

## Hoofstuk 1

### INLEIDING

In hierdie studie wil ek 'n omskrywing probeer gee van die "ek" in die gedig, met besondere verwysing na *die ysterkoei moet sweet* van Breytenbach Breytenbach.

A.P. Grové sê in 'n artikel 1967 21: "Tot en met die jare vyftig was daar by ons sterkste digters, selfs in hulle mees persoonlike gedigte, 'n duidelike strewe om weg te kom van die belydende 'ek', om persoonlike belewenisse te objektiveer. So maak Elisabeth Eybers haar portrette en skep Van Wyk Louw en Opperman hul groot gestaltes. En selfs waar nie gestaltes geskep is nie, het persoonlike stemminge vorm en duursaamheid en universele betekenis gekry binne die struktuur van die vers. Die digter was nie die belyer nie, maar die vakman wat 'n gedig bou in taal. Vandaar dat meer as een gedig in dié tyd gehandel het oor die probleem van die digterskap. So het die gedig 'n eie identiteit en status gekry. Die digter met sy eie gevoelens en drifte is weggeobjektiveer in 'n taalkonstruksie wat sy eie sê kon sê."

Grové 22 kom tot die gevolgtrekking: "... met die opdringing van die 'ek' aan die leser loop die gedig as afsonderlike struktuur gevaar om aangetas te word. Die digter kán natuurlik 'n plek vind binne die gedig maar dan slegs as vertroude ingewyde wat volkome opgaan, homself

verloor in die wêreld van die gedig. Breytenbach bly, dikwels met naam en al, in meer as een gedig aanwesig. Dis asof hy die hele tyd besig bly met die gedig, voor die oë van die leser, en met behoud van sy identiteit die gedig manipuleer."

André P. Brink daarenteen lees Breytenbach se poësie streng en alleen teen die agtergrond van die Zen-Boeddhisme. In 'n artikel 1967 49 maak hy die bewering: "In die lig hiervan (die invloed van Zen in bepaalde gedigte - P.H.R.) kan mens nou kyk na die talle gedigte waarin die digter geamuseer, geboei of verwonder afkyk op die 'verskynsel' Breytenbach. Ekkerigheid het party kritici dit genoem. Ek weet van geen poësie in Afrikaans waar die ek so *uitgeskakel is* nie .... Dié verse openbaar glad geen selfbeklag of narcissisme of egosentrisiteit nie, nie eens gewone selfbewustheid nie: alleen wie die ek volkome afgesterf het, kan só na die 'ek' kyk, ding tussen dinge, één gebeurtenis tussen die blomme en bomme van die wêreld. Net hy wat sy siel heeltemal verloor het, kan dit vind." En wat daarop volg.

Rob. Antonissen 1966 146-147 oordeel soos volg: "Dit is uitspraak van 'n digter se persoonlike nood, van 'n (nog nooit in Afrikaans só beangstigde verwoorde) doodsbenuoudheid, van sy vrees vir die dood, vir die pyn, vir 'die suiwer angs van lewe', vir 'n 'gillende aarde' en 'n met lyf en brein altyd maar strewende mensheid se pyn- en angskrete, en van sy deernis met ander en die self. *Die ysterkoei moet sweet* is 'n belydenisbundel, ja (en waarom nié?),

'skaamteloos' openlik in die begaan-wees om die ek, in die selfvoorstelling van Breytenbach, in die dig vir Breytenbach, in die bid vir Breyten. Maar 'n ek-bundel sonder ekkerigheid, eweseer as wat dit verskrikingspoësie is om 'n sowel vrees- as begeesterlose lewe. Hierdie ek-en verskrikingspoësie is 'n dig om 'n sagte lewe en genadige dood vir die medemens."

R. Schutte *Die Vaderland* 5 Februarie 1965 bevind die teen-deel: "Net so kenmerkend is die hiper-persoonlike (naas die "banale", "walglike", volgens haar - P.H.R.) van hierdie gedigte (die skrywer stel homself voor aan die leser in die openingsgedig wat terselfdertyd aan 'B. Breytenbach' opgedra is!) wat in 'n soort ekshibisionisme ontaard (bv. in *breyten bid vir homself* - bl.14; *bekommernis (lewende lyk)* - bl.16; *geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale* - bl.30; ens.)."

F.I.J. van Rensburg *Die Volksblad* 21 Januarie 1965 sluit by Schutte aan. Hy meen *die ysterkoei* sal "vermaak" aan die lesende publiek verskaf, maar: "Die vermaak sal egter nie lank duur voor dit omsit in hoë bloeddruk nie - oor die volgehoue ekshibisionisme, oor die degradering van die skryfdaad, oor die afbraak van die tematiese hiërargie wat tot dusver gegeld het (geen ingewande naas rose nie), oor die volgehoue neiging om te skok, rustigweg of blatant, oor 'n uitmekaarheid van die vers en 'n gebrek aan noodwendigheid van samehang van die verskillende materiale waaruit die vers aanmekaargesit word."

N.P. van Wyk Louw 1965 2 het oor die algemeen heelwat waardering vir Breytenbach se eersteling, maar dan ontval dit hom tog: "in *Die ysterkoei moet sweet* is daar 'n bietjie, miskien selfs 'n bietjie te veel ek-Breyten-rig-heid"; hy vind dit blykbaar nie ernstig nie, want in die daaropvolgende sin staan daar: "Ek glo egter dat dit selfs teologies in orde is om eers oor ons eie heil bekommer te wees voordat ons die wêreld gaan verbeter."

D.J. Opperman 1965 3 bevind: "Een van die opvallende eienskappe in hierdie werk (hy sluit *katastrofes* ook in - P.H.R.) van Breytenbach, is, soos dikwels by skilders, die voorliefde vir selfportrettering. Hierdie selfprotrette verskil wesenlik van die Dertiger se narcissisme, kom miskien effens nader aan Peter Blum se selfspot. Dis duidelik nie 'n doel op sigself nie, die selfportrettering het hier middel geword tot uitbeelding van menslike tekort, menslike eiwaan en menslike onbeduidenheid. Dis 'n egosentriese tekening wat óns en die tydgenootlike wêreld intelligent, sterk sintuiglik, verbeeldingryk, geestig maar ook simpatiek sien. Hierdie verbeeldingspel vol simpatieke geestigheid maak dié werk volwasse. Die keersy: die vryer verse in *Die ysterkoei* is soms gesog en ekshibisionisties; soms neig die gedig na vormloosheid en is daar 'n te groot willekeur in die assosiasies en die katalogisering van indrukke."

Bogenoemde kritici oordeel dus uiteenlopend oor Breytenbach se debuut en in besonder oor die ek in hierdie gedigte. Hulle stem egter almal saam: in *die ysterkoei moet sweet*

staan die ek sentraal - wat ook al die rol en funksie van daardie ek in die besondere gedig is. In hierdie studie wil ek o.a. in die woorde van A.J. Coetzee 1968 24 "... Sekerheid ... kry oor die rol van die 'ek' in dié gedigte: slegs die mens, B.B., die digter B.B. - of *mens, digter?*"

'n Ondersoek na die betekenis, rol en funksie van die ek-spreker in die gedig, kán 'n ekskursie word in die heillose en sinlose psigologiese en biografiese benaderings tot die literatuur. My uitgangspunt is dat elke gedig sy eie wêreld tot stand bring en self die instrumente verskaf waaraan mens hom moet meet, met inagneming van sy verwysingswêreld. Merwe Scholtz 1959 12 sê dit raak: "Want iedere gedig is in 'n sekere opsig sy eie buro van standarde - hy gee self met struktuuraanwysings te kenne waaraan hy in die eerste instansie gemeet wil word."

## Hoofstuk 2

### DIE EK-SPREKER IN DIE GEDIG

István Eörsi begin 'n artikel oor die ek-spreker in die gedig - *The Poetic 'I'* 1969 142-149 - met die volgende woorde: "I have been given the friendly advice that I should not discuss poetry in terms of theory." Teorie sou dan onmagtig wees om die wonder van die gedig te verduidelik. Op die gevaar af dat teorie en praktyk (beskouing oor 'n gedig en die lees, en ontleding, daarvan) ver van mekaar af kán staan; of anders gesê: dat teorie nie in die praktyk verwesenlik kan word nie - sê nou maar jou eie ars poetica en die ars poetica van die gedig klop nie? - lyk dit tog vir my noodsaaklik om myself eers teoreties rekenskap te probeer gee van die ek-spreker in die gedig. Watter rol speel hy in die gedig? Is daar 'n verskil tussen die poëtiese ek en die persoonlike ek? Is die ek-spreker deel van die struktuur van die gedig, of is hy slegs die aanbieder? Wat is die verhouding tussen aanbieder of verteller en stof? Is daar 'n spesiale rol aan te wys vir die ek-spreker in die gedig? Op hierdie vrae wil ek antwoorde probeer vind deur krities na die uitsprake van bepaalde kritici te kyk en ook op hul voorbeelde te let.

Cleanth Brooks en Robert Penn Warren roer in *Understanding poetry* telkens die rol van die spreker in die gedig aan. Hulle 1960 181-182 stel dit o.a. so: "A poem is an utterance. There is someone who utters. There is

provocation to utterance. There is an audience." Hulle onderskei dus 'n spreker, en dié spreker praat na aanleiding van iets en die derde element wat bykom, is die toegesprokene(s), 'n gehoor. Hierdie drie sake is in elke gedig aanwesig. Die belangrikste funksie wat hierdie twee skrywers telkens aan die spreker toeken, is sy *houding* ten opsigte van 'n bepaalde onderwerp. "As in a lyric, in a meditative poem - a poem in which the poet seems to be talking to himself, thinking out loud - *what is of obvious importance is the attitude toward the subject, toward what has provoked to utterance.*" (182 - my kursivering.) Teenoor gedigte waar mens skaars bewus is van die spreker, is daar gedigte waarin 'n persoonlikheid na vore tree, 'n "ek" - "and the *attitude of the speaker becomes a very marked feature of the poem.*" (182 - my kursivering.)

Brooks en Warren illustreer hierdie mening van hulle deur die houding van 'n ek-spreker in verskeie gedigte na te gaan en te wys op die belangrikheid daarvan in die konteks van die gedig. Hulle verwys bevoorbeeld na die bekende gedig van T.S. Eliot "Preludes", waar 'n ek-spreker in die tweede laaste strofe (vers 48) die eerste keer na vore tree en kommentaar lewer op die verskillende tonele wat hy geteken het. Hulle beweer: "The entrance of the 'I' into the poem, here at the end, is a definite statement of the attitude which the poet takes toward the subject, and which, presumably, he expects us to take toward it." (183)

Brooks en Warren vereenselwig hier die ek-spreker en die

digter met mekaar. Vergelyk ook p.114 van dieselfde werk waar hulle dit ook oor "Preludes" het: "Then (in line 48) the poet announces himself as a commentator on the scenes he has presented." Met ander woorde: T.S. Eliot as digter is hier direk aan die woord.

Kan mens so 'n bewering sonder meer onderskryf, naamlik dat die digter in eie persoon in hierdie gedig na vore tree? Sou dit minder gewig dra of onnoukeurig wees as mens hier sou praat van 'n liriese ek, 'n kommentator wat kommentaar lewer? 'n Verteenwoordigende figuur? Die gedig self verskaf nie die inligting wie die ek is nie; as mens sou beweer dit is die digter, dan berus jou mening op 'n aanname en nie op feite deur die gedig verskaf nie. In Eliot se poësie kry ons egter telkens 'n wegobjektivering van die ek; in die meeste van sy gedigte voer 'n *dramatiese spreker* die woord, en om die soort spreker met die digter te vereenselwig is 'n spandpunt wat vandag net nie meer houdbaar is nie. In hierdie verband dink mens ook onwillekeurig aan Eliot 1961 21 se bekende uitspraak: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."

Hoe ook al, in 'n analise van "Preludes" maak dit eintlik weinig saak wie die ek is - sy kommentaar is die belangrikste - maar die vraag bly of dit belangrik is om die



identiteit van die ek-spreker in die gedig vas te stel. Dan lyk 'n voor die hand-liggende antwoord: in soverre dit belangrik is vir die verstaan van die gedig. Maar as die gedig nie die antwoord verskaf nie, moet mens dan volstaan met 'n sprekende ek? En as die digter se stem deurskroei?

Die moderne Afrikaanse kritiek, veral nā Van Wyk Louw se opstelreeks, "Die mens agter die boek", gebundel in *Swaarte- en ligpunte*, is hiperversigtig om die ek te vereenselwig met die persoonlikheid van die digter. Maar nou is dit altyd goed om te onthou waarteen Louw gewaarsku het: die ingesteldheid in die kritiek om die kunswerk bloot te lê in terme van die maker (digter, skrywer) daarvan, of andersom: die strewe om die maker te analiseer of te leer ken uit sy werk. (Vgl. Louw 1967 90 e.v.) Niemand sal vandag meer twis dat kritiek teksgerig moet wees nie, maar op hierdie vraag sal mens dialekties fyn moet antwoord: gestel nou die gedig gee as antwoord dat die spreker en die digter X een en dieselfde persoon is? E. Lindenberg 1965 80 bespreek "Voorspel 1950" waarin hy o.a. let op die spreker in die gedig en in hierdie verband tot die volgende gevolgtrekking kom: "... in 'Voorspel 1950' beteken ek dus naasteby: ek, N.P. van Wyk Louw, digter, wat gedurende 1950 vir 'n onbepaalde tyd uit Suid-Afrika na Nederland vertrek het. Om in so 'n geval nog van die 'liriese ek' of van 'n 'dramatiese spreker' te gaan praat, klink vir my bogmaties." Dan wil mens bysê: hierdie spreker kan natuurlik liries en/of dramaties binne die gedig optree, d.w.s. hy praat nie openlik nie, maar by wyse van ritme,

beeldspraak, rym - op die wyse van die poësie. Brooks en Warren antwoord by implikasie dat dit afhang van die spesifieke gedig. Hulle 1960 183 beweer: "In such a poem as 'A Deep-sworn Vow', by Yeats (p.160), the poet is speaking in his own person, autobiographically, to the lady with whom he had been in love for many years. We even know who she was - Maud Gonne, the famous Irish beauty and patriot." Die gedig lui soos volg:

Others because you did not keep  
That deep-sworn vow have been friends of mine;  
Yet always when I look death in the face,  
When I clamber to the heights of sleep,  
Or when I grow excited with wine,  
Suddenly I meet your face.

Dat Brooks en Warren so ver kan gaan om hierdie gedig, sonder interne getuienis, autobiografies te lees, klink 'n bietjie vergesog. Word buitetekstuele gegewens nie hier ingetrek nie? Wat hier staan, is doodeenvoudig die onuitwisbare indruk wat 'n liefdesverhouding, wat tot niet gegaan het, gemaak het op die ek-spreker. Omdat sy of hy hom verloën het, het die spreker ander vriende of vriendinne gehad. Op die oppervlak, op 'n bewuste vlak, is die geliefde vergete, maar in die onderbewuste - veral as die bewuste afgebreek word deur slaap, wyn, en ook as hy soms voor die dood te staan kom - bly die vorige geliefde helder, onuitwisbaar lewe. In die slotreël is die woordkeuse "meet" ook betekenisvol: die spreker sien haar nie net in sy geestesoog nie, nee die spreker ontmoet haar as 't ware weer en dit maak die ervaring soveel intenser. Die poëtiese middele wat Yeats gebruik - die

rym (keep x sleep, mine x wine, face x face), die bepaalde voorbeelde, ensovoort - dit organiseer die gedig tot selfstandige eenheid waarin die ek enige mens kan wees wat verlies en verlange diep ervaar het. Ongelukkig verskaf Brooks en Warren nie die inligting hoe hulle hier tot 'n biografiese lees kom nie. Al het mens egter niks geweet van die verhouding tussen Yeats en Gonne nie, bly hierdie gedig nog verstaanbaar en begryplik, aangrypend. Dit word 'n ander saak of die gedig "ryker" word as mens weet van Yeats se verhouding met Gonne. Dan is die vraag: Hoe word dit ryker, sinvoller? Deurdat die "ek" en die "jy" historiese persoonlikhede word? Albei mense wat 'n belangrike rol gespeel het in die Ierse vryheidstryd. Verdere vrae duik ook op: lees mens 'n gedig in isolasie, of bring jy onbewus ander feite by? Maak mens dit "interessanter" as wat dit is?

Opperman 1961 7 se woord lyk hier na die waarheid: "Meestal as ons die biografiese, historiese, e.d.m. moet inroep, dui dit op 'n tekort in die kunswerk, dat dit nie selfgenoegsaam is nie en dat jy daarom iets van buite moet inroep."

Ek kom weer op hierdie saak terug, maar wil voorlopig konkludeer: indien die gedig nie die inligting verskaf nie, is dit nie geregverdig om gegewens van buite - hoe *waarskynlik* ook al - binne-in die gedig te betrek nie.

In sy M.A.-verhandeling, *Aspekte van ballingskap en*

*vaderland in die poësie van Breyten Breytenbach*, stel Fanie Olivier telkens die spreker in die gedig en die digter Breyten Breytenbach gelyk aan mekaar. In hierdie "tematiese studie" staan hy op 'n biografiese standpunt. Hy 1972 58 regverdig dit so: "Die biografiese benadering is iets wat 'n mens met huiwering aanpak omdat die groot vrees vir die mens agter die boek, gekoppel aan 'n versigtigheid vir die mens in die boek, nog steeds by die kritikus spook. Tog kan niemand die feitelikheid van gebeure rondom die skrywer totaal ignoreer nie en in 'n tematiese studie soos hierdie kan dit nog in 'n groter mate geregverdig word. Die outobiografiese beskouing word deur Breytenbach se poësie aan die leser opgedring en met die nodige nugterheid is daar tog wins te maak uit so 'n benadering. Die 'persoon' na wie verwys en met wie daar gewerk word, bly egter in die eerste plek die digter self of die 'spreker' in die verse van Breytenbach." Olivier regverdig hierdie standpunt verder deur te steun op Wellek en Warren 1966 79: "... there is use in the biographical study. First, no doubt, it has exegetical value..." en wat daarop volg. Hy laat egter na om aan te haal wat op die volgende bladsy staan: "Whatever the importance of biography in these respects, however, it seems dangerous to ascribe to it any *critical* importance. No biographical evidence can change or influence critical evaluation."

