'N ONDERSOEK NA DIE TYDRUIMTELIKE ASPEK IN VOETSKRIF VAN BREYTEN BREYTENBACH

DEUR

PIETER JACQUES JAN CONRADIE

VERHANDELING AANGEBIED TER VOLDOENING AAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD MAGISTER ARTIUM IN DIE DEPARTEMENT NEDERLANDS EN AFRIKAANS AAN DIE UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD

PROMOTOR: DR. F.R. GILFILLAN
MEDE-PROMOTOR: PROF. R.H. PHEIFFER

OKTOBER 1981

The University of Cape Town has been given the right to reproduce this thesis in whole or in part. Copyright is held by the author.

BEDANKINGS

Baie dankie aan die volgende persone en instansies:

1. Dr. F.R. Gilfillan vir sy onbaatsugtige hulp as studieleier. U deeglikheid en skerpsinnigheid word waardeer;
2. Prof. R.H. Pheiffer vir sy nuttige wenke en sy bereidwilligheid om te eniger tyd my versoeke aan te hoor;
3. Mev. L. van Rooyen, my suster, vir haar netjiese tikwerk;
4. Mnr. F. Rock vir die prikkelende gesprekke oor die tydruimtelike fenomeen;
5. My ouers en Istine - wat haar naam is ... - vir al hulle liefde en onderskraging;
6. Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir die koste van hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

If one doubts, one must be silent; for whatever discourse one may hold, to speak is to affirm. And, since I did not have the courage of silence and renunciation, I wanted to believe, I believed. I believed at least in the relativity of things and in the succession of phenomena.

HAAKON M. CHEVALIER
The Ironic Temper.

ABSTRACT

Voetskrif was written in 1975 while the poet Breyten Breytenbach was awaiting trial in Pretoria. The anthology itself was published in 1976 and reflects the poet's seclusion in space and time. As such, the theme of exile once again comes to the fore in the work of this Afrikaans poet.

Estranged from all immediate contact with the outside world, the poet looks inwards. In order to fill the void, he relies on his memory to conceptualize a world in terms of a reality of words. The exploration of space-time is done through the medium of imagination. Dreams and memories must suffice to reach beyond the boundaries of imprisonment.

The poet's imagination also enables him to "mark time". He needs to breathe in death's house - the prison - and this is done by manipulating the word. The absence of time in the prison is transformed into the timelessness of thought as the poet strives through one poem after the other, to adapt himself and alleviate his distress. Each poem can be seen as an interlude delaying the flow of time. The typography of the poems may suggest that the lyric moment abolishes time. However, Breytenbach's existence in time and space cannot be ignored and the "here and now" always refers to the prison-cell. The use of the Zen-Buddhistic concept of time and the "here and now" may convey a sense of apathy to the Western mind, yet the poet is clearly preoccupied with time and space.

In chapter one different approaches to space-time are traced. Man's attempt to transcend time and his experience of past time as being irrevocably lost, emphasize man's fear of a flow that is beyond his control. Time is predominantly seen as an inner awareness underlying man's conduct and often leads to a nihilistic approach towards life. Memories, hopes and dreams are means of combating reality and art provides an escape by contemplating new beginnings. Art, as well as reflecting man's innermost longings, lends irony to our existence.

In the second chapter (Mikpunt - 'n Canto vir E.P.) is scrutinized insofar as it provides motifs and references to

other poems. Against the background of the prison, the poet reaches out to other writers with whom he feels an affinity. His beloved is also invoked in order to keep a time alive which is to a certain extent beyond recall, since it can only be relived out of time. Breytenbach's attempt to use poetry to undo mistakes, however, meets with no concrete results. Ezra Pound, to whom he addresses himself, cannot be recalled and the written word is as such the last word spoken.

Chapter three explains the utilisation of the dream, imagination and memory. The "I" of the speaker explores various ways and means of reaching moments in space-time from which he is physically barred. Certain leitmotifs in this work reveal the poet's desire to establish contact with a world from which he is excluded. In this process, his poetry becomes a representation of man in search of that which is fundamental to his existence.

In chapter four Breytenbach's attempt to step out of time is investigated with particular reference to the night, stillness and Zen-Buddhism. The idea of the relativity of time is accentuated. Through zazen, time is conquered and also accepted as inconquerable.

Chapter five is a discussion of the importance of the foot with regard to the journey through poetry and space-time. This leads to the conclusion that man is constantly journeying through life. The scientist attempts an objective explanation of the world as it presents itself to him. Likewise the poet seeks answers and finally records what he has learned. With reference to Breyten Breytenbach it may be concluded that his poetry is not a denial, but an affirmation of reality. Art can therefore be seen as a necessary outlet for a poet as he journeys towards the infinite to which the WORD can only point.

INHOUDSOPGAWE

	BLADSY
INLEIDING	1
HOOFSTUK I	8
1.1 DIE BEGRIP TYDRUIMTE	8
1.2 OPEENVOLGING EN DIE PROBLEEM VAN TYDSTOLLING	11
1.3 DIE TYDRUIMTELIKE ASPEK IN VOETSKRIF	16
1.4 GEDIGTYD EN TEMATIESE TYD	21
HOOFSTUK II	23
2.1 (MIKPUNT - 'N CANTO VIR E.P.)	24
2.2 (MIKPUNT - 'N CANTO VIR E.P.): SAMEVATTING	62
HOOFSTUK III	68
3.1 DIE EK-FIGUUR	68
3.2 DROME, HERINNERINGE EN VERBEELDING	83
3.3 DIE LITERATUUR	92
3.4 LEITMOTIEWE	104
3.4.1 DIE SON	104
3.4.2 VOëLS	105
3.4.3 KLEUR	107
3.4.3.1 WIT	107
3.4.3.2 ROOI	107
3.4.3.3 GROEN	108
3.4.3.4 BLOU	108
3.4.3.5 SWART	109
3.4.4 VUUR EN VLAM	110
3.4.5 STERRE	112
3.4.6 MIERE	112

	BLADSY
HOOFSTUK IV	
4.1 STILTE	114
4.2 NAG	122
4.3 ZEN-BOEDDHISME	136
4.3.1 DIE EGO	149
HOOFSTUK V	155
5.1 <u>VOETSKRIF</u> AS TITEL	155
5.1.1 DOOD	156
5.1.2 ZEN-BOEDDHISME	160
5.1.3 DIE POëSIE	161
HOOFSTUK VI	164
SAMEVATTING	164
BIBLIOGRAFIE	170
A. LYS VAN WERKE WAARNA VERWYS	170
B. LYS VAN ARTIKELS WAARNA VERWYS	177

INLEIDING

Met die verskyning van Breyten Breytenbach se debuutbundel, Die Ysterkoei moet sweet (1964), is die preokkupasie met die digterskap reeds opvallend. As digter lewer hy nie net kommentaar op sy gemoeidheid met die poësie nie, maar hy toon ook aan in watter mate hy as kunstenaar by die werklikheid betrokke is. As digter-mens bevind hy hom binne twee leefruimtes, naamlik dié van die poësie en dié van die werklikheid. Maar die wyse waarop tyd en ruimte in die poësie en werklikheid beleef word, verskil radikaal. Enersyds omdat die literêre teks 'n woordwêreld is en nou eenmaal nie die werklikheid kan wees nie. Andersyds is die woord as teken of referent nie gelykstaande aan die saak of fenomeen waarna dit in die werklikheid verwys nie. Die aanname dat die poëtiese woord tekortskiet, is nie net beperk tot die taal van die gedig nie. Ook in die daaglikse omgangstaal is die letter - of klankbeeld slegs tekens wat die werklikheid moet oproep. Om die begrip werklikheid te bepaal, is dus geen eenvoudige taak nie.

Breytenbach bly bewus van sy bestaan binne tydruimtelike verband. Met die verwysingsraamwerk wat die taal hom bied, gee hy verslag van sy wêreld. Selfs die taal verkry dan so 'n tydruimtelike karakter. Dit gee beslag aan die werklikheid.

'n Belangrike uitvloeisel van die beskouing van die taal en die werklikheid as tydruimtelike gegewe is die mens se gebondenheid daaraan. Hiervolgens staan alle menslike ervarings in die teken van die tydruimtelike en word dit dienooreenkomstig beoordeel. Die bewuswording dat die lewe tot 'n sekere tyd of ruimte verskraal word, veroorsaak dat die mens vervreemd voel van ander tye of ruimtes buite sy onmiddellike ervaringsveld. Dit is in die lig van hierdie vervreemdingsbesef dat die beswerende mag van die woord as middel tot die oorbrug van tyd en ruimte in die poësie gesien moet word.

As gevolg van die skeiding tussen tye en ruimtes probeer die digter, in en deur die woord, die werklikheid tot sintese bring. Die resultaat is dat werklikheid heel dikwels, eers as poëtiese of taalwerklikheid gerealiseer word. Dié werkwyse het Breytenbach met alle digters in gemeen.

As mens weet hy nietemin dat die tydruimtelike karakter van die werklikheid nie altyd korrespondeer met die tyd en ruimte binne die gedig nie. Die werklikheid is in 'n voortdurende toestand van vloei terwyl dit juis in die digkuns om 'n strewe na duursaamheid gaan. Selfs al sou die digter die veranderende aard van die werklikheid wou voorstel, is dié identifikasie steeds 'n bevestiging van die begeerte om die werklikheid sinvol te verklaar.

Die soeke na 'n standvastige verwysingsraamwerk, om tot sinvolle verklaring van die bestaan te kom, het in veel van die moderne poësie gelei tot die vooropstelling van die moment, die oomblik in al sy intensiteit. Dit bied die geleentheid om buite die vloei van ruimte en tyd 'n bestekopname te maak. Ofskoon die teëgaan van die tydsverloop geensins nuut in die kuns is nie, is die manipulasie van die tyd by Breytenbach 'n opmerklike en allesomvattende dryfkrag tot die skrywersambag. Omdat die oomblik, alhoewel dit vervlietend is, 'n greep op die werklikheid is, sal die sintuiglike opgaan daarin 'n deurgronding van die werklikheid wees. Die veelvuldige gebruik van die sinestesie in die werk van Breytenbach mag juis dui op die strewe na konkrete aftasting van die werklikheid.

Vir sover 'n selfstandige perspektief op die werklikheid 'n objektiewe waarnemer veronderstel, is dit belangrik dat die posisie van die ek-spreker nagegaan sal word. In <u>Voetskrif</u> is perspektief deurslaggewend aangesien die tydruimtelike verkenning vanuit gevangenskap gemaak word. Alle waarneming geskied vanuit dié gesigspunt en moet daarvolgens beoordeel word. Vanweë die fisiese feit van sy ballingskap moes Breytenbach hom beroep op die verbeelding, aangesien onmiddellike waarneming van ander ruimtes onmoontlik was. Die droom en die herinnering voorsien in sy poësie in dié behoefte. Die digter put uit die lae van die menslike onderbewussyn en gaan daardeur die domein van tydloosheid binne. Die drome en herinneringe lei hom terug na 'n oerbewussyn waarin alle ervarings simultaan saambestaan.
Maar verinnerliking dui op distansiëring van die werklikheid en die opwelling van beelde benadruk dat beeldspraak nog nie werklikheid self is nie. Die taal gaan gebuk onder

die las om ver-beelde situasies van hul skynaansien te verlos. Soos die bundeltitel <u>Voetskrif</u> suggereer, is nie net die werklikheidsbelewing onuithoudbaar nie - hy skryf met die voet -, ook die woord in al sy verbeeldingryke nuanses lei nie tot 'n bevredigende ontknoping nie.

Vanuit die geding met die woord en die werklikheid soek die digter na feitlikhede wat aan die tydruimtelike bestaan outentisiteit kan verleen. Dié verkenning deur die streke van die menslike gees kom egter nie langs die eenvoudigste weg tot stand nie. Die bestekopname berus grotendeels op introspeksie, maar hieruit ontstaan ook die paradoksale. Vanuit afsondering, onder andere in die herinnering, die liefde, die digkuns en die meer konkrete belewenis van die gevangenis streef die digter na betrokkenheid. <u>Voetskrif</u> skep dan ook die indruk van betrokkenheid waarin die woord nie net 'n vlugskrif vanuit die isolasie moet wees nie, maar die fisiese belewenis van die werklikheid tydruimtelik moet herskep. Die wyse waarop die werklikheid egter tot herkenning gedwing word en dan heel dikwels tot beswering gebring word, kom nie weg van die spel met perspektief nie. Die belewing van die nag, die stilte en die zazen bevestig dat absolute tyd en ruimte geen bestaansreg het nie. Dit maak eerder voorsiening vir verskillende perspektiewe wat wissel na gelang van die waarnemer se gedagtevlugte.

Die opvallendste indruk wat die bundel skep, is een van opheffing van tyd en ruimte. Tussen die uiterstes van inperking en volslae dimensieloosheid beweeg die woord om waar tyd en ruimte nie bestaan nie, beslag daaraan te gee, of, waar dit wel beperkend optree, lewensruimte te skep. Vir sover die woord in <u>Voetskrif</u> 'n lewensruimte moet skep, kom die siening van poësie as asemhaling sterk na vore. Daar kan asem gehaal word ofskoon dié bevryding nie in die geestelike veryl nie. Daarvoor is Breytenbach te veel mens en is die stoflike en die verganklike 'n aanduiding van finaliteit.

Breytenbach se tydruimtelike ingesteldheid vertoon meerdere fasette wat om verheldering vra. Dit kom neer op die onderskeid tussen werklikheid en kuns, maar juis in

laasgenoemde word daar deur middel van die literêre erfenis verskeie lewenshoudings aangevoor. Dit is juis hierdie besonderse lewenswyse wat die natuurwetenskaplike opvatting van tyd en ruimte tot die uiterste toe beproef.

Wat die werkwyse in hierdie studie betref, sal ek dit as my uitgangspunt stel om aan te toon waarin die verwikkeldheid van hierdie bundel sy oorsprong het. Voorlopig gestel, gaan dit hier om die gewoon menslike interpretasie van tyd, gesien teen die agtergrond van wetenskaplike fundering vir die tydruimtelike verskynsel.

In hoofstuk 1 sal die filosofiese siening van tyd en ruimte bespreek word. Daar sal geen ingewikkelde wiskundige bewysvoerings wees nie. Die gevolge van die verskillende benaderingswyses vir die mensdom sal wel aandag geniet. Eerstens sal die idee van tydsvloei ter sprake kom en gepaardgaande daarmee die mens se herskep van die tydsvloei om homself te heroriënteer. Die psigologiese aspek sal ook aangesny word vir sover die mens se tydruimtelike gerigtheid vanuit dié gesigspunt verklaar kan word. Daar sal kortliks ingegaan word op die vraag waarom die nihilistiese sienswyse juis in die tydruimtelike belewing na vore kom. Die ontkoming aan 'n defaitistiese ingesteldheid sal in die Boeddhistiese leefwyse nagegaan word. So ook die verskynsel dat die kosmiese belewing van tyd en ruimte in die Zen-Boeddhisme by Breytenbach soveel voorkeur geniet. In aansluiting hierby sal die onderbewussyn van die mens, soos dit in die droom geopenbaar word ook dien as voorbeeld van die buitengewone ervaring binne tyd en ruimte.

Vervolgens sal die stolling van tyd en ruimte in die literêre kunswerk voorkeur geniet. Voortvloeiend hieruit word aangetoon waarom verskillende tye en ruimtes kan saambestaan. Die rol wat die herinnering hier speel as katalisator in die enkeling se tydsbelewenis, kom onder bespreking. Ook die omverwerping van die lineêre tydsverloop word aangeraak. Verbande met die gevangenskap as tydlose belewenis en die uiteindelike oriëntering vanuit dié posisie geniet ook aandag. Die gevolglike resultaat, naamlik die erkenning dat die fisiese hede alle manipulasie van die tyd ontken, sal aantoon waarom die bundel in die nou-en-

hier gesetel is.

Ten slotte sal daar in hoofstuk 1 nagegaan word hoe die gedigtyd, met sy algehele opheffing van tyd, nogtans 'n verhouding met die tematiese tyd, soos deur die bundel ingegee, aangaan. Daar sal onder meer aangetoon word hoe die gedigreekse, indien dit dan nie 'n chronologiese tydsvolgorde veronderstel nie, 'n progressiewe tydsbelewenis in die vooruitsig roep sodat die bundel as geheel vanuit 'n tydruimtelike perspektief te benader is.

In hoofstuk 2 word die gedig "(Mikpunt - 'n Canto vir E.P.)" ontleed. Die motivering vir dié keuse is die feit dat gemeenskaplike raakpunte en motiewe in die bundel hier konvergeer. Die ek-spreker se gedagtevlugte keer in gewysigde vorme terug na mede-skrywers, die geliefde en bowenal die tronksituasie. Op dié wyse word die hede van die tronkbelewenis belig teen die agtergrond van vertroude dinge in die verlede. Die verband tussen hede en verlede lei tot 'n uiterste beproewing van die poëtiese leefwyse. Die relatiewe aard van alle menslike ervaring word veral deur die ironiese toonaard beklemtoon. Hieruit blyk dit dat die poësie ook aan die ironiese onderhewig is vir sover dit nie die werklikheid kan transformeer en dit tegelykertyd kan ontken nie.

Die tydruimtelike problematiek kom sterk na vore in die wyse waarop die poësie na tydloosheid neig. In aansluiting by hoofstuk 2 sal daar agtereenvolgens in hoofstuk 3 na die droom, die verbeelding en die herinnering gekyk word as middele wat tydloosheid in die hand werk. In die lig hiervan sal dit duidelik word waarom die ek-figuur in Breytenbach se poësie so sentraal staan. Dit sal onder andere na vore kom in die wyse waarop die digter-mens uitreik na ander mense. Die verkenning van mens-wees sal ook sy neerslag vind in die ondersoek na herhalende beelde of leitmotiewe waardeur die aardse karakter van Breytenbach se werk bevestig word.

Hoofstuk 4 behandel die nag en die stilte as dimensies binne die tydruimtelike bestaan. Daar sal vasgestel word in watter mate die nag, stilte en die zazen 'n opheffing van die tydsverloop beoog. Die nag en die stilte veronder-

stel 'n loskom uit gevangenskap, maar bevestig terselfdertyd die relatiewe aard van vryheid. Die beoefening van die zazen sal lig werp op die dualiteitsbegrip, tydsverloop en tydloosheid. Die posisie van die ek binne die Zen-Boeddhistiese lewenshouding sal ook aangeraak word.

In hoofstuk 5 sal die voet as sleutel binne tydruimtelike verband ondersoek word vir sover dit tematies skakel met die begrippe dood, zazen en die poësie. Binne bundelverband is die voet bepalend vir die reis wat in die poësie afgelê word. Die klem sal veral val op die reis as tydsfenomeen en geestelike oriëntasie binne die poëtiese-en tronkervaring.

In die bespreking van die hoofstukke sal die eksperimentele aard van die skryfproses en in besonder die benutting van die tipografie ook ondersoek word. Daar word immers van die leser verwag om 'n potensiële woordwêreld te visualiseer en in hierdie interaksie tussen leser en die taaltekens of teks is die tydruimtelike oriëntasie 'n kerngegewe. "To read is to fold the world into the body's house"[1] verklaar Nelson. Die subjektiewe en relatiewe aard van die tydruimtelike bestaan, tree in noue wisselwerking met die metafisiese en ontologiese beskouing van die mens. Deur die gedig as geskrewe woordopeenvolging in die tyd binne die ruimte van die bladsy te visualiseer, ontstaan daar 'n voortdurende transformasieproses waartydens die vorm en inhoud interafhanklik op mekaar inwerk. Die resultaat is 'n konstante poging van die gedig om binne tyd en ruimte, soos deur die leser gefikseer, 'n fiktiewe voorstelling van die tydruimtelike bestaan te rekonstrueer. Ofskoon die relatiewe opvatting van tyd en ruimte aanleiding gee tot die beklemtoning van die mens se beperkte waarnemingsvermoë is dié visie nie oorheersend pessimisties nie. Die kunstenaar en die wetenskaplike het in hul soeke na die waarheid met betrekking tot ruimte en tyd in gemeen dat objektiwiteit nie sonder die menslike denke gekwalifiseer kan word nie. Soos in die filosofie beklemtoon, word die realiteit tweeledig voorgestel, te wete, die ding as fenomeen

---

1. Nelson, Cary: <u>The Incarnate Word</u>, p.6.

en die ding soos deur die menslike ervaring daargestel. Die kunstenaar en die filosoof bevind hul wat tyd en ruimte betref hoofsaaklik as waarnemers. Dié waarnemingstatus vind sy neerslag in alle wetenskaplike bevindings en kunsskeppings. Dit is moontlik om in dié verband Van Wyk Louw se opmerking te evalueer, naamlik dat Kuns "ook die skuilplek van die waarheid is".[2] Die metafisiese en ontologiese toestand van die mens bevestig hiervolgens die wedersydse aanvulling van die Kuns en Realiteit.

