding van die volgorde wat 'n digter beoog wanneer hy sy manuskrip persgereed kry nie. Wanneer hy begin rubriseer, volgens tema, motief en digsoort, gaan die orde van die skeppingsproses waarskynlik versteur word.

Die nommering van tekste kan ongetwyfeld groot hulp by ordening bied. Dis 'n prosedure wat gevolg word wanneer grafiese kunstenaars die verskillende state van hul etse berei.

Die National Gallery in London het van 3 Junie tot 7 Oktober 2001 'n uitstalling aangebied, getiteld *The Unfinished Print*. 'n Kunstenaar trek verskillende proewe van sy etsplaat af en laat die kyker toe om die dink en die hêrdink betrokke by die maak van 'n etswerk na te speur. My bron meld die uitgangspunt van die uitstalling *The Unfinished Print* nadruklik:

The question of when a work of art achieves aesthetic resolution is central to the history of art and has special implications for printmaking.³⁵

Wat J.C. Kannemeyer met die edisie-uitgawe van *Sonklong oor Afrika* bereik het, grens aan 'n wonderwerk. As hy soms met 'n saamgestelde teks kom, volg hy 'n praktyk wat stellig ook deur die voltooiers van musiekwerke gevolg word. Sonder dié agterna-sweiswerk het die publiek geen *Turandot* (Puccini) en geen *Lulu* (Alban Berg) gehad nie. Feit bly: niemand, nie die bereider van 'n edisie-uitgawe, of die voltooiers van onvoltooide musiekwerke, kan presies weet wat die eindbeslissing van 'n skepper sou gewees het nie.

Hier kan 'n interessante staaltjie ter illustrasie genoem word. Charles Dickens se onvoltooide speurverhaal *The Mystery of Edwin Drood* het al tot talle voltooiings gelei, almal minder geslaag. Dickens het 'n gedeelte van sy speurverhaal-in-wording aan Koningin Victoria voorgelees, en aangebied om die afloop van sy verhaal aan haar te vertel. Koningin Victoria het dié aanbod helaas van die hand gewys, en tot vandag toe ly die leespubliek onder haar ysere dissipline, want Dickens is skielik oorlede.³⁶

Die digter Johann de Lange glo dat die mens geneties geprogrammeer is om die voltooidheid of voltooibaarheid van 'n teks aan te voel. Ek het enkele digters gevra watter tekste in *Sonklong oor Afrika* volgens hulle die naaste aan klaar is.

Die digter Lucas Malan het die teks "Sy kissie as" genoem, al het Kannemeyer die "eind-weergawe" saamgestel. Malan vestig ook die aandag op "Vrousluimer" waar die kompaktheid van die vers op byna-voltooidheid dui.

Vir hierdie spreker is 'n teks soos "Prys jou Skepper" boeiend en, op die slotstrofe na, byna-klaar. Dié teks is 'n parodie op Prediker 12, en danksy die struktuur van sy bronteks, stewig van vorm. Ek haal die eerste strofe aan:

Prys jou Skepper in die dae van jou jeug
 vóór dat jy uitroep: "Waar is my bril?"
 vóór jy 'n klankversterker aan jou een oor steek
 en jou kunstende nie meer aan die tandvlees kleef.

In sy resensie oor *Sonklong oor Afrika* haal ook A.P. Grové die strofe van so pas aan. Hy loof "die kreatiewe ingryp in 'n bestaande teks", maar praat in dieselfde asem van "die brutaal-aardse herskrywing van Prediker 12".³⁷

Sedert Opperman se teks-in-wording ("Prys jou Skepper") het ook twee ander ouer digters in Afrikaans, T.T. Cloete en Barend Toerien, hul eie aftakeling geparodieer. Dis of al drie, Opperman, Cloete en Toerien, die bekende aansporing van Dylan Thomas ter harte geneem het: "Do not go gentle into that good night."

Johann de Lange het wel aan my gesê dat hy nie daarvan hou om Opperman te sien sukkel nie, maar ook hy noem "Sy kissie as" as voorbeeld van 'n teks wat al feitlik dáár is.