Olivier se gelykskakeling van die digter met die spreker in die gedig, dui kennelik daarop dat hy hom nie deeglik besin het oor die sprekersprobleem in die poësie nie. (Dit is ook interessant as mens sy standpunt met Brink

1967 49 s'n vergelyk: "Ek weet van geen poësie in Afrikaans waar die ek so *uitgeskakel is* nie.") Dit is so dat Breytenbach se verse inligting verskaf oor (sy) ballingskap, liefde vir sy vrou, Suid-Afrika, ouers, ensovoort. 'n Aansienlike deel van sy poësie is persoonlik, menslik en betrokke. Die dilemma waarvoor die kritikus te staan kom, is: is hierdie inligting wat deur die poësie verskaf word biografies waar - 100% waar? 80% waar? 20% waar? - of word dit ook om artistieke redes aangepas? Die biografiese metode as 'n literêre benadering, hoe geraffineerd ook al, is verkeerd, omdat dit dēūr die kunswerk op die skrywer en op sake rondom die kunswerk fokus. Hoogstens kán dit 'n hulpfunksie vervul, soos Opperman 1961 7 tereg aangetoon het en "ons gevoeliger en bewuster maak vir elemente wat ons nie in die *finale teks* dadelik raakgesien het nie." (My kursivering.)

Olivier se standpunt: "niemand (kan) die feitlikheid van gebeure rondom die skrywer totaal ignoreer nie", waarmee hy bedoel feitlikhede bůite die kunswerk (vgl. 1972 58 e.v.), is 'n argument wat ek moeilik kan aanvaar in die beoordeling en evaluering van 'n gedig. In 'n kunswerk is wat buite of agter lê nie van belang tensy die gedig self dit laat saamspeel nie. Sonder om in besonderhede te tree: in Breytenbach se poësie is daar dikwels in die gedig 'n spel van verwysings na homself (dikwels met naam en al), sy vrou, sy ouers, na bepaalde figure in opdragte ná die titel, bv. Stephan L(eroux), Adam Small, André (Brink), ens. Historiese figure word nou *binne* die gedig betrek. Die eerste taak sou sekerlik wees om die funksie

daarvan na te gaan. Die eerste opvallende eienskap wat die gedig nou aanneem, is dat die gehoor ingeperk word tot 'n bepaalde hoorder en dat die gedig dus persoonlik is. Hierby sou mens in gedagte moet hou dat hierdie persone beskouinge het, bepaalde oortuigings, dat sommige van hulle skrywers is. Watter betekenis-skakeringe word van toepassing gemaak? Hoe praat hierdie verwysings mee in die totale segging van die gedig? Ek bespreek later van hierdie gedigte, maar voorlopig lyk dit asof mens net met die kontroleerbare kan werk: d.w.s. in soverre as wat die gedig van binne af heenwys na buite en nie andersom nie, anders sou mens nie meer besig wees met 'n literêre studie nie.

Ter sake in hierdie verband beweer A.J. Coetzee 1975 18 in 'n artikel: "In die Afrikaanse literêre kritiek het dit kettters geword om die skrywer in sy werk te wil sien. 'n Opvatting wat Breytenbach verbreek het - so moeiteloos soos die kuns soms die fundamente van die beste teorieë skud ...

"Hy die maer man met die groen trui, gebore 16 September 1939, Bonnievale, wil deel van sy verse wees, soos mens se liefde en haat, jou vreugde en droefheid deel is van jou hele wese. En ook in sy politieke verse was dit nie die gedistanseerde spreker wat geobjektiveerd praat nie, dit was Breytenbach self wat sy lewe as 'n wapen wou sien. Daarom is die persoonlike profesieë merkwaardig sy poësie."

Wat Coetzee hier beweer, is 'n mondvul en dit kan nie maar sommerso deurgaang nie. 'n Mens wil graag saamstem - as

mens Breytenbach se poësie lees - dat 'n spreker, dikwels 'n markante spreker met 'n persoonlikheid in 'n groot aantal van hierdie gedigte lewe. Van hierdie gedigte is sō gekonsipieer, maar so eenvoudig soos Coetzee dit doen, kan die spreker in Breytenbach se poësie nie afgehandel word nie. 'n Mens dink onwillekeurig aan wat Van Wyk Louw 1967 115 van die psigologistiese metode gesê het: "... in die hande van 'n mens met fyn aanvoeling en verstand, kan daar kostelike literêre insigte uitgedruk word binne die beperkings van wat *as metode* verkeerd is ... letterkundiges is nie dikwels goeie logici nie; en ons behoort dankbaar te wees dat die goeie smaak en die insig so dikwels oor die foutiewe metode of gebrek aan metodiese besinning seëvier." Coetzee het waarskynlik gelyk in sy gevolgtrekking wat bepaalde gedigte betref, byvoorbeeld Breytenbach se politieke gedigte. Die literêre opdrag bly egter altyd: in die ek-gedig moet die ek-figuur 'n geïntegreerde element wees anders verbreek hy die eenheid van die gedig. As Coetzee se standpunt waar is, dan doem die vraag op: het ons nog met literatuur te make? Dan kan die ek mos maar gewoonweg praat sonder om hom aan 'n gedigorganisasie te steur. Coetzee meen Breytenbach se poësie sou die "fondamente" van 'n goeie "teorie" geskud het. Ek sou na 'n hele aantal gedigte kon verwys (bv. "Vrou kom uit die boord langs 'n pad", "Tiberius se grot digby Sperlonga in Latium", "Indrukke van Florentia", "Bloed uit 'n klip", ens. - uit *Kouevuur* en al die "zen"-gedigte uit *Lotus*, ens.) waarin 'n persoonlike ek-spreker (d.w.s. Breytenbach - volgens Coetzee) nie teenwoordig is nie; hier is die teorie dus nie geskud nie. Dit moet in elk geval 'n goeie gedig wees wat 'n teorie skud. Ek sou ook

baie gedigte kon aantoon waarin dit uiters moeilik aantoonbaar en bewysbaar sou wees om die ek in die gedig sommer simplisties met die digter Breytenbach te wil vereenselwig.

Wellek en Warren 1966 78 is kategoriees oor hierdie "teorie" wat "geskud" sou wees: "Even when a work of art (d.w.s.: 'n geslaagde werk!) contains elements which can be surely identified as biographical, these elements will be so rearranged and transformed in a work that they lose all their specifically personal meaning and become simply concrete human material, integral elements of a work." Op die vorige bladsy van dieselfde werk stel hulle dit ewe sterk: "... authors cannot be assigned the ideas, feelings, views, virtues, and vices of their heroes. And this is true not only of dramatic characters or characters in a novel but also of the *I* of the lyrical poem. The relation between the private life and the work is not a simple relation of cause and effect." Grové 1966 78 stel dit ewe oortuigend: "Die betekenis van die woord 'poietes' is 'maker', en die gedig, die poëem, is 'n maaksel. Dit is hierdie maaksel wat praat, nie die digter nie. Ons kan dit so stel: Die digter is verantwoordelik vir die bestaan van hierdie gedagtekind van hom, maar hy kan nie altyd verantwoordelik gehou word vir wat hierdie kind alles sê nie. Die gedig kan in samespel van woord en beeld veel meer sê as wat die digter ooit bedoel het. Meer nog: Deur samespel van woord en beeld kry dit wat gesê word 'n geldigheid en duursaamheid wat dit anders nooit sou gehad het nie."



Dit sou onder andere ook kan inhou: die stem van skrywer X in sy werk - hoe fel-persoonlik ook al - kán (is?) 'n ander ek as die "werklike ek" buite die kunswerk wees. Dit mag 'n gedig-ek wees. Sou dit ook waar kon wees al staan die ek met naam en al - die naam van die digter - in die gedig? Dit is 'n moeilike saak en mens wil nie dogmaties raak nie. Veral omdat die ek (die spreker) binne-in die gedig 'n baie glibberige saak kan word: mens kan jou dalk so blindstaar teen die spreker dat die hele dramatiese aard van die gedig by jou verbygaan. Want dit is tog seker die grootste sinswyse van die poësie, dink maar aan die belangrike studies van Wimsatt, Brooks en Warren, Grové en andere.

Die mees bevredigende antwoord sal mens alleen kan gee deur bepaalde gedigte te ontleed waar hierdie verskynsel of probleem immanent is. 'n Groot waarheid van Wellek en Warren en Grové se uitsprake is dat die kunswerk 'n eie werklikheid en waarheid besit; dit is nie 'n getranspo- neerde werklikheid of 'n kopie van die lewe nie - anders sou die ontiese status van die gedig as 'n unieke gegewe in gedrang kom; dit sou beteken dat die gedig afhanklik is van iets anders. Die bewering van Coetzee: "Hy (Breytenbach) die maer man" ens., "wil deel van sy verse wees, soos mens se liefde en haat, jou vreugde en droef- heid déél is van jou hele wese", is sonder grondige onder- soek nie 'n bewering wat mens sal kan onderskryf nie: eerstens kan die implikasies verreikend wees vir die ontiese status van die gedig; tweedens word aan die spreker in die gedig 'n baie enkelvoudige rol toegeken,

en dit is dat dit doodeenvoudig die stem van die digter is.

J.C. Kannemeyer gaan in sy doktorsale proefskrif - *Die stem in die literêre kunswerk* - o.a. in op die funksie van die spreker in die gedig. In die algemeen definieer hy 1965 1 die rol van die skrywer in die literatuur soos volg: "... die skrywer aarsel voortdurend om aan die een kant 'n ding voor te stel en aan die ander kant sy gevoel vir die ding te gee." (Sy kursivering.) Kannemeyer dui hiermee 'n spanning aan wat in alle poësie bestaan: in die uitbeelding van 'n saak word daar ook 'n bepaalde emosie uitgedruk. Veral as 'n markante ek-spreker in 'n gedig vertel, is sy gevoel 'n belangrike kenmerk van die gedig.

Kannemeyer vat dit soos volg saam: "In die literêre kunswerk moet die spreker dus tegelyk vertel en voorstel, en dit het ondersoekers in die verlede geïnteresseerd laat raak in die aard en funksie van die spreker, die perspektief van waaruit hy praat, sy waardes en benaderings, hulle neerslag in die kunswerk, en óók in die reaksie van die leser." (2)

Hiermee dui Kannemeyer ook meteen die veld van sy ondersoek in hierdie studie van hom aan. In die loop van die volgende paar bladsye wil ek kortliks kyk na sy belangrikste uitgangspunte en bevindinge, veral ten opsigte van die rol en funksie van die liriese ek in die gedig.

Hy wys daarop dat ondersoekers van die sprekende stem in die literêre kunswerk veral die roman as objek vir hul studie gebruik. Die sterk epiese element van die roman leen hom makliker vir ontledings, "alhoewel die spreker in die poësie net so 'n belangrike innerlike beginsel en organiese sentrum kan wees. Sy funksie is selfs genuanseerder en verwickelder omdat hy binne die komplekse vorm van die gedig in alle strata ordenend moet optree as hy 'n sinvolle eenheid wil aanbied." (5)

Kannemeyer wys dan daarop dat die 19de-eeuse teoretici hul belangstelling gerig gehad het op die digter en nie die spreker in die gedig nie. Die gedig is gesien as 'n uitdrukking van die gemoedstoestand, as 'n openbaring van die digter self. Hierdie uitgangspunt het gelei tot 'n ondersoek van die psigologiese en biografiese agtergronde van die gedig - die gedigstruktuur is in 'n hoë mate geïgnoreer.

Kannemeyer beklemtoon die gedagte dat die "'ek', selfs in 'n liriese gedig, 'n fiktiewe spreker is en dat dit nie verwar moet word met die private persoonlikheid van die digter nie". Alhoewel Kannemeyer hierdie uitgangspunt van hom toelig met gedigte soos o.a. "Oom Gert vertel" en "Gesprek van die dooie siele" - gedigte wat hulle uiters moeilik leen tot selfs 'n geringe moontlike ooreenkoms van die spreker met die digter, in laasgenoemde gedig is daar selfs twee sprekers - is die beginsel wat hy in navolging van Brooks en Warren stel, van groot belang vir alle

poësie, naamlik ... "dat die vraag na die toon van die gedig te doen het met die spreker *in* die gedig, met die situasie *van* die gedig, en nie met die grade van ooreenkoms tussen die spreker en 'n historiese persoon nie.<sup>1</sup> (6)

Hiermee los Kannemeyer natuurlik nie die probleem op as die gedig self uitnooi tot 'n ooreenkoms (of vereenselwiging) tussen die spreker en die digter nie. Voordat hy Van Wyk Louw se "Die ambag II" uit *Nuwe verse* ontleed, maak hy die volgende opmerking, relevant tot hierdie gedig: "In sommige gedigte neem die spreker verskillende identiteite aan en lyk dit by oppervlakkige lees amper na 'n breuk in die vers." (23) In die ontleding van hierdie gedig toon Kannemeyer aan dat die ek-spreker 'n viskarakter aanneem (reël 3) en aan die einde van die gedig word die spreker voorgestel as 'n hengelaar. Hy probeer vasstel of hierdie verskillende identiteite van die "ek" nie 'n breuk in die gedig veroorsaak nie, en bevind dan ten slotte: "Juis omdat die menslike wete in die gedig as 'n perspektiwiese wete aangebied word, kan die leser die vis- en hengelaarsbeelde wat met die eerste oogopslag teenstrydig lyk, saam in die gedig aanvaar." (25) Hy laat egter na om die "ek" van die eerste reël: "Van God durf ek skaars praat: ek ken hom min" te probeer omskryf. Hierdie ek hang ten nouste saam met die "vis- en hengelaarsbeelde". Hy laat ook verder na om te noem dat "Die ambag II" - soos hy dit streng gesproke verkeerdelik noem

1 Kannemeyer vertaal Brooks en Warren, vgl. 1960 183-184: "... the question of tone is concerned with the speaker *in* the poem, in the situation *of* the poem, and not with degrees of identification of a speaker with any historical person, the poet or any other."

- deel is van 'n tweelulk "Die ambag". Hierdie tweede sonnet (wat saam met die eerste gelees moet word, s6 gee die sambreeltitel te kenne) se verband met die titel is die sleutel tot die begryp van die gedig. Reeds in die eerste sonnet is daar sprake van, trouens daarin kulmineer die gedig: "dat hierdie kuns van *ons* n6 aan God woon". (My kursivering.) En in die tweede sonnet is die spreker nog duideliker werksaam as 'n digter: soos die Groot Hengelaar (en Kunstenaar) God sin en orde geskep het uit niks, so ook skep die digter uit "ons wankele bestaan" dinge wat ryk en sinvol is soos God se skeppingswoord aan die begin - vergelyk die hele sekstet en in besonder die slotre6l. Die vasstelling van die identiteit van die "ek" hier is dus belangrik vir die interpretasie van die gedig. As mens dan moet praat van 'n identiteit wat aangeneem word, dan neem die "ek" in hierdie gedig die identiteit aan van 'n digter. (Dit is opvallend en betekenisvol dat op twee plekke in albei die sonnette word die meervoudsvorm *ons* in plaas van *ek* gebruik: in die eerste sonnet in die slotre6l en in die tweede in vers 13: "trek ons iets op wat ryk is soos die sin/ van daardie woord van God in die begin." Hierdie *ons* kan 'n versagte vorm vir die *ek* (digter) wees, wat die waarskynlikste lyk, of dit kan 'n letterlike meervoud: ons digters wees.)

In albei hierdie gedigte is die toonaard van die digter-spreker 'n nederige trots (wat die tweede sonnet betref: hy is skepsel, vers 3, wat die buiteglans sien, maar dit nie ken nie, vers 5; daarby is hy egter ook hengelaar soos God, vers 11 en verder), vergelyk ook die teenstelling

tussen die oktaaf en die sekstet in albei sonnette. En die werksaamheid van hierdie ek-spreker in hierdie gedig(te) moet gesien word vanuit die titel, vergelyk *die Woordeboek van die Afrikaanse taal* 1950 172-173:

"*ambag*: 1. Beroep l/d enger betekenis, nl. aangeleerde handwerk wat m/d verwerking van stowwe te doen het en as broodwinning beoefen word, soos v/d skrynwerker, die smid, die skoemaker, die wewer, ens. ... *Hy is smid van sy ambag. Hulle was tentmakers van ambag* (Hand. 18:3), "ensovoort.

"2. (gew. skerts) werk, beroep: *Wat is jou ambag? As onderwyser, predikant of versiemaker nou eenmaal jou ambag is.*"

Kannemeyer beklemtoon voorts die dramatiese aard van die gedig - soos so baie kritici voor hom. "'n Gedig is nie 'n stelling oor iets nie', maar, soos Aristoteles gesê het van die tragedie, 'n handeling." (7) Vergelyk ook die uitspraak van A.P. Grové 1968 10: "Hy (die digter) gee nooit direk en rou sy ontroering weer nie, maar hy gee *die dramatiese ekwiwalent van sy ontroering*. Om dit eenvoudiger te probeer stel: Hy skep met sy gedig 'n klein dramatiek wat hom in staat sal stel om as persoon op die agtergrond te tree. Hy spreek nie sy gevoelens uit nie, maar laat hulle gestalte aanneem in die gedig. Dit is dan nie langer die digter wat praat nie, maar die gedig."

Kannemeyer wys daarop dat die dramatiese aard van die gedig en die verband met die spreker deur o.a. T.S. Eliot aangetoon is. Eliot sien die gedig - en in sy poësie merk ons dit ook op - nie as die persoonlike uitdrukking van die digter nie, maar as 'n fiktief-dramatiese aanbieding wat 'n onderskeid veronderstel tussen die spreker in die gedig en die persoonlikheid van die maker, die digter. (7)

Volgens Kannemeyer onderskei Eliot drie stemme in die poësie. Eerstens is daar die stem van die spreker wat met homself praat - of met niemand in die besonder nie; tweedens die stem van die spreker wat 'n klein of 'n groot gehoor aanspreek; laastens is daar die stem van die spreker wat 'n dramatiese gestalte aanneem. In 'n voetnoot wys Kannemeyer daarop dat daar 'n vierde stemsoort is wat Eliot nie noem nie en dit is die koor waarin daar 'n hele groep sprekers saam optree. (7) Een van die belangrikste konsekwensies van Eliot se onderskeidings, wat Kannemeyer ook tereg uitwys, is die dramatiese situasie wat ontstaan as die spreker in die gedig hom op 'n hoorder rig. Net soos die spreker is die hoorder dikwels slegs implisiet in die gedig aanwesig. Maar hierdie verhouding kan ingewikkeld word: tussen 'n minnaar en 'n geliefde, tussen vriende, tussen 'n spreker en sy ouers, ens. ens. Kannemeyer kom tot die belangrike gevolgtrekking: "*Die hoorder kan dus 'n belangrike stylbepalende element in 'n gedig wees.* Die spreker word as 't ware beïnvloed deur die hoorder: hy staan in 'n besondere verhouding tot die hoorder as hy 'n verhaal vertel, 'n ander as hy deur ander stemme praat, nog 'n ander as hy die hoorder direk aanspreek

e.d.m." (8 - my kursivering.)