---

2. Louw, N.P. van Wyk: Lojale Verset, p.46.

piriese gegewens moeilik bekombaar is, sou die klem hoofsaaklik val op die abstrakte aard van die begrippe tyd en ruimte. Uiteenlopende benaderingswyses was die gevolg, aangesien aksiomatiese uitgangspunte die grondslag van teorieë moes vorm. So byvoorbeeld het Heraclitus tyd as verandering waargeneem, terwyl Parmenides en Zeno die konstante aard van tyd sou beklemtoon. Plato het tyd as 'n onveranderlike binne sy hoër Ideë-wêreld beskou terwyl materie onderhewig was aan die tydelike waarneembare wêreld. Aristoteles probeer tot 'n versoening kom deur tyd as beweeglik voor te stel, terwyl alle essensie binne die tyd blywend van aard is. Augustinus laat die klem val op die denke as bron van alle tydsbegrip. Locke, soos Augustinus, lê klem op die mens se vermoë om tyd te abstraheer. Die mens reflekteer verskillende idees in sy gedagtes en deur die aaneenskakeling tot tydsverloop ontstaan afstand tussen sodanige idees waardeur tydsduur en beweging veronderstel word. Isaac Newton stel insgelyks absolute tyd voor as 'n verloop sonder relatiewe eksterne waarneming, terwyl relatiewe tyd niks anders is as die mens se neiging om tydsduur aan beweging te koppel nie. Leibniz omskryf tyd as 'n opeenvolging van momente soos deur die denke geabstraheer. Immanuel Kant kom tot die gevolgtrekking dat tyd 'n aprioriese opvatting van die denke is. Sonder die denke het tyd geen bestaansreg nie.

Henri Bergson beskou tyd as sleutel tot die ontsluiting van die begrip werklikheid. Hy verklaar:

> There is one reality, at least, which we all seize from within, by <u>intuition</u> and not by simple analysis. It is our own personality in its flowing through time - our self which endures.[3]

(kursief van my)

Volgens Bergson hanteer die ego die opeenvolging van oomblikke sonder onderskeiding en beskou dit as 'n wedersydse binnedringing van huidige en voorafgaande toestande. Op dié wyse bestaan daar 'n interaksie tussen oomblikke uit die

---

3. Bergson, H.: "Duration and intuition" in Smart, p.139.

verlede - herinnering - en die hede, asook verwagte oomblikke in die toekoms.

1.2 OPEENVOLGING EN DIE PROBLEEM VAN TYDSTOLLING

Die mens as tydsgebonde wese probeer om die orde en die inhoud van sy tydsbelewenis te manipuleer. Hiervolgens word sy vryheid gekoppel aan sy vermoë om tyd te ontken sodat alle moontlikhede vir selfverwesenliking bestaan. Dog tyd gee hom ook die skerpste bewussyn van sy eie beperking. Die dubbelslagtigheid van tyd openbaar hom in die mens se verset teen tyd as vernietiger, terwyl tyd tog ook dui op behouding waarsonder die lewe nie kan bestaan nie.

As lewende wese strewe die mens na volle verwesenliking in die toekoms terwyl die tydsvloei juis waargeneem word as 'n vloei van die toekoms na die verlede. Veroudering tree in waar die mens daarop uit is om na vooruitgang te streef.

Die betekenis van die verlede, hede en toekoms hang grotendeels saam met tydelike fenomene soos vrees, hoop, verwagting, desperaatheid, skuldbesef en depressie.

> Only within the framework of these temporal relations is man able to realize his freedom: the openness of future and past is, in other words, the vital condition for the conduct of man's life and all his actions.[4]

Die menslike gees kan sy verlede in vrye wisselwerking met die hede bring. Vanuit die hede koester hy verwagtings en teen die agtergrond van die verlede en toekoms ontstaan daar 'n onderlinge verhouding met die hede. Vanuit die hede omvat die gebeure uit die verlede 'n potensiaal wat feitlik nooit afgerond en volledig is nie, aangesien elke nuwe toestand die verlede relativeer. Daarvolgens is alle vooruitgang 'n "retreat into the past in search of a deeper foundation".[5]

Deur middel van herinnering kan die individu die verlede as 'n vergange oomblik in die hede ver-beeld en op hier-

---

4. Kümmel, F.: "Time as Succession and the Problem of Duration" in Fraser, J.T. The Voices of Time, p.50.

5. Kümmel, a.w., p.50.

die wyse vryelik met die hede omgaan. Indien 'n oomblik slegs onderdruk word, behoort dit nie geheel en al tot die verlede nie. Hierdie repressie dui op 'n negatiewe houding jeens die verlede en verontaangenaam die belewenis van die hede. In 'n poging om in harmonie met die tyd te lewe, kan die verlede dieselfde verwagtings as die toekoms inhou. Die individu bly hoop dat sy verlede hom ten goede sal strek.

> This possibility is not to be thought of as existing only in acts of repentance or forgiving - on the contrary, every return to the past by means of memory signifies already in some way a transformation of it.[6]

Hiervolgens kan elke gebeurtenis in die hede die verlede opnuut herinterpreteer en die verlede as sodanig geldig en duursaam bly. Die verlede kan selfs nuwe gedaante aan die hede gee en groter invloed daarop uitoefen. Morris Beja beklemtoon die ingesteldheid van Wordsworth as 'n retrospektiewe belewenis van alle oomblikke in die verlede:

> Like Proust, Wordsworth puts great emphasis on time, the past, and memory, and in the 'Preface' he makes the point that the poet's emotion is not so much recollection as recaptured.[7]

Resente psigologiese bevindings dui egter daarop dat die herroeping van die verlede deur talryke faktore beïnvloed word sodat die herbelewenis nie neerkom op 'n outentieke oproep van die gebeure nie. Herinneringe is naamlik onderhewig aan emosies en houdings in die hede sowel as die ingesteldheid teenoor gebeure by elke geleentheid van vorige herroeping.

> There is no certainty that time-past can be rediscovered in any truthfulness at all. Man cannot be sure that a reliving of the past is, in fact, a reliving and not an entirely new creation. The past could be irre-

---

6. Kümmel, a.w., p.53.

7. Morris Beja soos aangehaal in Roberts, S.V.: "Some thoughts on the history of time - consciousness" in Standpunte, nr. 148, jg. 33, Augustus 1980, p.28.

trievably lost.[8]

Absolute tyd het dus geen bestaansreg nie en met Einstein se daarstelling van die relatiwiteit van alle waarneming val die klem opnuut op die subjektiewe aard van die menslike belewenis. Die intuïtiewe ingesteldheid van die mens is reeds deur Augustinus gepostuleer toe hy die tyd as kontinuum van 'n hede van vergange gebeure, 'n hede van teenwoordige gebeure en 'n hede van toekomstige gebeure omskryf het. Einstein sou dit later noukeuriger omvat deur die menslike ervaringswêreld binne 'n vierdimensionele konsep en tydruimtelike kontinuum te plaas. Bergson het op sy beurt die psigologiese eenheidservaring van die tyd as _la duree_, dit wil sê as duursaam omskryf. Deur die verlede en die hede te kontempleer en verwagtings vir die toekoms te hê, ervaar die mens dat hy onderhewig is aan voortdurende verandering in die tyd.

> For Bergson _to become_ did not mean _to be changed_ but _to change_. _Becoming_ was an act by means of which the being transforms himself and incessantly invents himself.[9]

Hiervolgens neem die mens beheer oor sy eie bestemming oor en is hy self skepper. Die klem val toenemend op die ek se tydruimtelike bestaan. Die enigste waarheid wat intuïtief ervaar word, is die subjek se bestaan aangesien alles in die ruimte buite die waarnemer relatief ten opsigte van ander is. Selfkennis berus dus op 'n kennisname van 'n tydelike bestaan:

> that is, of pure subjective time - consciousness, because identity implies a process of enduring through time and can only be understood in terms of _being_ and _becoming_.[10]

---

8. Roberts in _Standpunte_, nr. 148, jg. 33, Augustus 1980, p.32.

9. Roberts in _Standpunte_, nr. 148, jg. 33, Augustus 1980, p.29.

10. Roberts in _Standpunte_, nr. 148, jg. 33, Augustus 1980, p.31.

Aangesien die mens egter sy bestaan in 'n voortdurende veranderde tydruimtelike dimensie ervaar, raak die bestaan sinloos vir sover hy geen standhoudende maatstaf buite homself vind nie. Sy selfbeeld besit geen geldigheid nie en alle tydsverloop, innerlik en buite homself, is onsamehangend.

In 'n poging om die nihilistiese opvatting van die tyd teen te werk, kan die mens die voortdurende verandering van sy tydservaring as die ware lewenswyse ervaar. In dié verband kan hy die Boeddhistiese lewenshouding aanvaar: "Impermanence is the Buddhahood".[11] Bewus van die illusionêre voorkoms van die wêreld rondom hom, ontkom die Boeddhis aan die gevangenskap in die tyd soos deur sy sintuie aan hom opgedring. Die ek transendeer homself deur homself van homself te verlos, dit wil sê afstand te doen van die begrip <u>dureé</u> wat op 'n kunsmatige tour de force van die denke berus. Daarom staan die belewenis van die NOU voorop. Volgens 'n byna mistiese ingesteldheid word die oomblik as 'n intens bewustelike hoogspanningsmoment beleef. Aldous Huxley konkludeer:

> Life is lived in the moment ... The present moment is the only aperture through which the soul can pass out of time into eternity.[12]

Die bevryding of moksha, volgens die Boeddhisme, kom neer op die aflegging van illusionêre individualiteit en berus op 'n eenwording met die Kosmiese Self. Alhoewel die tyd as 'n aspek van die illusie van die feitelike wêreld beskou word, behou die Boeddhisme die betekenisvolheid van die tyd in die doktrine karma:

> for it is fundamental to Buddhist thought that 'behind the natural causality which links events in the world of sense there are other, invisible, chains of a moral causality which ensures that all good acts are rewarded, all bad actions punished; and that this chain of moral sequences is not interrupted by death,

---

11. Nakamura, H.: "Time in Indian and Japanese Thought" in Fraser, p.86.

12. A. Huxley soos aangehaal deur Roberts in <u>Standpunte</u>, nr. 148, jg. 33, Augustus 1980, p.33.

but continues from one life to another'.[13]

Hoewel die Boeddhisme die belangrikheid van die momentane belewenis vooropstel en deur karma en samsāra (wedergeboorte) die sikliese gang van die tyd onderskryf:

> it is certain that the Buddhist form of salvation, i.e., the individual's ultimate attainment of nirvāna, conceived of a state beyond the range of time.[14]

Teenoor die lineêre tydsbelewenis, figureer samsāra volgens die sikliese tydservaring. Hierdie sikliese belewenis vind neerslag in die vroegste menslike geskiedenis en is ook in die neëntiende eeu by Nietzsche terug te vind. Volgens sy begrip van die tyd as Ewige Wederkeer is die oomblik self ewig:

> ewigheid dui hier op die altydige teenwoordigheid van toekoms en verlede in die oomblik.[15]

Hierdie tydsopvatting impliseer dat tyd nie verlore gaan nie en dat die individu verseker en beskerm word teen tydsverlies.

Die primordiale tydsbegrip, die sogenaamde illud tempus of tydloosheid, sou ook slegs deur die mens se onderbewussyn bereik kon word - veral deur middel van die droom, ekstase of intoksikasie. In die sielkunde doen Jung 'n beroep op die kollektiewe onderbewussyn waarvolgens drome, fantasieë en hallusinasies deurdring na die eenheidsbegrip wat alle fenomene omvat.

Die vereenselwiging van die individu met 'n kosmiese tydsritme, soos in die Boeddhisme gepropageer, berus dus op 'n vervaging van 'n bewuste tydsbegrip. Uit die opsegging van die bewustelike tydservaring moet 'n mens dus aflei dat isolasie die sintuie verdoof. Die gevolg is: "the disturbance provoked by prolonged isolation, with their slowing of in-

---

13. Brandon, S.G.F.: "Time and the Destiny of Man" in Fraser, p.155.
14. Brandon, a.w., p.155.
15. Esterhuyse, W.P.: <u>Friedrich Wilhelm Nietzsche. Filosoof met 'n hamer</u>, p.58.

tellectual activity and accompanying intensification of dream life"[16] waardeur tyd en ruimte opgehef word.

Waar sensoriese impressies ontbreek, neig die individu dus tot 'n droombestaan aangesien isolasie sy sintuie disoriënteer.

> In dreams, 'there is nothing corresponding to the idea of time (...) the Id knows no values, no good and evil, no morality' (Freud).[17]

Sodra die droom egter beëindig word, ontstaan daar 'n onmiddellike bewuswording van verlies. Die momentane duur van die droom na ontwaking veronderstel 'n tydsverloop en die subjek raak intens bewus van konflik tussen die tydlose droom en sy tydelikheid as wese.

1.3 <u>DIE TYDRUIMTELIKE ASPEK IN VOETSKRIF</u>

Ook in die literatuurwetenskap word daar vandag toenemend erkenning gegee aan <u>tyd</u> en <u>ruimte</u> as primêre vormgewingsbeginsels.

In sy <u>Literatuurwetenschap</u> van 1977 onderskei F.C. Maatje dan ook die "TIJD-BINNEN-HET-WERK" en die "RUIMTE-BINNEN-HET-WERK"[18] as die primêre kategorieë waarin die literêre werk homself aanbied. In teenstelling met die reële wêreld wat 'n tydsverloop veronderstel, is daar in hierdie kategorieë 'n tydruimtelike stolling. Daar is wel sprake van 'n verlede en 'n tydsverloop, maar die progressie word teengewerk en ondergeskik gemaak aan die liriese beeld in sy tydloosheid. Die brandpunt is die NOU, die oomblik wat die projeksie van die skrywer is:

> a self-protective and self-generative space
> that transcends or escapes historical time.[19]

Wat <u>Voetskrif</u> betref, is elke gedig dan ook 'n kondensasie van verlede en toekoms in die hede. Deur middel van

---

16. Von Franz, M.L.: "Time and Synchronicity in Analytic Psychology" in Fraser, p.222.
17. Meerloo, J.A.M.: "The Time Sense in Psychiatry" in Fraser, p.247.
18. Maatje, F.C.: <u>Literatuurwetenschap</u>, p.129.
19. Nelson, Cary: <u>The Incarnate Word</u>, p.4.

die woord word die tydruimtelike bestaan geïsoleer: "(en vers is ruimte uitgevang)" (V,55). Die gedig raak 'n moment-opname wat die kunstenaar se tydsvisie weergee en waarbinne hy as manipuleerder alle ander tye reguleer. Die spel met die woord staan in direkte verband met die tema van gevangenskap. Nie net is die gedig in die tyd "uitgevang" nie, ook die spreker sit uitgevang en by implikasie vasgevang. Soos in die geval van die digter Gerrit Achterberg is die skryf van elke gedig 'n skeppingsdaad waarin die woorddaad op 'n spits gedryf word. Hiervolgens vernietig elke pasgeskrewe gedig sy voorganger en is elke woordskepping 'n poging om die tydruimtelike bestaan opnuut te omvorm:

> aan die begin van die gedig is ons weer
> soos altyd
> aan die einde van alle tye
>
> (V,87)

Reeds met die inset, "ek onthou", in die aanvangsgedig, val die klem op die denke se vermoë om deur middel van herinneringe tydsverloop te abstraheer. Deur dié intuitiewe aanvoeling word die koëksistensie van verlede, hede en toekoms gekonstateer. Breytenbach, terdeë bewus van tydsgebondenheid van die bestaan, skryf reeds vroeër:

> Want daar is net drie tye:
> die verlore tyd
> die toekomstige tyd
> die hele tyd
>
> (M.A.W., 41)[20]

Die tydsbelewenis word as abstrakte, intuïtiewe en relatiewe gewaarwording aangegee. As kennende wese staan die

---

20. Die volgende afkortings word gebruik wanneer digbundels uit Breytenbach se oeuvre aangestip word:

Y = Die ysterkoei moet sweet
H = Die huis van die dowe
K = Kouevuur
L = Lotus
S = Skryt
M.A.W. = Met ander woorde - vrugte van die droom van stilte
V = Voetskrif
B = Blomskryf

mens in gedurige interaksie met sy wêreld. Sy subjektiewe tydsbewussyn bevestig sy bestaan in die tyd vir sover hy veranderinge innerlik en buite hom waarneem. Dié sienswyse is nie ver verwyderd van die Cartesiaanse opvatting dat die denke die bestaan waarborg nie. Ofskoon Breytenbach verklaar:

alles gaan om my aan
en in my om:
ook - ek is hier

(M.A.W., 6)

en sodoende sy eenwording met die kosmos beklemtoon, wys die herhaling van die persoonlike voornaamwoord nietemin dat die ek steeds as verwysingspunt dien. As maatstaf vir die bestaan is die ek (ego) egter uitgelewer aan dit wat hom omring, sy omgewing en ander mense.

> There is a fundamental paradox in human existence, in that the existent can exist only in virtue of a world to which he is constantly related by the closest ties, yet the same world that enables him to exist also threatens to diminish his existence or even to take it from him.[21]

Daarom is die oordrewe selfbewussyn in Voetskrif gemotiveerd vir sover die spreker sy tydruimtelike bestaan deurvors. As bedreigde in die tyd en gevangenskap is die velerlei pogings tot selfperspektief 'n eksistensiële angskreet. As die ek homself as 'n "vrywilliger" (V,2) in die gevangenis beskou, is die ironie sprekend van die poging om die bestaan in al sy paradoksaliteit te verwerk.

Die spreker ontgin die innerlike belewenis van die tyd deur vryelik met die verlede en toekoms om te gaan en sodoende die lineêre tydsverloop omver te werp. Die verlede dien hoofsaaklik as verwysingsraamwerk en as die toekoms daarteen geprojekteer word, kom daar uit dié sintese hoop en verwagting dat vryheid sal seëvier:

die toekoms beur uit die verlede

---

21. Macquarrie, John: Existentialism, p.83.

1.4 GEDIGTYD EN TEMATIESE TYD

Dat daar slegs sprake kan wees van tematiese tyd, dit wil sê tyd wat as 'n tema in die tyd deur die opeenvolging van gedigte veronderstel word, as dit teen die agtergrond van 'n bundel of oeuvre gesien word, is begryplik. Die feit dat gedigte agtereenvolgens in die tyd gelees word, skep die indruk dat daar òf 'n siklus òf 'n serie in die aanbod is. In Voetskrif word die samehang hoofsaaklik bepaal deur series of reekse. Die volgende word onderskei: liefdesgedigte aan die beminde en gedigte aan die ouers; gedigte oor die poësie; gedigte met gevangenskap as tema waarin vrees, eensaamheid en nabetragting as die onderliggende toon opval. Ten slotte ook verse wat digters betrek wat 'n soortgelyke problematiek, naamlik gevangenskap, behandel.

