

0010070

With kind regards, and with
admiration for your work on others.
J.C. Kannemeyer.

Pretoria, 1 July 1991.

Die D.J. Opperman-gedenklesingreeks is deur die Universiteit van Stellenbosch ingestel om die nagedagtenis te eer van die bekende Afrikaanse digter, dramaturg en kritikus D.J. Opperman, wat van 1960 tot 1979 professor in die Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit van Stellenbosch was.

Die derde D.J. Opperman-gedenklesing is deur dr. J.C. Kannemeyer gelewer op 24 April 1991.

UNIVERSITEIT STELLENBOSCH
BIBLIOTEKDIENS



Raknommer:

839.361 OPP 3 KAN
JS Gericke Biblioteek
Ondersie vlak

SKENKER: Prof C J D Harvey

Itemnommer : 3008008196

DIE ROTSMUSIEK VAN EIE HIËROGLIEF
'N VISIE ANDERKANT DIE TEKS

J.C. KANNEMEYER

UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH

UNIV.STELLENBOSCH



300 800 8196

Kort na die verskynning van *Komas uit 'n bamboesstok* op Vrydag, 8 Junie 1979 is hierdie laaste gepubliseerde digbundel van D.J. Opperman deur haas alle resensente verwelkom as een van die grootste prestasies van die Afrikaanse literatuur as sociaanig. Voor die publikasiedatum het die belangrikste koerante, weekblaale en vaktydskrifte bladsyproewe van die bundel ontvang en kon van die skerpstingste Afrikaanse critici hulle insigte en oordale demonstreer in uitvoerige besprekings wat op die dag van verskynning of kort daarna gepubliseer is. In *Beeld* van 8 Junie 1979 sê A.P. Grové dit is "n ryk en omvangryke bundel", terwyl Merwe Scholtz in *Die Burger* van dieselfde datum dit 'n werk noem waarin die kreatiewe veel "vindingryker ... (en) meer energiek" as in *Kuns-mis en Edms. Bpk.* stu. In sy beskouing in *Tydskrif vir Letterkunde*, XVII: 4, November 1979 staan T.T. Cloete lank stil by die "Koggelyst" en die "merkwaardige manier van sien" en sê hy "dat *Komas* die werk van 'n meester is en 'n stygende gang in Opperman se werk aan die gang hou", 'n uitspraak waaruit 'n mens moet aflei dat dit nie alleen die voorafgaande twee bundels, waarna Scholtz verwys, oortref nie, maar ook alle ander Opperman-bundles vanaf *Heilige beeste tot en met Blom en baaierd*.² In sy radio-bespreking swaai Henning Snyman die bundel die grootste moontlike lof toe wat 'n digter kan ontvang. "Dit is na my eerlike mening" sê hy, "Opperman se beste, en in sy geheel, glo ek, die belangrikste bundel gedigte in Afrikaans."³ Ook twee ander "kundige bou-inspekteurs"⁴, om 'n formulering van Opperman self in 'n ander verband te gebruik, was besonder hooggestem in hulle lot. In *Rapport* van 10 Junie 1979 sê André P. Brink: "*Komas uit 'n bamboesstok* is een van die heel groot digbundels in Afrikaans, 'n magtige geheel, 'n worp waarin verbeelding en intellektuele beheer, inval en ambag, afsonderlike geding en bundelkonteks gerym word op 'n wyse wat dit nie net 'n hoogtepunt in Opperman se oeuvre maak nie (en dit sê veel) maar in ons hele literatuur." En in *Standpunte*, XXXII: 4, Augustus 1979 sê Ernst Lindenberg: "As deurgekomponeerde bundeling dit uit bo die landskap van die Afrikaanse letterkunde; dit bevat 'n reeks gedigte wat tot die beste in Afrikaans gereken kan word - tot die geniaalste geesteskappinge."

Tog meen ek, as 'n mens uitgaan van die beginsels van I.A. Richards, die New Criticism, die Chicago School en baie ander twintigste-euse kritici met hulle aksent op die enkele teks, dat die meeste kenners van Opperman se werk sal saamstem dat daar verhoudingsgewyse minder groot verse in *Komas uit 'n bamboesstok* as elders in sy oeuvre aanwesig is. In *Komas* is daar wel gedigte wat, soos Lindenbergs dit stel, "tot die beste in Afrikaans gereken kan word": verse soos "Egipties", "Frenologie", "Vreters van die bossie", "Touwsrivier", "Antieke Klok", "Bontekoe", "Glaukus klim uit die water", "Die mens is metafoor en meer", "Gereedskapsgesels lei tot omheis", die "Grondstowwe"-siklus en "Tweede huwelik". Kommentators op Opperman se werk sal egter voel dat hierdie verse, ondanks hulle voortreffelheid, die grootse greep, die magtige konstruksie deur verskillende vlakke of lae heen en die metaforeik mis van gedigte soos "Nagwaak by die ou man" en "Legende van die drie versoekinge" in *Negester oor Ninevé*, "Scriba van die Carbonari" en "Gebed om die gebeente" in *Engel uit die klip*, "Blom van die baaierd" in *Blom en baaierd* en "Dennebol" in *Dolosse*.

Ten spyte hiervan was die meeste kommentators - die keurmeesters van die Afrikaanse literêre kritiek, om Vondel se woord uit sy "Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste"⁶ te gebruik - feitlik unaniem in hulle waardering van *Komas uit 'n bamboesstok* en is die bundel of onderdele daarvan ook, na die aanvanklike uitvoerige resensies, in die jare sedert publikasie aan deeglike ondersoek by wyse van artikels en dissertasies onderwerp. Dit alles is aanduiding genoeg dat letterkundiges, naas die noukeurige lees van elke aisonderlike gedig in die tradisie van die "close reading", in hulle ervaring van die bundel ook iets anders waargeneem het. Die gedigte in *Komas uit 'n bamboesstok*, dit impliseer Brink en Lindenbergs uitsprake reeds, verskyn nie voor die kritiese oog verbandloos en in 'n vakuum buite die natuurlike habitat van die bundel as voer vir Richards se "practical criticism" nie. Die verse speel intekstueel op mekaar in en vorm gesamentlik 'n hegte konstruksie. Daarom dat Brink van die bundel as 'n "magtige geheel" en 'n "worp" praat, terwyl Lindenbergs die deurgekomponeerdheid daarvan loof.

Miskien, en dit sê nie een van hulle eksplisiet nie, het die aanvanklike kommentators op *Komas uit 'n bamboesstok* ook in die chronologiese gang en samehang tussen verskeie lefs bespeur van 'n poging tot sintese van 'n lewe en 'n digterskap. In baie opsigte is *Komas* nie net die verslag van 'n siekte na lewersersaking nie, maar 'n hele lewensverhaal: 'n poging om loshangende motiewe uit vorige bundels in die oeuvre saam te vat, om alles wat nog onvoltooid in die lewe van die outobiografiese ek was, tot 'n bevredigende einde te voer. As verslag van 'n geestelike reis is daar in *Komas uit 'n bamboesstok* iets van die epos aanwesig, maar dan 'n epos wat, soos trouens meermale in die geval van die moderne poësie, deur een verhaal, en een verhaal alleen, gedomineer word, naamlik die lewe van die digter. Vir die ingeligte leser was daar reeds in *Joernaal van Jorik*, Opperman se epiese gedig van 1949, outobiografiese momente aanwesig, maar in die geval van *Komas* is hierdie verslag van 'n lewe regstreeks en minder verbloem, al bly 'n element van fiksie en verhulling nog steeds soos in sy vroeë werk 'n bestendige deel van Opperman se laaste bundel.

Ek meen dat naas die "magtige geheel" en die deurgekomponeerdheid wat die bundel vir hulle was, hierdie aspek van *Komas uit 'n bamboesstok* medebepalend vir Brink en Lindenbergs se besonder gunstige oordeel kon gewees het. 'n Mens weet dat die sprekende ek in die bundel, ten spyte van die versluijerings en die gestalte wat hy van tyd tot tyd aanneem, uiteindelik die lydende mens Opperman is en dié feit 'n kritikus in sy siering van die bundel en sy uiteindelike oordeel daaroor kan beïnvloed. In sy studie oor *The life of the poet: Beginning and ending poetic careers* maak Lawrence Lipking die uitspraak dat die New Critics "Lycidas" ontled het met ignoreering van die verrassendste aspek van die gedig, naamlik "that the young poet who suffers through these ruminations on the fate of poets, who dedicated himself to pastures new, would eventually prove to be Milton. Our knowledge of Milton's destination completes his poem."⁷ En wat vir "Lycidas" geld, is ook vir *Komas uit 'n bamboesstok* ter sake. Die gevoelige leser sal besef dat ons ondanks al die vernuifighede en inspeel van tekste op mekaar hier met veel meer as blore woordspeletjies te make het, dat die

bundel uit ervarings met die lewe self opgebou is. Missien het Opperman reeds twintig jaar voor die verskyning van *Komas uit 'n bamboesstok* gelyk gehad waar hy in "Kolporteur en kunsenaar", sy eerste openbare lesing aan die Universiteit van Stellenbosch en die programmatiese inset tot sy aanvaarding van die leerstoel in die Afrikaanse letterkunde, sê dat om "die geraafheid van 'n kunswerk vas te stel", ons in die eerste plek van "suwer literêre maatsawe" gebruik moet maak, maar dat dit vir hom wil "voorkom of ons in laaste instansie tog buiteletterêre maatsawe moet aanwend om vas te stel hoe groot 'n kunswerk is."⁸

By meer as een van die eerste kommentators op *Komas uit 'n bamboesstok* het die kennis van die outobiografiese agtergrond die ervaring van die bundel waarskynlik verryk en het die outentisiteit daarvan as 'n menslike dokument in hulle hoe evaluering meege spel. Soos in die geval van "Lycidas" voltooi die kennis van Opperman se lewe die leesservaring, want die kritikus lees *Komas uit 'n bamboesstok* as 'n mens se worsteling met en oorwinning oor die dood.

II

Die outentisiteit van die outobiografiese speel dus saam met die deurgekomponeerdeheid en intertekstualiteit in ons ervaring van die bundel mee. Ek meen egter dat daar nie nog nie alles gesê is nie. Reeds in 1962 het Edith Raidt in haar voortreflike M.A.-verhandeling oor *Die bundel as eenheid*⁹ aange toon dat *Blom en baaierd*, Opperman se bundel van 1956, so 'n deurgekomponeerde geheel is. Naas die verskillende motiewe wat heg verweef is en in mekaar oor- of opgaan, toon Raidt aan dat die parallelismes, die sirkulering van simbool en beeld en die tipografiese rangskikkering van die verse alles bydra tot die polêre spanning tussen orde en chaos wat in die bundeltitel vervaat is. 'n Deurgekomponeerde geheel is dus in die Opperman-œuvre nie iets nuuts nie. Trouens, in ander opsigte vorm ook *Heilige beeste* en *Negester* of *Ninevé* sulke gehele en is nie een enkele bundel van Opperman 'n blote verbandlose versameling van disparate verse nie.