W.K. Wimsatt jr. 1962 XV-XVI maak in hierdie verband ook betekenisvolle opmerkings: "There are certain poems (poems of a lover to his mistress, for instance, or poems addressed to Death or to the Wild West Wind) in which a particular dramatic listener has a great deal to do with determining a certain kind of style, a certain kind of structure, a certain kind of metaphor .... In what is called the 'tone' of the poem, even the most univervalized audience has to be taken into account. The actual reader of a poem is something like a reader over another reader's shoulder; he reads through the dramatic reader, the person to whom the full tone of the poem is addressed in the fictional situation .... The same dramatic principle applies, of course, and even more pointedly, to the speaker, or speakers, of a poem .... The character of the speaker, his thoughts and responses, are reflected in style, structure, metaphor .... Both speaker and dramatic audience are assimilated into the implicit structure of the poem's meaning."

Wat Kannemeyer en Wimsatt hier aanraak, is aspekte van die struktuur van die gedig wat na my mening nog nie voldoende aandag gekry het in gediganalises in Afrikaans nie. In Breytenbach se poësie kom hoofsaaklik die eerste twee stemsoorte, wat Eliot onderskei, na vore; in teenstelling met bv. Opperman en Van Wyk Louw wat in hul poësie grotendeels gebruik maak van die stem van die spreker wat



'n dramatiese gestalte aanneem. Daarom sal ek later, as ek van Breytenbach se gedigte ontleed, hierdie saak ondersoek; veral omdat dit so 'n opvallende kenmerk van sy poësie is. Dit is so: die spreker bepaal die struktuur van die gedig, maar hy kan gedurig beïnvloed word deur die persoon of persone wat hy aanspreek. 'n Verdere vraag wat kan opduik, is: Is die aangesprokene altyd binne die gedig, soos Wimsatt beweer; gestel die gehoor is buite die gedig: het hy 'n voltooiingsfunksie in die interpretasie van die gedig?

P.G. du Plessis raak in sy doktorale proefskrif - *Die verwysing in die literatuur* 1968 155 - 'n verdere belangrike probleem van die ek-spreker in die gedig aan, naamlik: "... in hoeverre word die ék van die skrywer verwysend betrek in 'n gedig? In hoeverre *verwys* 'n skrywer na sy persoonlike lewe?"

Du Plessis meen dat sedert Van Wyk Louw die mens-agterdie-boek as 'n onding uitgewys het, en sedert die outonomie van die kunswerk enigsins oordryf is, het die genetiese tot 'n mate op die agtergrond geraak. Die studies van bv. Kromhout en Burgers oor Leipoldt het in onguns verval, omdat hulle nie die allerbelangrike beginsel van teksgerigtheid nagekom het nie.

Du Plessis sê tereg dat dit onnodig is om hierdie beginsel verder te probeer verdedig, maar dan gaan hy voort en

beweer: "Nietemin sou mens, waar die verwysing ter sprake kom, op enkele gevalle wou wys waar die genetiese tog 'n rol skyn te speel, waar gebeurtenisse in die digterslewe tóg 'verklarend' skyn te werk ten opsigte van die poësie. Gevalle wat Warren en Wellek ... se klem op die fiktiwiteit van die ... I of the poet ... skyn te weerspreek. Juis omdat daar 'n verband skyn te bestaan tussen bekende feite uit die digterlewe en 'n gedig."  
(155-156)

Sonder om met uitvoerige bewysmateriaal te kom, noem Du Plessis die naam van Achterberg om sy stelling te staaf. Hy meen dat by die lees van sy poësie kan die bybring van sy lewensloop slegs vermy word deur te sê: "'Hy skryf soos iemand wat dié bepaalde gebeurtenis deurleef het.' En daar laat teksgerigtheid die kritikus dalk onnodige draaie loop?" (156)

Du Plessis vra die vraag: "verwys Van Heerden in *Die Sewe Vrese* nie ook na sy kindervrese nie? En wat maa̋k ons met 'n gedig wat 'Selfportret' heet? (*Kuns-mis* - pp.69-72)" Hierdie probleem in die kritiek formuleer Du Plessis baie netjies soos volg: "Maar dit wil ek beweer - sonder om in verdere betoog te verval -: dat daar moontlik tóg, ten spyte van ons prinsipes, dikwels (soos in die persoonlike verwysing) verwysing na die digterfiguur, sy lewe, kán wees. *Of die leser dit in gedagte hoef te hou, en of die kritiek dit wetenskaplik, as motivering vir kritiek kan gebruik, en of dit altyd nodig*

*is vir die verstaan*, laat ons daar. Maar dat die uiteindelijke (teoreties gesproke) volledige verstaan van 'n gedig tóg hiervan afhanklik kan wees - cf. Achterberg se geskiedenis en sy poësie - is meer as net moontlik."  
(156 - my kursivering.)

Uit die aangehaalde gedeeltes is dit duidelik dat Du Plessis met die grootste omsigtigheid en selfs versigtigheid skryf, want die moontlikheid dat mens skeef deur die gedig op die digter kán fokus, is wesentlik. Daarby het ek reeds probeer aantoon dat biografiese 'feite' anders gerangskik en benadruk kan word en met volkome fiktiewe dinge aangevul kan word. Maar Du Plessis was waarskynlik hiervan bewus - vergelyk die gekursiveerde gedeelte - en dit wil dus lyk asof hy 'n saak het wat betref die verwysingsfunksie van die ek in bepaalde gedigte.

Een van die skerpsinnigste beskouinge oor die verhouding tussen gedig en digter is te vinde in A.P. Grové se opstel, "Wat sê die digter?", gebundel in die huldigingsbundel vir N.P. van Wyk Louw *Smal swaard en blink* 1966 77-87. Grové beredeneer in hierdie opstel die vraag: praat die digter in sy werk? En as hy daarin praat, hóé praat hy? Hy toon aan, met as stramien die opstel van Nijhoff, "De pen op paper" - 'n uitbreiding op die verhaal van die fluitspeler van Hameln - dat die digter nie bloot 'n mededeler is nie, maar 'n bouer, 'n maker in taal. Die digter fluit met 'n instrument, 'n fluit, en nie met sy lippe nie. Anders bestaan die gevaar dat sy stem kan

deurskroei. Om waarlik digter te wil wees, moet die digter vir homself 'n vorm skeep, 'n medium, 'n gestalte wat die praatwerk doen. Grové wys daarop dat hierdie teorie waar is ten opsigte van Nijhoff se poësie en in alle gevalle waar ons met gestaltepoësie te doen het. "Voortdurend kry ons by hom die oproep van gestaltes, 'vlugvorme' waarin hy homself verberg voor die oë van die lesers: die soldaat, die kind, die danser, die nar. Hy is die onkenbare, die maskerdraer, die veranderlike, die reisiger wat voortdurend op vertrek staan." (79)

Grové antisipeer self die vraag, wat onwillekeurig by mens opkom, of ons nie hier met 'n halwe waarheid te doen het nie. Wat van al die baie goeie gedigte waarin daar geen dramatiese spreker of handelende figuur opgeroep word nie? Selfs Nijhoff, argumenteer Grové, het tog nie net gestaltepoësie geskryf nie. En dan gee Grové die kern van sy argument, 'n argument wat geeneen wat oor die poësie teoretiseer sommer ligtelik kan afmaak nie: "Dis wettige bedenkinge dié, maar nou moet ons die drakrag van dié advies nie onnodig vereng nie. Die aanskaf van 'n fluit beteken nie bloot, of slegs, dat die digter 'n gestalte moet skeep om as mondstuk op te tree nie - 'n spreekbuis is immers nog nie 'n fluit nie. Nee, die aanskaf van 'n fluit beteken, om met Eliot te praat, dat die digter 'n 'objective correlative' moet vind. D.w.s. die digter as mens, as direkte spreker of belyer, moet verdwyn. Hy praat nie; hy verkondig; hy bely nie, altans nie direk nie; hy skeep 'n raamwerk, 'n taalbouwerk wat sy eie sê sê en sy eie boodskap bring. Die digter gee

dus ook nie sý ontroering weer nie; hy bied in die gedig die dramatiese ekwivalent van die ontroering. Kortom, die 'gestalte', die fluit, is in laaste instansie die struktuur van die kunswerk." (79)

Hierdie standpunt van hom illustreer Grové in die praktyk. Hy haal "De danser" van Nijhoff aan en bespreek veral die kunstenaar-mens-spanning wat dwarsdeur die gedig volgehou word. Hy beklemtoon die feit dat dít gedemonstreer word. Selfs in sy literêre teorie is die digter Nijhoff dus nie 'n betoeger nie, maar 'n maker. "Hy verkondig nie, hy dramatiseer, d.w.s. *wat daar te sê is, word in beeld, woord en ritme sigbaar gemaak.*" (80 - my kursivering.)

Hiermee dui Grové die sinkern van alle ware en groot poësie aan. Sonder dramatisering kan die poësie nie. Die digter is in die eerste plek beeldmaker, skepper, argitek. Hy rig iets op, bring iets tot stand wat 'n eie dinamiese lewe het. Na aanleiding van "Grense" van Van Wyk Louw skryf hy selfs die volgende: "Die *spreker* wil die een ding doen, maar die *digter* doen iets anders. Dit laat 'n mens vra of die gedig nie juis die onmoontlikheid van die direkte belydenis in die poësie demonstreer nie. Die spreker (of as u verkies: die skrywer as mens) wil bely, oop bely, sy hart oopmaak. Maar die vraag is: doen hy dit?" (83) En wat daarop volg.

Aan die ander kant dui Grové ook oortuigend aan gevalle

waar die skrywer se stem deurskroei. Hy meen dat hierdie waarskuwing van die rottevanger, goed gelees en toegepas, 'n belangrike literêre kriterium kan word, veral, voeg hy by, by die beoordeling van 'n kunstenaar wat sterk tot lering geneig is. Hy wys op gedigte in *Skemering* van Totius waar die struktuur nie sterk genoeg is om die boodskap te dra nie. Dan is die digter genoodsaak om betogend die simboliserende praatwerk oor te neem. Die dinge in hierdie gedigte (bv. "Sonsondergang by die piramides") neem nie genoeg dramatiese gestalte aan nie - hulle besit dus nie 'n status as sodanig om die simboliek of meerduidigheid te regverdig nie - en daarom faal die gedig.

Dit is in hierdie verband ook interessant om te let op D.J. Opperman se opstel, "Kolporteur en kunstenaar" 1961 5-12. Opperman het dit veral oor die outonomie van die beeld. Dit moet konkreet wees en as beeld oortuig en daaruit moet spontaan 'n dieper betekenis opstaan; die digter mag nie binne die gedig sy eie eksegeet word nie, want dan bewys hy die ontoereikendheid van sy simbole. Die gedig moet beeldend meevoer; binne die gedig moet die eksegeet voor die kunstenaar wyk, sodat die leser die kunswerk self kan ervaar. Die gedig skryf hom as 't ware self; in die proses is die digter slegs 'n hulp. Hierdie kunsbeskouing van hom gee Opperman ten slotte in die vorm van 'n "rympie":

### Ars Poëtica

Woord wek woord  
en wederwoord,  
en die gedig  
ontstaan dan,  
ensovoort.

Maar ensovoort  
is net dat ek  
as tussenganger  
onverstoord  
dít laat voltrek:

geen verbrouer  
maar die doel  
van die gedig  
binne homself  
ontdek:

ek handlanger  
hy: sy eie bouer  
en argitek

Die vraag wat mens nou wil vra, is: geld hierdie kriterium, die deurskroei van die digter se stem, slegs vir swak gedigte, of vir swak gedigte met 'n lerende strekking? Ook hierop antwoord Grové baie oortuigend as hy Nijhoff se "De soldaat die Jezus kruisigde" ontleed, en dan ten slotte tot hierdie gevolgtrekking kom: "Wanneer die soldaat (die spreker in hierdie gedig - P.H.R.) praat, 'praat' hy direk of dan met die daad, bring hy sy ontroering, sover dit in sy vermoë is, openlik en op onmiskenbare wyse tot uitdrukking; wanneer die digter praat, praat hy in die taal van die poësie, met die simbool, weef hy, om Gossaert se beeld te gebruik, 'n sluier van woorde om hom, sodat oningewydes genoodsaak is om hom omtrent sy bedoeling uit te vra." (87)

Hierdie opstel van Grové bring baie duidelik na vore dat waar die direkte, sê maar ek-spreker in die poësie praat, die wyse waarop hy praat van kardinale belang is. Maar 'n vraag of twee bly steek: Wat van statement- of engagêegedigte, of beeldlose gedigte? Gedigte waarin die poëtiese kamouflering so yl is dat die digter-spreker oop voor die leser staan. Prinsipieel wil mens graag redeneer dat jy nie 'n spesiale kriterium vir elke soort gedig kan hê nie - anders sou jy in 'n onhoudbare literêre situasie-etiek vasgevang sit. Hierdie standpunt van Grové, wat ek graag onderskryf, behoort vir alle goeie poësie te geld.

Ten besluite: As mens hoofsaaklik een bepaalde element in 'n gedig, naamlik die rol en funksie van die ek-spreker, wil ondersoek, bestaan die gevaar dat mens in jou analise hierdie saak oorbelig en groter betekenis daaraan toeken as wat dit dalk werklik binne die konteks van die gedig verdien. Die *wie* wat praat, *hoe* en *wat* hy sê en teenoor *wie*, moet altyd in die balans gesien word wat die gedig aan die leser opdring.



### Hoofstuk 3

#### VOORBEELDGEDIG: DIE EK-SPREKERS IN DIE VOORSTELLINGSGEDIG

##### Bedreiging van die Siekes

*(vir B. Breytenbach)*

- I 1 *Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,*  
2 *die maer man met die groen trui; hy is vroom*  
3 *en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u*  
4 *'n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:*  
5 *ek is bang om my oë toe te maak*  
6 *ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie*  
7 *die hospitale van Parys is stampvol bleek mense*  
8 *wat voor die vensters staan en dreigend beduie*  
9 *soos die engele in die oond*  
10 *dit reën die strate afgeslag en glyerig*
- II 11 *my oë is gestysel*  
12 *hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe*  
13 *as die sooie rou swart vleis is*  
14 *en die blare en oorryp blomme gekleur en geknak is van nat*  
15 *voordat die lig hulle kan knaag, die lug sweet wit bloed*  
16 *maar ek sal weier om my oë in te hok*
- III 17 *pluk my benerige vlerke af*  
18 *die mond is té geheim om pyn nie te voel nie*  
19 *trek stewels aan vir my begrafnis sodat ek die modder*  
20 *aan julle voete kan hoor soen*  
21 *die spreekus kantel hulle gladde lekkende koppe, swart bloeisels*  
22 *die groen bome is prewelende monnike*
- IV 23 *plant my op 'n heuwel naby 'n dam onder leeubekkie*  
24 *laat die sluwe bitter eende op my graf kak*  
25 *in die reën*  
26 *die siele van kranksinnige maar geslepe vrouens vaar in katte in*  
27 *vrese vrese vrese met deurweekte kleurlose koppe*  
28 *en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)*
- V 29 *Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig.*

### 3.1 Die ek-sprekers in die gedig

Met "Bedreiging van die Siekes", die eerste gedig uit *die ysterkoei moet sweet*, staan ons aan die begin van die digterskap van Breyten Breytenbach. Ons het hier ook met 'n eienaardige soort gedig te doen: 'n voorstellingsgedig in meer as een opsig; 'n gedig waarin 'n dramatiese ek-spreker 'n gehoor binne die gedig (én die leser) voorstel aan "Breyten Breytenbach, die maer man met die groen trui", ensovoort wat ons op sy beurt weer voorstel aan 'n voorbeeld van sy poësie.

Hierdie gedig staan seker nie sonder rede hier aan die begin van die bundel nie: aan die een kant kan dit gelees word as 'n "opdrag"-gedig vir die bundel - vergelyk byvoorbeeld die temas van vrees en angs wat een van die sterkste motiewe van hierdie debuutbundel is; maar hier maak mens ook al kennis met die besondere aard van hierdie poësie, die unieke beeldspraak, bv.: "die groen bome is prewelende monnike", die surrealistiese wêreld van die gedig, ensovoort.

Twee sake val onmiddellik op: die opdrag - oënskynlik aan die digter self - in kursief gedruk: "(vir B. Breytenbach)" en die standaard- en kursiefgedrukte dele van die teks: Van die vyf strofes waaruit die gedig bestaan, is die eerste vier reëls van die eerste strofe, wat uit tien verse bestaan, kursief en ook die slotstrofe wat uit net een reël bestaan.

### 3.1.1 Die seremoniemeester

In die eerste vier reëls tree die spreker op soos mens te wagte sou wees van 'n seremoniemeester of selfs 'n agent wat iemand voorstel en hom én sy produk wil 'verkoop'. Hy spreek 'n gehoor ("Dames en Here") aan. Dit wil voorkom asof hier 'n bepaalde illusie geskep word van 'n gehoor binne die teks en dat daar binne daardie illusie opgetree word. Maar hierdie gehoor kán ook die lesers wees: die sterkste getuienis daarvoor is dat hierdie gedig uitwys na ander gedigte in die eerste afdeling, *die maer man met die groen trui*, bv.: "stukkende gedig", "skrywende nou en van agter tot voor", "breyten bid vir homself", ensovoort. Ek kom later weer op hierdie saak terug.