Met betrekking tot Voetskrif wil ek met Strydom se omskrywing van die reeks volstaan: "die herhaling van 'n tema in diskontinue tyd en ruimte".[27] Wat Voetskrif betref, word nie soseer progressie in die tyd nagestreef nie. Die verspreiding van die gedigreekse oor die bundel heen, is eerder daarop ingestel om die ek se verwydering van ander ruimtes te belig. Teenoor die buite - en die herinnerde wêreld staan die hier-en-nou. Die tematiese tyd word voltrek in die hede in wisselwerking met die verlede wat verklarend wil wees. Elke gedig dui op 'n situasie waaraan dit sy bestaan ontleen en vertoon nou 'n ander perspektief. Vanuit die samestelling van die geheel tree die tydruimtelike visie na vore.

Die lewensbeskoulike visie is moontlik omdat die gedigtyd, volgens Maatje 'n liriese oomblik waarin ruimte en tyd opgehef word, hom onderskei van die reële tyd. Daarom is dit vir Breytenbach moontlik om vooruit te bespiegel en te teer op herinneringe. "Das Gedicht ist wiederholbar"[28], dit kontinueer en is makliker hanteerbaar en nie tydsgebonde soos die digter self nie. Emil Staiger sien die herinnering dan ook as kenmerk van die liriese. Maatje weer, verskil ten

---

27. Strydom, Leon: Oor die eenheid van die digbundel, p.13.

28. Killy, Walther: Elemente der Lyrik, p.40.

opsigte hiervan.[29] Myns insiens word albei standpunte nie uitgesluit nie. Vir Maatje is die herinneringe in die poësie slegs funksioneel vir sover dit 'n wêreldbeeld oproep, terwyl dit in die prosa veel meer op die handeling toegespits is. Hoewel Staiger se bewering beperkend is, is dit nie minder geldig nie. Die gedigte in Voetskrif spruit grotendeels voort uit 'n ervaring in die verlede en sou daarsonder min variasie ten opsigte van die tema toon.

29. Maatje, F.C. in "Literaire - ruimtebenadering" in Forum der Letteren, jg. VI, 1965, pp. 7 en 8.

HOOFSTUK 2

In hierdie hoofstuk word die gedig "(Mikpunt - 'n Canto vir E.P.)" geanaliseer. Die keuse val op hierdie gedig omdat die tydruimtelike belewing - die teer op die verlede en die uitreik na die toekoms - 'n samevatting van die procédé binne bundelverband is. Kortliks kom dit daarop neer dat die ek-spreker as manipuleerder van sy bestaan 'n eie leefruimte gaan skep. Binne die poësie beproef hy die droom, die herinnering, die literatuur, die stilte, die nag en die zazen. Die resultaat is dat hierdie konstituerende elemente die werklikheidsbelewenis en die verbeelding in skrille kontras teken. Hieruit sal opval dat nie net die soeke na bestaansruimte aandag geniet nie, maar dat die reis deur die poësie sterk tydsgeoriënteerd is.

Deur die aaneenskakeling van gedigte of gedigreekse kom verskillende fasette van die tydruimtelike ingesteldheid tot stand. Hierdeur kom die eenheidsbelewenis binne bundelverband na vore. Ofskoon enkele verse buite sodanige verband nouliks op selfstandigheid aanspraak kan maak, bied dit die verruiming waarsonder die bundel 'n eenselwige indruk sou skep.

Daar is twee afdelings: die eerste afdeling word ingelui met die reël "ek onthou:", 'n tweede onder die opskrif "NS". Enersyds is daar herinneringsverse wat die grootste gedeelte van die bundel beslaan. Andersyds die afdeling "NS" wat 'n reeks reisverse bevat en aansluit by die voorafgaande vir sover die gedigte sterk herinner aan voetnote. 'n Naskrif is 'n toevoegsel - iets wat later bygeval of onthou word. Gesien die feit dat die verse geskryf is in die periode van arres voor sy Hooggeregshofverhoor in 1975, is dit begryplik dat daar vanuit die digter se afsondering 'n poging tot kommunikasie sal wees. Die herinnering is die enigste middel waarop teruggeval kan word, want ander verwysingspunte is uiteraard nie byderhand nie. Breytenbach skryf: "En wat is mens tog behalwe 'n hoop herinneringe?"[1] In 'n poging om die verkenning in die hede te onderneem, be-

---

1. Lasarus, B.B. (Breyten Breytenbach): 'n Seisoen in die Paradys, p.28.

dien die digter hom dus van die dinge wat voorafgegaan het.

2.1 (MIKPUNT - 'n CANTO VIR E.P.)

'n Prominente vers in die bundel waarin die oriëntasieproses sterk na vore tree, is "(Mikpunt - 'n Canto vir E.P.)". Hierdie gedig is 'n konvergeerpunt vir al die gedigte in albei afdelings. Vir sover dit die tematiese opset betref, kan die volgende verwysingspunte in die canto as gemeenskaplike faktore vir die bundel dien:

(i) Die ek-figuur in sy strewe na selfverwesenliking.

(ii) Die poëtiese leefwyse soos geopenbaar in die droom, herinnering en die literatuur.

(iii) Die stilte, die nag en die zazen as tydruimtelike verskynsels.

(iv) Die reismotief waarin die voet as belangrike gegewe funksioneer.

Die titel "Mikpunt" veronderstel 'n doelwit wat nagestreef word. Om die doelwit te bereik, sal daar sprake moet wees van 'n doelgerigte instelling en word daar terselfdertyd geïmpliseer dat 'n reis ophande is. Die aard van die reis mag letterlik of figuurlik wees, maar die klem sal hoofsaaklik val op die toespitsing van die aandag op die voorgenome doelwit. Volgens die titel word die canto opgedra aan E.P., dit wil sê, Ezra Pound. Dit wil dus voorkom of die mikpunt kan dui op die voorneme om deur middel van die woord met Pound kontak te maak. Daar word na vergange tye gemik, maar die woord skep telkens nuwe situasies. Die woord mik ook na die toekoms waar die vrou is. Self sit die spreker in 'n mik - die mik in die pad - en die canto is eweneens 'n reis deur die verlede en toekoms aangesien die spreker na sy afdwaal van die pad homself sal probeer oriënteer.

Pound het self 117 canto's geskryf en hy definieer dit as "a poem including history".[2] M.L. Rosenthal omskryf die canto's as "Pound's intellectual diary since 1915".[3] Uit dié voorafgaande samevatting van die canto's kan ons dit be-

---

2. Davie, Donald: Pound, p.83.

3. Sutton, Walter: Ezra Pound. A collection of critical essays, p.57.

skou as Pound se eie odyssee. 'n Reis deur die tyd waartydens die digter deur kulture heen tas na orde. Hy spoor die mitologie na op soek na tydlose argetipes en die handhawing van die beskawing. Daarom is hy bereid om in gesprek te tree met dooies en ouer beskawings in 'n poging om aan te toon dat "all ages are contemporaneous".[4] Dit is dan veral die aaneengeslotenheid van die tydruimtelike bestaan wat voorop staan. Deur die verskillende ervarings binne eenheidsverband te verwerk, sal hy die skynbare teenstrydighede van die lewe tot sintese probeer bring.

Alhoewel Voetskrif nie dieselfde omvangrykheid as Pound se canto's toon nie is daar genoegsame bewys dat "mikpunt" van dieselfde grondgedagte uitgaan, naamlik 'n reis wat na 'n bestemming mik. Die milieu is bekend, die mens nog bekender. Dit is 'n bekende wêreld waarin vriende en geliefdes verskyn. Die verlede staan in kontras tot die hede, want laasgenoemde is ontwrig en die keuse word in die verlede gesoek. Hiertoe bied die poësie hom die geleentheid tot 'n odyssee en die moontlikheid van selfverwesenliking.

(MIKPUNT - 'n CANTO VIR E.P.)

ek het by 'n mik in die pad gekom
albei my voete nog stewig in die gruis
links en agter: die oseaan 'n ongebreidelde lied
maar hier, waar die weg reeds hoër kronkel
en die heuwels groei - ook die etskepe van klowe
en verder gebol die tollende pruimblou wolke aan blou
takke - híér
is dit amper stil;
en ek moes lag vir die telefoondrade
slingerende lang eenhede van die asem
soos jou reëls, Ez
ek moes lag
by die gedagte aan kommunikasie

Die aanvangsreël: "ek het by 'n mik in die pad gekom" herinner aan die openingswoorde van Dante se Divina Commedia: "Nel mezzo del cammin di nostra vita". Hierdeur, en veral

4. Woodward, A.G.: "Ezra Pound: From Enlightenment to Myth" in Standpunte, nr. 146, jg. 33, April 1980, p.36.

reis.

In hierdie landstreek is die lewensvitaliteit sigbaar. Die ritme is merkbaar in die heuwels wat groei. Hier is 'n verskerpte waarneming en 'n indringender aftas van kontoere en vorms. Die klowe is uitgekerf soos die ontwerp van 'n vakkundige. Die dinamiese aard van die wêreld word in die wolke vergestalt. Hulle is "tollende" en "gebol" en die allitera-sie, ook die assonansie, suggereer die bedrywigheid. Die wolke het 'n pruimblou kleur en hang aan blou takke. Hulle is die vrugte van die blou uitspansel. Blou is soms die kleur van onskuld[6] en ongereptheid, en is bevorderlik vir die denke.[7] Die feit dat dit "amper stil" is, maak die ruimte des te meer geskik vir die denke om in stilte te oorpeins. Deur die herhaling van "híér" en die plasing daarvan aan die sinseinde word die verhewenheid en afgeslotenheid van die ruimte beklemtoon. Hierdie stilte word gestel teenoor die lied wat die oseaan is. In dié skilderagtige wêreld met sy etskepe en pruimblou wolke is daar 'n serener uitstyg bo die wêreld benede.

Die voegwoord "en" en die dieper inset van die reël: "en ek moes lag" verleen 'n sekere terloopsheid of ongeërgdheid aan die gedagte van die spreker. Dit is asof hy toevallig in aansluiting by die vorige reëls aan Ezra Pound dink. Hy vind die telefoondrade humoristies. Die naam Ez is ouditief, ook klanknabootsend vir die gesuis van die drade. In die volgende reël val die klem telkens op die eerste lettergrepe: "<u>sling</u>erende <u>lang</u> <u>een</u>hede". Hiermee word die kronkelende drade beeldend voorgestel as eenhede wat aaneen vooruit loop. Dit laat die spreker dink aan Pound se reëls wat nogal prosaïes oor die strofes heen strek, skynbaar sonder einde. Daarom kan hy lag, want die oneindigheid, die gebrek aan kontak maak, is in teenstelling met dit wat beoog word, naamlik kommunikasie.

die onwerklikheid kán 'n skroeiende vlam wees soms

---

6. Cirlot, J.E.: <u>A dictionary of Symbols</u>, p.54.

7. Cirlot, p.53.

Tog is die spreker bewus van dit waarmee hy besig is en waarin hy hom bevind "en tog so wérklik". Ondanks sy gevangenskap moet die woord (die poësie) die onwerklike vermag, naamlik om Pound "op te sluit". Sodoende sal hy Pound gelykstel aan sy wêreld. Die wette van die wêreld waarin die spreker hom bevind, stel hom in staat om outoritêr teenoor Pound op te tree. "Opsluit" (as bywoord gelees) kan ook slaan op die doelgerigtheid waarmee hy die taak wil verrig. Hy weet nietemin: "dis maar klaarpraat". Dit lê voor die hand, maar tog wil hy sy sê sê. Hy wil die kans benut om self klaar te praat. Hierop volg 'n dubbelpunt en die wit bladruimte wat die stilte adem. Dié pousering impliseer ook 'n aarseling aan die kant van die spreker. Dit kom voor asof hy die spel met die onwerklikheid momenteel heroorweeg. Die feit dat die versreëls tussen hakies staan, dra by tot die aanname dat die dialoog met Pound geforseerd voorkom. Die hakies veronderstel juis inkluistering en aanhouding.

> want ek onthou jou soos op daardie foto in my geheue
> jou gelaat 'n rictus satanicus grimas, so asof
> jy 'n dosis strignien ingejaag is, want gevangenskap
> ís mos bloedgif
>
> nè
>
> sterwende wolf
>
> ek proe dit nou
> (die semengal)
>
> (ek) sit ook in die hok

Die spreker is aangewese op sy geheue om Pound te herroep. Hy sien die gapende, grynsende duiwelmasker van Pound se gelaat. Die masker dien as medium wat Pound in staat stel om meervuldige rolle te speel. Sutton merk in dié verband op dat die canto's gekenmerk word deur: "the use of a shifting sequence of masks".[8] Pound beaam later self die funksie van die masker in die poësie: Dit is 'n manier om die soeke na die eie bestaan en selfuitdrukking na te speur.[9] Vir die spreker lyk die gryns na die gevolg van 'n gedwonge toedien

---

8. Sutton, p.l.

9. Sutton, p.l.

van 'n dosis wolwegif. Die gif is bekend aan hom, want net soos Pound ken hy gevangenskap. Dit is noodlottig aangesien dit die bloedstelsel vergiftig. Waar daar vroeër na die gevangenskap as die onwerklike bestaan verwys is, is dit toepaslik dat die hart ook die oorsprong van die onwerklikheid sal wees, want die bloedstelsel soos deur die hart beheer, is vergiftig. Hiervolgens word die onwerklike bestaan reeds as noodlottig gekenmerk. Deur "nè" en "sterwende wolf" in die tipografie dalend voor te stel, word die stuiptrekkende lewe beeldend opgeroep. Tog kan die wolfsimbool ondanks sy negatiewe attribute ook in die teken van oorlewing aangewend word. Cirlot wys op die dapperheid van die dier en die feit dat hy aan die einde van die wêreld uit sy aanhouding sal breek en die son verorber.[10] Die openingsgedig in Voetskrif vermeld juis die poging van die spreker om die son gevange te hou, maar dit geluk hom nie. Maar 'n wolf is ook uitgeslape en kan hom by omstandighede aanpas. In die duister, lewelose bestaan van die gevangenis poog die spreker om deur middel van die poësie 'n lewensruimte te vind. Hierdie bestaansmoontlikheid sluit nie selfvernietiging uit nie, want gevangenskap is noodlottig, dis immers bloedgif.

Die lewe in die gevangenis laat 'n bitter smaak in die mond. Dit proe na semengal, dit wil sê gal wat die moontlikheid inhou om nog bitterder te word. Verder: die bitterheid hou verband met "bloedgif" - 'n vergiftigde bloedstelsel, dit deurspoel hom.

Hierop volg selfperspektief en verrassende insig. Deur die "ek" tussen hakies te plaas, veraanskoulik die spreker sy eie posisie. Feitlik ontdaan van alle menslikheid voer hy die beeldspraak verder deur homself in 'n hok te sien.

> "Tear Down Thy Vanity" het jy geskryf
> vanuit die fuik in die stof en die son
> op die kleindorp-markplein iewers en elders in Italië
> ja, ek sal probeer om alle ydelheid uit my te skeur
> maar ook die verydeling -
>   daarom wil ek my oë sluit
> vir die wit

---

10. Cirlot, p.375.

mure
(en wag dat jy deur die staal en stene loop soos die Prins
se vader se gees?) daarom wil ek nie hier wees nie -
maar dis makliker vir 'n kameelwoord om sonder olie aan sy klank
deur 'n naald se mond te kruip
as vir 'n hart
om deur die judasoog te ontsnap!-

In sy vereenselwiging met Pound beroep die spreker hom op canto LXXXI. Laasgenoemde canto vorm deel van die Pisaanse canto's, die groep canto's wat Pound tydens sy aanhouding net buite Pisa geskryf het. Die fuik slaan op die staalhok waarin Pound tydens die Tweede Wêreldoorlog weens sy anti-Amerikaanse propaganda aangehou is. Die versreëls wat hier geskryf is, het tot stand gekom terwyl Pound homself bedreig gevoel het deur die moontlikheid van teregstelling. Hy het hom bevind in die guurste weersomstandighede. Die eentonige reëlmaat van sy gevangenskap kom ook na vore in die eenselwige ritmiese patroon: "vanuit die <u>fuik</u> in die <u>stof</u> en die <u>son</u>". Dié reëls verwys na dié Italië uit Pound se herinnering.

A.G. Woodward skryf:

> The <u>Pisan Cantos</u> remain his most moving single achievement since they invest imagined harmonies and remembered perfections with the elegiac dignity of wordly failure.[11]

Aangevuur deur Pound is die spreker vasbeslote om alle ydelheid wat nog bestaan te verwerp. Hy wil van alle illusies ontslae raak. Dit wat die resultaat van die verbeelding en die herinnering is, lei tot die verydeling omdat dit nie werklikheidsgerig is nie. Die volgende reëls uit canto LXXXI verklaar waarom dit belangrik is om alle ydelheid uit te skeur:

Pull down thy vanity, it is not man
Made courage, or made order, or made grace.

---

11. Woodward in <u>Standpunte</u>, nr. 146, jg. 33, April 1980, p.43.

Pull down thy vanity, I say pull down.
Learn of the green world what can be thy place
In scaled invention or true artistry,
Pull down thy vanity,
Paquin pull down!
The green casque has outdone your elegance.

Pound doen hier 'n beroep op die mens om sy ydelheid af te lê en sodoende tot 'n vergelyk met die wêreld te kom. Woodward wys daarop dat Pound geglo het dat die mens se verhouding tot die heelal ordelik is en dat hy ondanks sy beperkinge homself in 'n geordende heelal bevind.

All values - personal, political, social, and economic - are a response to an order that is in some sense externally binding upon man. They are a response to Nature, Natura.[12]

Om in harmonie met die wêreld te leef, stel Pound die vereiste van selfbeheersing:

Master thyself, then others shall thee beare
Pull down thy vanity

sodoende word alle verhoudings genormaliseer. Die klem sal ook val op daadwerklike optrede, want dan is daar geen sprake van ydelheid nie:

But to have done instead of not doing
this is not vanity ...
Here error is all in the not done,
all in the diffidence that faltered ...

Die spreker in Voetskrif wil hom distansieer van die verydeling in sy lewe. Dit wat getuig van mislukking moet verwerp word. Daarom wil hy die oë sluit. Dié besluit word voorafgegaan deur 'n pouse waardeur die spreker se afstandname ingegee word. Die onvlugting lê in die onttrekking aan die realiteit. Die skeiding van "wit" en "mure" in afsonderlike versreëls beklemtoon paradoksaal genoeg die realiteit waarvan die spreker intens bewus is. Die vraag ontstaan of

---

12. Woodward in Standpunte, nr. 146, jg. 33, April 1980, p.38.

die vervreemding, die onwerklike bestaan, 'n versoening tussen die self en sy wêreld kan bewerkstellig. Dié illusie kan op die duur net ontnugtering in die hand werk.

As die oë toe is, is daar die wêreld agter die oë, die verbeelding, wat plaasvervanger speel. Hy koester die hoop dat die werklikheid soos voorgestel deur die staal en stene nie die tussenkoms van Pound sal verhinder nie. Daar word verwag dat Pound soos Hamlet se vader se gees sy intrede sal maak. Sal daar insig in sy situasie kom op dieselfde wyse waarop die gees van koning Hamlet as boodskapper en getuie van verraad en sameswering sy opwagting maak? Die verydeling kry fisies gestalte in die wit mure rondom hom; daarom wil hy 'n uitkoms soek.

Kan die bevryding alleenlik deur middel van die woord geskied? Om sy nood nader te omskryf, gebruik hy 'n Bybelse metafoor. Juis hierin tree sy ontreddering meer akuut na vore, want die sinspeling op die Bybelteks bring geen verlossing nie. Dit bevestig opnuut die wanhoop onderliggend aan die menslike bestaan. Die kameelwoord, die woord as pakdier, moet die reis uit die dilemma onderneem. As die draer van betekenis moet dit die waarheid vind as die woord nie self die waarheid is nie. Aangesien die woord boonop 'n samestelling van klanke is wat gevorm word as die lugstroom afgesluit word, is dit insiggewend dat die betekenis van die kameel as "die skip van die woestyn" ook ter sprake kom. "As die asem 'n skip is" (L,129 en V,61), is die woord eweneens aangepas om die reis deur die dorre landstreek (die werklikheid?) te onderneem. Die sandwêreld van die woord word ook later beklemtoon (V,35).