Teenoor Johann de Lange wat nie wil sien hoe Opperman "sukkel" nie, is daar lesers van 'n ander skool, naamlik dié wat kreatief-opvoedkundig geïnteresseerd is in "verse-in-aanbou". Dié skool is Kannemeyer dank verskuldig dat hy tekste verlos het uit die "gistende baaierd". (Gemelde terme, "verse-in-aanbou" en die "gistende baaierd", kom voor in Kannemeyer se inleiding tot *Sonklong oor Afrika*.)

Maar selfs lesers wat geboei word deur die wordingsgeskiedenis van 'n teks, het hul eie probleme met die beswering van die chaos wat 'n onklaar teks en 'n onklaar manuskrip is.

Hierdie spreker se radar was van meet af aan die oeuvre-gedagte. Sekere temas en motiewe in *Sonklong oor Afrika* tree in gesprek met soortgelyke terme en motiewe in Opperman se oeuvre. Hier is Harry Mulisch se omskrywing van *oeuvre* van groot nut:

Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kode . . . Raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het; een kolossale bloedsomloop is er in gaande, en een alles omvattend stofwisselingsproces, geregeerd door haast onvindbare klieren, en in het midden: de *hypofyse*, voorgoed onzichtbaar.³⁸

Deur *Sonklong oor Afrika* deurentyd as deel van die Opperman-oeuvre te sien, klink die klad- en meer afgeronde tekste dus téén iets, en bied al hoe meer raakpunte en vergelykingsmoontlikhede hulle gaandeweg aan.

Sonklong oor Afrika is 'n Afrika-manuskrip: die titel sê dit al. Afrika was van *Heilige beeste* af, en dwarsdeur Opperman se oeuvre, sy manjifieke obsessie ("magnificent obsession").

Watter rigting *Sonklong oor Afrika* wou inslaan, word mooi saamgevat deur mev. Marié Opperman, soos gerapporteer deur J.C. Kannemeyer:

Volgens mev. Opperman wou Opperman in die nuwe bundel as 't ware die hele Afrika in sy skrywershand hê en die essensie van die vasteland in sy verskeidenheid mense, diere en plante en uiteenlopendheid van geologiese samestelling vasvat.³⁹

Talle resesente van *Sonklong oor Afrika* wys dan ook op die markante Afrika-konneksies in die manuskrip. A.P. Grové stel die saak met voorbeeldige versigtigheid:

Om op grond van hierdie bundel-in-wording met sy 35 geselekteerde verse die digter se plan en visie te probeer agterhaal, sal raaiwerk afgee. Maar wat wel duidelik is, is dat Opperman hier die Afrika-mens in Afrika-konteks wou teken.⁴⁰

In 'n deurdagte resensie wys ook Coenraad Walters daarop dat *Sonklong oor Afrika* by vroeër Opperman-bundels aansluit, en lig onder meer Afrika-gedigte uit:

Die gebruik van Afrika-sprokies en -mites as intertekste herinner aan 'Sprokie van die spikkelkoei', en die verwysings na die Egiptiese beskawing in 'Brief van 'n mededigter' herinner aan 'Scriba van Egipte' (albei in *Engel uit die klip*). 'Geboorte van die verminktes' skakel met 'Swembad by 'n kraaminrigting vir radiumgevalle' (*Dolosse*, 1963), en die beeld van die hamerkop ('Ons hamerkoppies maak bekend') eggo 'Ringdans van die hamerkoppe' uit *Blom en baaierd*.⁴¹

Waar Walters die raakpunte tussen gedigte in *Sonklong oor Afrika* en gedigte in die res van die Opperman-oeuvre uitlig, wil hierdie spreker die opvallende ooreenkoms tussen *Sonklong oor Afrika* – ja, selfs in sy onklaar staat – en die bundel *Joernaal van Jorik* aantoon.

Daar rys onmiddellik 'n probleem by dié benadering: wie is "Sonklong" eintlik? Katinka Heyns en Chris Barnard se dokumentêre prent oor D.J. Opperman heet *Sonklong oor Afrika*, 'n titel wat deur Opperman self bedink is, en wat hom gelykstel aan D.J. Opperman. Opperman is *Sonklong*, en omgekeerd.