Wat *Komas uit 'n bamboesstok* 'n groot en unieke bundel maak, is nie net, naas die gehalte van afsonderlike verse, die heghtheid van die geheel nie, maar die verband wat die leser telkens tussen *Komas*-tekste en ander verse in die Opperman-œuvre bespeur. Terwyl "close readers" soos Yvor Winters en Cleanth Brooks die standpunt sal inneem dat die kritiek moet uitgaan van die enkele teks en dat die status van 'n digter bepaal word deur die gehalte en omvang van sy afsonderlike verse, dwing 'n bundel soos *Komas uit 'n bamboesstok* die kritikus om naas sy rekenskap van die afsonderlike gedigte ook kennis te neem van die verhouding tussen die enkele tekste en die vibrasies van 'n hele oeuvre wat hy daarin voel tril. Die bundel kom nie as 'n versameling los lirieë gedigte uit 'n lugleegte op die leser af nie. Dit is geskryf na 'n ernstige siekte waartydens meer as een vooraanstaande medikus oortuig was dat daar vir Opperman geen enkele kans op herstel moontlik was nie. En tog het hy herstel, in so 'n mate dat hy nie alleen sy lewe normaal kon voortsit nie, maar ook met 'n nuwe krag in sy woord kon terugkeer.

Die vraag ontstaan hoe 'n digter ná so 'n ingrypende ervaring skryf. As 'n mens *Komas uit 'n bamboesstok* wil lees, is dit nodig om te weet dat die bundel sy plek in die Opperman-œuvre inneem aan die einde van 'n lang digterlike loopbaan, nie byvoorbeeld kort na *Heilige beeste*, sy debuut van 1945, of *Negester* of *Ninevé* uit 1947 nie. Dit is buitendien die werk van 'n digter wat reeds 'n gevorderde leeftyd bereik het, 'n digter wat geleidelik die einde van sy lewe en sy loopbaan as digter nadert. Die vraag is dan hoe 'n digter sy poëtiese oeuve bevredigend afsluit, in die besonder 'n digter soos Opperman met sy sterk historiese bewussyn en met die instelling dat dit geen sin het om jouself te herhaal nie. In die verlede het Opperman al soveel keer sy vermoë geillustreer om groot gedigte te skryf en magtige konstruksies te ontwerp dat 'n verdere illustrasie vir hom oorbodig en selfs te maklik sou gewees het. Hy het reeds lank voor sy siekte van 1976 in die konteks van die Afrikaanse literatuur klassieke status bereik. Sy verse is deur die kanon - die oordeel van ervare critici oor baie jare heen en vanuit verskillende perspektiewe - as groot en groots bestempel, in tale opstelle, studies en dissertasies is sy werk aan deeglike

ondersoek onderwerp, in bloemsleings het sy poësie 'n prominente posisie ingeneem, op skole en aan universiteite is sy werk bestudeer en met talie verse het hy, wat vroeër as duister en onnasionaal bestempel is, selfs die eer verwerf om 'n huishoudelike naam te word, "volksbesit" te wees.

Vir 'n digter van die status en formaat van Opperman is 'n verdere illustrasie van sy meesterskap in die oppbou van groot verse dus nie meer nodig nie. Sy digterskap het vir hom meer as net 'n ambag of 'n beroep, selfs meer as 'n roeping geword. Aan die einde van sy lewe wil hy sy bestemming bereik en 'n bundel lewer waarin hy met een groot grep verslag doen van 'n persoonlike ervaring, 'n lewe en 'n hele digterskap.

III

'n Digter van die formaat van Opperman sal dus nie klakkeloos sy vorige prestasies wil herhaal nie. Aan die ander kant impliseer die woord "formaat", by die woordeboekverklarings van "belangrikheid", "bekwaamheid" en "talent" verby, ook dat 'n digter van betekenis op een of ander wyse getrou bly aan homself. 'n Persoonlike ervaring soos dié wat Opperman in 1976 moes beleef, sou by 'n mindere digter kon geleei het tot 'n ekkerige belydeniskuns waarin die menslike lyding regstreeks voorrang verky. Enigiemand wat ook maar net kursories met die oeuvre vertroud is, weet egter dat Opperman reeds betreklik vroeg in sy loopbaan sowel in die praktyk van sy poësie as in teoretiese uitsprake die standpunt gehuldig het dat die digter van homself moet wegskryf en soos Yeats van 'n "mask", soos Eliot van 'n "objective correlative" en soos Nijhoff van 'n fluitjie gebruik moet maak.

Hierdie mening spreek Opperman reeds uit in 'n *Standpunte-aantekening* oor die Duitse digter Rilke in 1948.¹⁰ In "Kuns is boos!", sy groot opstel uit 1953, gaan hy dieper op die hele aangeleenthed in. Volgens hom is die gevaar van belydenispoësie dat die kunstenaar aalsluitig die mens uitbuit, die vers in "n digterlike Oxford-groepery, 'n skaamtelose geestesnaakkoper"¹¹ laat ontstaan en sulke kuns "in sy eie menswees"¹² vassteek. In 'n belangrike passasie in "Kuns is boos!" haal

Opperman 'n strofe aan uit "In memoriam" van Tennyson, 'n digter wat 'n fyner insig in die wese van die poësie gehad het as wat sy dikwels striukelende verse en kwaliatief ongelyke oeuvre 'n mens ooit kan laat vermoed. Tennyson skryf:

I sometimes hold it half a sin
To put in words the grief I feel;
For words, like Nature, half reveal
And half conceal the Soul within.¹³

Opperman brei in sy betoog uit op hierdie spanning tussen "reveal" en "conceal", die spanning tussen menswees en kuns-tenaarwees. Sy voorkeur gaan duidelik uit na die digter wat sy gevoelens kan "conceal", wat - om Tennyson verder aan te haal - in "measured language" die persoonlike leed enlyn verhul en wat woerde gebruik "like weeds, .../Like coarsest clothes against the cold."¹⁴ Jare later, as hy in 1978 'n bestekopname maak van die advies wat hy in sy Stellenbosse Letterkundige Laboratorium aan sy studente in die digkunde gegee het, sê Opperman die "grootste versoeking vir die jong kunstenaar is om te bieg, om te bely"¹⁵ en dat hy altyd by sy studente die "slobberige kwyldrade van die bibberende mond"¹⁶ ontnoedig het. "'n Mens", sê hy, "beveel saam met Nijhoff aan: skryf weg van jou self. Moenie jou mond gebruik om te fluut nie - sy skaal is te beperk. ... (A)s jy 'n instrument, soos bv. 'n klarinet na jou mond bring, dan kom die fyn wisselende vreugdes en verdriette van 'n Mozart."¹⁷

'n Mens verwag dus reeds by voorbaat dat Opperman, selfs ná sy persoonlike ondervinding van 1976, getrou sal bly aan sy formaat as digter en aan die poëtiese beginsels wat hy 'n leeftyd lank beoefen en telkens herbevestig het. Naas die afkeer van 'n te regstreeks belydenis is die beginsel van ontvanklikheid, opgesteldheid en waaksamheid van vroeg af een van die voorwaardes vir die bevredigende beoefening van die poësie. Hiermee sluit Opperman aan by Yeats se reseptiwiteitsteorie, Rilke se "Verwandlung" en Wordsworth se "wise passiveness", maar nog direkter by Keats, 'n digter wie se opvattinge oor die kreatiewe proses van vroeg af 'n belangrike invloed op hom gehad het. "The Genius of Poetry", sê Keats in 'n brief van 8 Oktober 1818, "must work out its own salvation in a man: It

cannot be matured by law & precept, but by sensation & watchfulness in itself.¹⁸ Hierdie "watchfulness" impliseer vir Opperman veral 'n ontvanklikheid via die sintuie.¹⁹ Die oog moet byvoorbeeld opgevoed word en die denkapparaat van die digter, sy kamera, word,²⁰ 'n formulering wat aansluit by 'n uitspraak twintig jaar tevore in "Kolporteur en kunstenaar": "die verstand (moet) deur die oog en oor gevoed (word)... Ek sou amper wil sê: die digter moet met sy oë dink."²¹ Die aksept op hierdie oopgesteldheid en waaksamheid lei by Opperman in 'n bundel soos *Komas uit 'n bamboesstok* tot 'n sterk konkrete en sintuiglike poësie wat sy hoogtepunt bereik in die vierdelige "Grondstowe by die siklus van seisoene" met hulle weelde van die klein stukkie aarde wat die mens kan besit en sy eie kan noem. Opvallend is die feit dat hierdie gedigte hulle plek in die bundel inneem as die herstel by die pasiënt reeds ingetree het. Van 'n regstreekse dankseggeling of 'n metafisiese geswymel is daar egter geen sprake nie, want Opperman was vir die hele duur van sy digterskap wens van die -ismes en abstraksies van die filosofie wat sy kuns kon bedreig. As daar van dankseggeling sprake is, het dit volledig opgegaan in die mistiek van die aarde waarvan die "Grondstowe"-siklus getuig.

Maar ook 'n tweede beginsel van Opperman se kunstbeskouing kan teruggevoer word na Keats, nou versterk deur die kennismaking met Ovidius se *Metamorfoses* wat hy reeds as Matriekleerling vir die Latynkursus bestudeer het. In sy brief aan Woodhouse, gedateer 27 Oktober 1818, sê Keats dat die kreatiewe proses alleen kan voortgaan deur die oorgawe aan iets groter as die self, dat die digter moet spreek "from some character in whose soul I now live".²² Daarom is die kunstenaar in die diepste wese wesenloos en sien Keats die digter as 'n verkleurmantjie: "he is continually in for - and filling some other body".²³ Die opgaan in 'n ander karakter of liggarm waarvan Keats hier praat, gaan by Opperman 'n verbinding aan met die transformasies van gode en mense waaroer Ovidius in sy *Metamorfoses* skryf en lei tot die opvatting van vorme en gestalte die digter wat die ewige wisseling van vorme en gestalte moet waarnem, sy eie self moet ontien en moet opgaan in ander figure. In die geval van *Komas uit 'n bamboesstok* maak Opperman van verskillende gestalte

gebruik, in die besonder van Marco Polo, die groot Middeleeuse reisiger met sy langdurige verblyf aan die hof van die Mongoolse ryk van die Koeblai Khan, wat in sy reisjoernaal // *milione* (*Die boek van die duisende wonders*) neerslag vind. Met hierdie werkwyse demonstreer Opperman andermaal een van sy basiese opvattinge, naamlik om 'n masker of 'n "objective correlative" vir die inwendige emosie te vind en die persoonlike problematiek daaragter te verskuil. Daarmee volg hy, soos telkens vroeër in sy oeuvre, die advies wat die Rottevanger van Hameln in Martinus Nijhoff se *De pen op papier* aan die digtende ek gee. "Wanneer je ... de versvorm opneem!", sé die Rottevanger, "alleen het gevoel van anderen... Wees voorzichtig, of uw stem schroeiit door; wees uiterst voorzichtig, of ge verliest de gehele wereld en wat zij waard is, om in de eerste tijd van uw eigen ontroeringen verzen te maken. ... Er komt voor ieder een tijd dat een mens zichzelf ziet wegwandelen uit zijn eigen leven."²⁴ *Komas uit 'n bamboesstok* is met die gestalte van onder andere Marco Polo, die sirkulerende skeepsbeeld en die steeds wisselende verwysingsnetwerk 'n demonstrasie van Opperman se vermoei om die voorskrifte van Nijhoff se Rottevanger glansend in vervulling te laat gaan. Dit is opvallend dat Opperman in sy bundel *Wiggelstok* van 1959 opstelle aan Achterberg, Greshoff, A. Roland Holst en Hessel S wy - almal Nederlandse digters tot wie se werk hy in een of ander opsig aangetrokke was -, maar dat daar geen studie oor Nijhoff opgeneem word nie. *Met Komas uit 'n bamboesstok* vergoed hy vir hierdie "versum", want die bundel is in sy geheel binne die Opperman-oeuvre een van die sterkste voorbeelde van 'n volgehoue versluiering en opgaan in ander gestalte. Verse soos "Penwortel" en "Fuga op die vroestuk" bevat buitendien toesplittings op Nijhoff se "Het kind en ik" en "Het lied der dwaze bieren" - onregstreeks 'n hulde aan sy groot Nederlandse geesgenoot.