Die sillogisme waarvan gebruik gemaak word, naamlik Lukas 18:25, is in wese paradoksaal. Die kameelwoord en die ryk man se kanse op sukses is onderhewig aan reëls wat op onwaarskynlikhede berus. Die woord "sonder olie aan sy klank" vind dit makliker om "deur 'n naald se mond te kruip". Dié bewering is 'n oorvereenvoudiging. Indien die olie as ink beskou word en die naald 'n pen is, val die teenstrydigheid op. 'n Woord kan nie ontsnap deur die mond van 'n pen as die ink ontbreek nie. Die gelykstelling van die naald met die

pen is nie vergesog nie. Die afdeling "Hoesê" in die bundel Blomskryf word voorafgegaan deur 'n skets van die digter. 'n Potloodpunt leun aan teen die mond van die vroulike gelaat. Die mond en die potloodpunt word verbind, want albei het deel aan die woordskepping. Die woord "kruip" beklemtoon bowendien die moeisame geboorteproses van die woord in wording. Die feit dat die woord droog is - sonder olie - mag ook aanduiding wees van die beklemming wat die skrywer oorval by die skryfproses. Assosiatief kan die naald se mond gelykgestel word aan die oog van die naald sodat die skryfproses ook 'n sien of verkenningstog impliseer.

Die hart sal dit ewe moeilik vind "om deur die judasoog te ontsnap!-" In ooreenstemming met die Bybelteks waarin die ryk man met moeite die hemel sal bereik, is die hart by voorbaat gedoem. Om deur die verraaiersoog te ontsnap, is 'n gans onmoontlike taak. Daardeur bly hy bewus van sy oortreding aangesien hy nie aan die blik kan ontkom nie.

In die tronkverband kan die Judasoog op die deurluik dui (V,13). Die hart is gerig op die ontsnapping deur die luik na buite, maar dit hou hom terselfdertyd dop. Ten spyte van die onwaarskynlikheid bestaan die hoop nietemin. Shunryu Suzuki merk in dié verband op:

> If someone is watching you, you can escape from him, but if no one is watching, you cannot escape from yourself.[13]

Die spreker se gevangenskap maak hom bewus van vryheid. Die een bestaan nie sonder die ander nie. Solank dié dualisme bestaan, mag daar aan ontsnapping gedink word. As die hart gevange gehou word deur die tronkluik, bly die "kameelwoord" die uitweg uit gevangenskap. Dit blyk dus makliker te wees om deur die oog van die poësie die vryheid buite te verken.

> en my oë oopmaak waar daar vryheid is
> 'n vers is immers vol ruimte
> by 'n mik in die pad
>   met eenkant die see se eie rustelose grammatika

---

13. Suzuki, Shunryu: Zen Mind, Beginner's Mind, p.61.

en anderkant die koel uitvlug van wolke en berge
Boegoeberg se dam waar die meisies (skaam-)
hulle -haartjies was en kam
en in die klowe, waar daar chiaroscuro is, onder die boomboorde
my geliefdes en my vriende
en my beminde, sý -
waar ek weer 'n kéúse sal hê
is <u>dit</u> die land van die Poësie (die baarmoer)?
(eers dán is ek vér verby die sorg en troos van eskulaap en beul)

Die oë soek die vryheid van die vers op, want laasgenoemde "is immers vol ruimte". Hierdie ongebondenheid is die poësiegebied. Bewus hiervan keer die spreker terug na die keuse, die mik in die pad, waarvoor hy te staan kom. Eenkant lê die see met sy eie "rustelose grammatika". Vroeër was dit 'n oseaan, nou is dit 'n see. Dié veranderde sienswyse is moontlik toe te skryf aan die spreker se posisie hoër teen die berg uit. Vanuit dié hoogteposisie kry ons 'n verdere wegbeweeg van die werklikheid en kan die see die see van sy tuiste in die verbeeldingspel word. Daar word nou nader beweeg aan die bestemming en die mikpunt raak algaande gelokaliseer. As dit dan blyk dat die terrein die gebied van die poësie is, is dit gepas dat die see 'n "eie rustelose grammatika" het- poëties gesproke.

Aan die anderkant, verby die hoër, bevrydende sfeer van wolke en berge, lê Boegoebergdam. Die volksliedjie, "Boegoeberg se dam", dien as stimulus nie net vir die taal nie, maar ook vir die herinnering. Dit is letterlik die vader(moeder-)land wat hier herontdek word. Die aanwending van volksliedjies en idiome bevestig opnuut die digter se verhouding met sy taal en land. Die betrokkenheid word deur en in die moedertaal voltrek. Breytenbach verwerk die beeld van "die meisietjies wat hulle hare was en kam" tot die skaam kam van skaamhaartjies. Deur die taalspel en omvorming van die lied se woorde word die oorspronklike betekenis van skaam geaktiveer om die intieme sfeer van die landskap te beklemtoon. Dit sluit aan by die gedagte van 'n hoër bergwêreld en wek ander assosiasies soos skaamheuwel, skaamstreek en venusberg

(=skaamheuwel).[14]

In hierdie intieme wêreld roep die klowe en boorde 'n pastorale, idilliese landskap voor die gees. Veral die skilderterm "chiaroscuro" verleen stukrag aan die portret in woorde. Die byna mistieke spel tussen lig en donkerte het sy parallel in die beeld wat die spreker in sy verbeelding omdra van die vertroude wêreld in sy geheue waar dit 'n geslote lewe lei. Onder die boomboorde gedy 'n bekende wêreld. Dit is die hartland waar sy geliefdes, sy vriende en veral die beminde tuishoort. In hierdie tydlose bestaan, beveilig hy hulle. Die skildery in woorde, die gedig, waarborg die stolling van ruimte en tyd.

By sy beminde is daar weer sprake van 'n keuse. Deur die tyd vas te lê, verkry hy geleentheid om opnuut te kies. Sy deelname lê in die land van die Poësie wat hy self herskep het. Daarom is dit die baarmoeder waaruit 'n nuwe lewe sal voortkom. Op die tweede vlak is dit ook die land van die erotiese, die seksuele - die poësie. Deur die eenwording in die geslagsdaad is daar die belofte van 'n wedergeboorte en 'n nuwe lewe. Enersyds bied die poësie die digter 'n tuiste. Andersyds word daar tot die gevolgtrekking geraak dat die herinneringe aan die beminde, die geliefdes en die vriende die tuiste van die poësie is - "is dit die land van die Poësie (die baarmoer)?" Die land waarin die bekendes bestaan, is met ander woorde die voedingsbron vir die poësie. Anton Ehrenzweig laat hom soos volg uit oor die skeppingsdaad:

> On the deepest poemagogic level any true artist identifies himself and his work with the generating powers of the womb. He feels at the same time inside and outside the enveloping womb and in the last resort represents the womb itself. The story of divine creation turns into the story of human creativity.[15]

Die spreker in die canto beeld hiervolgens die baarmoeder as die plek van herkoms en gebied van oorlewing uit. As

---

14. H.A.T.

15. Ehrenzweig, Anton: The hidden order of Art, p.221.

woordkunstenaar vind hy skuiling in die baarmoeder en beveilig homself deur en in die woord. Hier tree hy selfskeppend op en hou die wêreld in stand deur middel van die lewegewende woord. Verseker van sy veiligheid en verenig met sy beminde, sal hy nie meer genesing of 'n beslissing oor sy lewe nodig hê nie. Die afwys van 'n eskulaap of geneesheer versterk die indruk dat die poësie persoonlike immuniteit verskaf. Eskulaap (Grieks Asklepios; Romeins Aesculapius) is die god van genesing en kon dooies uit die ryk van Hades tot die lewe terugroep.[16] Die spreker in die canto bevestig persoonlike onaantasbaarheid soos deur die poësie hom gebied deurdat die diens van 'n eskulaap en sy lewegewende vermoë geweier word. Die teenwoordigheid van 'n beul is daarom ook ongewens omdat die dood in die poësiegebied oor geen geldigheid beskik nie.

ek wil my woorde klein soos miere spleet
    sodat hulle deur die tralies mag glip
klein minnaars, sonder ydelheid, van die Koningin
soldate, pagters, werkers
hulle wat jou bene oopgevreet het, wat my praatmaat verslind:
    want in die gedig staan die bek altyd alleen
- hy bêre dalk sy mondtong in ander holtes
        in ander verskynsels van die niet
in ander persone in ander slingerende gedagtes
- haal aan en spoeg uit -

Die spreker onderneem om die bevrydende mag van die woord ten volle te benut. Hy wil die woorde "klein soos miere spleet" sodat hulle namens hom die wêreld buite die sel mag verken. Deur die selfstandige naamwoord "spleet" as werkwoord in te span, in plaas van die werkwoord "splyt", beklemtoon die digter die besondere aard van sy onderneming. Volgens die H.A.T. is 'n spleet "'n lang, smal opening", waardeur die tralies van die sel assosiatief betrek word. Die voorkeur word gegee aan mierwoorde bo die kameelwoorde van vroeër aangesien laasgenoemde 'n moeisame proses - lasdraers

---

16. Patrick, Richard: All Colour book of Greek Mythology, p.48.

- veronderstel. By die miere val die klem juis op die daad en die arbeidsaamheid. Die ydelheid of nutteloosheid bestaan nie waar die vlyt heers nie. Die mierwoorde word gelykgestel aan "klein minnaars (...) van die Koningin". Laasgenoemde kan slaan op die poësie of die beminde. Die spreker wend sodoende die vers as boodskapdraer van die liefde aan. Die poësie moet vermag wat hy self nie kan regkry nie. As "soldate, pagters, werkers" is hul lewens heeltemal gewy aan ander. Slegs in hul verhouding tot ander is hul produktief. Daarom moet die woorde beskerm en arbei soos miere waarvan die rolle alleenlik sinvol is ten opsigte van hul posisies in die mierkolonie.

Miere werk egter aftakeling in die hand, so kan 'n mens "oopgevreet" ook lees. Hulle vreet die bene oop. Vlek dit wat lewe is tot op die been oop. Woorde verteer ook die vlees in so 'n mate dat die praatmaat, die tong, verteer word. In Breytenbach se poësie is dit veral die mond en die tong wat aan die pyn blootgestel word (V,1; V,23). Gewoonlik gepaardgaande met bitterheid en hartseer (B,126). Die praatmaat kan ook na Ezra Pound verwys met wie die spreker 'n dialoog wil aanknoop. As digter sou Pound later die futiliteit van die digterlike poging in Canto 117 benadruk:

> That I lost my center
>   fighting the world.
> The dreams clash
>   and are shattered -
> and that I tried to make a paradiso
>   terrestre.

Davie vermeld dat Pound op 78-jarige ouderdom oor sy werk soos volg reageer: "For myself, I know that I do not know ANYTHING".[17] Woodward skryf in verband met die canto's:

> It is certain, however, that Pound, who had intended The Cantos to be a means of realising the Enlightenment dream of a "paradiso terrestre", an earthly paradise where mankind would realise its potential in the liberty and order of a just city based on the organic harmo-

17. Davie, p.10.

nies of Nature, ended his life as a silent lonely sage from whose pen came fragments which hinted more at a "paradise within".[18]

Waar die woord ondermynend is en dit die tong en Pound verslind, is die kommunikasie tot mislukking bestem. Die gedig is 'n onpersoonlike stelling omdat "die bek altyd alleen" staan. Dit is niksseggend, want geen betekenisvolle uiting word gevind nie. Daar word as't ware met 'n mond vol tande gestaan. Die spreker in die gedig staan met die tong "in ander holtes" soos deur die tipografie voorgestel. In ander leegtes wat tog sinloos is, want dit is net "ander verskynsels van die niet". Soos in die geval van Pound sou hy talle aanhalings van ander skrywers en persone aanwend om aansluiting te vind en te kommunikeer. Agter hierdie maskers sou Pound skuilgaan in 'n poging om kontak te maak. In hulle "slingerende gedagtes" het sy verse hulle beslag gekry. Lang reëls soos "eenhede van die asem" waarmee hy die niet wou besweer. Verse word in die poësie gebruik en dan verbruik sodat hulle geen doel meer dien nie. "Om 'n woord te gebruik, is om dit te verwerp".[19]

In die bundel <u>Skryt</u> is die miere ook 'n belangrike motief. As die taal se stiltes die spreker oorval, kom die miere uitgekruip en blinde vryheidsvegters kom na vore uit die braakorgane (S,25). Hulle oorheers, en in die gedig "Bagamayo" (S,16,17) is hulle die enigste blywende werklikheid wat alles anders op aarde oorleef. In "Die blindes luister met die oë", opgedra aan Eugène Marais, probeer die miere die wonde toesmeer. Maar die denke - die grys en lomp koningin - word later oopgebreek. Met die weetkors oopgebreek, raak die wond "één lang gaapmond" (S,44). As die mond gapend is en nie sprekend nie is die miere die enigste wat die woord en die dood oorleef. Hulle sloop die wêreld van alle betekenis vir sover die woorde as betekenisdraers vernietig word. So word die woord verydel en is die miere die draer van skeppende lewe - hul is aktief - en die dood.

---

18. Woodward in <u>Standpunte</u>, nr. 146, jg. 33, April 1980, p.43.

19. <u>'n Seisoen in die Paradys</u>, p.204.

maar dis nooit 'n ánder wat praat nie
beelde vloei op uit die bors en word met die hand uit die mond gevang
die hand is 'n mond
is 'n verlenging, die suigpomp van die hart...
ek wat hier babbel staan alleen in die vlamme van my vers
en 'n vlam kan nie brand nie

Dit gee daartoe aanleiding dat die reël: "maar dis nooit 'n ánder wat praat nie" meerduidig raak. Aanhalings staan in die diens van die gedig en die spreker. Hul verloor as't ware hul identiteit en neem die voorkoms van eie uitsprake aan. Die dialoog met ander word sodoende gefnuik en die ánder is die spreker wat nou 'n monoloog voer. Sou die aanhalings steeds aanhalings van ander persone bly en nie in die gedig geïntegreer word nie, is die poging ewenneens tevergeefs. Hulle is indringers in die gedig en word nie verwerk nie. Die paradoksale aard van die poësie bly steeds onopgelos.

Die skryfproses berus op beelde wat uit die bors opwel. Die vloei beklemtoon die ononderbroke stroming waaruit die beelde voorkom en deur die hand vasgepen word. Die woord "vloei" dui ook op die onstuitbaarheid van die bron. Wat die hart van vol is, vloei nie by die mond uit en vergaan nie, maar word deur die hand in die skryfaksie vasgevang. Waar die gesproke woord in <u>Die huis van die dowe</u> beklemtoon word, staan die geskrewe woord nou voorop. Daar het dit van hart tot mond tot oor geloop (H,36). Nou is die hand 'n mond. Dit neem die artikulasieproses oor en word as verlengstuk voorgestel. Die suigpompaksie van die hand word tipografies soos 'n hefboomaksie oor die reëls versprei. Hier voor het ek al verwys na die skarnier van pen en mond en die wyse waarop die woord uit die penmond ontsnap.

Dié sofistiese redenasie bring meteens die besef: "ek wat hier babbel staan alleen in die vlamme van my vers". Die brandende begeertes of hartstogte wat hul oorsprong in die hart het, soek na substansie, maar as dit ontbreek, kan vertering nie plaasvind nie. Die begeerte is om self "heeltemal weg te brand" (M.A.W.,8) om net soos die Boeddha gesuiwer en egoloos te word. Nogtans vind hy geen bevrediging nie,

want hy staan alleen en babbel soos Pound in sy velerlei verse. Boonop kan 'n vlam nie brand nie (V,22 en M.A.W.,9) en is die spreker by implikasie nie in staat om self vlam - "die uitstraling van selfvreet" (M.A.W.,8) - te word nie. Die selfvernietigingsdrang, naamlik om uit te brand en gesuiwer soos die Boeddha te wees en dus onaangeraak deur die onwerklike bestaan te bly, sluit aan by Cirlot se opvatting aangaande vuur: "It implies the desire to annihilate time and to bring all things to their end".[20] Dit is juis die vlietende tydsbesef wat aanleiding tot onvolkomenheid gee. Hierbenewens kan die vlam ook beskou word as die momentane onthullingsmoment in die vers. Aangesien duursaamheid ontbreek, verloor die poësie sy vertroostende krag. Die blanko spasie wat die gedeelte van die reël afsluit, benadruk die gevoel van verlatenheid. Solank as wat die afronding uitbly, kan die skryfproses nie bevredig nie. Die onwerklikheid bly 'n "skroeiende vlam", maar dit is nie genoegsaam om te verslind nie. Van der Merwe beskou dan ook die vlam as 'n paradoksale verskynsel.[21] Dit het vorm, maar geen inhoud nie. Volgens haar verteenwoordig dit die wete en die syn. 'n Brandende bewuswees wat folter, want die wete van onversoenbaarheid tussen werklikheid en onwerklikheid bereik geen sintese nie.

> waar is die jý? waar is buite?
> ek het die rede en die ritme probeer snap, ek het so baie gelees
> dat die woorde naderhand holtetjies was
> insinkings
> swart gaatjies in papier gebrand
> koeëloë na die ontwykende teiken

Met behulp van die woord soek die spreker na oriëntasie. Die soeke na rigting val op in talle vrae en kan ook dui op selfperspektief. Weens sy inperking is sy waarneming gebrekkig: in so 'n mate dat grense ineenloop en die onderskeidingsvermoë verval. Die ondersoek na die "rede" as bron van alle waarnemings is gedoen. Hier mag "rede" ook verwys

---

20. Cirlot, p.106.

21. <u>Paradoks as Poësie</u>, p.158.

na redevoerings en verklarings. Selfs die "ritme", die lewenstempo of reëlmatige beweging binne die letterkunde, is nagespeur. Van al die lees om sin te soek, het die woorde "holtetjies" geword, dit wil sê leegtes wat niks oplewer nie. Dié gedagte word visueel voorgestel deur die isolasie van die woord "insinkings". Die woorde het ingesink in die reëls en letterlik 'n laagtepunt bereik. 'n Reaksie het wel plaasgevind aangesien "swart gaatjies in papier gebrand" is. Ofskoon die gewenste effek wel bereik is, naamlik dat die woorde vlam gevat het en die papier gebrand het, is die resultaat nogtans onbevredigend. Daar is wel getref, maar die oë bly loer na 'n steeds ontwykende teiken. Die gaatjies is deursigtig en gee 'n aanduiding waarheen dit mik, maar ten slotte kan die mikpunt nie onder woorde gebring word nie. In die <u>canto</u> handel dit juis om die onderneming om die mikpunt woordeliks te evokeer. Ofskoon die woord in die teken van soldaat-wees staan, bevredig dit nie.

> waarom dan sukkel met die woord?
> sal ek soetgoed verkoop soos Sophokles? of parmantig
> roep soos Aristophanus?
> om van dít wat beeld is
> soos Rimbaud se algemiste
> vlees te boetséér?
> om met die woord ómgang te hê
> en wanneer jy met die waarheid geslaap het, Oedipus
> moet jy dan jou oë uitsteek (daardie voelstokkies)
> om die beeld te kan behóú?

Die spreker vra homself af waarom hy hom nogtans met die woord bemoei en vermoei. In vraag en teenvraag probeer hy die aard van sy onderwerp, die woord, deurgrond. Aangesien die vrae onbeantwoord bly, bly die uitsprake relatief en die keuses onbeperk. Soos Sophokles kan hy "soetgoed verkoop". Soetgoed roep die assosiasie aan <u>soetkoek</u> op. Sal hy alles aangenaam en aanloklik voorstel sodat dit vir soetkoek opgeëet word en hy maklik geglo word? <u>Verkoop</u> in die sin van <u>opdis</u>, stel dit duidelik dat die spreker nie hiermee gediend is nie. Veral nie as dit 'n lewenshouding is wat op berusting en onderwerping ingestel is nie, soos Sophokles dit propageer. Soos Aristophanus kan hy homself

aanmatig om kritiek te lewer en soos 'n demagoog teenoor ander op te tree.