Die seremoniemeester beskryf die Breytenbach van die gedig soos volg: hy tipeer hom *uiterlik*: hy is "maer"<sup>1</sup> en hy het 'n "groen trui" aan; en *innerlik*: hy is "vroom" - hy moet hom dus goed ken - of dit kan ook uit sy *houding* af te lei wees; ten slotte beskryf hy hom *handelend*: "Breytenbach" "stut en hamer sy langwerpige kop", wat sou kon beteken dat hy sy een hand onder sy ken sit of langs sy kop, en ook sy kop krap: iemand wat dus in 'n 'denkende' houding verkeer. (Vergelyk die gedig, "skrywende nou en van agter tot voor," en wel die reël: "krap my donker plat brein vir woordkos".) Vanuit of in hierdie posisie gaan hy nou 'n gedig "fabriseer".

1 Vergelyk uit *Lotus* gedig 3.2, p.31, die slotvers:  
"ek is maer maar ek het jou lief"

Dit wil lyk asof die toon van die seremoniemeester toenemend spottend word: in die beskrywing van die 'denkende houding' is daar iets karikatuuragtigs, amper grotesk: asof hierdie "langwerpige kop" 'n fabriek is; daarteen word ge-"hamer", dus letterlik geslaan en die produk wat ge-"fabriseer" gaan word, is 'n gedig.

Ná "fabriseer" volg daar 'n wit niaat wat die indruk gee dat daar 'n oomblik geaarsel word, gekies word tussen moontlike voorbeelde. Hierdie 'digterlike fabriek' kan ook ander voorbeelde "fabriseer"; die een wat volg, is maar 'n voorbeeld, daarom ook die woorde "soos byvoorbeeld".

- 1 In 'n berig, "Omstrede Breytenbach wen dalk ál vanjaar se pryse", geskryf deur Jan Breytenbach in *Rapport* 6 Maart 1977 haal hy Breytenbach se oom Nick (wat voorkom in 'n *Seisoen in die paradys*) soos volg aan: "Eendag sê my oorle pa (Breyten se oupa) vir sy ma: 'Kittie, wat makeer Breyten se kop? My hene hy het dan 'n dubbele kop!' Dit na aanleiding van Breyten se langwerpige hoof."  
In *Om te vlieg*, p.35 beskryf die verteller die hooffiguur "'n Suid-Afrikaner Breyten Breytenbach, ook bekend as Juan Breyten, 'n gesofistikeerder naam, geheimsinniger en met die smaak van Spaanse bloed want die prosaïese is die vyand" onder andere soos volg: "Sy neus was redelik reguit en 'n natuurlike traanskeiding tussen regteroog en linkeroog. Onder sy neusvleuels span 'n wye snor, soos die vleuel bo die hemsak van 'n vlieënier. Sy neusgate is twee somber grotte. Sy mond is die windsak onder die piloot se kenteken ..." ensovoort tot by: "Dit alles is lamendig vasgeplak aan die langwerpige eierkop." Alhoewel mens bewus is daarvan dat by Breytenbach "die prosaïese die vyand (is)", dat die fantastiese, die verbeelding die botoon voer, is daar dikwels in sy werk 'n subtiele spel tussen "werklikheid" en "verdigting"; in genoemde *Om te vlieg* is die hooffiguur Breytenbach/Panus, dit is werklikheid/verbeelding, maar die fantastiese is orals so dwingend aanwesig dat bogenoemde ook 'n halwe waarheid is.  
Nietemin: die feit van die gedig, "langwerpige kop" lyk letterlik waar. En daarom kan dit as 'n verwysing en waarheid dien.

Die woordkeuse "fabriseer" versterk die spottende toon van die seremoniemeester; dis asof hy daarmee wil sê: nou gaan hy vir u iets versin, nou gaan hy oor iets lieg.

### 3.1.2 Die optrede van "Breyten Breytenbach"

Ná hierdie vier kursiewe verse volg daar 'n dubbelpunt en nou kom 'n ander spreker aan die woord, die *voorgestelde digter Breytenbach* met sy gedig. Wat onmiddellik opval, is die verskil in toon tussen hierdie twee sprekers: Teenoor die spottende, miskien selfs speelse, toon van die voorsteller staan die *voorgestelde digter Breytenbach* se lugubere toon: hy begin sy gedig direk, dramaties - sonder om hom (aanvanklik) aan die voorsteller te steur - "ek is bang my oë toe te maak/ ek wil nie in die donker leef *en* sien wat aangaan nie". Hy kondig onmiddellik die tema van sy gedig aan, naamlik vrees. Dit is asof hierdie spreker sê dat hy bang is om te dink, maar dan tog onwillekeurig sy denke (wete) mededeel deur wat sy oë sien: die magteloosheid van die siek mense in Parys se hospitale wat dreigend beduie. Die siekes word vergelyk met "engele in die oond". Dit kan 'n verwysing wees na Daniël 3:23-25 (vgl. ook Brink 1971 11) waar Nebukadneser verskrik staan en kyk na die vuuroond waarbinne Sadrag, Mesag en Abednégo - beskerm deur die engel - onaangeraak is deur die skroeiende vuur. Dan lê die betekenis van hierdie beeld hierin: soos Nebukadneser "verskrik" was voor die magtige gebeurtenis wat voor hom voltrek word, só verskrik staan die spreker *Breytenbach* teenoor wat sy oë sien; want die

oog sien ook die reën wat die strate omskep in 'n slagpale. Nie alleen is daar siekte, wreedheid (én vir die spreker verskrikking, bedreiging) in die hospitale nie; ook buitekant omskep die reën die kultuurdinge van die mens (die strate van 'n stad) in iets aakligs. Daar is dus 'n totale bedreiging vir die spreker: kultuur én natuur is draers van 'n vloek.

Die eerste vers van strofe twee sluit nou aan by die begin van die *voorgestelde digter Breytenbach* se gedig. Nou is daar byna sprake van 'n progressie: die metafoor "my oë is gestysel" dui op 'n intensivering van die staar, 'n fiksering van die oog: wat binne is word geheel en al uitgesluit, die oog verstrak, verstar, hy kan nie meer toemaak nie: die visuele buite kom al hoe onheilspellender aan die orde. Hy sien profeties hoe dit gaan lyk die dag met sy begrafnis. Vergelyk die somber beskrywing, verse 12-15. Vers twaalf is 'n sleutelreël: "hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe". Die "so 'n nat dag" slaan natuurlik terug op die vorige strofe, maar sintakties is dit verbind met die daaropvolgende verse waarin die nat dag verder verbeeld word. Belangrik in hierdie reël is die "hulle/julle", wat sou kon beteken hulle òf julle, maar waarskynlik: hulle én julle. Die hulle dui, meen ek, op die siekes in die hospitale, en die julle op die gehoor aan wie die sprekende digter *Breytenbach* voorgestel is, die "Dames en Here" wat die voorsteller aanspreek het. Hiermee word daar 'n belangrike strukturele skakel gelê tussen die binneste gedig en die kursiewe gedeelte waar die seremoniemeester aan die woord is. Nou

eers erken die *voorgestelde digter Breytenbach* sy gehoor en daarmee ook implisiet sy voorsteller. Maar verder in die gedig ken hy 'n al hoe belangriker plek toe aan sy gehoor, hy beveel hulle: "pluk my benerige vlerke af" (vers 17), "trek stewels aan vir my begrafnis ..." (vers 19), "plant my op 'n heuwel ..." (vers 23), "laat die sluwe bitter eende ..." (vers 24)<sup>1</sup> Die gehoor moet dus 'n belangrike funksie vervul in hierdie makabere begrafnis wat hy teken. Hulle moet beslissend optree: hulle moet hom begrawe, maar hom ook wond; hulle moet hom plant soos saad en terselfdertyd toesien dat die eende sy "graf" bemes of bemors - afhangende van hoe mens na die saak kyk. Die gehoor is dus aktief in hierdie gedig betrokke, hulle word tot daade aangespoor, en is sodoende ook 'n bedreiging. In die woorde van W.K. Wimsatt jr. (1962 XVI): "Both speaker and dramatic audience are assimilated into the implicit structure of the poem's meaning." Maar ek kom later weer op die saak van die gehoor terug.

In hierdie strofe kry ons voorts 'n besondere soort personifikasie: die natuurdinge, die grond van die graf, die blomme, die blare, die lug, word in terme van vleis en bloed van die menslike liggaam voorgestel. Dit is 'n grillige, angswekkende voorstelling. En die slotvers van hierdie strofe begin dan ook met 'n "maar" - al is die sien ook hoe verskriklik - "ek sal weier om my oë in te hok". Dit sluit natuurlik ook aan by die eerste vers van

1 Die gedig "Kouevuur" slaap onder lede", p.97-110, speel plek-plek op "Bedreiging van die Siekes" in. Ek haal die twee slotreëls van die voorlaaste strofe aan:

"ek het gesê laat die bitter eende  
op my graf kak in die reën"

hierdie strofe en beklemtoon die verskriklikheid wat die spreker sien.

In strofe drie gaan die bedreiging voort: die spreker beveel die "hulle/julle" om sy "benerige (verwys dit na die "maer man" van vers 2?) vlerke" (in sy 'sterwe' is hy magteloos soos 'n voël) af te pluk; en hierdie pyn "... sal (hom) tref tot in die allergevoeligste orgaan, die mond (dwarsdeur Breyten se poësie speel die mond 'n sentrale rol; dit is opvallend hoe ook in die liefdespoësie die mond, in soen en in *cunnilingus*, draer is van die intiemste kommunikasie)." Brink 1971 11.

Maar teenoor die vernietiging en vergaan van strofe twee, 'n grimmige apokalips - en ten spyte van die bedreiging van die spreekus, wat soos swart bloeisels in die bome hang, dus beeld van dood - staan daar ook in hierdie strofe in 'n jukstaposisie die troos van die groen bome wat prewelende monnike is. Alles is dus nie dreigend of onherbergzaam nie. Ek skryf later uitvoeriger oor hierdie beeld.

Die voorlaaste strofe se eerste reël sluit ook aan by hierdie "skoonheidsflits", hierdie milder toon wat in die gedig ingetree het: "plant my op 'n heuwel naby 'n dam onder leeubekkie". Dis amper 'n romantiese verlangete: om êrens op 'n mooi plek begrawe te lê. Maar die besondere woordkeuse "plant", in plaas van die verwagte begrawe,



dui op iets anders as die konvensionele om begrawe te lê in 'n graf. Om te plant, veronderstel dat iets gaan opkom; dit is dus saad wat in die grond gebêre word. En hier aan die begin van Breytenbach se oeuvre kry ons dan al die tema wat later so kenmerkend van sy poësie word: dood, sterwe, ontbinding; maar hierdie dood en ontbinding impliseer ook altyd groei, lewe, wording. Dit is 'n ewige transformasieproses. Daarom dat ek gesê het dat mens hierdie gedig ook as "opdrag"-gedig kan lees. En die "Dames en Here" kan dan ook op die lesers slaan wat hier 'n voorsmaak en voorbeeld kry van hierdie soort poësie.

Teenoor die toon van verse 22 en 23 waarin ek gemeen het om 'n vorm van 'romantiese verlange' op te gemerk het, word die stem van die spreker in vers 24 dringender, pronter: "laat die sluwe bitter eende ...". Ook in verse 26 en 27 word sy toon byna kranksinnig van vrees: die kranksinniges (die "bleek mense" wat "dreigend beduie") transformeer in katte; die vrese word so intens dat dit sigbaar word in "kleurlose koppe". Maar in die slotvers verander die visuele - die oë van strofes twee en drie - en reeds subtiel voorberei deur die pyn wat die mond tref (vers 18) - nou na die verbale: "en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)". Die spreker sal dus bly praat oor dit wat die oë sien, al is dit hoe pynlik: dood, aftakeling, ontbinding, verderf, bedreiging van mens én natuur; maar ook oor die 'lewe': "leeubekkies" en "prewelende monnike". Met ander woorde: hy sal bly spreek oor die saam- en naasbestaan van uiterstes.

### 3.1.3 Weer die seremoniemeester

Teenoor hierdie gedig van die *voorgestelde Breytenbach*, waarin hy in wisselende stemminge praat - beangs, bruusk, vol vrees - is die stem van die seremoniemeester in sy kernagtige slotkommentaar sardonies, lakoniek: "*Kyk hy is skadeloos,*<sup>1</sup> *wees hom tog genadig*". Die seremoniemeester vra simpatie vir die digter wat so pas opgetree het, maar dit wil voorkom asof in hierdie woorde 'n bepaalde ironie, 'n sekere teenstrydigheid in opgesluit lê: mens vra normaalweg tog nie genade vir dit wat skadeloos, onskuldig is nie, tensy jy aan die frase "hy is skadeloos" 'n bepaalde betekenisskakering heg van byvoorbeeld 'n malle, 'n arme drommel, 'n man wat versies versin. Dan wil dit vir my lyk asof mens in hierdie slotreël 'n minagtende kommentaar kan lees. In die eerste vier verse van die gedig het hy hom karikatuuragtig voorgestel en in sy slotkommentaar gaan die seremoniemeester in dieselfde trant voort: hy dink nie veel van die gedig nie en raai die gehoor aan om die mal kêrel *Breytenbach* nie te ernstig op te neem nie. Maar die gedig-binne-die-gedig is 'n ernstige gedig, vol vrees en wanhoop. Al is

1 Vergelyk *Om te vlieg*, p.35 waar die verteller die hooffiguur Breytenbach/Panus beskryf het en dan soos volg op hom kommentaar lewer: "Hy was digter/skilder, 'n nuttelose nasionalistiese dromer, maar skadeloos."

dit dan grotesk, surrealisties.<sup>1</sup>

Die funksie van die buiterand van die gedig, waarin die seremoniemeester optree, is 'n korrektief, 'n spottende balans op die intense beleving van vrees deur die *ek-Breytenbach* in sý gedig. Só word die rou emosie getemper; die gehoor word uitgenooi tot 'n oordeel, maar hulle word daarin bevooroordeel deur die seremoniemeester se mening

- 1 Dit is oorbekend dat Breytenbach se poësie aansluit by 'n surrealistiese tradisie. Dit lyk vir my relevant as ek Uys Krige 1962 15 hier as 'agtergrond' aanhaal: "Die digter as anti-digter ... ek meen ek het genoeg aanduidings gegee van die pes wat die Surrealiste had aan alle gevestigde 'amptelike' letterkunde, aan die hele tipies-Franse begrip van die *homme des lettres*, sy belangrikheid in die burgerlike sameleving. Maar hierdie afkeur van literatuur of die kuns het veel verder gestrek. Dit had betrekking selfs op hul eie werk. Dikwels sluip daar 'n sekere minagtende toon in waar hulle oor hul eie skeppinge heen skeer asof hulle dit glad nie belangrik ag nie ..."
- Breytenbach 1973 9,10 het hom al soos volg oor die poësie uitgelaat: "Ek hou nie van die terme 'kunswerk' of 'kuns' nie. Toe gedigte maak 'n 'digkuns' geword het is sy tande getrek. Dit het 'n estetiese ding geword wat net na homself of na ander literature verwys; ons sit dit op 'n rakkie tussen veilige omslae neer, waar dit nie kan byt nie, nou is dit kos vir akkedisse en die akkademici; dis nie meer 'n bedreiging vir die bestaande orde, 'n werktuig of 'n wapen nie .... Wat my betref - ek wil skryf vir hiér, vir nou. Ek wil in my werk so na moontlik probeer kom aan die verbygaande - nie die ewige nie; dié was altyd al daar. En die ewige sê niks. Dis die verbygaande wat seermaak, die plaaslike." In *Met ander woorde*, p.xiv sê hy in 'n brief aan "André": "Wanneer 'n gedig, vir my, 'werk' behoort dit op die een of ander stadium deurstraal te word deur 'n *rilling van herkénning*. En daardie klein klop van die hart is nie 'lekker' of 'vreeslik' of 'mooi' of 'objektief' nie. (Want dán is ons in die varkhokke van die estetiese en/of waardebeplanning en God nog aan toe - en dáaraan, met permissie en indien moontlik of as dit moet daarsonder, smeer ek my af.)"

- kyk, die arme gek is skadeloos: hy is nie in staat om skade aan te rig nie, hy is eintlik vroom. So gelees is dit natuurlik doelbewuste misleiding.

### 3.2 Klein 'Woordeboek'

Ek het vroeër reeds melding gemaak daarvan dat ons hierdie gedig as 'n "opdrag"-gedig kan lees. Anders gesê: hier kry ons al 'n klein kompakte 'woordeboek' van sy digwerk, naamlik: die besondere aanwending en gebruik van kleure wat in sy werk 'n besondere funksie verrig, want dit is poësie van die oog; die surrealistiese wêreld wat deur sy beeldgebruik opgeroep word; die spel van verwysings in sy poësie wat sy gedigte heg aan mekaar verbind en aan bepaalde sake simboolwaarde verleen;<sup>1</sup> die eerste uitreik

1 Oor hierdie saak, die sogenaamde 'terugkerende simbool', kan mens 'n afsonderlike studie skryf. Omdat ek op van die ander sake wat ek hierbo noem nader ingaan, en hierdie saak nie direk relevant is vir my studie nie, noem ek net die volgende: blomme: as simbole van lewe én verrotting (in *die iysterkoei* het Breytenbach 'n behepthed met blomme), vgl. naas die "oorryp blomme gekleur en geknak ... van nat" (in "Bedreiging van die Siekes") "die asters van laasweek is reeds weggevrot", "Die wit angeliere van eergister stink", "Die rooi rose van gister het reeds 'n dieper blos op die vel" (in "Dood begin by die voete", p.6); "die geel en vlesige asters in die groen bottel/ is nou vaal en kaal", "totdat die asters stink en slymerig word" (in "harige vrugte, nivellerende water", p.8); "'n Blom het nie tande nie" (in "breyten bid vir homself", p.14); "... die behoefte in die derms en die gebrek aan blomme", "iewers skoffel iemand met 'n groen hoed op tussen rose" (in "stukkende gedig", p.18-19). Ensovoorts, ensovoorts. Dieselfde geld vir voëls as simbole van vlieg, reis, verandering, maar ook as onheilsbodes, vol bedreiging en dood.

na Zen wat later 'n besondere kenmerk van sy poësie word. Dit alles is sake wat beslissend inspeel op die rol en funksie van die ek-spreker in die gedig en aan die "ek" in hierdie gedigte dikwels 'n boeiende gestalte verleen.

### 3.2.1 Die visuele

In Breytenbach se poësie staan die visuele sentraal. In "Bedreiging van die Siekes" het ons gesien wat se belangrike rol die oog speel: die hele binneste gedig is 'n verwoording van wat die *ek-Breytenbach* sien. In die buiterand van die gedig beskryf die seremoniemeester die Breytenbach van die gedig in visuele terme; selfs in sy slotkommentaar is dit betekenisvol dat hy begin met die woord *Kyk*, 'n woord wat hier dubbelduidig bedoel word en *hoor* ook insluit; waarskynlik 'n doelbewuste sinestesie in sy praat.