IV

Wat die beginsels van reseptiwiteit, sintuiglike oopgesteldheid en opgaan in ander gestalte betref, het Opperman dus in *Komas uit 'n bamboesstok* getrou gebly aan homself, selfs al gee 'n mens toe dat daar nou 'n sekere wisselwerking tussen die

Tennysoniaanse "reveal" en "conceal" bykom en dat daar agter die gipsgesig van Marco Polo by tye 'n menslike gelaat sigbaar word. Die ouerwordende digter wat aan die einde van sy poëtiese loopbaan aan die woorde is, keer terug na sy oorspronge, die plekke van waar hy as mens en digter jare gelede die lang reis aangepak het. Hierdie reis word dan ook onder meer 'n reis die verlede in, 'n herbesoek aan die Natal van sy kinderjare, die wêreld wat hy tydens sy lewe verower het en wat tot 'n herlesing van sy eie oeuvre lei. Soos vroeër in die geval van Jorik word die digter 'n ontdekkingstreisiger, maar nou met die doel om die vertroude gebied van die eie lewe en die eie oeuvre te herontdek en tot 'n nuwe eenheid te vorm.

Die problematiek en procédé van Komas uit 'n bamboestok en die poging van die ouerwordende digter om in 'n laaste groot greep sy lewe en digerskap vas te vang, kan voortrefflik gekarakteriseer word aan die hand van T.S. Eliot se *Four quartets*, daardie magtige bundel verse wat in die Wes-Europese poësie van die twintigste eeu so 'n sentrale plek inneem. "Old men ought to be explorers", sê Eliot, "Here and there does not matter / We must be still and still moving / Into another intensity / For a further union, a deeper communion."²⁵ Hierdie ontdekkingstreis onderweg na "a further union" van die basiese motiewe wat in die Opperman-oeuvre gespreek word 'n terugkeer na die oorspronge van 'n lewe en 'n hele oeuvre - "Home is where one starts from".²⁶ Steeds bly, soos telkens vroeër, die digterlike aktiwiteit 'n "intolerable wrestle/ With words and meanings",²⁷ maar nou nie meer net met die doel om goeie en groot gedigte te skep nie. Komas uit 'n bamboestok wil veral getuig van 'n nuwe mens wat na die ontberinge en lyding he bore is, van 'n nuwe nederigheid en 'n beseft van nietigheid en eindigheid wat by die autobiografiese ek ingetree het. Lets van die sereniteit van die herfs en die wysheld van die ouerdom is wel aanwesig in die bundel, al spreek die Komas-verse met al hulle guifigheid huis nie altyd van 'n verstilde erns wat ingetree het nie. "Do not let me hear / Of the wisdom of old men," sê Eliot, "but rather of their folly",²⁸ en van hierdie "folly" is daar op baie bladsye in *Komas* genoeg getuienis. Maar daarnaas impliseer die gelatenheid, afstand-doen van besittings en nederigheid, wat uit talle verse opklink, van 'n nuwe insig en

geesteshouding by die spreker. "The only wisdom we can hope to acquire", gaan Eliot voort, "is the wisdom of humility".²⁹ En hy sê verder: "In order to possess what you do not possess/ You must go by the way of dispossession".³⁰ Na die siekte en ontberinge besef die autobiografiese ek sy eie nietigheid. Hy "besit geen vaste eiendom"³¹ meer nie, die messelaars begin om sy siersteenhuus/ en die aarde van Franskraal/ ..(te) rofkas aan mekaar"³² en aan die einde weet hy "hoe eufories helder water skop"³³ en kan hy, in 'n toegewing aan die onslienlike, sy bundel met die woorde "Deo Gratias. Amen.Amen."³⁴ bêëindig.

Komas uit 'n bamboestok, wat ek hier met die *Four quartets* in verband gebring het, is terselfdertyd die laaste groot greep van 'n ouerwordende digter om na 'n lang leeftyd en digterlike loopbaan sy uiteindelike bestemming te bereik. Daarom keer hy terug na sy oeuvre waarin hy dan die sedimentêre gesteentes en boustof vir nuwe kunswerke vind. In die bundels wat *Komas uit 'n bamboestok* voorafgaan, vind hy die sleutels wat nuwe deure vir hom oopsluit, maar deure wat na ou vertroude domeine lei. Agter die tekste in Opperman se laaste bundel lees die Opperman-kenner telkens woorde, frasees en motiewe uit vroeër werk raak en word sy ervaring van die bundel 'n herbesoek aan die digter se hele oeuvre. Daarom is 'n grondige kennis van die Opperman-oeuvre essensiell vir 'n begrip van *Komas uit 'n bamboestok*, want dikwels is vroeër geskrewe gedigte vir die ouerwordende digter kweigeste wat by hom spook en waarrant hy die sinvolle patroon van sy lewe moet skep. In 'n passasie uit sy opstel "What is minor poetry?" van 1944 sê Eliot dat die verskil tussen 'n groot en 'n klein digter nie allereers in die vraag lê of hulle lang of kort verse skryf nie, maar "whether a knowledge of the whole, or at least of a very large part, of a poet's work, makes one enjoy more, because it makes one understand better, any one of his poems. That implies a significant unity in his whole work."³⁵ Vyf jaar later praat Eliot in 'n bydrae tot Bernard Gheerbrandt se katalogus van James Joyce van die eiendomlike, eiesoortige tradisie wat 'n skrywer met sy oeuvre kan skep en kom hy terug op die gedagte van die noodsaaklike kennis van 'n hele oeuvre waaroor 'n kritikus moet besit en die eenheid wat die werk van 'n groot skrywer vorm. "Joyce's writings", skryf hy, "form a whole; we can neither reject the early

work as stages, of no intrinsic interest, of his progress towards the latter, nor reject the later works as the outcome of decline. As with Shakespeare, his later work must be understood through the earlier, and the first through the last; it is the whole journey, not any one stage of it, that assures him his place among the great.³⁶

V

Wat Eliot hier van Joyce se werk sê, geld ook in die besonder vir Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*. Die wyse waarop verse in die bundel na ander gedigte elders in die oeuvre uitreik, impliseer vir die gevoelige leser 'n visie anderkant die enkele teks. Steeds skryf Opperman in hierdie bundel die sterk konkrete, visuele poësie wat sy wesenstekenmerk as digter vanaf *Heilige beeste* was, die hoekige, kartige lapidére vers, die "roismusiek"³⁷ waarvan hy in die gedig "Ex libris + ex libris" praat. Maar in *Komas uit 'n bamboesstok* is daar ook iets meer aanwesig. Verby die enkele teks, so het ek reeds gesê, hoor ons in die terugskouing op 'n stuk verlede, die terugkeer na en hervattung van bekende en verrytroude motiewe en die gebruik van allerlei sleutels en fragmente uit vroeër verse die vibrasies van 'n hele oeuvre. Dit is dus nie slegs 'n "rotsmusiek" nie, maar "die rotsmusiek van eie hiëroglyf", om die aanhaling uit "Ex libris + ex libris" te voltooi. Die leser ervaar die *Komas*-verse as 'n hiëroglyf, 'n palimpsest of 'n papirusrol waarop meer as een teks sigbaar is, "old stones", anders as by Eliot, "which can be deciphered."³⁸ As 'n mens *Komas uit 'n bamboesstok* lees, doen daar telkens agter die enkele teks ander teks uit vroeër bundels op: woerde, beeldelike, motiewe, reminissencies, revokasies of fragmente wat die leser al eerder teengekom het en wat nou in 'n ander verband opgeneem word. Agter die enkele teks sluimer ander verse wat uit die kollektiewe onbewuste van die oeuvre tot ons spreek, dikwels ver verwynde gedigte wat nou deur 'n enkele woord of frase opnuut by die leser om toegang vra. 'n Digter wat die stadium van Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* bereik het, wil nie meer individuele groot gedigte skryf nie. "An old poet", sê Lawrence Lipking, "has no time for poetry. He ... has passed to larger concerns ... (he) wants to go beyond his craft of verse, his peculiar power over words".³⁹ Hy wil met 'n appèl na sy vroeëre vers die groot argitektoniese ontwerp van sy oeuvre in sy

geheel voltooi en sy eindbestemming bereik. En dit is die stadium waartoe Opperman in *Komas uit 'n bamboesstok* gekom het: "To set", in die woorde van Eliot se "Little Gidding", "a crown upon ... (his) lifetime's effort."⁴⁰

Om te illustreer hoe Opperman in *Komas uit 'n bamboesstok* sy oeuvre in 'n enkele teks betrek, kies ek as eerste reeks voorbeeldie 'n aantal gedigte waarin die motiewe van die ewolusionêre voorstadia en van die kollektiewe onbewuste verwerk word, motiewe wat van vroeg af in Opperman se poësie aanwesig is.

In "Nagwaak by die ou man" in die bundel *Negester oor Ninevë* besin die sprekende ek in strofe 5 en 6 oor die voorstadia waardur hy ontwikkel het tot die mens wat hy vandag is:

Was ek vanoggend aan die spruit se kant
dan spits kristal, verwarde waterplant,
die ooggt van 'n grot? Uit hamerkop
hou ek bedags die troebel kuile dop,
is snags reikhalsend in elk onderdeel
van die heelal gevange. U geheel
wat dromend wissel uit die eerste poel
deur klip en varing na 'n verre doel.