In navolging van Rimbaud is daar die alchemiste wat die vleeswording van die beeld in die woord nastreef. Aangesien "boetséér" in verband staan met die omvorming van sagte materiaal word die delikaatheid van die beeld hiermee geïmpliseer. Dié werkwyse is in ooreenstemming met dié van die spreker in die canto om sy oë te sluit vir die wit mure en 'n nuwe werklikheid daar te stel. Paz skryf ten opsigte van Rimbaud se oeuvre: "it is an attempt to lay the foundations of a new reality: a new fraternity, a new eroticism, a new man. All this is to be the mission of poetry, 'the alchemy of the Word'".[22] Hiervolgens beoog Rimbaud om die woord so aan te wend dat dit die essensie van die lewe versinnebeeld en self lewegewend is. Paz skryf:

> The word is the obverse side of reality: not nothingness but the Idea, the pure sign that no longer points to anything and is neither being nor nonbeing. The 'theater of the spirit' - the Work or the Word - is not only the 'double' of the universe: it is true reality.[23]

en "Rimbaud does not address the world, but rather the Word on which that world rests".[24]

As die woord alle essensie omvat, is dit gepas dat die spreker dit in die poësie wil weergee as "true reality". Daarom moet dit van vlees voorsien word omdat die werklikheid, die bestaan en die woord die lewe self is. Net soos Rimbaud bemoei die spreker hom met die woord vir sover dit noodsaaklik is om beslag aan sy wêreld te gee. Oor die "Alchemie des Wortes" praat Rimbaud byvoorbeeld van die strewe om "ein dichterisches Urwort zu erfinden, das, früher oder später, allen Sinnen zugänglich sein könnte".[25] Hierdie oerwoord

---

22. Paz, Octavio: Alternating Current, p.4.
23. Paz, p.5.
24. Paz, p.5.
25. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik, p.92.

moet vir alle sintuie toeganklik wees, met ander woorde, die sinestetiese belewenis van die wêreld is eenvormig. Die mens sal sodoende sy wêreld binne eenheidsverband ervaar omdat die WOORD soos die skeppende Woord van die Bybel deur homself en in homself alle bestaan omvat.

In die canto onderneem die spreker om volgens die alchemistiese prinsiep die lewe, en dus ook die woord as ideedraer van die lewe, te veredel. Die uitligting van "vlees" in die kort reël, in so 'n mate dat dit die "beeld" opponeer en dit terselfdertyd nader trek, geskied volgens programmatiese opset. Dit is die taak waaraan die digter hom wy, naamlik om die beeld en idee geboorte aan die woord te laat gee. Dit is immers die woord wat sy bestaan binne en buite die gevangenis sal waarborg. Ekspressie is die spreker se enigste modus vir die bestaan aangesien hy net by wyse van die woord na ander kan uitreik.

Daar moet intiem met die woord omgegaan word en sodoende kan die taal deurgrond word, aangesien die spreker daarop aangewese is vir sy verlossing. So kan daar agter die waarheid gekom word. Die digter kan met sy moeder-taal verkeer soos Oedipus met sy moeder verkeer het. Kan insig alleenlik deur pyn en onwetenheid bekom word? Om die waarheid te behou, moet die oë uitgesteek word. Laasgenoemde heet ook "voelstokkies" en slaan moontlik op die feit dat die waarheid net gevoel of afgetas kan word. Voel dui op die verinnerliking wat plaasvind sodat die beeld wat nou bewaar word in die geestesoog of verbeelding voortleef. In plaas daarvan dat die woord vlees word, beweeg hy nou al verder weg van die uiterlike. Die digkuns raak teenstrydiger; daarom dat Rimbaud dit later sou afskryf: "Miskien het die poësie self 'n obstakel geword in sy (Rimbaud)-soeke na 'n stelselmatige ontwrigting van alle sintuie na sienerskap".[26] Breytenbach sien reeds vroeër die dualistiese aard van die poësie in:

Laat dit wat is kraaltjies beelde kom lê
in jou oë-agter-oë
die onthou-oë wat so baie moet onthou

(K,18)

---

26. 'n Seisoen in die Paradys, p.109.

skryf jy om só te mag vergoed vir die gemis
aan inspirasie (inasem) - of is dit vibrasie -?
of is poësie op die keper die uitdruk en uitdrukking van paradoks
die kontradiksie tussen sê en die onsêbare
om met die moontlike die onmoontlike te beskrýf (omvát)
dit wat in die skadu's van die harsings hang dit wat
skadu's van die brein is?

As digter is hy bereid om herinneringe as elikser te aanvaar. Dan raak die digkuns 'n plaasvervanger vir die werklikheid. Waar die inspirasie ontbreek, moet die tweederangse naskryf van die werklikheid bevredig. In die spreker se geval is die gevangenskap regstreeks verantwoordelik vir die gebrek aan inspirasie. Dit wat kan begeester of stimuleer, ontbreek. Die lewensritme (vibrasie) is ontwrig en die poësie is 'n napraat, 'n opdiep van herinneringe om te "vergoed vir die gemis". Hy kan nie "maar net 'n rilling in die lug" (L,151) wees nie. Die vibrasie ontbreek omdat "die tekens van die lug" (L,151) ontbreek. Moontlik is die skryf van gedigte 'n plaasvervanger vir die zazen, die "inasem". As die self nie asem word nie en nie deur die wêreld ingeasem word nie, as dié eenwording met die omgewing soos uiteengesit in "blomme vir boeddha" (Y,44) nie slaag nie, dan is die poësie verslaggewing van ontoereikendheid.

Is die aard van die poësie wesenlik paradoksaal? Die vraagtegniek is uiters sinvol hier. Dit bring mee dat alhoewel die vrae na grondige uitsprake lyk dit nie aan die sekerheid uitgelewer is nie. Moontlik mag ander waarhede bestaan, sodat nie net die poësie nie, maar ook die lewe teenstrydig is. Vasstaande uitdrukkings soos "op die keper beskou" wat op noukeurige ondersoek slaan, kry 'n skynaansien sodat selfs die omgangstaal bevraagteken word. Wat ook al in die poësie gesê word, is die uitdruk van teenstrydighede. Die digkuns is die taaleie van die paradoks en die paradoks gee op sy beurt beslag aan die ironie. Volgens Friedrich Schlegel is die ironie "die Form des Paradoxen".[27] Die iro-

27. Schlegel, F. soos aangehaal deur Glicksberg, Charles I. in <u>The Ironic Vision in modern literature</u>, p.6.

nie (en dus die paradoks) kan so inherent aan die kuns wees dat José Ortega Y Gasset betwyfel: "that any young person of our time can be impressed by a poem, a painting, or a piece of music that is not flavored with a dash of irony".[28]

Volgens die spreker in die canto verkeer die poësie "tussen sê en die onsêbare". Met die woorde en die werklikheid tot beskikking word daar gepoog om die "onmoontlike te beskryf". Dit kan net "omvat" word, dit wil sê deur die beskrywing omsluit word. Die werklike aard word nooit gepeil nie. "Niks kan in die plek van iets (anders) staan nie" en is "aldus onafgerond" (V,54). Hierdie nieweet is eie aan die menslike bestaan. Dit hang "in die skadu's van die harsings", want dit is die "skadu's van die brein". Die brein gooi self die skadu's en die skaduwêreld getuig van brein wat self 'n skadubestaan voer. Dit is betekenisvol dat die kleur van die brein grys is - 'n skadu tussen wit en swart. Die dilemma van die rasionele mens kom hier duidelik na vore, aangesien die brein die sentrum van die sintuiglike waarneming en die mens se geestelike vermoëns is. Die skadubestaan is enigsins ontmoedigend, want dit dui op 'n gebrekkigheid. Die moontlikheid van 'n oplossing bly egter nie uitgesluit nie aangesien 'n skadu wel opgehef mag word.

> en die gedig probeer breek deur die papierdun beskrewe grens
> wil en word die sublimasie van onopgeloste onversoenbares
> maar kom by ander mikke
> maar skep dan nuwe teenstrydighede
> wat langsamerhånd weer die tong rou skuur
> na oplossing soek soos 'n vlam na vertering
> en so vreet die woorde die droom op
> so verrot die woord tot sin, die sin tot rigting, die rigting tot doel
> en so draai die wiel voort
> verrotting bring aftakeling wat lei na verrotting
> waarom sukkel met die woord?

Die gedig is daarop aangewese om die "beskrewe grens" van die papier te deurbreek. Alhoewel dit 'n breekbare grens

28. José Ortega Y. Gasset soos aangehaal in Glicksberg, p.4.

skyn te wees, is die reëls vooraf bepaal. Die grens is beskrewe, dit wil sê reeds woordeliks neergelê. Alhoewel die woorde op progressie mag dui, word die vooruitgang telkens gestuit. Die gedig neig na die oorskryding van die grens, maar die sublimasie wat plaasvind, bevredig nie. Soos in die geval van die alchemistiese proses veronderstel sublimasie 'n veredeling, maar die gedig in 'n toestand van oneweWigtigheid bereik "ander mikke". Die paradoksale aard van die poësie word opnuut beklemtoon as die gedig oorvloei in "nuwe teenstrydighede". Die gedig in wording vertoon telkens nuwe moontlikhede en keuses soos die spreker wat self by 'n mik in die pad gekom het en 'n besluit moet neem. Die akuutteken op hánd in "langsamerhánd" benadruk weer die skryfproses. Die hand is vroeër aangedui as 'n mond. Daarom kan dit "die tong rou skuur".

Dit is 'n pynlike proses soos reeds in die eerste gedig saamgevat: "totdat my tong stom was van die pyn" (V,1). Pyn is 'n vereiste vir die skryf:

> want as jy die pyn nie het nie
> word jy 'n klinkende simbaal
>
> (H,79)

Die gedig bly soek na vertering, na oplossing, sodat dit gesuiwer mag word van alle teenstrydighede. Die afronding bly uit, want "'n vlam kan nie brand nie", dit wil sê die gedig bevat nie substansie (bevredigende inhoud) om tot oplossing te kom nie. Die gevolg is dat die droom - beeld of visioen - deur die woord opgevreet word.[29] Die woord

---

29. In sy opstel "Die veelvuldigheid van nul" (Uit <u>Woorde teen die wolke</u>, red. A.J. Coetzee) skryf P.P. van der Merwe ten opsigte van Breytenbach die volgende:

    Die teleurstelling bly steeds die onvermoë van taal en poësie om adekwate uitdrukking aan die verlangde inhoud te gee. En tog kom die amorfe gewaarwordings en intuïsies van die bewussyn nie daarsonder tot enige vorm van artikulasie nie. (p.126)

    Die paradoksale lê dan juis daarin dat die gebrekkige kommunikasiemedium, te wete die gedig, tog die verwysingsraamwerk vir die onsêbare is. Die gedig vernietig die droom en verleen tog bestaansreg daaraan deur daarna te verwys.

vernietig die droom omdat laasgenoemde nie verwoord kan word nie. Die woord as teken is as't ware nie by magte om te verwys na die saak waarvoor dit staan nie. As gevolg hiervan is die weg gebaan vir verdere afdwaling. Die verval tree in en die woord "verrot tot sin". Nie iets waardevols nie, maar 'n sintaktiese samestelling wat geen verheldering bring nie. Indien daar sprake is van 'n sinvolle bydrae word dit ontluister. Die woord "verrot" impliseer dat die rigting en die doel geperverteerd raak. Dit ontaard in 'n kringloop waarin woorde tot sinne ontbind en die doel 'n uitvloeisel van 'n mislukte werkwyse is.

> dit is daardie stuk niemandswoord
> tussen waar-alle-beskrywing-faal
> en die dood / die beskrewe faling / uitasem
> dit is juis daardie graf
> wat ek met woorde toe wil stop:
> ek wil op 'n bed van woorde gaan lê stop
> ek wil die droom sy eie bloed laat proe stop
> 'n hings vir die nagmerrie stop

Die mikpunt is "daardie stuk niemandswoord" wat verower moet word. 'n Woord wat aan niemand behoort en deur geeneen nog gesê is nie. Dat dit 'n tussenganger is, is duidelik uit "tussen waar-alle-beskrywing faal / en die dood". Die brug moet geslaan word waar die woord sy sinvolheid verloor. As dié oorgang bewerkstellig kan word, sal die kortsluiting tussen lewe en dood opgehef word. As gevolg van die eenwording sal die graf oorbodig raak en die woord sal nie meer "uitasem" voor die dood staan nie. Indien die spreker sou slaag, sal hy Pound in die land van die dooies kan bereik. Hy sal ook vanuit die doodsheid van die gevangenis kontak met die lewendes daarbuite kan maak. Die reis deur en in die poësie, soos deur die bundeltitel <u>Voetskrif</u> geïmpliseer, is dus 'n poging om 'n lewensvatbare woord te munt. Die werkwoord <u>toestop</u> dui op die spreker se doelgerigtheid om die oorgang tussen lewe en dood <u>dig</u> te maak. Dié onderneming sal byna ongesiens en in die geheim plaasvind. (Sien die H.A.T.: toestop=stilletjies gee). Die grootste omsigtigheid word immers vereis as die spreker tussen lewe en dood verkeer.

Die begeerte om met die waarheid te verkeer, dwing hom daarnatoe om omgang met die woorde te hê. Daarom wil hy hom neervly "op 'n bed van woorde". Die droom moet "sy eie bloed proe". Die vleeswording van die droom is die selfopgelegde taak van die digter. Daar moet letterlik tussen woorde gedroom word soos die gedig 'n droom in woorde is. Die droom moet die woorde proe, want om die droom te beskryf, is woorde nodig. Die woord is die droom se "eie bloed". Die tweespalt bly egter bestaan, want "drome is ook wonde" (H,7) en die woorde is soos "bloed wat nooit genees nie" (H,7). Dié wete is soos 'n beklemmende nagmerrie. Daarom is 'n hings nodig om die nagmerrie te bevrug sodat die droom onder woorde gebring kan word. Die bloed is die versoeningsteken wat die verwoording van die beeld verwesenlik. Om dit wat uit die onderbewussyn voortkom, naamlik die droom, met die bewussyn - die intellek - te versoen, is bloed nodig. Dit is wenslik "dat elke woord 'n lekhart bepaal" (H,36). Bloed dui op lewe net soos elke woord trag om leweskeppend te wees. Deur die gebruik van die woord "stop" verkry die reëls 'n doelgerigte opset. Dit is die digter se manifes waarin doelstellings bondig en planmatig aangestip word.

ek het by 'n mik in die pad gekom
halfpad deur my lewe
- moes ek my lewe in die helfte sny?
albei my voete nog stewig in die gruis
hot agter smeul en flap die see se haperende vlamme
en die rook het die aandhemel rooi gesluk
en hier, hoër, onder die bloukuifbome se uiterste koelte
was my mense - die ou man in die leunstoel se oë verdonker verdriet
die ou vrou tussen blomme waar sy lag om die huil weg te steek
en tussen baie dinge en gestaltes, my broers en 'n suster
Bill en Jean oor 'n skaakbord gebuk, 'n stukkende sjimpansee
sonder kop in die spriete, en opsy, akkedisgrys en woordeloos
hurk E.P. om die een hand met die ander te krap

Die opdrag wat deur die poësie ingegee is, maak die spreker opnuut bewus van die keerpunt wat halfpad deur sy lewe

bereik is. Is hy oorgelewer aan die onbekende, die nie-weet, sodat die huiwering in die wit ruimte van die gedigte ook beslag kry? Verg die situasie radikale optrede van die skrywer? Om sy lewe in die helfte te sny, sou die geskil ten koste van sy lewe besleg. Die voorstel van Salomo om die twispunt op te los deur 'n babaseun in die helfte te sny, roep die gevolge voor die gees (1 Konings 3:25). Die voete in die gruis is slegs 'n voorwaardelike vertroue waar die lewe op die spel is. Die woord "nog" dui egter daarop dat hy nog vastrapplek het.

"Hot agter" lê die see. In die posisie wat die spreker inneem, kry hy dit ook hotagter. Hy probeer immers deur middel van die woord uit die gevangenis breek. In die see, waarna vroeër as 'n lied met 'n eie "rustelose grammatika" verwys is, manifesteer die vlamme as beloftes van suiwering soos deur die spreker in sy verse beoog. Die vlamme "smeul" net, maar die waarneming van die see ver onder hom is ietwat teenstrydig, want vlamme kan nie smeul nie, wel gloeiende kole. Sou dié vreemde gewaarwording 'n bevestiging wees van die spreker se indringing in die land van die poësie sodat hy vanuit die hoogte slegs nog met moeite kan kyk na die weg waarlangs hy gekom het? Hierdie ontwrigting van die waarneming is vroeër in die vooruitsig gestel met die toemaak van die oë en die oopmaak daarvan binne die bevrydende ruimte van die vers. <u>Smeul</u> kan ook slaan op die bedreiging binne die poësie - soos verraad wat idiomaties kan smeul. Vroeër is gewys op die verraaiersoog-tronkluik-en die spreker se bedryf van die poësie binne hierdie tronkruimte. Die moontlikheid is dus nie uitgesluit dat die poësie-binne dié ruimte van verraad-die hoop mag verydel nie. Die ligte geklap van die branders lyk soos "haperende vlamme" in die laatmiddagson. Die assosiasie aan <u>happende</u> word gewek, dit wil sê vlamme wat dreig om te verteer. In die weerkaatsing van die son lyk die branders op vlamme, maar hulle is onwillig en huiwer om te breek. <u>Haperend</u> kan onder meer beteken dat iets skort, makeer en ook bly steek, vassteek, nie vlot voortgaan of werk nie. Die W.A.T. maak ook melding van "'n haperende voordrag", dit wil sê stamelende spraak. As gevolg van al die smeul het die aandhemel rooi geraak. Die implikasie is dat die vlam-

mende see die hemel rooi gekleur het. Waar daar sprake is van 'n lied, 'n grammatika en 'n gesluk, val die klem veral op die orale. (Let ook op die gesuggereerde verband tussen "aandhemel" en verhemelte.) Die spreker se worsteling met die woord kan hom ook rou (rooi) skaaf. Dit blyk dat die spel wat teen sononder voltrek word, parallel verloop aan dit wat die digter in die poësie beoog. As sy verse vlam kan vat en dit suiwering meebring, bly die hoop om kontak te maak nie uitgesluit nie.

Die rooi kleur van die hemel mag 'n aanduiding wees van belofte wat in vervulling gaan. In Mattheüs 16:2 sê Christus: "In die aand sê julle: Mooi weer, want die lug is rooi". Hiervolgens kan woorde ook gesien word as tekens waardeur die digter afleidings suggereer of maak. De Vries wys byvoorbeeld op die belangrikheid van rooi binne die alchemisme as kleur wat dui op sublimasie en suiwering.[30] Waar dit hier juis gaan om die alchemie van die woord dui rooi op die onderneming om 'n bevrydende "niemandswoord" te vind. Rooi is ook die kleur van bloed, die lewegewende substansie, en die droom en woord word inderdaad in die canto gelykgestel aan bloed. As kleur van die liefde roep rooi die verskyning van die geliefde in die vooruitsig. Hierdeur is die weg voorberei vir die toneel hoër die berg uit waar bloedverwante, geliefdes en die beminde op die spreker wag. Onder die bloukuifbome is daar die "uiterste koelte". Die blou hemel is die boomkruine wat beskerming bied. Dit is die "uitvlug" van vroeër waar die spreker hom kom afsonder soos Han-sjan (V,6) van die Koueberg, sy lewe kan oorpeins en besluite neem. De Vries beskou die berg as "the realm of meditation". Dit is ook die plek vir "solitariness" en "revelation".[31] Voorts is die berge ook die plek wat vrede aan die onrustige gemoed skenk (Psalm 72:3).