In die geselekteerde weergawe van die Opperman-manuskrip, met die titel *Sonklong oor Afrika*, kom "Sonklong" nie een maal ter sprake nie. Dit wil dus lyk of *Sonklong*, anders as *Jorik*, nie bestem is om as karakter op te tree in Opperman se laaste manuskrip nie. *Sonklong* in *Sonklong oor Afrika* moet eerder as 'n abstraksie gesien word.

“Die reisende karakter” het in Opperman se hande ’n literêre begrip geword, en selfs die onderwerp van ’n Opperman-kandidaat, J.P. Smuts, in sy M.A.-tesis.⁴² Sekerlik speel reisende karakters ’n groot rol in die Opperman-oeuvre: sendelinge, spioene, reisigers, handelaars, smouse – ja, ook in *Sonklong oor Afrika*, in die gestalte van oom Joël.

Sommige van hierdie reisigers kyk verwonderd, maar ook effens bevreemd na Afrika; Jorik by name:

Hy voel in hierdie ruwe land nie tuis
 en stap langs slakbedekte rots en strand
 in die vervoering van die seegeruis
 verlangend na sy verre vaderland

diep deur dié see, by sagter watergras,
 waar hy op groener heuwels lank geleë,
 in blyer bosse eens gelukkig was
 vóór die afsluiting deur die wier en see.⁴³

Wat Jorik se “verre vaderland” is, laat speling vir spekulasie: ’n Europa, ’n Atlantis, of bloot ’n suiwer konsep soos “hemel”?

Teen sy sending in – en ook dié begin vir Jorik vaag word – raak hy tog geheg aan Suid-Afrika, en Jorik oorpeins:

Was daar ’n doel, ’n vae doel en taak
 dat ek ’n ruk in hierdie land moes bly?
 Ek het aan alles dan te vas geraak
 om van sy malva en sy mens te skei.⁴⁴

Ook Jorik is deur ’n kaart gelei, soos die maker van *Sonklong oor Afrika* hom deur ’n kaart laat lei, een wat trouens op die omslag van *Sonklong oor Afrika* verskyn, met bewerige lyne en geskrif in die Opperman-hand. Wat opval omtrent die kaart, is dat ook die Afrika noord van die ewenaar betrek word.

Uit wat reeds in *Sonklong oor Afrika* staan, wil dit voorkom of Sonklong nie binnelande in Gods naam wil ontdek nie, soos Jorik, maar binnelande wil besoek wat vir hulself spreek, met hul eie mitologieë. 'n Mens dink hier veral aan "Guineaanse skeppingsverhaal", wat dalk 'n sleutelteks binne *Sonklong oor Afrika* kon geword het.

Wou Opperman met 'n korrektief op *Joernaal van Jorik* kom, deur homself volledig met Afrika te vereenselwig; homself te bevry, so ver so iets moontlik is, van Europese bagasie?

My spekulاسie is miskien nie so vergesog as wat dit mag klink nie; ook A.P. Grové dink in dié rigting, maar versigtiger. Hy sê:

In ons digkuns is veral die Afrikaner meermale in verhouding tot sy wêreld geteken: deur Totius, deur Van Wyk Louw en ander. Maar in *Sonklong*, lyk dit my, kry ons iets van 'n paradigmaverskuiwing; was dit die ideaal om breër te gryp, inklusief te werk met die doel om uiteindelik te kom by 'n siening van dié Afrika-mens in wisselwerking met sy kontinent. Indien dit inderdaad Opperman se ideaal was, het omstandighede hom verhinder om sy droom ten volle te verwesenlik. 'n Verlies by al die ander verliese.⁴⁵

III

Hierdie diskoers wil ten slotte inbuig op homself.

Dit het begin met die stel van moontlike titels vir hierdie gedenklesing. Een moontlikheid is doelbewus agterweë gelaat, naamlik: *In die Duiwel se Werkswinkel*.