Ek, sewe selwe in myself gesluit,
kan nooit met sekerheid oor iets besluit;
ek: snags 'n doringboom wat op die Plein
gewaar uit elke vastighed verskyn
daar sewe skaduwees, en deur die nagte
óm my die skimme sien van voorgeslagte
wat altyd in my skul ... en insigte
wat wissel volgens sewe ligte.⁴¹

Die ek herbeleef in strofe 5 die synstoestande sedert "vanoggend" - die betreklike kort tydje wat menslike lewe op aarde bestaan - via die anorganiese "spits kristal", die plant-aardige "verwarde waterplant" en die dierlike "hamerkop", terwyl

hy na aanleiding van die "ooggat van 'n groot" mymer oor die vroegste vorme van soogdier en mens waarvan die reste later in spelonke opgegrave is. Die sprekende ek was dus in een of ander stadium onderdeel van alles in die heelal en deurloop 'n evolusie wat strek vanaf die "eerste poel", die "oer-moeras" waarvan hy vroeër in die gedig gepraat het, via die anorganiese "klip" en die organiese "varing", 'n vroeë vorm van plantaardige lewe, tot die "verre doel" wat met die menswording verwesenlik word. Die ek wat hier aan die woord is, sien hierdie verskillende fasies van die ewolusie egter slegs as moontlikhede, iets wat blyk uit die vraagstellende inset van strofe 5 en die word "wissel" in die voorlaaste reël wat 'n verband lê met die Ovidiaanse gedagte van metamorfose, van vroeg af 'n motief in Opperman se werk. Hierdie onsekerheid lei dan in strofe 6 tot 'n identiteitskrisis by die ek wat voel dat hy "sewe selwe" in homself herberg, in sy diepste wesenloos en wisselend is en nêrens vastigheid kan vind nie, al is hy tog bewus van 'n sekere verbondenheid met sy persoonlike voorgeschiedenis ("die skimme ... van voorgeslagte") en die groter geskiedenis van Suid-Afrika (die "Plein" van reël 3 wat allerlei historiese assosiasies oproep). Dit alles word egter in verband gebring met die "sewe skaduwees", "sewe skaduwees" en "sewe ligte" wat bydra tot die sprekende ek se onsekerheid en gevoel dat hy tot niks bestendigs uitgegroeи het nie, al weet hy dat die dinge "altyd in ... (hom) skull", deel van hom is. Afgesien van sewe as magiese getal het die herhaling van sewe in hierdie strofe assosiasies met die tradisionele "seven ages of man" en deur die wisselende onsekerheid ook met William Empson se *Seven types of ambiguity* (1930) waarin die veelvuldige interpretasiemoontlikhede van die moderne laaggedig aangetoon word, terwyl die "sewe ligte" 'n toespeling is op die antieke liggewers (die son, maan en vyf bekende planete van destyds). Die "sewe skaduwees" kan gesien word as die sewe geslagte van die Oppermans wat die sprekende ek - volgens die digter self⁴² - in Suid-Afrika voorafgegaan het. In sy verwikkeldheid weet die mens dat hy verskillende selwe in homself geslote hou en dat die "skimme van voorgeslagte/ ... altyd in ... (hom) skull."

Met die gedagte van die kontinuitéit van die geslagte en die mens se opstyg uit die "oer-moeras" en die wordingsproses deur

verskillende fasies heen sluit Opperman in "Nagwaak by die ou man" aan by Darwin en ander skrywers se teorieë oor die evolusie, 'n belangstelling wat aanvanklik by hom as jong kind deur sy vader gewek en daarna veral deur sy Wetenskaps-onderwyser op hoër skool, Gerard Boonstra, en deur verdere leeswerk versterk is. Die kontinuitéit van die geslagte word egter ook in verband gebring met die woeste voorgeschiedenis van die talie strandings aan die Kaapse kus en die pioniers en vegters wat die ongetemde binneland help oopmaak het, terwyl die indwidu by die aanskouing van die "geel portrette" teen die muur en die "strenge⁴³ blik/ van voorgeslagte" voel dat "die gloed/ wat in hul oë brand, mag in my bloed,/ mag in my lende nie sy einde vind,/ moet verder veg teen tier, teen hierdie wind." Die wyse waarop Opperman die geskiedenis hier hanteer, hang ten nouste saam met die Jungiaanse opvatting dat elke mens die verlede as die groot kollektiewe onbewuste van die bepaalde volk of stam en die hele mensdom as sodanig met hom saamdra. Volgens Jung is die verdere uitbouing van die individualiteit regstreeks afhanglik van die mate waarin die mens deur middel van argetipse beelde na die diepste oorsprong van sy wese geleei kan word.

Die boeiende van Opperman se hantering van hierdie opvatting is egter dat hy die teorieë van Darwin en Jung nie summier oonneem of as "waarhede" aanbied nie, maar hulle volkome losmaak van hulle oorspronklike konteks en in getransformeerde vorm tot 'n nuwe integrale eenheid in sy poësie verwerk. Wat hom boei, is nie die eksterne, wetenskaplike waarde van die werk van Darwin en Jung nie, maar die begoëlende, poëtiese krag van dié opvattinge en die moontlikhede wat dié besondere kyk op die werklikheid vir sy skeppende werk inhoud.

In sy epiiese gedig *Joernal van Jorik* word die aankoms van die hoofkarakter aan die Kaapse kus ook verbind met Darwin en Jung se teorieë. Die "Duikboot"-afdeling begin met 'n primordiale siening wat met die "warrelwinde", "waaireëns", "vloed" en "baaierd" aan die skeppingsfase, die "wêreld woes en leeg" van Genesis I, herinner. Met die woorde "vinne", "snoet" en "duik" word die duikboot hier as 'n vis voorgestel, maar terselfdertyd wys dit heen na die fetus in die vroeë stadia van

ontwikkeling. Die ontwikkeling van die mens deur verskillende stadia in die ewolusie kom in die gedig veral tot stand deur 'n reeks fisiologiese woorde en beeldte. Die see waaruit Jorik opstryg, bevat die restte van "matrose en ryke lankal vergaan", maar is terselfdertyd 'n "ewige eierstok", 'n "waterbuik" wat "tussen heup en heup van twee vastelande" geleë is. In aansluiting by die suggestie van bevrygtting wat reeds met die "weerligstraal" van die eerste strofe gewek word, is daar ook sprake van 'n voorgeboortelike stadium deurdat die duikboot en Jorik met woorde soos "melkig", "staalvilles", "hartslag" en "misbraam" as 'n baarmoeder met fetus gesien word. Daarnaas relativeraar Jorik homself ten opsigte van ander vaarders voor hom en kry sy koms na die land 'n sekere historiese reliëf deurdat hy in sy ontdekking van die aarde deur 'n hele ketting geslagte voorafgegaan word, terwyl hy by die afskeid van Manuel en Dabor, sy makkers in die duikboot, 'n kaart en koffer ontvang wat hier die tradisie en oorgeweerde patronne van gedrag en godsdienssin verteenwoordig. As Jorik vra:

Is ek weer Reiger na die onbekende?
Die Dromedaris, Goede Hoop wat daar
en onbewus in boeg en lende
die sade van 'n volk in my bewaar?⁴⁴

dan is dit duidelik dat Darwin en Jung, die biologiese determinasie en die kollektiewe onbewuste van driehonderd jaar en verder terug, die spel van chromosome en die bewuswees van die kontinuitet van die geslagte vir Jorik gevorm het tot die mens wat hy in die twintigste eeu is. In dié vraagstellende strofe gaan die historiese herkoms met die naam van Van Riebeeck se drie skepe en die biologiese vorming uit saad en lende 'n verbinding met mekaar aan.

Die motief van die ewolusionêre opstryg uit die "oer-moeras" is in Opperman se vroeë poësie nie net tot "Nagwaak by die ou man" en *Joernaal van Jorik* beperk nie, maar kom in tale gedigte in verskeie bundels voor en vorm as 't ware die klankbord waarteen verse met dieselfde motief in Komas uit 'n bamboesstok kan resoneer. Dit is byvoorbeeld die geval met

"Frenologie", 'n vers wat sy plek inneem as voorlaaste gedig van die tweede rol in die bundel:

Ons klouter in hol skulpruimtes
van 'nrots aan liane en kleeftoue
waar dassiepis op klippe stol
en kransswaais op hul eiers broei;
deur grange van fossiele en skelette; fluit
deur werwelbeentjies; hoor die eggō's
van ons oumas en grootvaders tussen kranse
en gesels om die vuurtjie saans oor gister
en eergisters, tot ons teruglie op sponsoringe
vlermuismis in dieper kussings van die slaap
terwyl Jung en Darwin deur breintrillings
van die aardekop die nette senuwees saamsleep,
en ons in misslierte tussen beenholtes iets vermoed
uit 'n warmte wat onder vingertoppe
deur die hare vervat van knop na knop.⁴⁵

"Frenologie" word voorafgegaan deur verse oor die oorgrootvader wat aan "kanker van die tong" ly ("Penwortel"), ooms wat met klippe werk ("Bye"), die grootvader met sy "flessies medisyne" ("Oupa se medisynekis") en die ouers ("Drie Juwele" en "Onse vader"), terwyl die Suid-Afrikaanse geskiedenis in die speelse "Die Slag van Tugela" en die religieuze worsteling van die jong seun in "Uit: Die dagboek van 'n seun" as boustof dien. Wanneer "Frenologie" dus sy verskyning in die bundel maak, is sowel die biologiese herkoms wat na Darwin se teorieë herlei kan word as die Jungiaanse kollektiewe onbewuste van nasionale geskiedenis en religieuze waardes, wat hy met hom moet saamdra, reeds by die seun gewek. Biografies steun die gedig op ervarings wat die jong Opperman as hoërskoolleerling op Vryheid gehad het toe die leerlinge vir die geologiese afdeling van hul werk deur die Wetenskapsonderywer, Gerard Boonstra, na die Ubombo-berge naby Pongola geneem is.

Hierdie biografiese gegewe vorm egter net die vertrekpunt vir die geog. Van groter belang is om te sien hoe die ontdekende mens in die gedig met sy besoek aan 'n groot ophuut 'n oerwese word: hy swaai soos 'n aap aan "liane en kleeftoue" en hy neem

sy eie ewolusionêre voorstadia agtereenvolgens en regressief in dassies, kransswaels, fossiele en skelette waar. Teenoor hierdie verkenning van 'n hele stuk biologiese verlede hoor hy terselfdertyd in die wind wat deur die "werwelbeentjies" fluït, iets van die "eggō's/ van ons oumas en grootvaders", die kollektiewe onbewuste wat saans om die vuurtjie in hul gesprekke "oor gister/ en ergisters" figureer, die oorleweringens en tradisies wat die jong seun met hom saamdra en wat saam met sy fisiese herkoms hom die mens maak wat hy is.