Hoog teen die berg uit vind die spreker sy mense terug: die ouers, broer, suster, vriende, mede-skrywers en die beminde. Die paradyslike bestaan is hier getransponeer

---

30. De Vries, Ad: A dictionary of Symbols and Imagery, p.383.

31. De Vries, p.329.

na die bekende wêreld van Onrus, die tuiste van sy ouers. Elders in 'n Seisoen in die Paradys skryf hy soos volg in die gedig "(Onrus)":

doodnatuurlik glo ek in 'n hiernamaals:
ek sal sterf en in my paradyskleed getooi
hierheen kom
en: die berg daar voor die see agter.[32]

Die gedagte aan die sterwe is reeds vroeër in die canto geopper:

want gevangeneskap
ís mos bloedgif
nè
sterwende wolf

Die voorkoms van dié paradys toon egter tekens van ontluistering. Uit die donker oë van sy vader in die leunstoel kan hy die verdriet aflees. Ook die moeder se vrolikheid verraai 'n dieperliggende smart. In hierdie wêreld is daar "dinge en gestaltes", maar hulle verkeer aan die periferie. 'n Gekonsentreerder visie bring die broers en suster na vore. Vriende soos Bill en Jean verdiep hulle in 'n skaakspel, dit wil sê 'n intellektuele tydverdryf terwyl 'n "stukkkende sjimpansee / sonder kop in die spriete" (die denke dus uitgeskakel) daarnaas verkeer.

Viviers haal Stokvis aan uit Vrij Nederland waarin sy oor Breytenbach se skilderkuns die volgende opmerk (vertaling soos deur Viviers aangegee): "'n Motief wat ook dikwels voorkom, is 'n lelike aap (verskeie kere as selfportret bedoel) waar rooi die deurslaggewende kleur is".[33] Ook ander kritici bevestig dit.[34] In "Drang nach Tod, en my tong is slang" sê Breytenbach:

Bruidjie Breytenbach aap op die paal
sy kop is stukkend sy wurms is kaal

(B,125)

---

32. 'n Seisoen in die Paradys, p.114.

33. Viviers, Jack: Breyten, p.5.

34. In Paradoks as Poësie skryf A. van der Merwe: "Die 'aap' beteken meestal 'n ontwikkelingstadium, 'n geestesingesteldheid in die totale lewensloop van die digter", (p.124).

Myns insiens is hierdie selfportret funksioneel deurdat die spreker perspektief op homself verkry. Terselfdertyd is dit 'n voorskrif vir sy onderneming in die poësie. Die kop makeer, want om 'n gedig te skryf, is 'n intense belewenis waarby die kop geen rol speel nie. In "Hoe om 'n gedig te skryf onder vrugteboom in die reën" (H,70) word daar gepoog om die denke (kop) uit te skakel. Die digter moet ontvanklik wees vir die elemente buite hom. Daarom is hy die ene spriete of voelhorings wat staatmaak op sy tassintuig. Dit is bekend dat die oë by die aap een van die vernaamste sintuie is en dat hy stereoskopies daarmee sien.[35] Die spriete neem nou die funksie van die oë oor aangesien die kop ontbreek en dus die oë ook. Die waarneming raak 'n lyflike ervaring met die klem op gevoel in plaas van intellektuele beredenering.

Die selfportret vertoon verwantskap met 'n paneel van Michelangelo in die Sixstynse-kapel. In die paneel die naaste aan <u>Die Laaste Oordeel</u> verskyn daar 'n uitbeelding van 'n ou man wat uit 'n wolk probeer ontsnap. Oënskynlik hoort dit nie by die raamwerk van die geheel nie, maar blykbaar is dit 'n emblematiese voorstelling van God wat Lig en Donkerte skei; daarom heet die paneel so. Ehrenzweig meen egter: "Before creating the world, the great creator (Michelangelo) had to create himself".[36] In die geval van die <u>canto</u> is dit die digter wat homself as sjimpansee kenskets omdat hy as skepper van sy wêreld homself ook daarin verteenwoordig sien. Die verwronge selfbeeld is 'n weerspieëling van die gebroke figuur wat in die poësie om aanpassing vra.

Eenkant is die hurkende Pound "akkedisgrys en woordeloos". <u>Grys</u> kan slaan op die afgeleefde Pound of die doodse gelaatskleur. Dit sou aansluit by die slotgedig waar die akkedis die boodskap dra dat die mens "sterfstof" is.[37] Die akkedis slag die "beskermende woordhuid" af en ontneem die spreker van woorde. Pound is "woordeloos" soos 'n mens spra-

---

35. <u>Ensiklopedie van die Wêreld</u>, Deel I, p.22.

36. Ehrenzweig, p.220.

37. Sien Nyembezi, C.L.: <u>Zulu Proverbs</u>, p.208 vir die Zoeloe-fabel.

keloos is by gebrek aan woorde. Woodward verwys na die byna mistieke element in Pound se poësie as uitvloeisel van die mens se onvermoë om logies of deur middel van die verbeelding sy posisie te omskryf. "Pound was also near to the attitude of speechless wonder (thaumazein) before Being".[38] Hy wat eens soveel versreëls, veral in die canto's, kon inspan op soek na 'n sinvolle lewenshouding krap nou "die een hand met die ander". Let wel, nie die kop by die ontstentenis van interpretasie nie. Die denke moet, soos aangedui, uitgeskakel word. Die teenstelling tussen die intellektuele spel (skaak) en die gevoelsmens (digter) val verder op. Die hand as tasorgaan "is 'n mond" wat die lewe moet skryf, maar by Pound dui dit op onproduktiwiteit. Dit is 'n blote tydverdryf, want hy bly woordeloos. Die gehurkte houding herinner eweneens aan die houding wat die aapspesie inneem. Soos die spreker hom met die sjimpansee vereenselwig, het Pound nog die kenmerkende houding van skrywer-wees, maar dit lyk meer na 'n passiewe onttrekking. As grys die kleur van "indifference"[39] is, is die apatiese houding begryplik.

> dit was 'n skare van bekende gesigte
> :byna onsigbaar, met vroeë sterre se sit bo sy hoof op 'n rydier
> :Federico - sy borshemp en das vol ink en bloed
> Françooi voëldroog aan 'n galg, Osip met sy derms in albei hande gebak
> ook Pablo en Pablo - die een soos loopvuur die ander 'n paddafort
> Dirk en Ingrid halflyf in gesprek, Jeroen huil vlermuise
> en Edoardo so skraal van dink en van voel
> Bashō met die keëlhoed bo teen die boeg van 'n piek
> nog slegs 'n tand in die naghemelte...

Die wêreld is een van "bekende gesigte". Die aanwending van die dubbelpunt aan die begin van twee agtereenvolgende reëls skep 'n diepteperspektief. In so 'n mate dat die leser die visuele aanbod ervaar. Daar word as't ware deur

---

38. Woodward in Standpunte, nr. 146, jg. 33, April 1980, p.40.

39. Cirlot, p.54.

die dubbelpunte geloer om beter te kan waarneem. Die woorde "byna onsigbaar" skep die illusie van afstand soos deur die dubbelpunt voorgestel. Federico Lorca sit "op 'n rydier" met sterre soos 'n stralekrans bo sy hoof. By Breytenbach veronderstel 'n rydier 'n reis wat op 'n eindbestemming dui. Sy vader sit "gevurk" (V,6) op sy rydier terwyl daar sprake is van 'n naderende dood. Breytenbach sit self op 'n koei met 'n reeks hande as stralekrans op die omslag van <u>'n Seisoen in die Paradys</u>, dit wil sê na sy besoek aan sy vaderland. In 'n onderhoud met Roggeman verklaar Breytenbach dat hy na Suid-Afrika sal terugkeer solank hy "kan kruipen of op een koe rÿden".[40] Die mikpunt word nooit uit die oog verloor nie.

Met betrekking tot Lorca kom die bestemmingsmotief duidelik na vore in die beeld van die stralekrans.[41] Sterre hang ook saam met die gedagte aan voorafbestemming of predestinasie. Die borshemp wat Lorca dra, is in ooreenstemming met die besondere geleentheid waar mede-skrywers saam verkeer. Die ink - en bloedbevlekte das en hemp dui enersyds op die gewelddadige dood van die digter; andersyds dui die inkvlekke op die worsteling in die poësie.[42] Lorca se poësie het dikwels die dood as tema. Met verwysing na die poësie skryf Breytenbach "woord is moord" (V,71): Lorca se dood en digterskap word dus assosiatief saamgedink.

Die Franse digter, François Villon, bekend vir sy gedigte oor die liefde, die dood en die verlede, hang "voëldroog aan 'n galg". Villon, in sy leeftyd self twee maal vertroud met gevangenskap, hang uitgeteer deur die tyd aan 'n galg. Daarnaas staan die Russiese digter, Osip Mandelstam, met die "derms in albei hande gebak". Die houding van die digter weerspieël die resultaat van Mandelstam se ontferming oor sy medemens. Die gevolg was marteling deur sy medemens

---

40. Roggeman, Willem: <u>Beroepsgeheim</u>, p.248.

41. Cirlot, p.136.

42. Cohen, J.M.: <u>The Penguin book of Spanish Verse</u>, pp.382, 384. Hier is die ruiter op pad na Cordoba terwyl die dood dreig. In <u>Romance sonámbulo</u> is die ruiter se wit hemp van keel tot bors bloedbevlek met 300 rooi rose.

sodat hy later in aanhouding oorlede is.

Die verwysing na Pablo Neruda, die Chileense digter, en die skilder Pablo Picasso roep in herinnering die ballingskap wat albei geken het. Die "een soos loopvuur die ander 'n paddafort". Neruda kan moontlik voorgestel word as die kampvegter vir die sosialistiese Chileense staat en as ambassadeur in verskeie wêrelddele die toonbeeld van lewensdrif. Daarteenoor die beeld van Picasso as 'n paddafort, dit wil sê die kluisenaarsbestaan wat die skilder laterjare sou voer. Die paddabeeld kan moontlik die kreatiewe element[43] in Picasso se lewe impliseer. Sintakties kan "loopvuur" en "paddafort" ook by Dirk en Ingrid aansluit. Dit is egter onwaarskynlik dat die reël dié interpretasie in hom omdra, aangesien dit semanties in omgekeerde orde ten opsigte van Opperman en Jonker sou geld. "Paddafort" sou 'n verwysing wees na Opperman se siening van die digter as padda, en fort na die verskansing. "Loopvuur" sou Ingrid Jonker kon tipeer as mens met 'n register waarin veral die warmte en hartstog opval. "Loopvuur" sluit aan by die vlammotief in die <u>canto</u>, die drif wat in die digter gesetel is. "Halflyf in gesprek" veronderstel 'n gedeeltelike betrokkenheid. In die tyd waarin die gedig geskryf is, is daar vir die siek Opperman se lewe gevrees. Sy deelname aan die gesprek met die gestorwe digteres geskied hiervolgens onder die bedreiging van 'n naderende dood.

Die skilder, Hieronymus Bosch, bekend vir sy surrealistiese skeppinge, "huil vlermuise". Laasgenoemde is nagdiere wat aan hierdie stilteland, soos vroeër aangedui, 'n bonatuurlike sfeer verleen. 'n Vervreemde wêreld kom hier tot stand waarin die kunstenaars as getuies van hul tyd verskyn en soos in Bosch se skilderkuns vasgevang word in die verontpersoonliking van die menslike bestaan.

Die Italiaanse digter, Edoardo Sanguineti, se skraal gestalte word in verband gebring met sy sensitiwiteit. Die dualisme tussen dink en voel in sy digterskap kan ook aanleiding gee tot die interpretasie dat daar sprake is van skraalheid in sy verse. Die oorheersing van die droom in

---

43. Cirlot, p.114.

sy poësie is toe te skryf aan sy opvatting dat die droomwêreld net so outentiek soos die werklikheid is.[44] Die spreker in die canto probeer juis om aan die droom-beeld deur middel van die woord werklikheidsgestalte te gee.

Die groot haikoe-digter, Matsuo Bashō, sit teen die bergpiek. Dit is bekend dat hy sy huis verkoop het en 'n noordwaartse reis wat twee en 'n half jaar sou duur deur Japan onderneem het.[45] Die spreker in die canto sou dus in Bashō 'n mede-reisiger en geesgenoot kon sien. Die keëlvormige hoed wat Bashō dra, herinner aan 'n myter, die kenteken van geestelikes. In die betekenis van hoofdeksel word 'n verband met die denke gelê - 'n afsluiting in bepeinsing. Die piramidale of keëlvorm kan ook dui op eenheid:[46] die eenwording met die wêreld soos deur die zazen beoog. Bashō sou later 'n Zen-Boeddhis word. In hierdie transendentale wêreld is dit natuurlik dat die plek 'n "boeg" is. Hiervandaan word die reis deur meditasie onderneem. Bashō raak "nog slegs 'n tand in die naghemelte..."-'n stippel in die omringende duister. Dit bring die besef dat die mens in magteloosheid teenoor die onbegrip verval. Hy is Lucebert se "broodkruimel op de rok van het universum".

> "Adonai elohenu!" roep 'n seedier met 'n veraste snater
> uit die wanklankige water
> en "Adonai ehad" kreun Sint Kruisjan waar hy hang
> onderstebo aan 'n hoë kruin
> maar Sensei het in die skemer geskater
> met sy vinger in die maan se oog gedruk:
> "nie één nie, nie één nie..."

Sou die godsdiens 'n uitvlug bied? Die oorgawe aan die geloof is immers 'n lewenshouding net soos die kuns 'n poging tot 'n interpretasie van die werklikheid is. 'n Seedier met 'n "veraste snater" roep: "Heer, onse Here". Dié smeekklag disintegreer moontlik omdat die water wanklankig is. Die

---

44. Campert, Remco (red.): "Edoardo Sanguineti" in Gedicht: jg. I, nr. 3, Juni 1974, p.133.
45. Dijkink, G.: "De topografische verbeelding" in De Gids: jg. 143, nr. 5, 1980, p.295.
46. Cirlot, p.61.

water is in dié geval geen goeie geleier nie sodat die aanroep dermate ontwrig word. Is dit nie veel eerder ontluistering omdat 'n seedier aan die woord is nie? Die verwysing na snater is funksioneel vir sover waterdiere soos ganse en eende die attribuut het. Dié platvloerse term impliseer egter derogasie aangesien die seedier gepersonifieer word. Dit is moontlik 'n beklemtoning van die primitiewe inslag van ons religie. Tewens ook die sinloosheid, want 'n "veraste snater" is nie in staat tot aanroeping nie. Die mens se diepste versugtinge betrek God, maar hulle bly onverwoord. Vir sover die eenwording met God uitbly, is alle uitings 'n vrugtelose gebaar.

Sint Jan van die Kruis beweer: "God is Een". Die feit dat hy kreun en onderstebo hang aan 'n hoë kruin impliseer dat hy aan sy eie doktrine hang: "to such an extend that his entire being hang upon it".[47] In Skryt was daar sprake van "waar siéners onderstebo gekruisig wag" (S,14) om uiteindelik "beendroog te word". Hulle wat heldersiende is, maar onderhewig is aan die vernedering van die dood. Volgens Sint Kruisjan se mistieke idealisme word die vereniging met God gelykgestel aan die eenwording met die geliefde. In en deur die liefde word die drie-enige God "three persons, one Belovèd".[48] Dit is veral tydens die nag wat die bestaan in duisternis hul dat die mens bewus word van sy beperkte kennis. Breytenbach stel sy onvermoë om siener, soos Sint Kruisjan, te wees eksplisiet:

> ek is geen profeet nie
> ek is 'n dinges
> en so privaat
> dat ek nie meer bestaan
> (want die twyfel is dáár)
>
> (S,14)

Breytenbach en Pound het nie net gevangenskap met Sint Kruisjan in gemeen nie, maar ook die foltering van die swart nag. 'n Wanhopige Pound skryf in gevangenskap:

---

47. Cirlot, p.138.

48. Brenan, Gerald: St. John of the Cross, p.187.

is there a blacker or was it merely Don Juan with a
belly-ache writing ad posteros

(Canto LXXIV)

Die wyse waarop Sint Kruisjan hang, naamlik onderstebo, herinner aan dié van die vlermuis. Laasgenoemde is 'n nagtelike dier sodat die belangrike aspek van Sint Kruisjan se leer, naamlik die kennis van die aand, hierdeur beklemtoon word.

Sensei se reaksie is ontkenning van die voorafgaande geykte frases oor die goddelikheid. In die skemerland, waar onderskeidings slegs in geringe mate opval, lag hy uitbundig. Sy "geskater" rym met die seedier se "snater" waardeur die ontluistering aangaande die waarheid klanktegnies en semanties benadruk word. Vroeër het Breytenbach reeds gewaarsku:

maar die vinger
wat die maan uitken is nie die maan nie

(S,19)

As die afstand tussen die vinger en die maan uitgeskakel kan word, kan die uitwysing presieser wees. Dit word bevestig deur die druk van die vinger in die maan se oog. Sensei se uitspraak "nie één nie, nie één nie..." verkry groter geldigheid deurdat dit aansluit by die spreker se beskouing dat die poësie wesenlik paradoksaal is. Die afleiding is dat God nie Een is nie, maar ook dat nòg die seedier nòg Sint Kruisjan gelyk het. Die grondliggende gedagte is dat die werklikheid nie eenvoudig verklaar kan word nie. Fromm gebruik die term "paradoksale logika" en verduidelik: "Inasmuch as God represents the ultimate reality, and inasmuch as the human mind perceives reality in contradictions, no positive statement can be made of God".[49] In die Oosterse mistiek lê die eenwording met 'n God juis in die vermoë om deur toegewyde liefde in die wêreld op te gaan. Die skemer as tussenstadium impliseer hier die beperkte waarneming as gevolg van die afname in die ligintensiteit. Op dié wyse word daar voorbereiding getref vir die intrede van Beatrice met die "naggladde lyf".

---

49. Fromm, Erich: The Art of Loving, p.66.

en sý, my stralende Beatrice met die hoë wangbene
en die naggladde lyf het na my gekom
met kole vir my lippe
oor die snit in die aarde, óór die see se snik

Soos Dante se geliefde Beatrice word sy voorgestel met 'n stralende gelaat. Die stralende, blymoedige gelaat is soos 'n liggewende bron waarvan sy bestaan afhanklik is. Die verwysing na die "hoë wangbene" is kensketsend van die klassieke en edele soos versinnebeeld in Dante se siening van die vrou as verlosser. In die canto herken die spreker sy geliefde aan haar gelaatstrekke, maar veral aan die "naggladde lyf". 'n Intieme kennis van die vrou wat hy in die nag verwerf, maar ook 'n vlietende begrip, want die lyf is glad. Dit wat hy begryp, is net gedeeltelik en uiteindelik vergly die sekerheid ook sodat net die donker onbegrip oorbly.

Sy bring die kole vir sy lippe. In Jesaja 6:6-7 lees ons van 'n seraf wat met 'n gloeiende kool Jesaja se lippe aanraak en sodoende sy skuld en sonde vergeef. Begeer die spreker in die canto nie ook dieselfde nie? In Lukas 16:24 smeek die ryk man dat Lasarus sy lippe met water sal aanraak omdat die vlamme van die hel 'n pynlike dors veroorsaak. In teenstelling hiermee verlang die spreker kole wat sy lippe brandend sal maak. Sy troos lê in die aanraking van die lippe, hoe séér dit ook al pynig. Slegs dan sal hy kan dig, want die pyn is 'n vereiste vir die skryf. Al raak die tong "stom van die pyn" moet hy agter die "één maatlose oomblik" van insig probeer kom. Net soos in die geval van die ryk man bestaan daar 'n snit of kloof wat hom van sy Beatrice skei. Die skeiding is 'n fisiese beperking en wel 'n see wat tussen hulle lê. Die see wat tussen Afrika en Europa lê wat hulle van mekaar skei? Sy kom "óór die see se snik". Snik is 'n "hik van droefheid, smart",[50] sodat die smartlike skeiding gestalte kry in die oseaan wat vroeër 'n lied was. Dit kan ook 'n "snak na asem"[51] beteken, 'n gesnak na woorde. Die

---

50. Kernwoordeboek van Afrikaans

51. Kernwoordeboek van Afrikaans

canto is dienooreenkomstig 'n lied waarin daar na woorde gesoek word. 'n Poging om agter die woorde om ruimte te vind waarin daar vrylik asem gehaal kan word. Net soos die ryk man die hel ervaar, verkeer die spreker in die hel van fisiese afsondering. Die geestelike laagtepunt wat daaruit voortvloei, is die gevolg van die innerlike toestand van ontreddering. Daarom kan hy in die Liefde so getransformeer word dat die hereniging met die beminde die wanhoop ophef.