Dié titel is nie so oneerbiedig as wat dit mag klink nie. Dit word trouens gerugsteun deur Opperman se groot opstel oor kreatiwiteit, naamlik "Kuns is boos!"⁴⁶

Maar 'n titel soos *In die Duiwel se Werkswinkel* suggereer 'n eensydige opvatting oor kuns. In die maak van tekste, op letterkunde-, kuns- en musiekgebied, is daar 'n strewe om teenstrydighede saam te dink en soms met mekaar te versoen:

boosheid en goedheid, manlikheid en vroulikheid, donkerte en lig, dood en lewe, om net enkele teenpole te noem.

Veel meer in die gees van hierdie lesing sou wees om terug te keer na “die geboortelike aard van dinge”, ’n uitgangspunt van Hannah Arendt.

Dié terugkeer kan verletterlik word, na aanleiding van ’n episode in die mémoire van die filmster en beeldhoudster, Gloria Swanson.

Swanson is in die geselskap van Japannese monnike in ’n parkagtige begraafplaas; baie rustig, baie mooi, in alle opsigte ’n Friedhof. Maar wat is die klein kopklippies, vra sy later aan die monnike. Dis die graffies van die onvoltooides, sê hulle, die wesentjies wat geaborteer is voordat hulle mens kon word. Maar *siel* het hulle tog. Dié inligting het Swanson bedroef maar ook getroos: baie jare gelede het ook sy ’n kind laat afdryf.⁴⁷

Daar behoort ’n rusplaas te wees vir tekste wat nog nie heeltemal poësie is nie, maar reeds ’n siel het; en op ’n plaket by die ingang van hierdie rusplaas, kan die volgende woorde van T.S. Eliot uit “Burnt Norton” staan:

What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.

Ek dank u vir u aandag.

Geselekteerde eindnote

¹ Die titel “Die melancholie van onvoltooidheid” is gedeeltelik geleen by die filosofe Salomon Terreblanche en Levinas in Terreblanche se artikel “Die melancholie van die lewenswerk”, na aanleiding van “die utopiese denke” van Ernst Bloch; *Fragmente: tydskrif vir filosofie en kultuurkritiek*, Nommer 10/11, 2003.

² Peter Parshall, kurator van oumeester-plate en -drukke, National Gallery of Art. Sien ook <http://www.nga.gov/past/data/exh789.shtm>

³ Tom van Deel, “Rijkdom van het onvoltooide: notities over Vestdijks nagelaten werk”) Sien ook: <http://www.dbnl.org/tekst/deelalsiol> (Kannemeyer en Cloete verwys ook na J.H. Leopoldt se uitspraak: “Rijkdom van het onvoltooide”).

⁴ Paul Valéry. Sien ook: <http://kirjasto.sco.fi/pvalery.htm>

⁵ Pieter Duvenage, “’n Politiek van goeie oordeel”, *Die Vrye Afrikaan*, 20 Okt. 2005.