Reeds hieruit behoort dit vir die leser wat met die Opperman-œuvre vertroud is, duidelik te wees dat die opvatting van Darwin en Jung agtereenvolgens die gang van die gedig bepaal en dat die naam van hulle name in reël 11 eintlik net die voorafgaande kernagtig saamvat. As 'n mens die aanwending van die ewolusionêre voorstadia en die kollektiewe onbewuste in "Frenologie" met dié in Opperman se vroeëre poësie vergelyk, val die verskil dadelik op. In "Nagwaak by die ou man" en *Joernaal van Jorik* word die motiewe vollediger en in groot konstruksies uitgewerk, terwyl dit hier slegs met enkele hale, feitlik by wyse van kortsluitings, betrek word. Soos telkens vroeër in sy oeuvre kry 'n mens dus hier weer 'n voorbeeld van die kriptiese, saamgebalde Opperman-taal, maar nou 'n kriptiek wat naas die bundel-verband deur die resonans van die Opperman-œuvre moontlik gemaak word. Verby die enkele teks word 'n mens dus bewus van die eggō's van ander tekste. Die wind wat deur die "werwelbeentjies ... fluït" (reël 5-6), roep byvoorbeeld momenteel die primordiale wind wat "uit spelonke ... fluït" in die insetstrofe van "Nagwaak by die ou man" op, terwyl die soektog na fossiele die ingeligte leser 'n oomblik na die tweede strofe van "Vakansiebrief" in *Heilige beeste* laat terugker. Die bewussording van die ewolusionêre voorstadia is reeds aanwesig in die vierde strofe van "Nagwaak by die ou man" as 'n Goddelike stem die sprekende ek daarop wys hoe die ou man in sy sterwensuur regressief in vroeër stadia van die ewolusie terugstort, 'n regressie wat die ek self ook later sal moetervaar:

"Nou dat die berge, sterre, in hom stort
en baard en oē riet en water word,

sien jy in hom die ruie oer-moeras
waaruit jy kruip en vegtend verder tas.
Om jou word alles weer opnuut gevorm:
die berge styg, die sterre en die storm,
maar sal weer stort(.)⁴⁶

Dat die besoek aan die grot as 'n afdaal "in hol skulpruimtes" gesien word, roep 'n sleutelpassasie uit 'n belangrike vroeë gedig van Opperman op. In "Nagedagtenis aan my vader" in *Heilige beeste* dink die spreker na hoe sy vader hom as wetgierige seu tydens hul veelvuldige gesprekke "deur nagte heen ... kon lei/ langs luiperd, leeu en wyfewolf verby/ deur bosse, af teen steiletes van die Skulp/ - was dit my eie siel? - altyd my hulp/ en gids."⁴⁷ In 'n lesing oor "Duisterheid in die Afrikaanse vers" wat hy in 1945 hou, sê Opperman dat hy deur lezers oor die betekenis van die "Skulp" gevra is. "Die primêre beeld", sê hy, "is die vader wat die seun lei en die gevare van die wêreld aantoon; die assosiatiewe beeld is Vergilius wat Dante lei verby die luiperd, leeu en wyfewolf en hom die Inferno wys met sfere wat in sy wenteling vir my lyk soos 'n omgekeerde skulp; die volgende assosiatiewe gedagte is die onbewuste van die mens waarin die Inferno slumerend is."⁴⁸

As 'n mens nou die betrokke gedeelte van "Nagedagtenis aan my vader" en Opperman se eie verklaring daarvan by die lees van "Frenologie" betrek, is die afdaal in "hol skulpruimtes" nie net 'n besoek aan 'n grot nie. Dit is 'n besoek aan die sedimentêre gesteentes van die mens se verlede wat in die aarde verborge lê, maar wat terselfdertyd in die onbewuste van die psige sluimer. En dat hierdie ontdekkingstog iets van 'n infernale afdaal in die dieptes word, vind bevestiging in 'n latere gedig in *Komas uit 'n bamboestok*, naamlik "Ovidius praat mooi met Rooi-aas op Franskraal."⁴⁹ Terugskouend op sy bestudering van Ovidius se *Metamorfoses* in sy Matriekjaar en die wyse waarop die wisseling van gedaantes in die klassieke mitologie in 'n vroeë gedig soos "Daphne en Apollo"⁵⁰ uit *Heilige beeste* in sy oeuvre neerslag gevind het, sien die sprekende ek homself nou in die tweede deel van dié gedig ná sy siekte as 'n "stinkende geval", 'n stuk rooi-aas wat deur die ewolusionêre regressie tot "amper plant" en - in teenstelling tot die "werwelbeentjies" waarop hy as

jong seun afkom - tot net "n stukkie van ... (sy) vroeëre/ werwelgestel" gereduseer is. Hierdie regressie ervaar hy as 'n durende hel, 'n foltering en "n vuur/ wat geen water kan afkoel". Daarmee kry die internale regressie wat deur die woord "skulpruimtes" met sy revokasie van die Dante-passasie in "Nagedagtenis aan my vader" in "Frenologie" gewek is, in *Komas uit 'n bamboestok*, sy finale beslag. Dit is 'n motief wat trouens met sy voltooiing 'n bydrae lewer tot die insig in die menswees en die nuwe nederigheid waartoe die autobiografiese ek in die bundel ontwikkel.

As 'n mens "Frenologie" en "Ovidius praat mooi met Rooi-aas op Franskraal" vergelyk met vroeëre gedigte in die Opperman-oeuvre waarin Darwin en Jung meespreek, is dit opvallend dat die latere verse ondanks verhullings en versluitings⁵¹ deur die autobiografiese gegewe gedomineer word. 'n Gedig soos "Ovidius praat mooi met Rooi-aas op Franskraal" bevestig Lipking se uitspraak na aanleiding van "Lycidas" dat ons kennis van 'n digter se bestemming sy gedig vir die leser voltooi.⁵² Daarby kon ons in albei hierdie gedigte sien hoe die ervaring, ondanks alle verskille met vroeëre verse, in terme van die bekende konstantes van die Opperman-oeuvre verwoord word en hoe ouer tekste in die nuwes neerslag vind. In "Frenologie" spreek die kollektiewe onbewuste van die oeuvre in so 'n mate mee dat die byhaal van ouer tekste onontbeerlik is vir die kortsluitende verwoording - die kuns van die halwe woord wat die digter hier kan beoefen, omdat hy vir die verstaan van sy vers op sy lesers se kennis van die Opperman-oeuvre kan vertrou. Waar Eliot dus sê dat Joyce se "later work must be understood through the earlier",⁵³ geld dit eweneens vir Opperman se *Komas uit 'n bamboestok*. Ons ervaring van sy laaste bundel word verryk as ons dit as hiëroglyfiese lees en ouer tekste uit die palimpsests ontsyfer.

VI

Die wyse waarop Opperman vroeë tekste in *Komas uit 'n bamboestok* laat meespreek, kan egter ook, naas die aanwending van ou motiewe, lig werp op sy werkwyse en sy op-

vattinge oor die digterskap, iets wat ek vervolgens aan die hand van enkele voorbeelde wil illustreer.

In die verlede het die kritiek daarop gewys dat Opperman dikwels in sy verse gebruik maak van een of meer betekenislae wat gelykydig naas mekaar bestaan. In 'n gedig soos die bekende "Digter"⁵⁴ uit *Negester oor Ninevé* is 'n stuk gegewe uit die ballingskapsgeskiedenis tydens en ná die Anglo-Boereoorlog die vertrekpunt vir die mens se hunkering na 'n verlore vaderland waarvan hy uitgesluit is. Deur die uitbuiting van metafoor en betekenislaag groei die verbeeldelike reis met "die klein skip" egter ook uit tot die taak van die digter. As 'n mens die bundelverband en die posisie van die gedig net voor die reeks "Almanak"-kwatryne met hulle toespitsing op die swangerskap byhaal, kan die gedig ook in die betekenis van 'n geboorte gelees word.

Tenoor "Digter" mis "Dirk der duisende"⁵⁵ in *Komas uit 'n bamboestok* die opstapeling van verskillende betekenislae en kry ons 'n regstreeks vers, al is daar nog steeds 'n mate van verhulling deurdat die titel 'n toespeling is op // milione, Marco Polo se reisboek oor die man met die duisende wonder en verhale. Die boeiende van hierdie gedig is weer, soos telkens in ander *Komas*-verse, hoe die kollektiewe onbewuste van die hele Opperman-oeuvre meespreek. Die verwysing na sy voorgeslagte, vrou en dogters word in verband gebring met die begoëlende priemgetalle wat in talie Opperman-verse voorkom, terwyl die slotstrofe 'n katalogus word van die stof en poëtiese middele wat hy in sy verse gebruik: hiperbool, alliterasies, enumerasies, metamorfoses, spanning tussen goeie en bose ("van deugde en van euwels"), fisiese en seksuele beeldspraak en "n huppeling van heupe, 'n delirium, / 'n Vallei van Duisend Heuwels" wat kan slaan op die Natalse jeugwêreld en boustof vir sy poësie, maar ook op die eksesse waartoe seks en drank (delirium tremens - "hy wat van drie mense trii") hierdie driftige digter kan bring.

In dié geestig-ironiese selfkarakterisering spreek haas die hele Opperman-oeuvre in ons ervaring van die gedig mee. As 'n mens in sy vroeër bundels laaggedigte met verskillende betekenislakke gekry het, beoefen hy in *Komas uit 'n bamboestok* - om 'nwoord uit "Glaukus klim uit die water" te gebruik - 'n soort bifokale poësie: 'n type vers wat sowel die

nabye van die onmiddellike wêreld as dit wat ver in die oeuvre verspreid lê, kan verbind.⁵⁶ Die slot van dié gedig roep met die verwysing na ""n Vallei van Duisend Heuwels" byvoorbeeld 'n vers uit *Negester oor Ninevé*, "Legende van die drie versoekinge",⁵⁷ en 'n vroeë jeuggedig, "Die vallei", wat hy later in 'n hersiene vorm onder die titel "Horison" publiseer, in die herinnering.⁵⁸ Drie en veertig jaar nadat hy dit die eerste keer in 'n gedig gebruik het, verwys Opperman dus weer na die Vallei van Duisend Heuwels. As ouerwordende digter maak hy nou gebruik van 'n bifokale bril om ook dié dinge raak te sien wat ver van hom verwyderd is en wat hy vir hierdie laaste grootse greep uit sy oeuvre wil saamtrek.