> "Die vlieënde voëls keer twee-twee terug.
> In hierdie dinge skuil 'n dieper betekenis".
> (só het T'ao Yuan-ming al getroos)
>
> en, Ez, ek maak my sê min-of-meer tóé
> van my mik maak ek 'n kettie
> nou's dit jóú beurt:

Die belofte, "Die vlieënde voëls keer twee-twee terug", is die trooswoorde van T'ao Yuan-ming waaraan die spreker "'n dieper betekenis" heg. T'ao-Yuan-ming (ook Tau Tsjien of Tau Juan-ming) was die eerste kluisenaar-digter wat oor die natuur en landelike poësie sou skryf.[52] Oor hom verneem ons die volgende: "his poetry expresses a mixture of desperation and delight, often with an undercurrent of guilt".[53] Hy beskou die heelal as onsimpatiek gesind teenoor die mens: "Yet of all Chinese poets he has perhaps the strongest affinity for the world of nature, drawing from it simple symbols (... homing bird) which acquire special significance in the context of his entire work".[54] Dit kom dus voor of die spreker in Voetskrif die kluisenaarsbestaan en veral die desperaatheid en skuldbesef met T'ao Yuan-ming in gemeen het. Tog is daar ook die hoop op 'n nuwe seisoen as die voëls paarsgewys sal terugkeer. Die slotafdeling in Voetskrif heet "my land in die winter" en het veral die landelike beskrywing met die Chinese digter in gemeen. Waar dit in dié afdeling oor lewe en dood handel- 'n poging tot selfper-

---

52. Ensiklopedie van die Wêreld, Deel 9, p.506.

53. Preminger, Alex: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p.120.

54. Preminger, p.120.

spektief - wil hy die vrees bekamp, al is dit in "die eensaamheid waarmee ek die reis korter maak", en dit in die beminde verberg (V,91). Sy reis na die noorde in die slotafdeling veronderstel dus 'n ontmoeting met die geliefde, maar die voorveronderstelling is tentatief: "To face the north is to pose a question".[55]

Die canto word afgesluit sonder dat Pound daarop kon reageer. Die gedig wat 'n dialoog moes wees, het eintlik 'n monoloog geword. Op dié wyse het hy die ydelheid probeer afskud in 'n poging om selfregverdiging te verkry soos deur Pound bepleit is. Die reëls van sy gedig word 'n rekker waarmee hy na Pound mik. Sy mik - die gevangenskap - dien ironies genoeg as vastrapplek of balans (sy voete is immers nog stewig in die gruis) om na Pound uit te reik. Die dubbelpunt wat volg op "nou's dit jou (Pound se) beurt:" is sprekend van die stilte waaraan hy oorgelewer is. Hy kan net wag, en die wit bladsy is die ruimte wat die stilte eggo.

Vanuit sy gevangenskap halfpad deur sy lewe (op ses-en-dertigjarige leeftyd) is die canto 'n rekker waarmee hy na Pound mik om deur middel van die woord kontak te maak. Die gevangenskap is op sigself 'n werklikheid - al is dit hoe onwerklik - en hy kies die digkuns as aanvaarde en selfopgelegde lewenshouding. Voetskrif is bowenal poësie oor en in aanhouding.

2.2 (MIKPUNT - 'N CANTO VIR E.P.): SAMEVATTING

Die canto in Voetskrif is 'n oorsig oor 'n leeftyd wat om besinning vra omdat die spreker by 'n mik in sy lewensloop gekom het. Die reis te voet, berg uit, is 'n vrywillige, maar terselfdertyd ook selfopgelegde onderneming. Dié uitvlug na die hoër stiltestreek veronderstel 'n ander manier van sien, aangesien die oë vir die wit mure van die gevangenis gesluit word. In 'n poging om die verydeling in sy lewe ongedaan te maak, steun hy op die herinnering en die verbeelding; dus 'n reis na binne. Die nadruk wat hier val op chiaroscuro bevestig die aard en omvang van die topografie van die reis. Die intensiteit van die waarneming beweeg tussen die pole

---

55. Cirlot, p.245.

lig en donkerte en gepaardgaande daarmee beweeg die woord tussen hoop en wanhoop.

Vir sover die spreker se bevryding aangewese is op die verlossende woord vind ons 'n verandering in Voetskrif met betrekking tot Breytenbach se oeuvre. Annari van der Merwe het in haar resensie reeds die aandag hierop gevestig: "Die gelykstelling van die vrou en die poësie is opgehef".[56] Die gevangene se enigste keuse lê nou in die vers wat kontak met die geliefde moet maak en ook minnaar van die geliefde moet wees. In die verlede kon die spreker self die rol van minnaar van die vrou en die poësie vervul. Solank die poësie kontak kan bewerkstellig, is sy gevangenskap voorwaardelik opgehef.

Dit blyk spoedig dat die woord net soos gevangenskap 'n pynlike ervaring is. Fanie Olivier omskryf die vers dan ook as "die land van ballingskap".[57] Die abstrakte droomervaring kan nie konkrete gestalte in die woord kry nie. 'n Gevoel van tevergeefsheid oorval die spreker, want die woord verlos nie, maar verteer die droom. Tereg sien die digter homself as "'n stukkende sjimpansee". Selfs in die verbeelding is sy selfbeeld aangetas.

Soos 'n Dante van ouds ervaar die spreker die Hel, die Purgatorio (Louteringsberg) en die vooruitsig van die Paradys. Die uitbeelding is hoofsaaklik 'n poëtiese omvorming van die vertroude en aardse; daarom dat die leser voel asof hy hom nog steeds op die aarde bevind. Dit is veral hoog teen die berg uit dat die spreker sy posisie en keuse in heroorweging beskou. Paolo Milano se opmerking aangaande Dante is ewe toepaslik op die spreker in Voetskrif: "He emerges fully as a person, as the protagonist in his own poem, only in the Purgatorio. This is his own kingdom; Purgatory is the true reflection of his condition on earth".[58] Inderdaad is die

---

56. Van der Merwe, A. in "Breytenbachs jongste bundel Voetskrif" in Zuid-Afrika, Maandblad van de Zuid-Afrikaansche stichting Moederland te Amsterdam, 53e Jaargang, Nommer 4, April 1976, p.59.

57. Olivier, Fanie in "Ballingskap en die gedig" in Standpunte, nr. 104, jg. XXVI, Desember 1972. p.31.

58. Milano, p.XXIV.

berg die land van die Poësie waar die spreker weer 'n keuse het. Dié selfperspektief wat hier opval, is in ooreenstemming met die weerspieëling van sy situasie, sy gevangenskap op aarde. Dit is ook begryplik dat die sjimpanseebeeld die draer van ontoereikendheid sal wees en dat die hoop op sukses in die poësie hier sterk na vore tree. Hy bevind hom immers in die land van die poësie waar die ontmoeting met die beminde 'n wesentlikheid mag word.

Teen die Louteringsberg kom die spreker, buiten sy eie gelouterde beeld, ook dié van mede-kunstenaars teë. Soos Dante neem hy die verontmensliking waar van hulle wat deur die kuns - poësie en die skilderkuns - in gevangenskap geslaan is. Vandaar die gevoel van vriendskap en broederskap wat van die spreker na sy geesgenote neig. Milano wys op Dante se meditatiewe houding jeens "that error called life (in Dante's Italian, <u>errore</u> stands not only for 'error' in the English sense, but also for wandering)".[59] Hierdie reis die berg uit is 'n onderneming deur die gebied van die kuns - die woord - en insgelyks 'n odyssee, 'n lewensreis.

As die poging tot selfondersoek nie aanklank vind nie, bly die beminde oor as die enigste verlosser. Soos Dante moet die spreker in die geliefde bly glo: "The Love that moves the sun and the other stars".[60] Hierdie besef daag aan die einde van die gedig, en die wit ruimte van die bladsy is soos die niet wat wag om gestalte aan te neem. Dit kan alleenlik deur die geliefde teweeggebring word. Die taak van die poësie is om die innerlike leegte te besweer, want skryfwerk is "eerstens verset teen die dood".[61]

Daar word geskryf omdat dit 'n wyse is om te oorleef. In <u>'n Seisoen in die Paradys</u> sê hy self:

> Waarnatoe reis ons tog? Ek het gelees dat daar twee maniere en soorte van reis is - soos Odysseus wat opneem, wat ervaar, vir wie die wêreld oopgaan van onbekende na onbekende; en soos 'n Rimbaud wat homself af-

---

59. Milano, p.XXVI.

60. Milano, p.544.

61. <u>'n Seisoen in die Paradys</u>, p.135.

sluit om hom te werp in die peillose afgrond van die self - op soek na 'n total vision, 'n totale siening van die wêreld, die waarneembare, die syn. Maar daar is ook Amos Tutuala se soort reis, 'n reis waar alle grense opgehef word. Bevry deur die angs. En daar is Mini se soort reis in Pretoria se Sentrale Gevangenis, die hanging jail. En Hansjan se reis al sittende op die Berg, en Meester Dogen s'n... Alle reise is tog eenders. Soos die seeleeu wat staan en rondtrippel op die bal, die aarde, om op een en dieselfde plek te bly staan.[62]

Hierdie aanhaling sou kon dien as 'n kriptiese samevatting van die bundel Voetskrif in sy geheel. Eerstens kom die reis neer op 'n verkenning van die self - die syn soos in die geval van Rimbaud. Meestal geskied dit in eensaamheid en opsluiting - Odysseus, Rimbaud, Mini, Hansjan en Meester Dogen. Tweedens val die klem op die denkbeeldige van die reis: die onbekende (Odysseus); die afsluit in oorpeinsing (Rimbaud); die ophef van grense en 'n herskep van die wêreld (Tutuala); die reis in die tronk wat self 'n markering in die tyd is - die hanging jail-; die meditasie wat dui op 'n reis deur die gees (Hansjan) en Meester Dogen. Dit sal opval dat dié reis hoofsaaklik van die droom en herinnering gebruik maak aangesien die mens in sy wegkeer van die werklikheid denkbeeldig gaan lewe. Die spreker maak hier gebruik van geesgenote soos hul hulself in die literatuur voordoen. Die herhaling van bepaalde beeld-leitmotiewe - verrig in dié opsig 'n eenheidskeppende funksie binne die bundel vir sover hulle argetipes van die menslike gees verteenwoordig. Derdens tree die beoefening van die zazen op die voorgrond deur die verwysing na Hansjan en Meester Dogen. Die geskikte tyd vir die meditatiewe ingesteldheid is die nag wanneer daar stilte heers. Die sitposisie is 'n kerngegewe, nie net omdat die spreker in gevangenskap sit nie, maar ook aangesien die korrekte sithouding die korrekte lewenshouding veronderstel. Meester Dogen stel dit soos volg "zazen op sigself is satori".[63] As jy die soheid (tathata)

---

62. 'n Seisoen in die Paradys, pp.179,180.

63. M.A.W., p.vii.

wil bekom, weet: "Jou gedrag dan: in die lewe moet jy jou met die lewe vereenselwig, in die dood met die dood ... Lewe en dood is die wese van Boeddha".[64] Die aanpassing in die gevangenis geskied dan ook volgens die besondere aanpassing van die woord in die poësie. Dit kom neer op 'n aangepaste skryfwyse. En waar die klem telkens op die sithouding val, terwyl 'n reis deur die verlede-ook die toekoms-onderneem word; is die paradoksale opvallend. Daar word "beweeg" terwyl daar gesit word. Vandaar dat die bundeltitel die voetskrif van gestremdes voor die gees roep.

Ofskoon die spreker in die poësie skuilgaan, geniet hy nie algehele immuniteit nie. Die literêre kunswerk, en in die besonder dié <u>canto</u>, is ook uitgelewer aan 'n tydruimtelike bestaan. Dit word slegs gerealiseer as werklikheid binne die lees-tyd, maar sodra laasgenoemde beëindig word, word alle bestaansmoontlikhede opgehef. Die poging om Pound betrokke te maak by die skryfproses berus hoofsaaklik op intersubjektiwiteit. Die leser van die teks - waarby Pound ook veronderstel word - skep saam met die spreker-skrywer 'n wêreld waarin alle norme neerkom op 'n intersubjektiewe ooreenkoms met betrekking tot wat moontlik is. As beoefenaar van die woordkuns beroep die spreker hom op die skeppende krag van die woord. Deur middel van die taal en in die taal word die werklikheid voorveronderstel vir sover die menslike gees of denke 'n linguïstiese voorstelling van die werklikheid daar stel. Daarom kan F.G. Droste poneer: "Werkelijkheid is woordenspel".[65] Vir hom is die syn (tereg) geen werklikheid nie, maar dit word deur die menslike gees tot werklikheid omskep. Met betrekking tot die literêre kunswerk skryf hy:

> Zijn referentiekader is niet identiek met dat van de fisieke wereld, maar dat is de wereld van wetten, de wereld van de historie, de wereld van de filosofie

---

64. M.A.W., p.viii.

65. Droste, F.G.: "Het werkelijkheidsgehalte van literatuur" in <u>De Gids</u>, nr. 5, jg. 143, 1980, p.350.

of wetenschap evenmin.[66]

Breytenbach se onderneming in die poësie toon dan in hierdie opsig 'n ooreenkoms met Nietzsche se opvatting dat kuns ook lewensruimte bied, dit is 'n bevestiging van die bestaan. Alhoewel die waarheid nie agterhaal kan word en kuns nie voorgee om dit te doen nie kan die menslike bestaan selfopenbarend wees. Glicksberg meen dan ook "truth does not pre-exist; it must be created". Daarmee beroep hy hom op Nietzsche: "We can only _take_ _cognizance_ of a world which we ourselves have made".[67] Die _canto_ van die spreker in _Voetskrif_ veronderstel 'n poging om sinvolle verklaring aan die bestaan in die gevangenis te gee. Die woord "canto" vind nie net weerklank in die naam Pound nie. Ook Dante sou op vyf-en-dertigjarige leeftyd in sy _Divina Commedia_ 'n denkbeeldige reis in veelvuldige canto's aanbied. Soos in die geval van Pound en Dante is Breytenbach, op ses-en-dertigjare leeftyd, nie net uitgelewer aan ballingskap nie maar ook aan die poësie. Die digter Vergilius begelei Dante, en Breytenbach sal hom na Pound wend in 'n poging om die lewensreis deur die poësie sinvol te verklaar. Dante kom tot die slotsom dat Beatrice betekenis aan die lewe gee. Daarteenoor vermoed Breytenbach soos vroeër in die leuse tot _Lotus_:

> en as die waarheid 'n vrou is?
> Nietzsche

Uitsluitsel oor die waarheid kan nie gegee word nie. Daarom is _Voetskrif_ eweneens manifes van 'n waarnemer wat vermoed dat die waarheid nie enkelvoudig is nie.

---

66. Droste in _De Gids_, nr. 5, jg. 143, 1980, p.350.

67. Nietzsche soos aangehaal in Glicksberg, p.60.

HOOFSTUK 3

Na aanleiding van die analise van "(mikpunt - 'n Canto vir E.P.)" in hoofstuk II word daar in hierdie hoofstuk gekyk na die volgende eenheidskeppende faktore:

3.1 die rol van die ek-figuur;

3.2 die ruimteskeppende elemente soos geopenbaar in die droom, die herinnering en die verbeelding;

3.3 die literatuur as verwysingsraamwerk waarbinne kontak met geesgenote nagestreef word en

3.4 leitmotiewe wat verruiming aan die kategorieë TYD en RUIMTE gee.

3.1 DIE EK-FIGUUR

Sedert sy vroegste gedigte is Breytenbach gekritiseer vir die ekkerigheid of Breyten-rig-heid in sy poësie. Die ek sou nie geïntegreer wees in die gedig nie en 'n struktuurbreuk tot gevolg hê. N.P. van Wyk Louw kom egter met 'n regstelling in sy kritiek: "Was daar dan vóór Nijhoff se fluit geen poësie nie? tussen Catullus, Gezelle en Bloem geen poësie nie? geen poësie waarin die digter dit gewaag het om sommer met sy eie lippe oor sy eie saak te praat?"[1] Dit is eers later dat André P. Brink die eie stem van die ek-spreker met nadere toeligting omskryf. Hy wys daarop dat die bewuste vooropstelling van die ek-spreker binne die lewensbeskoulike visie van die Zen-Boeddhisme nie op 'n egosentriese prinsiep berus nie. Inteendeel, waar die ek-figuur sy wêreld gaan ondersoek, slaan dit op 'n eenwording met hierdie wêreld. Die opgaan in laasgenoemde is terselfdertyd 'n distansiëring van die eie syn. Die ek sien homself in samehang met die geheelbeeld van 'n wêreld sodat daar sprake is van 'n "ontwaking uit die ek".[2] Die ek gaan nie net die wêreld in homself opneem nie, hy word self opgeneem sodat die beskuldiging van 'n een-

---

1. Van Wyk Louw, N.P.: "Die A.P.B.-prys vir 1964": Kriterium, nr. 9, jg. 3, April 1965, p.1.

2. Brink, A.P.: "Blomme vir Boeddha": Standpunte, nr. 73, jg. XXI, Oktober 1976, p.49.

sydige perspektief verval.

In 'n bundel soos Voetskrif is die gevaar van sentimentaliteit groter, gesien in die lig van die gevangenskap wat selfbejammering mag uitlok. Tog sou hier soveel eerder op die groeiende besef van 'n betrokkenheid van die een mens by die ander gewys kon word. Daar is 'n uitreik van die spreker na die geliefde, die ouers, vriende, mede-skrywers en veral die mens as sodanig: "ék bestaan tog net in ander mense -" (V,84). Waar Breytenbach se "politieke verse" in vorige bundels net tot die onderdruktes of minderbevoorregtes spreek, voel hy nou 'n geneentheid tot die mensdom. Hierdie verruiming geld ook vir sy mede-blanke-Afrikaners. Hy voel self aanspreeklik vir wat in sy naam as Afrikaner gepleeg word, (V, 42, 56 - let veral op die aanspreekvorm "ons").

Die vereenselwiging met ander lei daartoe dat die verse nie in selfportrette ontaard nie, maar uitbeelding word van menslike tekortkominge, menslike eiewaan en van die nietigheid waaraan hy uitgelewer is.

Die hoop en verlange is dié van 'n gees wat nie blind is vir sy situasie nie, maar diep bewus is van dit waarin hy hom bevind: "ek kom met my bestaansbelydenis" (V,87). Dieselfde gedagte kom na vore in sy kortkuns Katastrofes waar die uitbeelding nie blote weergawe wil wees nie, maar eerder uitdrukking gee aan die besef van bedreiging waarteenoor die mens weerloos staan.

Breytenbach se poësie huiwer nie om die "eie stem" te laat deurskroei nie. Nijhoff se fluit, Eliot se objective correlative of Pound se persona (masker) word van die hand gewys. Miskien moet daar in dié verband wel melding gemaak word van Pestalozzi se betekenisvolle opmerking aangaande die spreker in die poësie. "Das Gedicht ist ein 'Lyrisches Ich', unabhängig davon, ob darin in der ersten Person gesprochen wird oder nicht".[3] Dit is belangrik dat daar nie uit die oog verloor moet word nie dat elke gedig aanspraak maak op 'n geïmpliseerde spreker, 'n liriese ek, wat outonoom staan in die wêreld van die gedig. Met betrekking tot Breytenbach se

3. Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich, p.345.

poësie beteken dit dat die liriese ek opvallende outobiografiese gestalte aanneem, maar ongeag hiervan vervul dit steeds 'n eenheidskeppende funksie binne die gedig. In dié opsig stem dit ooreen met Pestalozzi se siening van die liriese ek en is dit nie minder geldig of steurend as 'n derdepersoonperspektief nie. In die geval Breytenbach is daar 'n direkter betrokkenheid by die kunswerk. Sy strewe is gemik op kontak; daarom word 'n masker of simboliese taalgebruik vermy. In Die huis van die dowe sou dit lui: "Eet my woorde, troos-woorde" (H,5), en later: "Om te skryf is om te kommunikeer, om saam te eet, om geméénskap te hê, 'n nagmaal, ons almal se bloed, ons almal se vleis".[4] Die woord is dit wat mense in gemeen het. Deur middel van die poësie word daar gepoog om die verwydering tussen die lewe en die kuns op te hef.