-
- ⁶ Van Wyk Louw, “Ex unguine leonem”, *Tristia*.
- ⁷ Robert Gottlieb, “The Art of Editing”, *The Paris Review Interviews*, vol 1; Picador, 2006.
- ⁸ Richard Taylor, “The texts of The Cantos” opgeneem in *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), onder redaksie van Ira B. Nadel.
- ⁹ Aangehaal in volume 8 van die *Oxford Ibsen*, bl. 370, onder redaksie van James McFarlane; Oxford: Oxford University Press.
- ¹⁰ Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1985, University of California Press.
- ¹¹ Sien Human & Rousseau se Anniversary Editions, ’n deurlopende reeks.
- ¹² Amanda Botha, “Liefdesgeskrifte”, *Rooi Rose*, 20 Febr. 2003, asook “’n Brief aan sy bruid”, *Insig*, November 2001.
- ¹³ J.C. Kannemeyer, “*Uit puur verstrooiing*”, bl. 103, Inset-uitgewers, Stellenbosch, 2007.
- ¹⁴ Lilian Hellman, Introduction to *Pentimento*, first edition, page 3. 1973. Boston: Little Brown & Company.
- ¹⁵ Brief gedateer 1 Julie 2007.
- ¹⁶ G.E. Booij e.a., *Lexicon van de taalwetenschap*, tweede, geheel hersiene druk, 1980, p. 80; Utrecht/Amsterdam: Het Spectrum.
- ¹⁷ Sien T.T. Cloete (red.), *Literêre Terme & Teorie*, 1992, bladsye 253 en 254; H.A.U.M.-Literêr, Pretoria.
- ¹⁸ Stephen Farthing (oorkoepelende redakteur), *1001 Paintings you must see before you die*; 2006; bl. 335. London: Cassell Illustrated. 2006.
- ¹⁹ *Finished-Unfinished: Cézanne*. 2000 Kunstforum Wien, Kunsthaus Zürich: Hatje Cantz.
- ²⁰ Jean-Claude Frère, *Leonardo: Painter, Inventor, Visionary, Mathematician, Philosopher, Engineer*; 1995; bl. 61; Paris: Editions Pierre Ferrail.
- ²¹ “Adoration of the Magi (Leonardo”, uit Wikipedia, the free encyclopedia.
http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi
- ²² Frans C. de Rover, “Een weemoedige Oidipous: over ‘Oude Lucht van Harry Mulisch’”; bl. 181; opgeneem in *Over verhalen gesproken 1982*. Groningen: Wolters Noordhof.
- ²³ H. Van Gorp, *Lexicon van Literaire Termen*; 1986 (hersiene druk), bl. 153; Leuven: Wolters.
- ²⁴ Brief gedateer 5 November 2006.
- ²⁵ <http://www.kirjasto.sco.fi/pvalery.htm>
- ²⁶ Margaret Reynolds, *The Sappho Companion*; 2001; sien bladsye 2. London: Vintage.
- ²⁷ Reynolds, bl. 7.
- ²⁸ Sien voetnoot 4.
- ²⁹ Voetnote by onvoltooide skilderye, sien:

<http://findarticles.com/p/articles.mi>

- ³⁰ Marlene van Niekerk, *Memorandum*; 2006; bl. 66; Kaapstad: Human en Rousseau.
- ³¹ Henning Snyman, "Opperman se 'beroerte-poësie' sluit sy werk gepas af", *Rapport*, 17 Des. 2000.
- ³² A.P. Grové, "Opperman se Afrika-droom hier vergestalt", *Beeld*, 30 Okt. 2000.
- ³³ Sien afdeling "Stilis", *Stilet*, Maart 2006, no. XVIII:1
- ³⁴ *Brassaï, Picasso & Co*; 1967; bl. 100; London: Thames and Hudson.
- ³⁵ Katalogus van uitstalling van die National Gallery, London; 2001.
- ³⁶ Stuart Kelly, *The Book of Lost Books*; 2006; bladsy 299; London: Penguin.
- ³⁷ Sien voetnoot 31.
- ³⁸ Aangehaal deur Frans C. de Rover; sien voetnoot 21.
- ³⁹ J.C. Kannemeyer, inleiding tot *Sonklong oor Afrika*, bl. 24.
- ⁴⁰ A.P. Grové; sien voetnoot 31.
- ⁴¹ Coenraad Walters, "Kannemeyer se leesuitgawe van Opperman se *Sonklong oor Afrika*", *Seminaarkamer*, versorg deur Etienne van Heerden.
<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/sonklong.asp>
- ⁴² J.P. Smuts, *Die reisende karakter in die Afrikaanse roman*, M.A.-tesis, Universiteit van Stellenbosch, 1968.
- ⁴³ Aanhaling uit *Joernaal van Jorik* deur D.J. Opperman.
- ⁴⁴ Sien voetnoot 42.
- ⁴⁵ A.P. Grové; sien voetnoot 31.
- ⁴⁶ D.J. Opperman, "Kuns is boos!", *Wiggelstok*.
- ⁴⁷ *Swanson on Swanson: an autobiography*; 1981; bladsy 519; London: Michael Joseph.