F.C.J. Galloway wys in haar M.A.-verhandeling, *Die sinestetiese beeld in die poësie van Breyten Breytenbach* 1976 31, op die opvallende belangrikheid van die visuele in sy werk: "Wanneer die opgetekende sinestesieë in Breytenbach se poësie nagegaan word, blyk dit dus dat die visuele modaliteit die belangrikste rol speel." Vergelyk ook die tabel op dieselfde bladsy. "Breytenbach se poësie dui op 'n hoë stand van sintuiglikheid, maar dit is die visuele wat 'n sentrale plek inneem. Dit blyk duidelik uit die groot aantal sinestetiese oordragte na die visuele sowel

as die omskrywing van abstrakte en emosionele ervarings in terme van die visuele." (89)

Die funksie van die ek-sprekers se sien in "Bedreiging van die Siekes" is dat 'n helder beeld voor die leser se oë opgeroep word; die gedig speel as 't ware soos 'n film voor die gehoor af 'n film waarin hulle 'n belangrike rol moet vervul soos ek al probeer aandui het.

#### 3.2.1.1 Ek-spreker en kleur

Dit is belangrik om kortliks te kyk na die gebruik van kleur in hierdie gedig. Die volgende kleure kom voor: groen - twee keer, in verse 2 en 22; swart - drie keer, in verse 13, 21, 28; wit (asook bleek, kleurlose) - drie keer, in verse 7, 15, 27. Daarby is daar sprake van kleur(e) in verse 5 ("oë"), 6 ("donker"), 7 ("hospitale", "Parys"), 9 ("engele", "oond"), 10 ("die strate afgeslag en glyerig" - die kleur van bloed: rooi of swart), 11 ("my oë is gestysel" - wit), 12 ("so 'n nat dag" - verwys na vers 10 - dus ook rooi of swart), 14 ("blare ... oorryp blomme ... geknak is van nat" - verwys ook na verse 12 en 10 - dus ook rooi of swart), 15 ("lig"), 16 (weer "oë"), 17 ("benerige vlerke") 19 ("stewels", "modder"), 20 ("voete"), 21 (swart "spreeus" omdat dit metafories gelykgestel is aan "swart bloeisels"), 23 ("heuwel", "dam", "leeubekkie"), 24 ("eende", "graf" - verwys na vers 13, is dus "rou, swart" - "kak"), 25 ("reën" - verwys

na verse 12 en 10, is dus rooi of swart), 26 ("vrouens", "katte").

Kortom: behalwe vir die kleure wit, swart en groen wat spesifiek genoem word, is daar in die gedig 'n verdere suggestie na swart en wit, maar ook die moontlikheid van ander (opvallende) kleure.

Die oorheersende kleure van die gedig is wit en swart wat in die gedig 'n kontraswerking na vore bring; uiterstes word telkens teenoor mekaar gestel. Brink 1971 11 merk tereg op: "Die gedig is 'n spel van lig en donker: in die nattigheid is die nat soos 'rou swart vleis', en oor die toneel vaak swart spreekus, donkergroen bome (soos monnike), en (vermoedelik swart) katte waarin die gestorwe siek malle metempsigoties verander het: selfs die spreker se tong is aards swart - en daarteenoor staan die *bleek* siekes, soos engele in 'n *oond*, en die sneeu val soos *wit* bloed, en anderkant die reën dreig *knaende lig*, en die vrese het *kleurlose* koppe .... Daardeur word dit 'n toneel van uiterstes, waarin teenoorgesteldes mekaar ontmoet."

Teenoor die kontras van wit en swart en die moontlike suggestie van ander kleure, wat waarskynlik ook getransformeer is in wit en swart deur die apokaliptiese reën wat oor alles uitsak, staan vers 22, "die groen bome is prewelende monnike", opvallend uit. By die begrafnistoneel

waar mense met stewels teenwoordig sal wees, sodat die ek-spreker die geluid van die modder *voelend* sal ervaar, die spreekus dreigend soos swart bloeisels in die bome sal hang, is die groen bome (waarskynlik dieselfde bome) ten spyte van die swart bloeisels soos prewelende monnike: dit is dus asof die bome fluister, asof hulle bid. En dit gee natuurlik 'n ander perspektief op die gedig, dit temper die bedreiging. Vergelyk ook uit "stukkende gedig", p.19, die reël: "iewers neurie 'n monnik 'n lofsang aan sy meester".

Groen het in Breytenbach se poësie 'n spesifieke betekenis: by hom tref ons dit telkens aan in die betekenis van nuwe lewe én verrotting (as één begrip). Vergelyk uit *Die huis van die dove*, p.12: "maar dan is daar die vrees vir vrot/ wat eintlik 'n groen groei is". Breytenbach skryf as motto voor in sy bundel *Kouevuur*: "'In die geskiedenis, soos in die natuur, is ontbinding die laboratorium van alle lewe'". En Brink 1971 8 karakteriseer Breytenbach se poësie soos volg: "Breyten se poësie word gekenmerk deur die skatologiese, die beheptheid met vernietiging, vergaan, ontbinding, uitskeiding: maar hierdie verskynsels *impliseer* lewe, groei, geboorte, wording: omdat dit 'n kenmerk van lewe is dat hy vergaan en ontbind. Hier-vandaan is dit 'n klein trappie om ontbinding sêlf as teken van lewe te sien."

Groen kan in die konteks van die gedig dieselfde implikasie hê; daarom ook dat die voorgestelde dioster wat gaan sterf



en ontkiem, byvoorbeeld nie 'n, sê, rooi nie maar wel 'n groen trui aanhet.<sup>1</sup>

Dit wil dus voorkom of die kleure binne hierdie gedig 'n bepaalde funksionele betekenis het. Alles word visueel en konkreet. Omdat alles vir die spreker 'n bedreiging word, word daar selfs gepraat van "sluwe bitter eende" en "geslepe vrouens".

### 3.3 Ek-sprekers en titel

#### 3.3.1 Ek-sprekers en gedigtitel, subtitel

Van die goeie titel in die poësie beweer en bewys Pirow Bekker 1970 32 met uitvoerige analises die volgende stelling: "Die goeie titel is nie net leemtevuwend nie. Hy doen iets meer. Met ander woorde, hy verskaf nie bloot noodsaaklikhede t.o.v. die saaklike opset van die gedigliggaam, noodsaaklikhede dus vir 'n volledige verstaan, nie, maar laat hom ook aktief geld in die struktuureenheid van die geheel." En ten opsigte van die subtitel stel hy 73 die volgende: "Die subtitel en sy optrede in/ten opsigte van die gedig plaas ons veral voor 'n *verhoudings*probleem, by name die verhouding tot sy titel. Ons onderskei drie stellings in dié verhouding: Titel

1 Vergelyk uit *Lotus* gedig 4.3, p.71, die reël: "dat ek my so met alle groen mag versoen".

primêr, subtitel sekondêr; gelykwaardig; subtitel primêr, titel primêr."

In die lig hiervan wil ek kyk na die titel en subtitel van "Bedreiging van die Siekes" en die verskillende verhoudings wat hier met mekaar en die gedigliggaam op die spel is, want dit is besonder relevant ten opsigte van die spreker(s) in hierdie gedig; te meer omdat die naam van die digter so prominent in die gedigliggaam en subtitel optree.

Gesien my bespreking van die gedig is dit duidelik dat die titel gepas en funksioneel is in die volle sin wat Bekker dit bedoel: Dit verskaf inligting t.o.v. die binneste gedig, die 'eintlike' gedig; trouens dit som die tema daarvan baie netjies op: die siekes van Parys wat by hul vensters staan en dreigend beduie terwyl die apokaliptiese reën die wêreld omskep in 'n aaklige sterwe; daarteenoor die ek-spreker, self siek in sy angs en vrees - dus een van die Siekes van die titel, wat bedreig word deur die bleek siekes, want hulle is draers van die dood. Uiteindelik sien hy profeties sy eie begrafnis waar die vrees so oorheersend word dat die bleek kranksinnige siekes se siele in katte invaar, en alles steeds onder die dreigende apokaliptiese reën. Die Siekes van die titel word in die gedig 'n totale omvattende begrip: dit is liggaamlik én siek tot die dood toe en ook verby die dood, en paradoksaal: weer tot die lewe. Sō geld die titel dus "aktief ... in die struktuureenheid" van die binneste gedig.

Die titel ignoreer die buiterand van die gedig, maar in samehang met die titel vergoed die subtitel ruimskoots daarvoor. Die subtitel, "*(vir B. Breytenbach)*" - ook betekenisvol kursief - slaan op die kursiewe buiterand van die gedig waar *Breyten Breytenbach* voorgestel word, maar verwys ook na die voorgestelde *Breyten Breytenbach* wat binne-in die gedig in 'n afgeronde gedig optree. Bokant, of buitekant, die twee ek-sprekers wat binne-in die gedig in 'n bepaalde illusie optree, staan daar die realiteit: die ware digter Breyten Breytenbach wat 'n objektiewe titel aan sý gedig gee en dit aan 'n *B. Breytenbach* opdra, die Breyten Breytenbach van die gedig.

In die lig van wat ek reeds oor hierdie gedig gesê het, is dit duidelik dat hierdie opdrag nie op dieselfde peil staan as wat Pirow Bekker 1970 74 oordeel oor Ernst van Heerden se "Die gewigopteller" met as subtitel "vir J" nie: "Dit het geen funksie hoegenaamd in die gedig nie en dit gee bloot te kenne dat die gedig opgedra of aangebied word aan 'n persoon J. Dit staan op dieselfde peil as die 'Für meine Eltern/Für Casper' voor in Geggus se wetenskaplike studie *Die wit in die poësie*."

Die gedig het die *B. Breytenbach* van die subtitel geopenbaar as 'n sieke, 'n malle en aan hierdie persoonlikheid word die gedig opgedra. En daarom kan mens in hierdie opdrag, net soos in die seremoniemeester se slotwoorde, ook 'n kommentaar lees: hetsy spottend, hetsy 'n

"geamuseerde afkyk" (Brink), want binne die gedig word en is "*B. Breytenbach*" 'n fiktiewe persoonlikheid, veral dan deur die besondere procedé wat gebruik word. Die vraag is egter: kom die gedigeenheid deur hierdie derde perspektief in gedrang? Ek wil dit afwys, want die gedig as sodanig doen sy eie praatwerk.

### 3.3.2 Ek-spreker en afdelingstitel

"Bedreiging van die Siekes" staan egter ook binne 'n bepaalde afdeling en in 'n bundel, en beide het 'n titel, onderskeidelik: *die maer man met die groen trui* en *die ysterkoei moet sweet*. Eersgenoemde afdelingstitel word in "Bedreiging van die Siekes" herhaal. Hierdie titel staan soos 'n sambreel oor die eerste afdeling van die bundel. En hierdie *maer man ...* het ons gesien is 'n digter: iemand wat op 'n bepaalde wyse verse maak. Die proses van dig, van "fabriseer", tref ons dan ook in heelwat ander gedigte van die eerste afdeling aan, bv.: "breyten bid vir homself", "stukkende gedig", "skrywende nou en van agter tot voor", "voorlopige vervulling", "gebore 16 September 1939, Bonnievale", "koppreis van vrees tot saad". In elkeen van hierdie gedigte is daar 'n toespeling op *die maer man ...* binne die gedig, maar ook verwysings na die digter buite die gedig. (Op van hierdie gedigte gaan ek in die volgende hoofstuk uitvoeriger in.)

Die funksie van die *maer man met die groen trui* is dus

'n verwysing na 'n persoon, 'n digter wat dig; en in die meeste van die gedigte het dit ook 'n strukturerende funksie, omdat ons hierdie *maer man* ... in verskillende luimesien optree; ons sien verskillende kante, fasette van sy vrees, sy angs, sy liefde, kortom: sý wêreld wat hy in verskillende gedigte oproep.

### 3.3.3 Ek-spreker, bundeltitel, sien en Zen

Maar bokant dié sambreel staan daar die groter sambreel van die bundeltitel: *die ysterkoei moet sweet*. En volgens Brink 1971 9 "is (dit) afgelei van die ou Zen-spreuk: 'Om die Groot Niet te kan vertrap, sal die Ysterkoei moet sweet'." Hy gee dan die volgende moontlike interpretasies aan hierdie titel: "a) om die Groot Niet te omskep in die Al, sal die onmoontlike moet gebeur: iets wat natuurlik júis in Zen plaasvind!; en b) as die Groot Niet eintlik die Wonderlike Liggaam van Boeddha is, dan kan niks, geen poging van die mens, die wonder daarvan onder woorde bring of onder die knie kry nie: dan sal elke gedig hoogstens kan beskou word as 'n *poging* in die rigting van so 'n verowering: iets soortgelyks aan die proses waardeur Opperman se digter/balling ('Digter') 'n verbeelde reis op 'n skippie in 'n bottel onderneem om die verlange na die verlore vaderland te stil."

Die bundeltitel verskaf dus 'n Zen-dampkring; daar is 'n hele paar gedigte wat eksplisiet Zen-verse is, byvoorbeeld:

"nirvana", "blomme vir boeddha", "insinking", ensovoort. Maar gebeur die "onmoontlike" in Bedreiging vir die Siekes", word daar met Zen-oë gekyk?

Brink 1967 73 beweer dat "'sien' geen objektiverende aksie (is) nie: in elke kyk-daad stort die kyker homsêlf volledig uit: die Zen-verteller 'praat' immers nie van boom of klip nie, maar wôrd boom en klip."

In Zen kry ons dit dat daar geen hiërargiese verskille tussen dinge gemaak word nie: mooi en lelik, binne en buite staan op dieselfde 'vlak'. Die logiese kategorisering van die Westerse denke het hierin geen plek nie: dualiteit, skeiding, grense, word opgehef; alle dinge is eenders. (Oor Zen vergelyk byvoorbeeld Alan W. Watts: *The way of Zen.*)

Ek het al daarop gewys dat sien in hierdie gedig baie belangrik is: die binne- en buiterand van die gedig kom tot stand deur die oog; en die 'sien' van die spreker is 'n sterk plastiese geheel wat voor die oë van die leser opgetower word. In die "kyk-daad" van die ek-Breytenbach vind daar 'n reeks metamorfoses plaas: die strate verander in 'n slagpale, die grond in rou swart vleis, die lug in bloed, die spreekus in swart bloeisels, die bome in monnike, die kranksinnige vrouens in katte, die ek-spreker se tong in 'n sterwe.<sup>1</sup> In die Tantriese Boeddhisme sê

1 In die gedig "laasnag toe ek op reis was in 'n verre kontrei", p.46, uit *Voetskrif*, sê die ek-spreker: "(roerloos begryp ek/waar ek ook dink daar wêét my oë reeds)"

Brink 1975 8. "word die woorde liggaamlik". "Bedreiging van die Siekes" is 'n bloederige illustrasie daarvan; dit is 'n poging om te verenig dit wat geskei is: die "jy en ek ... die hier en die daar" en dit terug te dwing tot 'n "oereendersheid". Brink 6. Hierdie rite, hierdie werkswyse van vereniging sien ons sterker in 'uitgesproke' Zen-gedigte, byvoorbeeld in "blomme vir boeddha", vergelyk hoofstuk 5 vir 'n bespreking van hierdie gedig.

Omdat dit 'n poësie is van "*veranderende toestande*, van beweging, van reis tussen oomblik en oomblik" (Brink 1971 30), geld die titel van die bundel in die strukture-ring van verskillende gedigte. Daarom wil dit vir my lyk asof mens gedurig bedag moet wees op Zen: Hy 'praat' sterker of swakker, in mindere of meerdere mate, maar altyd op die een of ander wyse mee in hierdie gedigte. In hierdie gedig deur sy groot synswyse, naamlik metamorfose, en dit kan die beoordeling en evaluering van die sprekers in hierdie gedigte raak.

Daarom kan mens hierdie gedig ook lees asof die seremoniemeester "*Breyten Breytenbach*" voorstel in 'n houding van meditasie, in 'n houding om Zen te "beoefen". En die gedig wat hy "fabriseer", is dan 'n gevolg van hierdie meditasie. Maar of dit fundamenteel kan verander aan wat reeds van die ek-sprekers in hierdie gedig gesê het, word betwyfel.

## Hoofstuk 4

### DIE PLEK, ROL EN FUNKSIE VAN DIE MAER MAN MET DIE GROEN TRUI IN DIE GEDIG

#### 4.1 Die wisselende aard van die ek

Ek het in die vorige hoofstuk daarop gewys dat "Bedreiging van die Siekes" 'n belangrike gedig in *die ysterkoei moet sweet* is, in besonder ten opsigte van die afdeling *die maer man met die groen trui*. Hierdie gedig lui die bundel in en 'n bepaalde spreker maak hier sy verskyning; hoewel hy uniek optree, is die beskrywing van hom so gewoon dat hy enige man kan wees. Sy gedig is "gefabriseer", dus 'n menslike maaksel en geen skepping van 'n uitverkorene nie. Hierdie gedig is ook maar een van baie soortgelyke maak-sels (vergelyk die "soos byvoorbeeld") en maak nie aanspraak op 'n unieke skepping nie.

In hierdie hoofstuk wil ek veral aandag gee aan sekere gedigte uit genoemde eerste afdeling en die optrede van die spreker daarin nagaan. Die objektiewe afdelingstitel gee te kenne dat die maer man met die groen trui in al hierdie gedigte optree. Dit is ook inderdaad so, maar hierdie spreker het 'n wisselende aard; telkens figureer hy in verskillende gedaantes en houdinge: as mens-digter, digter, bidder, digter-kind, eensame, vasgekeerde mens, ensovoort. Daar is in hierdie gedigte 'n geweldige pre-okkupasie met skryf, met wisselende perspektiewe, met



korrektiewe, met die skep van 'n karikatuur van die ek. Selde is die ek-spreker oop en weerloos voor die leser.

Hierdie poësie skep dikwels die indruk van 'n verwickelde toespraak - dit is geen mineur-"alleenspraak" of "belydenis in die skemering" nie; dit is letterlik poësie vanuit 'n harde, onherbergsame kamer vol persoonlike problematiek, verbeelding, reise, paradokse, en met zen altyd "soos 'n vrou aan jou hand".