Die geestige selfkarakteristiek van "Dirk der duisende" gaan in "Die mens is metafoor en meer" oor in erns as Opperman opnuut 'n beeldende aanduiding van sy opvattinge oor die kreatiewe proses gee, 'n vers waarin hy andermaal ander tekste uit sy oeuvre, maar dan spesifiek teoretiese uitsprake oor die digarbeid, opneem:

Ek is traktaatjie
goedkoop preek
vir siordige predikant

exempel, emblemata
altyd verwysing na

die geval en Anderkant

ek is geelwortel
'n jaar lank
oorgeslaan op die land

metafoor
klaar gekoppel, die 'soos'
van die vergelyking
reeds met die bymekarkom
in mekaar gegly

die ekstase tot kriptiek

alles wat jy raak
word beeld, simbool:
skroewdraaier, geld
word wisselkoers
die mirakel
van Armstrong op die maan: mistiek

van 'n Goddelike Komiek.⁵⁹

Aan die begin van "Die mens is metafoor en meer" reageer Opperman op dié mense wat sy siekte en lyding tot 'n stukkie lewenswyshheid oor eksesse wil reducer en sy hele wese (die "EK" van die inset) metafories met 'n "traktaatjie" wil gelykstel. Hierdie gedagte volg hy dan op met voorbeeld van 'n traktaatjie-literatuur: die "exempels" en emblemata uit die verouderde, didaktiese tradisies van die Middeleeue en die Goue Eeu onderskeidelik, dié gebiede wat Opperman se coseerterrein in die jare 1949-1959 aan die Universiteit van Kaapstad was. Sy lewe word met ander woorde gesien as 'n "geval", 'n "verwysing na", 'n vertrekpunt vir iets anders en - soos indertyd met sy oupagrootjie Cronjé, wie se lyding die boustoof vir die gedig "Penwortel"⁶⁰ is - as 'n boodskap van die "Anderkant". In 'n voortsetting van die katalogus metafore wat met "traktaatjie" begin, sien hy homself as 'n "geelwortel", iemand wat ""n jaar lank" - die tydsduur van die siekte - 'n kleurlose bloot biologiese bestaan gevoer het.⁶¹

Die digterlike procédé wat Opperman tot sover in die gedig gebruik het, word in strofe 5 verkaar as die tegniek van die metafoor. Die outobiografiese ek is nie soos 'n traktaatjie of geelwortel nie, maar word onmiddellik en ondubbelzinnig daarmee gelykgestel as iets waarvan die aksiomatiiese sekerheid nie bewijs kan word nie. Maar dan volg "die sprong" waarvan daar in "Die ballade van spek en ham", wat "Die mens is metafoor en meer" in die bundel voorafgaan, sprake is. Die ekstase wat met die digarbeid gepaard gaan, is, soos die titel van die gedig aandui, meer as blote metaforek. Dit is die Midas-

agtige vermoë van die kunstenaar om alles wat hy aanraak, tot poësie te omskep. Naas die metafoor werk hy met 'n hele katalogus middelle wat kriptiese taalgebruik, beeld en simbool insluit, maar veral ook assiatiewe spronge wat in die gedig gedemonstreer word deur die verband tussen die vroeëre koppeling en "in mekaar gegly" wat nou as "skroewedraaier" opnuut verskyn, soos die "geld" en "wisselkoers" met die begoëilende vermoë van die Midas-digter verband hou. Die mirakel wat in die bundel én in Opperman se lewe gebeur, is nie die herstel soos die didaktici dit wil hê nie, want Christus is - in die woorde van "Die ballade van spek en ham" - gereduseer tot "korrekte chemikalië". Die mirakel lê in die mens se vermoë tot nuwe ontdekkingstreise, om die hemelruim wetenskaplik te verower, Armstrong op die maan te plaat en die maan self op dié wyse van sy mistiek te ontdaan. Die mirakel lê verder in die feit dat die "geelwortel" weer kan herstel en saam met Marco Polo 'n reis ondernem. En hierdie digterskap vind haas moeteilose gestalte in die metaforiek, beelding, simboolvorming en assiatiewe spronge van die slotstrofe, 'n digterskap wat, gedagtgelyk aan die hyperboliese procedé van Dirk Oordryf, so magtig is dat selfs 'n grootse werk soos Dante se *Divina commedia* nie uitgesluit is nie.

"Die mens is metafoor en meer" getuig van die stralende herstel en die vreugde van die skepende mens. So 'n vers kan 'n digter alleen in sy beleë jare skryf nadat hy reeds 'n hele omvangryke oeuvre tot stand gebring en met sy lewe 'n prys vir sy digterskap betaal het. Dit illustreer weer die Eliot-dictum dat 'n groot digter "a significant unity" in sy werk skep⁶² en dat 'n mens van "the whole journey, not any one stage of it"⁶³, moet kennis neem. As ons hierdie gedig met Opperman se uitsprake oor die kreatiewe proses en die digterskap in verband bring, is dit opvallend in watter mate hy weer getrou bly aan homself. Die afkeer van die "exempel"-kuns en emblematiek, waarvan daar in strofe 2 sprake is, word telkens in sy opstelle beklemtoon. In "Kuns is boos!" maak hy die uitspraak dat "didaktiek sonder mombakkies"⁶⁴ nooit bevredig nie en dat dit hoogsens, in die formulering van Edgar Allan Poe, 'n "undercurrent"⁶⁵ kan wees. In sy opstel oor Totius in *Wiggelstok* sê hy dat Totius se symboliek tot "waarneming en lering" herleibaar is en in dié opsig

herinner aan "die Nederlandse emblematakuns wat bestaan uit 'n prentjie met 'n verduideliking van die 'waarheid', die 'bedoeling' of die 'les'.⁶⁶ As hy sê dat 'n mens seide by Totius "die suwer simbool of gestalte (vind) wat sonder toelingting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar",⁶⁷ voel 'n mens aan dat Opperman daarmee ook sy eie digterlike werkwyse en voorkeur formuleer. In "Kolporteur en kunstenaar" herbevestig hy sy afkeer van didaktiek, behalwe wanneer dit "struktureel, d.w.s. esteties en formeel, verantwoord is."⁶⁸

Die gedig "Die mens is metafoor en meer" is 'n beeldende illustrasie van Opperman se digterlike werkwyse en die spanning tussen predikant en digter, didaktiek en beelding waarvan hy telkens in sy opstelle getuig. Tog keur hy die metafisiese nie heeltemal af nie en word hy geboei deur die moontlikhede wat die mistiek byvoorbeeld vir die digter bied. In sy opstel oor Hessels waarsku hy dat 'n gedig nooit "n sinledige geruis van afgetrokke selfstandige naamwoorde met hoofletters (mag) ... word nie"⁶⁹, aangesien die kunswerk altyd moet "differensieer, begrens en vergestalt ... (en) met verantwoorde konkrete voorstellings",⁷⁰ die gevoel moet wek. Hy word egter geboei deur die "vereense/wiging, die samevloeiing, die kruispunte tussen digter en werklikheid"⁷¹ wat die mistiek bied, 'n eenwording wat dikwels tot 'n "ekstase"⁷² lei. Hierdie ekstase van die mistieke digter word aan die slot van "Die mens is metafoor en meer" pragtig geillustreer deur die assiatiewe spronge wat 'n teenstelling vorm met die prosaïese metafore aan die begin van die gedig. Teenoor die doelbewus slordige procédé van 'n predikantdigter wat in strofe 1 en 2 "emblema" met die onbeklemtoonde "na" laat rym, gee die speelse rymwoorde in die tweede helfte iets virtuoos aan die gedig. Hierdie beweging begin met die halfrym "vergelyking" en "gegly" en loop uit op "kriptiek", "mistiek" en "Komiek" wat met hulle spasiëringen die slot klankmatig saamtrek en aan die laaste twee reëls die kwaliteit van 'n slotakkord gee. Die ekstase waarvan Opperman in reël 15 van die gedig praat, groei saam met die assiatiewe spronge uit tot 'n mistiek wat aan die einde iets van 'n dansbeweging word en herinner aan reëls uit *Con sordino* wat hy in sy opstel oor Hessels aanhaal:

O lichte dans van aardgebonden voeten;
o stof dat geest wordt; lichaam, vederlicht...⁷³

"Die mens is metafoor en meer" illustreer dus weer op watter wyse Opperman in sy laaste bundel steeds aan sy beproefde procédé en kunsbeginnels getrou bly en terselfdertyd sy hele oeuvre - in hierdie geval sy teoretiese uitsprake - betrek. In die enkele teks skryf hy nie net oor sy siekte, die reaksie van mense op "die geval" en die herstel van sy digterlike vermoë nie, maar demonstreer hy die basiese beginnels van sy kunstenaarskap, die oortuigings wat van hom 'n digter van formaat gemaak het. Agter die enkele teks word die hele oeuvre en die steeds bestendige ars poetica van Opperman dus weer sigbaar as ons die teks deur 'n bifokale bril bekyk.

VII

Komas uit 'n bamboesstok getuig egter, soos ek reeds gesê het, nie net van 'n herstel en van 'n terugkeer van die digterlike aktiwiteit nie, maar ook van 'n nuwe nederigheid, 'n bewuswes van die eindigheid van die menslike bestaan en 'n naderende dood, aloorheers die vreugde en dankbaarheid oor die nuwe leeftog wat die digter gegun is. Ná die publikasie van *Komas uit 'n bamboesstok* het Opperman nog enkele geleenthedsverse geskryf en voor sy ernstige beroerte op 22 Junie 1981 was hy besig met die bundel *Sonklang oor Afrika* wat hy as gevolg van sy siekte nie kon voltooi nie. Die enigste volwaardige gedig wat hy na *Komas uit 'n bamboesstok* publiseer, is sy bydrae tot die bibliofiele uitgawe *Veertien verse vir Radio Suid-Afrika* se boekevaling. Dit word ook opgeneem in Merwe Scholtz se *Leipoldt 100*, 'n huldigingsbundel by geleentheid van Leipoldt se eeufeesjaar, en dra die titel "Leipoldt sterf".

Dus: onder 'n Swart (beduiweldel) Suidoos
laveer die leste skip vannag
na hierdie hospitaal in Tamboerskloof.

Vergeefs het ek by Soekaradja
Boeddhha na geheime varings
agter die waaiervarings uitgevra.

Vergeefs by Hyde Park gesoek na wondermedisyne
om agter rododendrons fyner rododendrons
te gewaar, komyne agter die konyne!

Niks by Clanwilliam in die Pakhuispas
verwag - met Vader se viool kisgepak
deur manne van Calvyn - as 'n handvol as!

Van my eerste tot hierdie trombotiese gesnik
was die grootste wonder elke oomblik elke klip,
elke kriekie, ramkie, varing wat nou daar vir my knik.
Bog, Boetie, met betoë! Vaak is vaak,
en narkoties damp reeds uit die kombuis
tifone vol speserye vir gaar maak!⁷⁴

In baie opsigte volg Opperman in hierdie laaste gepubliseerde gedig van hom dieselfde procédé as wat hy in *Komas uit 'n bamboesstok* aanwend, behalwe dat hy nou in die plek van sy eie oeuvre die lewe en werk van Leipoldt as hiëroglyf gebruik. In achronologiese volgorde roep die gedig sekere hoofmomente in Leipoldt se lewe op: sy dood op 12 April 1947 in 'n Tamboerskloofse verpleeginstigting, sy reis deur Nederlandse Oos-Indië waaroor hy in *Uit my Oosterse dagboek* (1932) en vers in *Uit drie wêrelddele* (1923) verslag doen en sy belangstelling in die Oosterse wysbegeerte en die Boeddhistiese, sy jare as mediese student en later as dokter in Brittanje (1902-1911) en sy botaniese navorsing waaroor hy in sy briewe aan dr. Bolus uit sy Londense jare skryf,⁷⁵ en sy jeugjare op Clanwilliam toe gemeentelede sy sendingvader versoek het om op te hou met die "dansliedjies" wat hy in die pastorie op sy viool speel.⁷⁶ Naas die achronologiese volgorde wat die gang van die gedig bepaal, toon die struktuur iets skikies deurdat die "Swart (beduiweldel) Suidoos" van die Kaap in die slotstrofe terugkeer, maar dan as "tifone", die kwaai dwarrelstorms wat die see by Oos-Asië trif. Verder stel Opperman teenoor die ruie "varings" van die tropiese Ooste en die "rododendrons", sierstruik wat in die koel streke van die Noordelike Halfmond voorkom en wat

Leipoldt blykens strofe 3 in Hyde Park aantref, die Karoolandskap waarin die digter sy "skoonheidstroos" vind.

Veel meer as enkele hoofmomente uit sy lewe figureer Leipoldt se oeuvre egter in die gedig. Die "Swart (beduiwelde!) Suidoso" van strofe 1 vind 'n mens byvoorbeeld terug in ""Voorspel vir 'n Afrikaanse heldedig" in *Uit drie wêrelddele* as daar gepraat word van die "Kaap van die Wind en Storm ... waar die see / Wild opstyg in sy woede teen die wind/ En wilder nog die wind die see verbreek".⁷⁷ Sakekaradjia in strofe 2 verskyn regstreeks in "Van Noodt se laaste aand" met sy uitwerdings oor die weelde van die Ooste,⁷⁸ terwyl die "varings" in "Die oerbos"⁷⁹ een van die verse uit die afdeling "Uit my Oosterse dagboek" in *Uit drie wêrelddele*, figureer. Die "wondermedisyne" wat Leipoldt blykens strofe 3 in die natuurdinge soek, vind 'n mens byvoorbeeld terug in die "tower-pallas" wat hy uit "boegoe, en kanniedood-blare,/ En die reënboogskuum van die huilende see" wil maak en "wat sy krag behou/ As die wind saans ruk teen die huis se rame."⁸⁰ Dit is egter veral in die laaste drie strofes dat Opperman met die gebruik van 'n hele reeks verskynsels uit die natuur as 't ware 'n rekaptutiasie van momente uit Leipoldt se oeuvre gee. Die "handvol as" wat uiteindelik in die Pakhuispas sy laaste rusplek vind, herinner aan ""n Handvol gruis uit die Hantam"⁸¹ maar ook aan die wens wat Leipoldt in "Op die Kerkhof"⁸² uitspreek om gekremmer te word. Die "klip" van strofe 5 kom voor in "Op 'n leiklip", terwyl die "kriekie" in talle gedigte, onder meer in "Kriekie, jy wat op die solder sanik",⁸⁴ sy verskynning maak en die aansprekking van "Boetie", waarmee Leipoldt 'n anonieme vriend of leser by sy stampampergang deur die lewe wil betrek, telkens by hom voorkom. As hy in die slotstrofe sy minagting vir "betoë" uitspreek, laat dit 'n mens clink aan "Op 'n leiklip" waarin hy sê: "ons gissing is kat."⁸⁵ Die futiliteit van die soekese wat in die "Vergeefs"- en "Niks"-insette van strofes 2, 3 en 4 neerslag vind, kan teruggevoer word na twee reëls in "Op my ou Karoo": "Rond oor die wêreld het hy gereis;/ Nêrens was uitkoms vir sy hart",⁸⁶ soos ook die "vaak" na die gedig herelei kan word: "Laat vir my slaap, boetie! Ek het vaak."⁸⁷ Die "ramkie" en die "varing wat nou daar vir my knik", kom voor in "Op my ou ramkietjie",⁸⁸ behalwe dat dit in Leipoldt se gedig die "sterre" is wat "knik" en die "varings" hom "aanhoor/ By die

wal." En die slot roep Leipoldt die koskenner in die herinnering, meer spesifiek die skets "Kruie in die kombuis" wat in *Polfynjies vir die proe* (1963) opgeneem word. Soos Opperman in *Komas uit 'n bamboestok* sy eie oeuvre by die enkele teks betrek en 'n mens telkens agter die woorde reste van vroeëre verse bespeur, so gebruik hy in hierdie gedig momente uit die lewe en oeuvre van Leipoldt. Weer kan 'n mens praat van 'n hiëroglief en 'n bifokale poësie, want agter die enkele teks word tale ander tekste sigbaar.

Maar ek het reeds daarop gewys dat die ouerwordende digter se poësie toenemend teen die einde deur die verhaal van sy eie lewe gedomineer word. Soos in die geval van Milton se "Lycidas", waarop Lawrence Lipking wys, kan die kennis van Opperman se bestemming "Leipoldt sterf" vir ons as lesers voltooi.⁸⁹ Die gedig is wesentlik 'n hulde aan Leipoldt oor wie Opperman, soos in die geval van Nijhoff, "hagelaat" het om 'n opstel in *Wiggelstok* te skryf, maar vir wie hy nou met tale verwysings en toespellings in *Komas uit 'n bamboestok vereer.⁹⁰* Agter die gestalte van Leipoldt verrys egter in laaste instansie die gestalte van Opperman en die bestemming waarheen hy onderweg is. Dit is nie toevallig dat die lewe van Leipoldt in hierdie gedig as 'n reis, en dan 'n reis per boot, aangebied word nie, want dit lê 'n onmiddellike verband met Bontekoe en Marco Polo in *Komas*, terwyl die "Swart Suidoo" en die Stormkaap van die eerste strofe in die "verskrikking van wind en blits"⁹¹ in *Joernaal van Jorik* en die windbeelde van *Vergelegen*⁹² terugkeer. Dit is ook nie toevallig dat die sterwende digter in sy laaste "trombotiese gesnik" huis in die eerste plek "elke klip" onthou nie, want verby die weelde van Leipoldt se slampamperliedjies met hulle vereering van die Karoo sien 'n mens ook die klapperige poësie van Opperman en die brokkige landskap wat hy meermale in sy verse oproep. As die sterwende man sy afkeer van "betoë" bevestig,⁹³ spreek Opperman se afkeer van die wysbegeerte en didaktiek en sy herhaalde pleidooi vir die beeldende vers mee. In die slotstrofe van hierdie laaste gepubliseerde gedig van Opperman word die betoog verdryf deur die geur van speserye uit die kombuis, 'n aardse vreugde wat die sterwendie man nog kan ruik nadat die oë reeds deur die vaak bedwelms is. Ten spyte van die gevær

van die dreigende storms dra die tifone die heerlikhede uit die kombuis aan, soos die drenkeling in "Kind van die aarde" in "Heilige beeste nog in sy sterwensoomblik in sy vingers die groen, afgeskurde gras".⁹⁴ Van die aarde vasklou. En is dit toevalig dat Leipoldt in dié gedig "onder 'n Swart (beduiweldel) Suidoos/ ... die leste skip" moet "laveer"? In "Nagwaak by die ou man", waarin Opperman oor die dood van sy grootvader skryf, word die tradisionele beeld van die boot in die sterwensoomblik ook gebruik as die "beroerteliggaaam" lyk "soos .../ stukke seelskip (wat) teen 'n kaap vergaan."⁹⁵

Uiteindelik keer Opperman dus in "Leipoldt sterf" terug na twee verse wat vroeg in sy oeuvre verskyn en voltooi hy die lang reis waarmee hy in 1945 met *Heilige beeste* begin het. Die bestemming wat hy bereik, is die konkrete, klipperige aarde van sy jeug en die wêreld van hierdie vasteland wat so sterk in sy lapidêre poësie neerslag vind. Ten spyte van die dood en die gevaar van die "tifone" is daar iets vreugdevols in die "speserye" van die slotstrofe en die oorgawe aan die wonder van die "klip" en die ander bekende konstantes van Leipoldt se verse. Ek herinner my dat Opperman na sy lewerslaekte in 1976 by geleenheid oor sy jeugjare op die Natalse spoorwegdorpie met my gesels het. "My jeug was die hele tyd net klip, klip, klip", was sy woorde, 'n aanduiding van hoe vroeg die konkrete aarde in sy ervaringswêreld 'n dominante rol begin speel het. En in die donker jare na sy beroerte op 22 Junie 1981 wou hy Leipoldt se "Op my ou ramkietjie" by herhaling voorgelees hé.⁹⁶ Toevallig die gedig wat die sterkste in strofe 5 resoneer. Het hy homself gesien as 'n "ramkietjie/ Met nog net een snaar" en kon hy hom in die beneweling van sy kwynende verstand vereenselwig met Leipoldt se sanger wat deurmekaar en "halfpad mal" in die maanskyn speel? Ou mense, as hulle werklik oud en naby die dood is, se stemme word yl; in die plek van die eens magtige simfonie kom die stille van die enkele fluit. In die "trombotiese gesnik" bereik ook Opperman die einde van sy lewe, maar 'n einde wat steeds in die oorgawe aan die "klip" en die geure uit die kombuis van die lewe en die verankerheid aan die aarde getuig.

Die reis is dus uiteindelik voltooi, maar soos by Eliot is "the end of all our exploring/ ... to arrive where we started/ And know the place for the first time."⁹⁷ Verby die enkele teks lees ons die basiese beginsels van 'n hele oeuvre waaraan Opperman steeds getrou bly en waarvan hy die hiëroglyfie aan die einde van sy lewe sinnvol kon benut. "In my end is my beginning"⁹⁸ sé Eliot aan die slot van sy "East Coker". "Leipoldt sterf" is nie die einde van 'n oeuvre nie, maar vir die literêre ondersoeker die vertrekpunt van waar hy die ryk poësie van Opperman opnuut kan begin verken en uiteindelik volledig kan besit.