Soos in die kontemporêre prosa en drama staan die onheroïese anti-held sentraal in *die ysterkoei moet sweet*. Nooteboom se woord geld ook hier: "de ridder is gestorven". In sy plek is daar die maer man met die groen trui, behep met verval en angs.

Dit is opvallend hoe dikwels daar sprake is in die eerste afdeling van 'n kamer (met mure), diere, insekte, blomme, 'n vrou, 'n bed. Die spreker in hierdie gedigte tree meestal vanuit 'n afgeslote, afgebakende ruimte op; hierin is hy vasgekeer, hierin is daar telkens lewe én dood aanwesig; en hiervandaan is daar 'n poging om die grense te deurbreek, om te ontsnap, om te verenig dit wat geskei is, om te besweer deur die woord:

die Groot Taak is  
om van honderolle  
sterre te maak  
en die Groot Niet te vertrap

(*Lotus*, p.9)

In hierdie kamer is daar 'n preokkupasie van die ek-spreker met homself, sy liggaam, sy wêreld:

ek het lank daaroor nagedink  
ek het 'n sweertjie in die mond  
en ook las van my oë  
en my kamer is bevolk met lydendes, kreupeles, bedlêendes  
skoorvoetende skimme om die bed, vulgêr  
en honde urineer teen my neus aan

("bekommernis:", p.16)

Die volgende reeks gedigte sluit in meer as een opsig aan by die openingsgedig: "harige vrugte, nivellerende water", "breyten bid vir homself", "bekommernis:", "stukkende gedig", "skrywende nou en van agter tot voor", "voorlopige vervulling", "ek het amper vergeet, maar met die sigaar", "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale", "kopreis van vrees tot saad". In "Bedreiging van die Siekes" was daar 'n markante ek-spreker, "Breyten Breytenbach", aan die woord, 'n spreker wat sy vrees in apokaliptiese beelde onder woorde gebring het; nou kry ons 'n verdere verruiming van dié kêrel wat so spottend voorgestel is, se wêreld. Die digter se naam staan weer prominent in twee verdere gedigte: in "breyten bid vir homself" en "kopreis van vrees tot saad". Maar ook in ander gedigte is daar verwysings na Breyten Breytenbach: in "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" ('n biografiese feit), "skrywende nou en van agter tot voor", "stukkende gedig". In "voorlopige vervulling" word die ek van die gedig in hoofletters aangespreek: "MALMENS STAAN JOU PLEK VOL IN DIE GEMEENSKAP". En dit sluit natuurlik aan by die "malle" van die openingsgedig.

In hierdie gedigte figureer die ek prominent. Hy is telkens die hooffiguur van die gedig: daarin is hy o.a. aanwesig as digter, malle, vreesvolle mens, spotter, eensame. Dit is selde 'n eenvoudig aantoonbare perspektief wat mens in hierdie gedigte kry; die vertelhoek is verwickeld, springend soms; deurentyd is daar 'n spel in die gedig aan die gang: 'n spel met die woord, die emosie, die leser, die ek. Mens kry 'n gedurige deureenvloeiing en verskuiwing van vlakke, van realiteit en fantasie, waarheid en verdigsel. Hierop wil ek in die res van die hoofstuk ingaan.

#### 4.2 Die argitek

skrywende nou en van agter tot voor

- I
- 1 die nag buite is swart, nie blou nie nie groen nie
  - 2 en nie poëties nie, dis nag
  - 3 die vrou in my bed se hare die swart ongekende
  - 4 lam vlerk van 'n kraai oor gebleikte kussing, haar liggaam
  - 5 'n fyngevoelige tropiese vis bultig uitgestrek onder sku lakens
  - 6 'n wakker hakkell op die tafel, met die lig sal dit my wakker vloek.
  - 7 want ek moet vroeg uit, melk koop vir brekfis
  - 8 plante op die kas se blomme is soos naels afskot
  - 9 die mure verdroogde binnevel van 'n siek vierkantige krap
  - 10 kewers kuier oorvreet op teen klotsende waterpype
  - 11 daar is weinig kleur, swart en wit, dit skok nie
  - 12 dis die nag van my wakkerword
- II
- 1 sedert twee maande reeds skryf ek byna niks
  - 2 die fontein van sêmaarso het verslyk
  - 3 nou vanaand is die neut van misterie oopgebyt
  - 4 en kan die vars verneuk weer eens begin bot
  - 5 byvoorbeeld: wat beteken bogenoemde "sku" lakens?

- III 1 steek my pyp op, krap my donker plat brein vir woordkos  
2 wil dig in afrikaans stuiptrekkende taal: vrouereuk  
3 van my eerste melk, grein van my vader se vingertoppe.  
4 ek kan nie sonder my pretensies leef nie  
5 en dis vermoeiend om uit die hede te skryf  
6 die patrone van mooi en teer lê agter verval soos dooie rotte  
7 klanke het nou skerper tande, priem tot op mal senu's
- IV 1 twee weke gelede was ek met my vrou in die somer se hand  
2 die wind 'n voortvlugtige speenvark in die bome  
3 langs die rivier, die blare verskrikte voëls met voete vasgegom  
aan twyge  
4 ons suig gebarste pere op deur ons woelerige lippe  
5 sssssjjjug sssssjjjjff slurrssp  
6 die kleurlose lou sap drup af deur ons vingers  
7 nat, blink die vingers, droog: taai en krummelrig  
8 ek loop met my oë oor haar wangbene, wimpers  
9 in iedere pupil kiem 'n vér wit son  
10 die huise du hul geel mae uit.  
11 die rou are stoot in ongekaarte rigtings, tot watter  
12 nuwe opgehope knope sal hulle vleg?  
13 m.a.w. watter kennis lê in môre se lyf?
- V 1 die gedig loop mooi, ek vermoed dat ek dit so gou moontlik  
2 vir Zeke of Jan sal wys, of die vertaling daarvan vir Bill en Jim  
3 sodat hulle my op die skouer kan klop;  
4 die nag buite is net nag  
5 'n spreierende kolk tussen dag en dag  
6 ek het my misgis, daar *is* 'n maan, net laat en nat  
7 ek is nie meer verlief nie  
8 ek is nie bitter nie, voel beter  
9 dit maak nou reeds twee verse vir vanaand  
10 in ieder geval dis minder staties nou  
11 so.

In hierdie gedig kry ons ook soos in "Bedreiging van die Siekes" 'n spreker wat binne 'n bepaalde ruimte optree. Maar waar die spreker van die "binneste" gedig, "Breyten Breytenbach", in die openingsgedig, trefseker sý gedig "voorgedra" het, is die spreker in bogenoemde gedig as

maker, bouer, argitek van sy gedig, besig voor die leser.

In die eerste strofe is daar 'n onromantisering; daar is niks uit die nag te haal nie, nie eers die moontlikheid van weemoed of ontbinding<sup>1</sup> nie; die nag is 'n donker werklikheid, 'n feit en niks meer nie (reëls een en twee). Daarná word in magteloosheid die res van die kamer beskryf, reëls 3-10. Wat opval, is die treurige van die oomblik; die spreker is vasgevang in 'n kamer waar 'n somberheid heers, saam met die lewe (die spreker, sy vrou) is die dood (die blomme, die mure van die vertrek - wat alles omsluit) dwingend aanwesig. Die slotvers van hierdie strofe kom as 'n onverwagte kontras: te midde van soveel ellende is 'n "wakkerword" amper ondenkbaar. Dit kan daarop dui dat die sprekende digter-spreker ten spyte van die somberheid, die dood, die vasgevang sit in sy situasie weer begin skryf het. Maar dit kan ook slaan op die Boeddhistiese satori: die spreker ontwaak, hy ervaar, daar vind 'n verligting plaas. Vergelyk Brink 1967 47: "Die *satori*, die ontwaking tot die wonderlike, geskied dikwels deur die *koan*: die klein vraaggerek of anekdote of beeldjie wat só verrassend is dat die *tathata* (die só-wees, die sigself van dinge - P.H.R.) van

1 In Breytenbach se poësie het blou dikwels die betekenis van weemoed, hartseer of dood. Vergelyk uit "wat die hart van vol is, loop die mond van oor", die reël: "en die wit van my oë word blou// en benerig soos herfsblare; uit *die huis van die dove* die gedig "Die oop lug (met Torelli daarin)" die slotstrofe: "ek staan verder in die blou voorkamer en kyk/ en kyk na die blou ontbindende ek/ glinsterend so geseën; en uit dieselfde bundel die gedig "Ritselende blou blare" hierdie reëls: "met die hitte verlep my hart/ tot 'n blou stokroos/ wat ek in die yskas van my bors bewaar". Groen staan dikwels in verband met groei én ontbinding soos ek reeds in die vorige hoofstuk aangetoon het.

die wêreld skielik daardeur onthul word - dikwels geskied dit speels, met die erns en ligtheid van 'n kinderspel; dikwels skok dit; dikwels gaan dit gepaard met die lag, die heerlik bevrydende lag van Zen."

Hier geskied die satori magteloos, deur die treurige feite van die oomblik: die "beeldjie" van nag en ek en kamer.

Die tweede strofe brei uit op die slotvers van die eerste strofe. Hierin karakteriseer die spreker die (sý?) poësie; benoem dit speels en/of minagtend as die "fontein van sêmaarso", die "vars verneuk". Hierdie tipering kan as 'n waarskuwing aan die leser dien, dat mens nie te letterlik moet lees nie. Die spreker speel 'n spel. Vanaand egter "is die neut van misterie oopgebyt" - deur die ervaring van 'n satori - sodat hy weer eens 'n spel kan begin speel, ook met die leser, vergelyk reël 5.

Die derde strofe se aanvangsreël verwys na "Bedreiging van die Siekes". Ook hier kry ons 'n digter in aksie. In verse 2 en 3 sien die spreker die taal Afrikaans as in 'n proses van sterwe, tog is dit vir hom iets dierbaars: dit is sag en mooi, maar ook sterk. En daarom is dit vermoeiend vir die spreker om uit die hede te skryf, want alles wat "mooi en teer" is, lê agter, is soos Afrikaans "verby". Hierdie woorde kan natuurlik ook 'n verwysing wees na Breytenbach se persoonlike omstandighede: Hy skryf die gedig in Parys, afgesny van Afrikaanssprekendes, daarom is die taal vir hom "stuiptrekkend" - hy begin

"doof" word omdat hy die taal nie meer hoor nie. Daarom dat klanke die spreker nou verwar, irriteer, seermaak, omdat die verlange (na Afrikaans) nie gestil kan word nie.

In die vierde strofe kry ons 'n voorbeeld van dit wat "agter" lê, wat onherroeplik en finaal verby is, maar tog nou (paradoksaal) verduursaam word in die gedig. Teenoor die droewe hede (strofe I) staan die eerste sewe verse van strofe IV as 'n skerp kontras: 'n eenvoudige en kosbare ervaring van aardse genieting. Binne-in die strofe (vers 8) swaai die spreker se gesigspunt weg van die verlede en fokus, in die hede, op sy vrou se gesig, oë. Vroeër in die gedig het sy staties gelê, weliswaar 'n "fyngvoelige tropiese vis", maar haar hare was soos die lam vlerk van 'n kraai. Suzuki 1971 168 noem dat in zen "the crow is a symbol of the sun". Sy was dus sonder moontlikheid, sonder son. Maar nou kom sy tot lewe, tot moontlikheid: "in iedere pupil kiem 'n vér wit son". Waar hulle vroeër in hierdie strofe sáám in 'n verlede (wat lewe was) geniet het van die somer, word sy nou geïsoleer en word by wyse van spreke alleen die somer, en meer: 'n romantiese landskap met huise (vers 10). Maar die betreklike, soos so dikwels in Breytenbach se poësie, kom gooi ook hier sy skadu oor die "ewige" (verse 9 en 10). Want in haar oë sien die spreker (vers 11) fyn aartjies en dit stem hom tot nadenke: hoe sal sy in die toekoms lyk, wat hou môre vir haar in? (verse 12 en 13). Hierdie kwelvraag, nl. die verwording van die menslike liggaam, sluit homself ook in. (Dit is terloops opvallend dat in hierdie strofe - in vergelyking met die statement-verse van die eerste strofe - die gedig sterk op sy eie

bene staan as gevolg van die visuele beelde.)

In die slotstrofe se eerste drie reëls kry ons 'n apostroof: die spreker onderbreek sy gedig, verbreek die illusie wat tot stand gekom het: 'n wêreld waarin vandag en gister beeldend teenoor mekaar gestel is: die onpoëtiese treurigheid van die oomblik teenoor die prag en lewe, die poëtiese van gister wat ook die hede getransformeer het. Die spreker vestig die aandag hier skerp en nugter op die gedig ("die gedig loop mooi") en op homself, hy as maker wil dit aan sy vriende wys "sodat hulle my op die skouer kan klop". Hierdie uitdrukking sou mens normaalweg interpreteer as synde goedkeuring of aanmoediging, maar in die lig van die voorafgaande is die semantiese merkers te min om uitsluitlik hierdie betekenis daar te stel; 'n verdere moontlikheid doem op: dat die spreker met hierdie woorde troosvolle aanmoediging van sy vriende wil hê, dat hy uitgestyg het bo die narigheid van die oomblik. Hierdie moontlikheid sal uiteraard afhang van die betekenis van "die gedig loop mooi". Sou daarmee selfingenome "artistiek goed" bedoel word, dan is daar die moontlikheid dat die gedig van buite sy wêreld getipeer word en het ons hier met 'n onfunksionele breuk in die gedig te doen. Ek wil dié moontlikheid egter afwys: "mooi" lyk vir my hier 'n neutraal': dit wil sê die gedig vorder, hy groei. Die oënskynlik objektiewe selfingenomendheid van die spreker met sy gedig tot dusver kan ook as 'n stukkie valse bravade gelees word, 'n dapper wees te midde van somberheid en verlange, want ons wat die gedig tot hiertoe gelees het, weet daar is min vir die spreker om oor ingenome te wees.



Die toon van die spreker in reël 4 is nou berustend, hy aanvaar sy toestand: "die nag buite is net nag", maar tog "'n spreurende kolk tussen dag en dag" (vers 5), dus: vol beweging en moontlikheid en daarom het die spreker hom misgis (nou daag die insig, is nirvana bereik): "daar *is* 'n maan"<sup>1</sup>: daar is tog iets sinvols, veral deur die beswering van die woord (vers 9).

Vergelyk ook die daaropvolgende verse: die spreker "voel beter", hy het reeds twee verse vir vanaand geskryf, en "dis minder staties nou/ so". Al het laasgenoemde weer iets van 'n byt, 'n debunking van sy toestand, slaan dit veel eerder gesamentlik op "die nag van my wakkerword", "daar *is* 'n maan", "voel beter", wat dui op 'n satori soos ek reeds opgemerk het. D.H. Steenberg 1975 7 omskryf satori soos volg: "Met die term 'ontwaking' word die satori op doeltreffende wyse verklaar as met 'verligting', want die satori verlig die veld van die bewuste sodat dit nie terugval in eentonigheid nie, egter sonder om relatief te wees. Satori is dan 'n groot bevryding wat gepaard gaan met 'n diepe vreugde. As sodanig beteken dit die inset van 'n nuwe lewe ..." En ook 10: "Deur die uitdieping van die moment in die satori word die *nou*

1 Die verskyning van die maan is die hoogtepunt van die gedig. Vergelyk hieroor Suzuki 1971 107: "When the ego is thrown out into the vacuity of nothingness, or better, when the ego is identified with the absolute Emptiness (*śūnyatā*), how free, how unimpededly expanded one feels. The autumnal moon symbolizes the state of mind one then realizes. It is 'the moon of suchness' that Buddhist poets talk so much about ..." En 109: "The autumn moon, flawless in its illumination, represents the Moon of Suchness or Reality itself."

eintlik 'n ewige *hede*."

Die beskrywing van die nag in die twee aanvangsreëls en die res van die vertrek in die eerste strofe kan dui op "eentonigheid", die prosaïese, die vervelige van die hier en die nou; en die vierde en vyfde strofes 'n satori, 'n beswering van die eentonigheid. Hierdie gedig is 'n illustrasie van Breytenbach se poëtiese werkswyse: op die oog af 'n magtelose spel met die ek; maar die gedig reik van leë oomblik na satori na heling.

Dieselfde procédé, van beskrywing van leë oomblik na satori, sien ons mutatis mutandis in die volgende gedigte: "stukkende gedig", "voorlopige vervulling", "ek het amper vergeet, maar met die sigaar", "kopreis van vrees tot saad".

#### 4.3 Die ek as voorwerp in die gedig

In "stukkende gedig" met as betekenisvolle subtitel, ("*'n selfbeklag*") - dus belydenisvers - is die spreker objektiverend besig met homself. Hier spreek 'n (objektiewe) spreker homself aan, word hy voorwerp vir disseksie in die gedig.

- I 1 om 'n gedig te kan skryf 11-uur in die môre in die winter  
2 oor niks, behalwe die koue wat buite sigbaar is  
3 en die behoefte in die derms en die gebrek aan blomme  
4 en die droë ooglede, niks van agter en niks van voor  
5 net hierdie bepaalde tydstip wat net is  
6 omdat dit nou is  
7 om die mure te kan teken  
8 om die kop te kan omskryf  
9 om die oomblik te kan definieer
- II 1 laat ons die saak deurdink  
2 die ontbinding van vesels en bloed talm nie  
3 verspeel nie jou tyd nie  
4 wat was jou groot voornemens?  
5 of is jou bestaan nou slegs 'n proses van skikkings?  
6 wat soek jy hier  
7 sonder die ekskuus van jongelingskap  
8 in kamer no. 35 rue du Sommerard Parys (5)  
9 om 11.50 die 12de Desember 1963?  
10 en wat is jy van plan om te doen?
- III 1 want ander wêrelde ander moontlikhede eksisteer mos  
2 'n wit boot dryf oor die blou see met die son in sy seile  
3 iewers swem iemand onder water tussen muwe ryke  
4 iewers skoffel iemand met 'n groen hoed op tussen rose  
5 iewers sleep 'n koets sy stofstreep deur 'n kloof  
6 iewers skyn die aalwyne  
7 iewers ruik mens vars koejawels  
8 iewers loop mense in 'n paadjie oor 'n rand
- IV 1 iewers bepeins iemand die growwe rug van 'n sprinkaan  
2 iewers sit en vroetel iemand op 'n solder  
3 iewers neurie 'n monnik 'n lofsang aan sy meester
- V 1 *wat soek jy hier*  
2 die verval van lyf en drome draai voort  
3 vryf oor jou oë en oogbanke en diep die diepste reëls op  
4 al glo jy dan nie in 'n siel nie  
5 ontrafel ten minste die frases wat in jou donkerste wese eggo  
6 en breek hierdie moment oop in 'n stom kreet

Die eerste strofe sluit in meer as een opsig aan by die eerste strofe van "skrywende nou en van agter tot voor"; ook hier is daar sprake van 'n kamer: die koue is bûite sigbaar, daar is 'n gebrek aan blomme, daar is sprake van mure; hierbinne sit die spreker onbewoë (die droë ooglede) vasgekeer, maar tog met 'n besef van 'n tekort (die behoefte in die derms, die afwesigheid van blomme). Al waaroor die spreker kan skryf, is die patos van die oomblik, die niks van die hede en verlede, om homself rekening te gee (vers 8), om die oomblik onder woorde te bring (vers 9) - d.w.s. om die Groot Niet te vertrap.