Verwysings

1. Ná die publikasie van *Komas uit 'n bamboëstok* het Opperman, afgesien van enkele geleenthedsverse, nog die gedig "Leipoldt sterf" tot die bibliofiele uitgawe Veertien verse en *Leipoldt 100* (onder redaksie van Merwe Scholtz, Kaapstad, 1980) bygedra en gewerk aan die bundel *Sonklong oor Afrika* waarin hy die essensie van die hele vasteland in sy verskeidenheid mense, diere en plante en sy uiteenlopendheid van geologiese en geografiese samestelling wou saamvat. As gevolg van 'n ernstige beroerte-aanval op 22 Junie 1981 kon hy die bundel, waarvan die manuskrip tans onder embargo in die Stellenbosse Universiteitsbiblioek bewaar word, nie voltooi nie. Op die gedig "Leipoldt sterf" kom ek later in die lesing terug.
2. Die woorde "stygende gang" impliseer trouens, as 'n mens Cloete op die woord af wil glo, dat bundels soos *Dolosse, Kuns-mis en Edms. Bpk.* 'n progressie in gehalte toon, 'n uitspraak wat geen kenner van Opperman se werk met hom sal deel nie en toegeskryf moet word aan 'n slordigheid in sy formulering.
3. Hierdie uitspraak is opgeneem in *Oor skrywers en boeke*, Johannesburg, 1980, p. 122.
4. D.J. Opperman, "Motivering by die toekenning van die Recht Malan-prys (1979)", *Standpunte*, XXXII: 6, Desember 1979, p. 31.
5. Opgeneem in Tweede voorlopige rapport, Kaapstad, 1980, p. 152.
6. J.F.M. Sterck e.a. (red.), *De werken van Vondel*, V, Amsterdam, 1931, p. 490.
7. Lawrence Lipking, *The life of the poet: Beginning and ending poetic careers*, Chicago/Londen, 1981, p. xii.
8. D.J. Opperman, "Kolporteur en kunstenaar", opgeneem in *Naaldekoker*, Kaapstad, 1974, p. 71. Hierdie uitspraak toon 'n ooreenkoms met dié van T.S. Eliot in sy opstel "Religion and literature": "The 'greatness' of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards" (*Selected prose*,³ Harmondsworth, 1955, p. 32).
9. Edith Raidt, *Die bundel as eenheid*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Kaapstad, 1962. Hieruit publiseer sy onder meer "Die bundel as eenheid", *Dietse studies*, Kaapstad/Pretoria, 1965.
10. *Standpunte*, III: 2, April 1948. Die aantekening is onderteken as "Die redaksie", maar uit die skryfrant en die opbou van die argument herken 'n mens duidelik Opperman se styl.
11. D.J. Opperman, "Kuns is boos!", *Wiggelstok*, Kaapstad, 1959, p. 147.
12. Ibid., p. 154.
13. Ibid., p. 145.
14. Alfred Lord Tennyson, *The poetical works*, London/Melbourne/Toronto, s.j., p. 248.
15. D.J. Opperman, "Letterkundige Laboratorium - 20 jaar", *Tydskrif vir Letterkunde*, XVI: 3, Augustus 1978, p. 6.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Hyder Edward Rolling (red.), *The letters of John Keats*, I, Cambridge, 1958, p. 374. Onmiddellik na dié aanhaling sê

- Keats: "That which is creative must create itself." In "Kolporteur en kunstenaar" maak Opperman 'n uitspraak wat hiermee 'n verwantskap toon: "Die gedig skryf as't ware homself, die digter moet hom in die proses net help" (Naaideskoker, p. 75).
19. Opperman, "Letterkundige Laboratorium - 20 jaar", p. 5.
 20. Ibid.
 21. Opperman, *Naaidekoker*, p. 75.
 22. Rolling, op. cit., p. 388.
 23. Ibid., p. 387. In sy weergawe in die *Times Literary Supplement* van 27 Februarie en 1 Mei 1930 emendeer George Beaumont "in for" na "informing".
 24. Martinus Nijhoff, *Verzamelde werk II**, Amsterdam/Den Haag, 1961, p. 1074.
 25. T.S. Eliot, *Collected poems, 1909-1962*, Londen, 1963, pp. 203-204.
 26. Ibid., p. 203.
 27. Ibid., p. 218.
 28. Ibid., p. 199.
 29. Ibid.
 30. Ibid., p. 201.
 31. D.J. Opperman, *Versamelde poësie*, Kaapstad, 1987, p. 429.

32. Ibid., p. 439.
33. Ibid., p. 440.
34. Ibid.
35. T.S. Eliot, *On poetry and poets*⁷, Londen/Boston, 1984, pp. 49-50.
36. Aangehaal deur Lipking, op. cit., p. 66.
37. Opperman, op. cit., p. 430.
38. Eliot, *Collected poems*, p. 203.
39. Lipking, op. cit., pp. 66 en 67.
40. Eliot, op. cit., p. 218.
41. Opperman, op. cit., p. 78.
42. Opperman se inititing oor sy voorgeslagte was blykbaar onvolledig, want genealogiese bronne toon onbetroubaar aan dat hy die oudste lid van die agtste geslag Oppermans in Suid-Afrika is. Kyk hieroor J.C. Kamemeyer, *D.J. Opperman: 'n Biografie*, Kaapstad/Pretoria, 1986, pp. 15-16.
43. Ek volg hier die teks soos afgedruk in *Negester oor Ninevé*, Kaapstad, 1947, p. 4, nie die weergawe op p. 76 van die *Versamelde poësie* nie. Kyk vir my oorwegings hiervoor voethoot 1 op pp. 140-141 van my *Getuijgskrifte: Lesings en opstelle*, Kaapstad, 1989.
44. Opperman, *Versamelde poësie*, p. 123.
45. Ibid., p. 363.

46. Ibid., p. 77.
47. Ibid., p. 59.
48. Opperman, *Naaldekoek*, p. 82.
49. Opperman, *Versamelde poësie*, p. 417. Ek emendeer egter, in ooreenstemming met die *Komas*-uitgawe, "rooi-aas" na "Rooi-aas", omdat dit in hierdie konteks as 'n eienaam gelees moet word.
50. Ibid., p. 34.
51. Die autobiografiese ek word hier as 'n stuk rooi-aas voorgestel in terme wat korrespondeer met die uiteenstelling van dié groep seediere in C.F. Albertyn (red.), *Afrikaanse kinderensiklopedie*, VI, Kaapstad, 1972, pp. 371-375. In sy Blokboek oor *Komas uit 'n bamboesstok* (Pretoria/Kaapstad, 1979) verwys A.P. Grové in 'n voetnoot op pp. 24-25 hierna, maar sy aanhalings is verkap en onvolledig.
52. Kyk voetnoot 7.
53. Kyk voetnoot 36.
54. Opperman, op. cit., p. 99.
55. Ibid., p. 364.
56. In sy voorwoord tot Schalk Pienaar se *Getuije van groot tye* (Kaapstad, 1979) gebruik Opperman ook die woord "bitokaal". Pienaar se dood is voorafgegaan deur 'n jarelange lyding as gevolg van keelkanker en by sy dood het Opperman die gedig "By die dood van 'n journalist geskryf wat in *Komas uit 'n bamboesstok* (*Versamelde poësie*, p. 432) opgeneem is. In sy voorwoord skryf Opperman: "'n Paar jaar gelede (1976) was ek ernstig siek
- en Pienaar is gevra om my doodsbberg vir *Die Burger* te skryf. Weer 'n geleentheid dus vir 'n minsame geniepsighed! Hy het my daarvan vertel en op my verjaardag het ek dit present ontvang! By die herontmoeting het ek dit grappig afgemaak deur te sê: 'Jy weet, dié Piet (Cillie) is tog baie bedagsaam! Hy het my weer mooitjies gevra om joue te skryf!' Ons het albei gelag, maar verby die grapple was daar die kort blik: bitokaal." Opperman gaan voort: "Plenaar het sy lewe lank hierdie bifokale blik gehad; die sienering van die nabye en die verre tegelyk - nie net die suikerkane hier vlak voor hom nie, maar ook agter die eerste, die tweede berg reeds die bobbejaan én sy jagter!"
57. Opperman, *Versamelde poësie*, pp. 92-96.
58. Hierdie gedigte verskyn onderskeidelik in die *Natal University College Magazine* van Junie 1936 en *Die Huisgenoot* van 28 Junie 1940 en word afgedruk in Kannemeyer, *Getuijskrite*, pp. 157-158.
59. Opperman, op. cit., p. 415.
60. Ibid., p. 348.
61. Sowel die WAT as die HAT gee hierdie metaforiese betekenis nie aan nie, maar in die volksmond het "geelworte!" dieselfde betekenis as die Engelse "vegetable" verky. Die *Random House dictionary of the English language* verklaar "vegetable" in die betekenis as "uneventful; dull" en gee "a vegetable existence" as voorbeeld. Binne die *Komas*-bundel hou geel as kleur verband met geelsug as gevolg van lewerversaking.
62. Kyk voetnoot 35.
63. Kyk voetnoot 36.

64. Opperman, *Wigglestok*, p. 152.
65. Ibid., p. 153.
66. Ibid., p. 32.
67. Ibid.
68. Opperman, *Naaldekoker*, p. 74.
69. Opperman, *Wigglestok*, p. 113.
70. Ibid.
71. Ibid., p. 110.
72. Ibid.
73. Ibid., p. 111.
74. Merwe Scholtz (red.), *Leipoldt 100*, ongepagineer aan die begin van die bundel teenoor die foto van Leipoldt. 'n Vroeër versie van die gedig verskyn in Kannemeyer, D.J. Opperman: 'n Biografie, p. 429.
75. Hierdie brieue word met 'n inleiding uitgeegee deur E.M. Sandler as *Dear Dr. Bolus*, Kaapstad, 1979.
76. Oor dié voorval skryf Leipoldt self in sy jeugherinneringe, opgeneem in J.M.H. Viljoen se 'n *Journalis vertel*, Kaapstad, 1953, p. 173 en in *Dear Dr. Bolus*, p. 80.
77. C. Louis Leipoldt, *Versamelde gedigte*, Kaapstad, 1980, p. 137.
78. Ibid., p. 160.
79. Ibid., p. 177.
80. Ibid., p. 289.
81. Ibid., p. 193.
82. Ibid., p. 16.
83. Ibid., pp. 43 en 203.
84. Ibid., p. 55.
85. Ibid., p. 33.
86. Ibid.
87. Ibid., p. 34.
88. Ibid., pp. 196-197.
89. Kyk voetnoot 7.
90. Vergelyk byvoorbeeld die gebruik van die Glaukus-figuur, "Boggom en Voertsek", "Ex libris + ex libris" (met die gebruik van "Grysblou bulte" en "Kom gee vir my polfyntjie"), ""n Mirakelspe: Wie't mossie doodgemaak" (wat voorhou op die patroon van "Die koperkapel kom uit sy gat") en "Sereemonie van die naelstring".
91. Opperman, *Versamelde poësie*, p. 122.
92. Opperman, *Vergelegen*, Kaapstad, 1956, p. 43.
93. As Opperman hier "Bog, Boetie, met betoë!" skryf, kan die aansprekking naas 'n toespeling op die bekende Leipoldt-procedé ook 'n self-aansprekking wees en heenwys na die feit dat sy noemnaam in sy kinderjare Boet was, 'n naam

wat hy as volwassene steeds vir sy ouers, broers en
susters behou het.

94. Opperman, *Versamelde poësie*, p. 42.
95. Ibid., p. 76.
96. Kyk die onderhoud met Marié Opperman in *Die Burger* van 24 September 1985 en Kannemeyer, D.J. Opperman: 'n Biografie, p. 443.
97. Eliot, *Collected poems*, p. 222.
98. Ibid., p. 204.