Die tweede strofe is 'n nugter oopboor van hierdie digterspreker se eksistensiële nood; die spreker kyk af op homself. Die "ons" van vers 1 is die sleutel: ek wat skryf en jy (as gestalte) wat ek (as skrywende spreker) geskep het. (Dit is nie 'n procédé wat vreemd is aan Breytenbach se werk nie. Vergelyk bv. uit *Kouevuur*, p.72, die gedig, "Die pragtige slagter", 'n variasie op S.J. Pretorius se "Die kranksinnige", waar ook 'n dubbelfiguur ek/ek in die gedig optree.) Hy vra, verse 3 tot 6, dringende vrae oor sy bestaanswyse. Die verwysing na 'n adres in vers 8 bind die gedig onherroeplik aan 'n historiese plek - dit was Breytenbach se adres in 1963. Die spreker trek hóm die gedig binne. Breytenbach, as persoon, die aangesprokene, is deur middel van sy adres in hierdie gedig aanwesig. Daarmee offer mens nie teksgerigte kritiek op nie; die gedig wil dit so hê. Hierdie enkeling, vasgekeer in 'n kamer - hy wat ding tussen dinge is, soos ons so telkens in Breytenbach se poësie sien - staan

voorlopig teenoor die "ander wêrelde" van strofes 3 en 4, maar die gedig wil 'n versoening teweeg bring; sodra die ek oopgebreek is (vergelyk die slotstrofe) is die oer-eendersheid voltooi, is ek en wêreld verenig.

In die subtitel word "stukkende gedig" verder gekwalifiseer as "('n *selfbeklag*)". Maar die belydenis geskied nie simplisties op 'n persoonlike vlak waar die spreker in 'n enkelperspektief sy lot bely nie. Die spreker kompliseer die selfbeklag: Hy skryf analities en objektief oor homself: in die eerste strofe word die leegheid van die oomblik aangedui, strofe twee bevat eksistensiële vrae, en strofe drie en vier bied "ander wêrelde ander moontlikhede" aan. 'n Ryk wêreld van skoonheid word teenoor die leë oomblik gestel. In strofe drie word die natuur romanties voorgestel in sy ongeskondenheid en prag, en die mens wat veral liggaamlik daarvan geniet. Strofe vier bring 'n verdieping: hier is die mens ook denkend en gelowig besig. Hierdie reeks moontlikhede verloop gelyktydig (vergelyk die herhaalde gebruik van "iewers"), in kontras en in samehang met die werklikheid van die spreker, want sy skeppende verbeelding bring dit tot realiteit.

In die slotstrofe keer die spreker 'n oomblik lank terug tot die verskriklikheid van die oomblik; die eksistensiële vraag van strofe twee - wat soek jy hier - word dringend herhaal, maar nirvana is bereik: die oomblik

word oopgebreek in 'n stom kreet.<sup>1</sup> Die slotreël wys weer eens heen na die ervaring van 'n satori, 'n bevryding wat bereik is: werklikhede is versoen, verenig.<sup>2</sup> Brink 1967 49 oordeel korrek oor hierdie gedig: "Dit is sy *satori*, sy ontwaking uit die ek tot die al, die bevryding van die skeppende energie, die moment waardeur die stuk-kende gedig geheel word."

#### 4.4 Die plant van 'n simbool

harige vrugte, nivellerende water

- I
- 1 die geel en vlesige asters in die groen bottel
  - 2 is nou vaal en kaal (blinde honde)
  - 3 iedere gedig begin so van blomme van honde
  - 4 soos ek die simbool probeer plant die simbool
  - 5 van die saamgekrimpde hoop selle daar
  - 6 uit verband geruk nou grinnikend gepers
  - 7 deur die ruimte omheen
  - 8 - gedruk tot 'n verminkte vorm nat klei
  - 9 maar dis nie klei nie dis nie stof nie
  - 10 want dis been en bloed en are en hare
  - 11 en dit wat lief had en kon lag en kopuleer
  - 12 om die suiwer angs van die lewe te beliggaam
  - 13 wat kan huil en kan loop en kan lieg
  - 14 totdat hierdie vals lig finaal die oogballe in beslag neem

- 1 Vergelyk Suzuki 1971 1: "Zen is ... always the subject of mutual ridiculing among its adherents. Not just ridiculing, it frequently bursts out in a loud cry or a roaring exclamation ... Zen always wishes to keep itself as close as possible to Reality, so that it will never wander out into the world of concepts or symbols".
- 2 Vergelyk Steenberg 1975 6: "... in die satori kom lewe in die moment, volgens aanspraak, tot sy reg, sogenaamde waaragtige lewe in die *nou*, sodat die moment volkome gevul is."

- II 1 totdat die asters stink en slymerig word  
2 die groen water dig en troebel  
3 vou toe soet water, verrot alle plante  
4 vou toe die pyn van die toeskouer  
5 blus hierdie angs  
6 die haarlose engel wat wit verby die ruite

Ook in hierdie gedig is 'n ek-digter voor ons oë besig met die maak van 'n gedig.<sup>1</sup> Die deurlopende motief van die gedig is die "plant van 'n simbool". Wat geplant word (met die moontliheid van groei in ander vorms), is al die verganklike en teenstrydige dinge: blomme en honde (die mooie en veragtelike - later in die gedig word dit dieselfde ding); dit word "grinnikend gepers" "tot 'n verminkte vorm nat klei". Die sprekende digter is soos 'n beeldhouer besig wat die makrokosmos buite in die mikrokosmos van die gedig saamtrek tot 'n eenheid, want oor alles - plant, dier, mens - hang dreigend die sterflikheid (vergelyk die slotreëls van die eerste en tweede strofe).

Die digter-spreker toon hier sy poëtiese vermoëns ten opsigte van die digterlike beeld: teenstrydige dinge word teenoor mekaar gestel en gelykgestel. 'n Mens soek verniet na 'n soort skakel, 'n *tertium comparationis*, tussen die dinge; die "onmoontlikheid" van die titel struktureer in die gedigliggaam. "harige vrugte": dit wat nie maklik en waarskynlik nie sonder irritasie verteer

1 Vir bepaalde insigte oor die interpretasie van hierdie gedig erken ek Ammerensia Robinson se M.A.-verhandeling, *Aspekte van die poësievernuwing in Afrikaans na 1950*, Potchefstroom, 1971; vergelyk veral pp.85-86.

kan word nie - "simbolies" van die lewe?; "nivellerende water": in sigself helder en deursigtig, maar wat terselfdertyd die vermoë besit om teenstellings weg te werk en eenvormig te maak - die wonderlike vermoë van die spreker soos wat ook Boeddha besit het? Hoe ook al: dieselfde saak (die asters) is <sup>\*</sup>simbool van die mooie én veragtelike; net so is die simbool wat die ek (probeer) plant, teken van een enkele saak waarin verskillende dinge se "selle" saamgepers is. Hierdie selle mag lyk na onversoenbare antipole, maar selle het dié wonderlike eienskap dat dit ten minste een kern bevat wat die vermoë besit om homself te vermenigvuldig.

In hierdie gedig is daar deur die "plant van 'n simbool" - dat alles eenvormig is en tot sterwe geneig - 'n poging om die angs van die spreker en "die pyn van die toeskouer" te besweer, maar dit bly 'n betreklike troos, want voor die venster wit die doodsengel verby. Hy is so 'n intense en dreigende verskynsel dat die spreker die byvoeglike naamwoord wit (wat hom uiterlik beskryf) hier as 'n werkwoord gebruik. Die angs word dus nie geblus en die pyn nie toegevoeg nie, dit bly 'n durende proses en vir die spreker 'n skeppende energie, soos ons in so baie ander gedigte sien.



#### 4.5 'n Geloofsbelydenis

geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale

- I vierentwintig jaar gelede het ek uit my ma  
se skoot gebeur, in my pa se saad was verderf reeds
- II my vleis het meer geword en my beenkrukke langer  
met die suiers van my sintuie het ek om my begin anker
- III twee gewasse het my breinbol voortgebring  
een is vrees vir alles twee is 'n lus om te bly leef
- IV selfs al is die lewe skandalig en afskuwelik,  
die gedagte aan die swart land voor is nog erger
- V ek het myself lief in my ma my pa my vrou en ander vrouens  
op wat uit my vingers loop is ek nog steeds versot
- VI nou staan ek so hoog soos wat ek ooit sal groei  
my gesig tien duim lank my vleis in volle bloei
- VII ek rook 'n pyp en drink en gebruik soms verdowingsmiddels  
en bestry na die beste van my vermoë my mense: grotbewoners
- VIII ek is nie mal nie: ek hou op die smal  
paadjie van een werklikheid en vermy rondspringery
- IX maar julle het almal vir my gelieg, die lewe sal my ook eindelijk eet  
soos my ekskresie sal my verstand vergaan, julle geloof is 'n lugkas
- X soos 'n pyl in die grond stort, so trek die swaartekrag nou  
in die see verwag die krappe my reeds met glinsterende oë
- XI langsaam moet ek leer dat ek niks is en moet val  
dis dood se doktorsgraad, die verloskunde

In hierdie gedig met sy tweereëlige strofeindeling met hier en daar 'n beduidenis van rym - strofe 6 het eindrym, strofe 8 binnerym, strofes 2 en 7 halfrym, in heelwat ander strofes is daar verdere bindingselemente soos

assonansie - kry ons in teenstelling met "stukkende gedig"  
'n meer direkte belydenis.

Die titel van die gedig is die digter se geboortedatum;  
'n belangrike gebeurtenis, wil dit lyk, omdat dit hier as  
titel tereg kom. In die eerstepersoon reik 'n markante  
spreker 'n pront verklaring oor homself uit: van sy  
geboorte tot sy uiteindelijke onafwendbare sterfte; 'n  
belydenis van sy leefwyse, sy voorkeure en -liefdes, sy  
filosofie.

Soos in die voorstellingsgedig is 'n gehoor ook 'n baie  
belangrike element in hierdie gedig: strofes VII en veral  
IX. Hieruit kan ons aflei dat die spreker hom waarskynlik  
rig op die Afrikaner.

Oor elf strofes openbaar hierdie spreker - en soos die  
titel dit wil hê, Breyten Breytenbach, of 'n karikatuur  
van hom - hom aan sy lesers. Soos so dikwels in hierdie  
poësie is die toon karikatuuragtig, spottend in sy gretige  
inneem van indrukke: vergelyk die eerste drie strofes  
waar die spreker homself beskryf, veral: "beenkrukke",  
"suiers van my sintuie", "gewasse", "breinbol". Hy word  
as 'n verminkte voorgestel en as iemand wat 'n soort  
siekte onder lede het: "'n vrees vir alles ... 'n lus om  
te bly leef". Maar hierdie "sieke" is ook 'n gewone mens,  
strofe V: hy het geliefdes, en is nogal opofferend in sy  
liefde: hy het homself lief in ander mense, en is lief

- 1 Die opdrag voor in die bundel - vir my vriende in tronke met tande - wil moontlik 'n betrokkenheid impliseer. Dit beteken, afhangende van die fokusplasing, die volgende:

1. vir my vriende in tronke met tande

= "die tronk het tande", d.w.s. dit is 'n plek wat byt/vreet/knaag/pynig;

2. vir my vriende in tronke met tande

= 2.1 die versweë spreker rig die opdrag met 'n grynslag,

2.2 hy wys tande, d.w.s. is aggressief,

2.3 hy lag (vir hulle/met hulle?),

2.4 hy sit met sy 'bek' vol tande, d.w.s. hy het niks (vir hulle?) te sê nie;

3. vir my vriende in tronke met tande :

die betekenismoonlikhede t.o.v. die versweë ek word nou oorgedra op die vriende (vgl. 2.1-2.4).

Die "my vriende" is in 'n besondere kategorie deur die afperking van die kwalifiseerders "tronke" en "tande": plekspesifiek, fisies onderskeidelik of metafories: nie-plekspesifiek = toestand, nie-fisies = wyse. Maar wie is "my vriende": misdadigers? politieke gevangenes? grootstad-bewoners - wie se omstandighede korreleer met die spreker s'n in hierdie bundel?

vir sy eie kuns; daarby is hy ook ongewoon: vgl. die gebruik van verdowingsmiddels in strofe VII. In hierdie strofe word ons ook in kennis gestel dat hierdie figuur terselfdertyd polities bedrywig is: hy bestry sy mense, waarskynlik die Afrikaner, wat hy minagtend as grotbewoners bestempel - dus primitiewe en agterlike mense.

Alhoewel daar in hierdie bundel weinig sprake is van politieke betrokkenheid,<sup>1</sup> is dit oorbekend dat Breytenbach in latere bundels die gedig alhoemeer inspan as "werktuig" en "wapen" (sý woord) teen vermeende politieke toestande in Suid-Afrika, vergelyk byvoorbeeld die bundels *Oorblyfsels* en *Skryt* en gedigte uit die bloemlesing *Blomskryf*. In *Skryt* is die motto voor die gedigte al 'n aanduiding van die digter se gesindheid; en spesifieke gedigte soos "Brief uit die vreemde aan slagter" (opgedra aan "Balthazar") en "sedert 1963 moes die eersvolgende gevangenes, / onder behandeling van die veiligheidspolisie, / geboorte aan hul dood gee:". Ek wil nie in besonderhede op hierdie gedigte ingaan nie, maar dit slegs vergelykend betrek omdat dit belangrik is oor wat ek later van die spreker in "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" wil opmerk. In genoemde twee gedigte word die ek-spreker 'n geweldige kritiese faktor, omdat die gedig deur sy verwysing 'n ander wêreld binne die wêreld van die gedig betrek wat die gedig as sodanig nie kan verwerk nie. Mens wil graag toegee dat 'n politieke of protesgedig 'n bepaalde eensydigheid sal hê, maar as die buiterealiteit "beledigend" en "kras" (Breytenbach se verskoning in die hof oor eersgenoemde gedig, *Beeld* 26 November 1975) in die gedig kom staan,

dan is die ontiese status van die gedig ernstig in die gedrang; hier kan die spreker nie skuilgaan in die soewereiniteit van die kunswerk nie. In eersgenoemde protesgedig is die gesindheid van die spreker duidelik: in die herhaalde beledigende aanspreek van die Eerste Minister as "slagter" en die vermeende wandade wat aan hom toegeskryf word, is dit duidelik dat die spreker die Eerste Minister in geen onduidelike taal wil bykom nie. In laasgenoemde "gedig" word 'n aantal name genoem (eenreëlige strofes!?) en aan die einde in 'n "slotstrofe" sê die spreker dreigend in kursief: "*ons sal onthou*". Wie die ons is, is nie duidelik nie, maar mens het binne die konteks van die gedig en die bundel jou vermoedens. In hierdie gedig is die gedigorganisasie irrelevant; dit is geen gedig nie; dit kon net sowel deel van 'n protesartikel in 'n revolusionêre blaadjie gewees het. In albei hierdie "gedigte" is die sprekers nie geïntegreer nie: Breytenbach die digter, as politikus, is opvallend agter hulle aanwesig.

Die literêre vraag wat mens ten opsigte van "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" moet beantwoord, is of die gedig, soos die vorige twee voorbeelde, van sy verantwoordelikheid afstand doen. Ek sal die vraag aanstonds probeer beantwoord.

Strofe 8 is natuurlik 'n "leuen", op sy minste "misleiding", deel van die "vars verneuk": want die ek van hierdie poësie word dikwels skrynend voorgestel as "siek" in sy

eensaamheid, sy verlange, sy beheptheid met verval; iemand wat gedurig speel met ander "moontlikhede" ander "werklikhede" en daarin opgelos of daarmee verenig word. Maar dis 'n proses wat gedurig herhaal moet word, telkens oor en oor en oor gedoen moet word. In hierdie strofe skuil die spreker agter 'n masker en stel hy homself voor as 'n man wat die eng pad loop.

In strofe 9 rig die spreker hom direk tot die Afrikaner en beweer dat hy (die spreker) geheel en al tot niet sal gaan: in die dood eindig alle lewe. Die Afrikaner (-Christen) se geloof (in 'n lewe na die dood) is 'n "lugkas", 'n onmoontlikheid. Suzuki 1971 3-4 maak 'n betekenisvolle opmerking wat vir heelwat van Breytenbach se werk geld: "Zen's apparently slighting, belittling, self-conceited attitude toward what is generally revered as holy or of deep significance is due to its eye always being on Reality itself and not on an empty concept. We must remember this. But as far as the appearance goes, these remarks by the masters are, to say the least, outrageous."

Die slotstrofe is nie sonder 'n sekere ontroering en terselfdertyd gekompliseerdheid nie. Plaas hierteenoor strofe 6 waar die ek stralend as mens *staan*. Uiteindelik gaan die ek leer (en "langsaam" - in die tyd) dat hy onbelangrik is: al sy liefdes, politieke voorkeure, ens., sal tot niet gaan; die besef van sy niks-wees is 'n hoë bekroning ("dood se doktorsgraad), terselfdertyd is dit

ook "verloskunde", 'n onderdeel van die geneeskunde wat hom besig hou met geboorte. Die insig waartoe die spreker kom, is 'n tweede geboorte. Vergelyk in hierdie verband Suzuki 1971 130: "'All things are impermanent; all is subject to constant becoming' - this is the theme Buddhists are never tired of harping on. But fortunately they have never forgotten the fact that the idea of impermanency is always lined by that of permanency. The two ideas go hand in hand, though verbally they are sharply defined as contrasting or contradicting. They would thus say: A is A because A is not-A. What is needed of us, who are ever seeking for a life immortal, is to recognize the truth that aspiration is realization, and that this truth is not recognizable by logic but by actual experience."

Ten spyte van biografiese bowetone is hierdie ek-gedig 'n verdere openbaring van Breytenbach se poëtiese wêreld. Die gedig slinger tussen statement en ver-béëlding. Dit is 'n procédé wat maklik swaarder kan afhang na bewering sonder poëtiese kamoeflage. En ek is ten slotte nie so seker of hierdie gedig nie ten dele daaraan skuldig is nie.

Tog moet mens toegee dat hier 'n bouer aan die woord is. Selfanalise en 'n oop belydenis kan nie in beginsel 'n beletsel wees nie. Die wyse waarop hierdie proses voltrek word, moet die deurslag gee. As mens nou kyk na die struktuur van die gedig, dan is dit so dat die tweereëlige strofeindeling funksioneel is: elke strofe bevat 'n afge-

ronde gedagte. Alhoewel daar geen enjambement is nie, vloei die een strofe glad in die ander oor deur die afwesigheid van punte en hoofletters aan die einde en begin van strofes, en dit beklemtoon die eenheid van die inhoud. Veral die slot van die gedig vergoed vir heelwat: waar die ek aanvanklik uitstallerig was, homself uitdagend gerig het teenoor die Afrikaner, kom daar nou 'n ander gesindheid en verhouding tot stand: 'n beskeidenheid en nederigheid teenoor "hulle"; hý moet langsaam leer dat hy niks is nie en moet val; waar hy vroeër in die gedig (strofe 6) trots "in volle bloei" gestaan het en vanuit hierdie "houding" hom selfversekerd teenoor sy gehoor gestel het, kom daar 'n wending in die gedig, 'n inkeer; 'n Christelike gedagte (vreemd in hierdie digwerk) is die insig: alleen hy wat sy lewe verloor, sal dit vind.

#### 4.6 breyten en Van Wyk Louw

##### breyten bid vir homself

- I    1    Dat Pyn bestaan is onnodig Heer  
      2    Ons kan goed genoeg Daarsonder leef  
      3    'n Blom het nie tande nie
- II    1    Dood is wel die enigste vervulling  
      2    Maar laat ons vleis nuut soos vars kool bly  
      3    Maak ons vastig soos 'n vis se pienk lyf  
      4    Laat ons mekaar bekoor met oë diep skoelappers
- III   1    Begenadig ons monde ons derms ons harsings  
      2    Laat ons gereeld die soet aandlug smaak  
      3    In lou seë swem, met die son mag slaap  
      4    Rustig op fietse ry die blink Sondae



- IV 1 En geleidelik sal ons wegvrot soos ou skepe of bome  
2 Maar hou Pyn vér van My o Heer  
3 Sodat ander dit mag dra  
4 In hegtenis geneem sal word, Verbrysel  
5 Gestenig  
6 Gehang  
7 Gegésel  
8 Gebruik  
9 Gefolter  
10 Gekruisig  
11 Ondervra  
12 Onder huisarres geplaas  
13 Die kromme note mag haal
- V 1 Tot dowwe eilande verban tot die einde van hul dae  
2 Wegkwyn in klam gate tot groen slymerige smekende bene  
3 Hul koppe vol spykers, maaiers in die mae  
4 Maar nie *Ek* nie  
5 Maar ons nooit Pyn gee of klae

In hierdie gedig is daar 'n opvallende verhouding, ten opsigte van die ek-spreker, tussen titel en gedigliggaam: in eersgenoemde is die naam van die digter in kleinletters<sup>1</sup> teenoor die hoofletter van die spreker in die gedigliggaam: My (strofe 4) en Ek (strofe 5) - laasgenoemde is selfs kursief.

Hierdie gedig roep verwysend twee van Van Wyk Louw se gedigte op, naamlik: "Ignatius bid vir sy orde" en "Die aquinaat bid vir homself"; eersgenoemde veral ten opsigte van die gedigliggaam en laasgenoemde waarskynlik ten opsigte van die titel. Maar die titel "breyten bid vir

1 Om die titels in kleinletters te gee, is wel die reël in *die ysterkoei moet sweet*, maar daar is tog uitsonderings soos "Bedreiging van die Siekes", "Verslag", "Nagmaal"; telkens het hierdie hoofletters 'n funksie, soos ek reeds met "Bedreiging van die Siekes" probeer aantoon het.

homself" kan net sowel 'n doelbewuste parodie wees op die titel "Ignatius bid vir sy orde"; te meer nog as mens laasgenoemde gedig met Breytenbach s'n vergelyk: Teenoor Ignatius se gebedstoon vol piëteit rig "breyten" hom op enigsins profane wyse tot God.

Bekker 1970 27 het gelyk: "... die 'objektiewiteit' van die titel (het) iets verbete, iets uitdagends self ...". In hierdie titel druk die digter Breytenbach weer eens, soos met die subtitel "*(vir B. Breytenbach)*" by "Bedreiging van die Siekes", 'n bepaalde gesindheidsdisposisie uit; want met hierdie 'objektiewe' titel swaai die gedig weg van die persoonlike. Ons kry 'n distansiëring, die persoonlike gebed wat volg, staan op die 'mal' kêrel in die gedig se rekening wat pyn en ontbinding so intens ervaar.

Daarom, meen ek, is daar 'n kommentaar in hierdie titel. In die gedigliggaam word die ek teenoor "ander" gestel, maar die ek praat ook van "ons", hy vereenselwig hom dus met die "ander" - daaroor later meer. Van belang is egter dat ander die pyn moet dra, die gevoelige ek van die gedig moet daarvan gespaar bly. Hierdie hoofletter Ek van die gedig is so onbelangrik - soos die ek van die slotstrofe in "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" - dat Breytenbach hom in die titel met 'n kleinletter benoem; op hierdie wyse word hy verkleineer.

Die titel skep die indruk dat dit in hierdie gedig om die persoon "breyten" sal gaan. Maar drie strofes lank word die meervoudsvorm van die voornaamwoord gebruik; "breyten" se gebed loën dus voorlopig die verwagting wat die titel geskep het - sy gebed gaan tot hiertoe om sý "orde", die mensdom. In die vierde strofe, reël 2, word die enkelvoudsvorm skerp van die meervoudsvorm onderskei (laasgenoemde vorm is nog in die vorige vers gebruik) veral deur die gebruik van die hoofletter. Vir die res van die gedig word die ek geskei van die ongedifferensieerde "ander" - in die tweede laaste vers van die gedig word verdere klem op die ek gelê deurdat by die hoofletter dit ook nog kursief afgedruk word - totdat hy in die slotvers geïntegreer word met die "ander", waarskynlik die mensdom as geheel.

Hierdie opvallende spel met die voornaamwoord speel in op die poësie van Van Wyk Louw: en wel op die posisie van die spreker aldaar. In *Nuwe verse* - en ook in van sy ander poësie - is die spreker sikwels die geroepe digterprofeet, die trotse én nederige afsydige. Dit is ook opvallend dat "Ignatius bid vir sy orde" en "Die aquinaat bid vir homself" onmiddellik voor die twee Ambag-sonnette staan, waarvan die slotvers van die eerste gedig byvoorbeeld lui: "dat hierdie kuns van ons ná aan God woon". Maar die ek-spreker "breyten" van hierdie gedig is die everyman; hy is so gewoon soos gewone mense, hy vereenselwig hom met hulle, sodat wat hy van God vra die genieting van die alledaagse is - vergelyk strofe III. Die ek-spreker in hierdie gedig is nie 'n geroepene nie; hy

"bid" argeloos, selfs bietjie banaal en pateties.

As mens Breytenbach se gedig langs Louw s'n plaas, blyk dit dat dit deur bepaalde ooreenstemming en wysiging daarop voortdig en ook daarop kommentaar lewer.<sup>1</sup>

Die spreker in Louw se gedig tree vol eerbied teenoor God in vir sy orde; die spreker "breyten" daarenteen is geen besondere afgesonderde heilige wat kan intree by God en voorspraak doen vir die mense en dus vir homself nie. Hy is een van die mensdom wat "geleidelik sal wegvrot soos ou skepe of bome", en daarom "bid" hy vir homself. "Die digter (spreker - P.H.R.) beklee nie 'n verhewe 'midde-laarsposisie' teenoor die gemeenskap by magte van sy afsondering en uitverkorenheid tot 'n 'hoër orde' nie. Sy 'andersheid' is geleë in die feit dat hy homself red deur uit te tree uit sy eie 'Pyn' (vergelyk versreël 2, strofe IV). Dit word beklemtoon deur die opstapeling van 'onheile' wat die 'ander' moet dra (strofe IV), en wat direk volg na die versreël, 'Maar hou Pyn vér van My o Heer'. Dit blyk dus weer eens uit die oorskakeling van 'ons' in die voorafgaande versreëls, na 'n onderskeie 'my - ander' in versreël 2 en 3 van strofe IV." Robinson 1971 18.

Die markantste kommentaar op Louw se gedig se eerste strofe vind ons in die ooreenstemmende strofe van

1 Vir die interpretasie wat nou volg, maak ek plek-plek gebruik van Robinson 1971 18-20.

Breytenbach se gedig. Ek haal eersgenoemde strofe aan:

Dat pyn bestaan, is nodig, Heer  
sodat u aarde vol kan vloei  
van rykheid, en die soet geduld  
óók aan U vreemde boom kan bloei

Dié strofe impliseer dat die "soet geduld" (om pyn te kan dra en dit genesend te verwerk; dit is 'n moeilike begrip, maar dit het duidelik Christelik verlossende ondertone) 'n blom of bloeisel is. Die pyn dra in Louw se gedig 'n vrug: 'n blom of bloeisel, en dit is terselfdertyd skoon en heiligmakend - vergelyk "sodat U aarde vol kan vloei/van rykheid".

In Breytenbach se gedig word hierdie moontlikheid verwerp; eers direk, in verse 1 en 2; en dan deur middel van die blombeeld (vers 3) wat ook verwys na Louw se gedig. 'n Blom is dus passief, sonder (simboliserende) moontlikheid; 'n blom kan net verrot soos ons so dikwels in sy poësie sien, en die volgende vers (strofe II, vers 1) dan ook sê.

Waar Louw deur sy "blom"-beeld 'n skoonheid én iets meer wil laat spreek, is daar by Breytenbach 'n ontestetisering aan die orde. Ook die res van Breytenbach se gedig sluit aan by 'n belewing van die alledaagse, gewone werklikheid - vergelyk strofes II en III. "Die varkhokke van die estetiese" (Breytenbach 1973 xiv) is nie vir hierdie spreker nie; in die gedig is daar "geen skadu van verskil tussen verskynsels" (Breytenbach 1973 viii) nie; "breyten"

is deel van die aarde, die "soet aandlug", die "lou seë", die "ou skepe of bome"; en die gedig van Van Wyk Louw word deur Breytenbach se gedig verwysend betrek om hierdie "waarheid" onder woorde te bring. Maar nou moet mens altyd versigtig wees met die spreker in hierdie afdeling. Die "vars verneuk" geld veral vir hom. Hierdie gedig kan ook gelees word as 'n satiriese gedig. Die ek bid vir homself, hy wil self lekker hê, vir sy part kan ánder maar op verskillende maniere ly. Die gedig hekel dus die selfsug. Die "Heer" van die gedig kan die God van die selfsugtige wees - dié mens wat net genade vir homself wil hê terwyl ander op verskillende maniere al die gruwele van hierdie wêreld moet dra. (In strofe IV is daar in vers 13 selfs iets lagwekkends. Die verskriklike onheile word van vers 4-12 opgestapel en dit lei tot die verwensing in vers 13: "die kromme note mag haal".)

Die maer man met die groen trui het in hierdie afdeling telkens 'n wisselende aard; Breytenbach skeep verskillende gestaltes van dié kêrel, in hom word houdinge en gesindhede geprojekteer wat dikwels die moderne mens in die algemeen raak.

#### 4.7 Reisiger in 'n kamer

##### kopreis van vrees tot saad

- I 1 die mis spin sy kuisheidsgordel om die stad  
2 die son is uitgesluit, maar osmose orals deur  
3 sodat die stad koors  
4 stilte reën  
5 motorvoete suig soos vet in pan  
6 mure versomber van klam
- II 1 die blare van plante op die vensterbank skyn,  
2 hulle vreet die lug  
3 maar die kamer is 'n bruin kerker vol miet  
4 die spieël soos 'n uil soek my met 'n glansende oog  
5 die bed sug,  
6 hangkas tip nuuskierig vorentoe  
7 die nag wag in bottelgroen hoeke  
8 ek pleister my gesig teen nat ruite,  
9 hulle sal my nooit vang nie
- III 1 laasnag het die generaal my ter dood veroordeel  
2 op die bleek oewer van die skuiwende rivier het laggende soldate  
3 gate in my kop geskiet, my skedel kraak  
4 pers bloed belemmer my uitsig  
5 ek tuimel ruggelings  
6 honger krokodille verbrysel die bros doos van my lyf  
7 wurg aan my rosige vlees,  
8 maar my kop is te glad vir hul gerasperde kake
- IV 1 hulle sal my nooit vang nie  
2 ek is 'n skip op die gewelfde water  
3 my ore pienk seile
- V 1 NS ek dryf nog (skommel en kraak met skuim in die snor)  
2 en die vaart is nie voltooi nie dit sweer  
3 soos 'n splinter in my brein
- VI 1 eendag sal ek op 'n nuwe kus skipbreuk  
2 onder klikkende palmbome vol ape en papegaaie  
3 in die speelse plat tong van die vlak see

- VII 1 op broeiende sand lê  
2 na die wolke, wandelende skildwagte, kyk  
3 en met die ryppword van my kop  
4 nuwe voete groei  
5 my afrika ek kom
- VIII ek laat niemand op my lop sit nie
- IX kophou breyten breytenbach

In die vorige gedig was die naam "breyten" in die titel, nou staan die naam "breyten breytenbach" prominent aan die einde van die gedig; en is die ek weer eens sterk met die struktuur gemoeid. Die ek is hier, soos so telkens in sy poësie, ding tussen dinge.

In die eerste twee strofes word die onmiddellike omgewing van die ek (stad en kamer) as 'n bedreiging vir hom uitgebeeld: "die stad koors", "mure versomber van klam", "blare van plante .../ vreet die lig", "die kamer is 'n bruin kerker vol miet"; maar hoe nader die gedig aan die ek kom (aan die einde van die tweede strofe, vers 8), hoe meer word sy dooie omgewing menslik uitgebeeld in hul ademlose afwagting op hom: "die spieël ... soek my met 'n glansende oog", "die bed sug", "hangkas tip nuuskierig vorentoe", "die nag wag in bottelgroen hoeke"<sup>1</sup>. Die spreker stel nie sy omgewing teleur nie; hy druk sy gesig teen nat ruite (in meditasie) en sê "hulle sal my nooit

1 Anders as in "skrywende nou en van agter tot voor" het die nag hier "moontlikhede". Vergelyk ook die algemene opmerking van Olivier 1972 46 wat hier toepaslik is: "Die nag gee die geleentheid vir die volmaakte meditasie wanneer die mens hom kan losdink van die aardse verganklike en homself as mens volwaardig kan ontdek ..."



vang nie", want nou begin sy verbeeldingsreis, nou ontglimp hy hulle in die satori. Die "hulle" is waarskynlik die droewe en dreigende realiteit van stad en kamer.

Dit is nie om dowe neutte dat die spreker die "hulle" menslik uitbeeld nie. Die res van die gedig gaan om 'n kopreis, 'n verbeeldingsreis. En omdat die spreker - zen-gesproke - ding tussen dinge is, word alles in die gedig teruggedwing tot 'n oereendersheid. Die "hulle" het ook koppe: hulle sug, is nuuskierig, wag, ens. Selfs later in die gedig, strofes VI en VII, maak die palmboom geluide, het die see 'n tong, is die wolke wandelende skildwagte.

Vanaf die derde strofe struktureer die titel in die gedig: eerstens word 'n beeldjie, 'n voorstelling, opgeroep van vrees: 'n teregstelling, sodat die spreker se uitsig belemmer word deur bloed en sy lyf verbrysel word deur krokodille, maar dan skiet sy verbeelding saad ("my kop is te glad vir hul gerasperde kake") en groei vind plaas: hy raak getransformeer in 'n skip wat begin vaar.

Die gedig eindig egter nie hier nie; daar kom 'n baie belangrike naskrif by wat sê dat hierdie proses voortduur en verwickel, want hierdie reisiger is op pad na sy eie Afrika, 'n romanties-idilliese plek in die son - strofes VI en VII.

In hierdie gedig verander die toon van die spreker soos die gedig groei: van vrees tot die realisasie van verlange - vergelyk veral strofes I en II met strofes VI en VII. Maar in die laaste twee strofes, veral die laaste - wat uit een vers elk bestaan - kom daar 'n drastiese gesigspuntverandering. Strofe VIII: "ek laat niemand op my kop sit nie", verwys na die vrees van die eerste drie strofes; nou het die spreker daardie vrees besweer (strofes IV tot VII), daarom kan hy vol bravade sê dat hy niemand toelaat om oor hom baas te speel nie, veral nie vrees nie. In die slotstrofe spreek die spreker homself spottend aan: "kophou breyten breytenbach". Deur die herhaalde spel in hierdie gedig met kop, speel 'n hele aantal betekenisskakeringe saam in hierdie uitdrukking: bly kalm, gebruik jou verstand, moenie mal word nie, bly aan die lewe, bly reis, ensovoort. ("Kop" in die laaste twee strofes slaan natuurlik ook op die "fabriek" van die verbeelding - vergelyk weer "Bedreiging van die Siekes".) Maar wat duidelik is, is dat ons hier - net soos in van die vorige gedigte - met kommentaar te doen het op die spreker. In die konteks van die gedig lyk dit na legitieme kommentaar omdat dit 'n funksie het: deur die spot word 'n balans verskaf op die patetiese spreker met sy huidige somber omstandighede en pragtige verbeeldingsreis; terselfdertyd isoleer dit hierdie spreker nog skerper: in sy treurige omstandighede is hy voorwerp vir spot. Ons het hier te doen met 'n voorbeeld van galgehumor