In sy poësie sou W.J. Ong se tipering van die literatuur as "a cry"[5] meer toepaslik wees. Dit raak 'n gil of kreet van die digter se ervaring wat direkte betrokkenheid by die I-thou wêreld bepleit. Poësie, soos reeds vermeld, is gerig op persoonlike kontak en nie 'n estetiese verheerliking van die kunswerk ten koste van die realiteit nie. Die skuilgaan agter maskers, en die gevolglike distansiëring van digter en leser, bring Davie tot die volgende opmerking:

> A poem in which the 'I' stands immediately and unequivocally for the author is at the present time held to be 'essentially and necessarily superior to a poem in which the I stands not for the author but for a persona of the author's'.[6]

Die aanvegbaarheid van so 'n stelling is begryplik, aangesien faktore soos geloofwaardigheid en outentisiteit kriteria word. Freud se onderskeid tussen die id en die ego wat sy neerslag in sogenaamde verbloemde taal vind, word hier buite rekening gelaat daar die belangstelling nou psigokri-

---

4. 'n Seisoen in die Paradys, pp.127, 128.

5. Ong, W.J. soos aangehaal deur Alexander Preminger in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p.992.

6. Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity, pp.8, 9.

ties georiënteerd raak.

De Jong se uitlating ten opsigte van evaluasie is myns insiens in Breytenbach se geval binne eie reg aanvaarbaar:

> Omdat ik niet geloof dat een tekst als manna vanuit de hemel in de woestijn komt vallen, heb ik belangstelling voor de situatie (biografisch, sociologisch, zeitgeistlich) waarin het literaire werk ontstond, en waarin de lezer het beleven kan.[7]

In Voetskrif is die biografiese gegewens aanvullend. Dit werk verhelderend, want die ek-figuur laat geen twyfel dat die inkluistering 'n bestaanskrisis tot gevolg het nie. Persoonlike inperking of uitsluiting het by Breytenbach 'n lewenshouding geword. Vroeër as balling van sy vaderland as gevolg van landswette en nou as balling van die lewe daarbuite as gevolg van wetsverydeling. Die afsondering van sy landgenote sou neerslag vind in sy kuns. So verklaar hy reeds in sy eerste digbundel "sedert die oudste dae was daar altyd reisigers / so waarom sou ek treur?" (Y,35). Selfs in die poësie moes hy agterkom dat hy "tussen die mure van die woord"[8] vasgekeer sit.

Die ek neem sy eie posisie in oënskou. In 'n Seisoen in die Paradys besef die spreker dat sy beeld van ander se waarneming afhanklik is. Algaande raak hy bewus dat die ek net 'n projeksie, 'n plaasvervanger of skild van sy eie verbeelding is. Om die eie onherkenbare ek te peil, sou hy selfs 'n vuur projekteer wat die "allesomvattende duisternis" in hom kan skroei om sodoende homself beter te ken.[9]

In hierdie lig beskou, verteenwoordig Voetskrif 'n blik wat die ek op homself werp en gerig is op selfondersoek. Die ingekeerdheid in homself in die gevangenis ken geen ander uitweg nie: daarom dat die poësie so 'n serebrale indruk skep.

---

7. De Jong, M.J.G.: Over Kritiek en Critici, p.249.
8. 'n Seisoen in die Paradys, p.202.
9. 'n Seisoen in die Paradys, pp.114 - 117.

> But poetry that thinks is in truth
> the topology of Being.
> This topology tells Being the
> whereabouts of its actual
> presence.[10]

In die geval van Breytenbach is die ek-figuur geen onbeduidende spreker nie, maar wel 'n bevestiging van die eie bestaan in die tyd wat die NOU is. C.A. van Peursen stel dit soos volg: "Wanneer men 'nu' zegt, zegt men ook'ik".[11] Die ek is in die nou gesitueer en dit is eers dan dat die verlede, die hede, die toekoms en die tyd as moontlikhede bestaan. Die nou waarborg die ek se bestaan. Deurdat die ek dinge aanwys, verkry sy wêreld geldigheid en sodoende hyself. Die duursaamheid van die NOU het voorts die gevolg dat dinge in die tyd bestaan. Die besef dat die werklikheid objektief waarneembaar is en nie uit momentane verbyflitse bestaan nie is die standvastigheid waaraan die digter kleef. As die werklikheid egter 'n pynlike ervaring is, word die oë gesluit soos in die canto aangedui is. Die verval in die onwerklike bestaan het nog 'n verdere implikasie, naamlik die manipulasie van die nou-fenomeen. Laasgenoemde is intersubjektief, dit wil sê, dit betrek ook alle ander persone wat dieselfde nou ervaar. "Dit nu ontleent immers zijn kwaliteit mede aan de mogelijke aanwezigheid, of deze nu direct of indirect is, van alle personen, waarvan ik kan weten dat zij hetzelfde nu meemaken".[12] As die nou die enigste sekerheid verskaf, is daar die versugting:

> As jou <u>nou</u> en my <u>nou</u> (hoewel ek in die nóúte sit)
> maar bymekaar kan kom -
> al is dit ook oor 'n tydjie!
>
> (V,53)

---

10. Heidegger, Martin: <u>Poetry, Language, Thought</u>, p.12.

11. Van Peursen, C.A.: <u>Feiten, waarden, gebeurtenissen</u>, p.131.

12. Van Peursen, p.142.

Die wete dat ander ook deel het aan die nou hou die moontlikheid van ontmoeting in. As daar 'n verwydering bestaan, kan die ontmoeting nie plaasvind nie en moet die nou vasgehou word, want "afstand is ouderdom" (K,26). Daarom moet die nou lewend gehou word, want die aftakeling lê in die tyd wat verbygaan.

Wat die tronksituasie betref, kan hy die ouderdom nie fisies aan iets meet nie. Die afleiding is: "alles word oud behalwe gevangeneskap" (V,53). Waar hy vasgevang sit, weet hy dat 'n geliefde buite wag wat aan die ouderdom blootgestel is. Paradoksaal genoeg moet hy haar, op wie sy vertroue gevestig is, juis deur middel van die poësie beskerm teen die ouderdom. In haar sal hy dan die verlore en verlede tyd opdiep sodat hul dit weer deelagtig mag word:

> bly net soos ek jou nou sien,
> hóú die tyd vir ons in jou hande jou mond,
> bewaar ons vreugde vernietig ons pyn
>
> (V,10)

As gevangene verkeer die ek in afsondering. Sy enigste kontak met die buitewêreld is 'n brief van die geliefde (V,44), die lappie blou lug deur die venster (V,32) en geluide (sang) van mede-gevangenes (V,29). Daar is ook 'n mier wat die sel binnegekom het (V,62). Die uitwerking hiervan op die digter is duidelik waarneembaar. As bundel is <u>Voetskrif</u> veel skraler ten opsigte van metaforiek en beeldskepping as die vorige bundels. Daar is 'n afname in visuele beelding wat sy vroeëre gedigte gekenmerk het. Die segswyses het meer direk geword. Tog moet dit nie verwar word met 'n eenvoud van segging omdat die digter niks te sê het nie. Inteendeel, die verskraling is bedrieglik. Die ingekeerdheid het eerder gelei tot 'n serebraler ingryp op die poësie. Vandaar die bespiegeling oor die aard van die poësie, die digter en die lewe. As skrywer en skilder het prikkels van buite ontbreek sodat sy waardebepaling beïnvloed word: "Geestelik en verstandelik is 'n mens heeltemal ingekeer op jouself".[13] As die gesigsveld kleiner word, skryf Breytenbach: "'n Mens verloor jou verwysingspunt,

---

13. Viviers, Jack: <u>Breyten</u>, p.79.

mens verleer jou gevoel vir interaksie met mense om jou, met die omgewing selfs. Dit is 'n disoriënterende proses".[14]

Die afsterwe van die buitewêreld het tot gevolg dat hy nie meer is soos die geliefde hom ken nie: "hierdie ek is dood" (V,8). Hy moet hom aanpas "by die norm van die Dodehuis" (gevangenis).[15] As ontwrigte mens ontbreek die selfperspektief. Gedig nr. 8 "(ek, ekself, ekke, fleslek" (V,14) getuig van die woordspel met "ek" en "my" wat uitloop op "selfde ek". Dit is asof hy letterlik in die taal uitlek of uitloop soos 'n "droë dronklap". Laasgenoemde teenstelling is getuienis van die onvermoë om met nugterheid sy situasie te peil. Waar die disoriëntasie intree, raak die selfperspektief 'n contradictio in terminis:

sien ek deur die tralievenster
die nag se geraamde gesig -
(<u>en ék 'n vrywillige</u>!) -

(V,2)

As vereensaamde kan hy nietemin met homself gesels. Hy kan selfs 'n gedig aan homself opdra. In die gedig "(<u>plagiaat</u>)" beaam hy:

want die omstandighede was onder dié en huidig,
en berg-wat-oë-trek en vaste tye en boom-met-sterre
en see en vrou was daar nie - byna
alle elemente het droewiglik ontbreek

(V,27)

Dit is 'n verjaardaggedig:

want die sestiende en neënde het hom verwys na
seëninge, senings, nes, tien teen een, en dubbelsinne

(V,27)

Dit is die datum wat hom herinner aan sy bestaan en in dié opsig is dit 'n onderskraging. Dit is 'n aanduiding dat die ek:

---

14. Viviers, p.77.

15. Viviers, p.154.

is een
en dieselfde

net soos daardie rivier
steeds dieselfde is
as dié van
een-en-dertig jaar en vyf maande gelede.

16-2-71
(M.A.W., 3)

Die datum onderskryf die toestand onder "dié en huidig". Dit verwys immers na goedkeuring (seëninge), na sy vleeslike bestaan (senings), na die plek van oorsprong (nes), na waarskynlikheid (tien teen een). Dié erkenning is van primêre belang-veral waar alle verwysing "droewiglik ontbreek".

In die gedig word daar na homself gekyk. Dit is interessant om daarop te let dat die spreker, soos in enkele ander gedigte, telkens in die derde persoon praat net om aan die einde self in die eerste persoon tot die gedigwêreld toe te tree. Die feite kan nie langer verdoesel word nie en die perspektief kan nie afstand verdra nie. Afsydigheid raak te veel gevra. Die selfportret is dié van 'n "boggelkop, spog-en-bogkoggel". As digter en skrywer slaan die boggelkop op die gekromde houding tydens die skryfaksie. Hy is die een wat spog en grootpraat in sy verse. Eintlik is al sy woorde bog, onsin en ontaard dit in 'n gekoggel of uittarting. 'n Gelouterde erkenning wat getuig van begrip sowel as 'n berusting en aanvaarding van sy posisie.

Die papier vreet egter die gedig op en sy geswoeg om woorde is tevergeefs. Die gedig word afgesluit met 'n toevoeging tussen hakies "(in - of uit? - die Anderplek)". Dit is 'n verwysing na 'n plek wat beswaarlik onder woorde gebring kan word. Die onsekerheid waarin hy verval, het die grense van sy wêreld laat vervloei.

Die pre-okkupasie met die tyd en ruimte word ook in drie ander gedigte waargeneem. As die terdoodveroordeeldes in die laaste dae onophoudelik sing met die wete dat hul lewens binnekort beëindig sal word, voel die spreker aangegryp en bring hy die datum 19-IX-75 onder die gedig aan. Hy wat self tussen lewe en dood verkeer, wil die "soetigheid onthou" solank hy self nog in die "bittermooi lewe" verkeer

(V,29).

Onderaan gedig nr. 27 verskyn die datum 27-IX-75. Waar dit in die gedig handel oor die tyd wat vlug, oor die verlede en die toekoms, oor alles wat oud word, oor die nou van die bestaan kan hy net die gedig aanbied: "neem voorlopig dan <u>dít</u>:" (V,53). Eintlik bied hy niks aan nie - soos deur die stilte gesuggereer wat op die dubbelpunt volg. Die datum is 'n ironiese toevoeging, want as die tyd sy loop neem, is die datering sinloos.

In die gedig "<u>mens</u>" (V,80) word die verganklikheid en die verval van die mens aangestip. Die heelal is so lank soos 'n kalpa (4 320 000 000 jaar) en die afslyting van die tyd is nouliks merkbaar:

> wanneer die tydjie
> tussen jou en my
> verby is (en verlore)
> bly net tyd nog oor
>
> (V,83)

Ten spyte van die tydsbegrip wat die verstand te bowe gaan, word die gedig afgesluit met die datum 16-10-75. Ondanks sy wete dat hy nietig is, volhard hy om die dag van sy skrywe aan te stip. Die slotreël "alle mense is mens" is ook op hom van toepassing. Al is sy lewe van 'n verbygaande aard laat hy hom nogtans geld deur die aanbring van die datum om so sy betrokkenheid by die lewe aan te dui.

'n Gedig waarin die nietigheid van die mens sterk na vore kom, is nr. 27:

> ons dae is soos garsstoppels op die land
> het die swaap al gesê
>
> (V,51)

'n Gedagte wat sinspeel op Jes. 40:6; Petrus 1:24 en Psalm 103:15.

"Die mens - soos die gras is sy dae". Nogmaals is dit 'n bevestiging deur die spreker van sy verwantskap aan die mensdom. Inbegrepe ook 'n kyk na homself:

> verdagte? volksvyand? vreemdeling? veroordeelde?
> vermiste? voetganger!
>
> (V,52)

Is hy iemand wat onder verdenking staan? 'n Bedreiging vir sy volk? 'n Wanaangepaste? Iemand wat reeds vervloek is? Of is hy iemand wat afgedwaal het en as voetganger voortsukkel (dus ook reisiger)? Is hy 'n uitgeworpene, vreemd aan sy volk soos die tyd hom nou ook "effe uit fatsoen druk" (V,52)? As mens is die ek bewus van sy misplaaste posisie wat sedert sy vroegste bundels beslag sou kry.

Dit is veral die tyd wat as betekenisvolle faktor en verhoudingselement opval. Is die tyd en die ewigheid:

grondeienskap van die verhouding
tussen heelal en wáárnemer (?)

(V,52)

Die mens staan as waarnemer teenoor die heelal, die uitdyende ruimte. Die een word by die ander betrek, want dit is 'n "verhouding". Die visie van 'n oorweldigende heelal bring hom na die tydsbeeld, of liewer die tydloosheid, die ewigheid. Laasgenoemde is die allesomvattende ruimte waarin die mens opgaan en vergaan sodat die heelal "omheen-en-ineen" is. Die wete dat die heelal uitdy en mag disintegreer, het die spreker vroeër laat insien dat die oordeel van mense oor mekaar onsinnig is, aangesien die mensdom "sandkorrels en stofstippels" (V,43) is.

Die ek op soek na die tyd van samesyn kom tot die gewaarwording:

die toekoms beur uit die verlede
soos 'n plant uit die saadjie

(V,53)

Verwagtings word geabstraheer uit die vertroude kennis van die verlede, want sonder die verlede is die ek-figuur 'n ontwortelde. Onder dié omstandighede bestaan die moontlikheid dat die toekoms uitsigloos is, 'n verdoemenis:

of lê ons heenkome
reeds in die rook?

(V,53)

Noudat die ek in gevangenskap wat nooit oud word nie sit, weet hy dat hy "buite die orde val" (V,53). Gevolglik is hy in staat om buite die tyd om kommentaar te lewer. Dié

afstandname geval hom egter nie. Dit vervul hom met angs, want:

> die vrees het op hom gekom
> dat alles van hom weg sal val
> in hierdie plek waar hy niks het
> en dat hy vir niemand meer
> sal bestaan nie
>
> (V,61)

Twee gedigte word aan die ouers opgedra "(Vir Oub)" en "(Vir Oun)". Van sy vader het hy die bene, die diep bloed en die geluide van sy bors geërf (V,66). Van die moeder die bene, die kantelende bloed en die klanke van die keel (V,69). Die vader (ook die moeder) wat weet "hoe tydelik en verbygaande alles is"[16] was in sy verse die bakens waarheen hy kon uitreik. 'n Bloedverwantskap wat die lewe is:

> hierdie lewe is al wat ons het
> en dit kon net bestaan as gedeelde besit...
>
> (B,127)

In Voetskrif word die houding eksplisiet gestel:

> Terugskouende: byna al my verspogings (geflapper) gaan om verhoudings;
>
> (V,55)

sodat die ek-figuur, hoewel dit soms lyk na 'n beheptheid met homself, eerder slaan op 'n betrokkenheid by sy land en sy medemens. In die toespraak by die Sestigersimposium verklaar Breytenbach: "Ons eerste dimensie is die mens - in sy eendersheid en in sy andersheid, in sy mensheid".[17] Was die ego "(daardie sieklike voëltjie in 'n kou)"[18] nog altyd die spil waarom sy werk sou draai? Miskien is die antwoord hierop die beste in sy eie woorde saamgevat: "Die historiese ek word dan 'n uitkykpos en waarnemingspunt".[19]

---

16. 'n Seisoen in die Paradys, p.218.
17. 'n Seisoen in die Paradys, p.128.
18. A.w., p.92.
19. A.w., p.136.

Hierdie punt, die ek: "wat net sin het omdat die twee op daardie moment kruis".[20] Die twee kan slaan op die verhouding "tussen mens en mens, tussen sê en sê, tussen ding en gewaarwording".[21] Dit sou ook kon dui op die verhouding tussen taal en inhoud.

Met betrekking tot die inhoud is Breytenbach dikwels self die inhoud. As digter kom hy midde in sy poësie te staan. Die digkuns raak 'n spieël waaragter hy sit:

en hou dit vir jou óp -
kyk daarín en jy sal my sien

(V,53)

Die kyker is veronderstel om homself te sien, maar nou sien hy die spreker (die ek). In watter mate is die leser dan betrek by die spreker? Ten eerste omdat die leser deel het aan die geskepte wêreld wat hy visualiseer. Ten tweede vloei die betrokkenheid voort uit die menswees: "en ek vergeef julle al die leed my aangedoen" (S,15). Hy raak 'n aanklaer van die mensdom, omdat hy self, maar:

net een van vele is,
die onaangepastes ,
die heerskare van uitgewekenes, verlooptes

(K,63)

Die lewe is: "geen plek vir my klein kommer of troos. <u>Dit was hier voor ek hier was. Dit sal na my passasie nog hier wees. My hierwees is nie van belang nie. Die huidige ek net verbygaande uitgangspunt, stippellyn, dis maar al</u>".[22]

Dié gedagtegang kulmineer in die grootse gedig "<u>mens</u>" met die aanhaling van Henri Michaux: "L'Enfer c'est le rythme de l'Autre (Die hel is die ritme van die ander). Jean-Paul Satre stel dit eksplisiet by monde van Garcin in sy toneelstuk <u>Huis Clos</u>: "Hell is - other people!"[23] Breytenbach

---

20. ibid.
21. ibid.
22. A.w., p.58.
23. Friedman, Maurice: <u>The Worlds of Existentialism: A critical essay</u>, p.188.

sien die mens as illusie, werklikheid, onreg, opstand, die mens as mens, want ook hy bestaan tog net in ander mense-" (V,84). "Want gaan álle gedigte dan nie oor en om die mens nie?" (V,80). Sy poësie is 'n verslag van menswees soos Voetskrif 'n beskrywing van 'n leeftyd is wat besluit met:

dit is die eindpunt van die reis
dit is die terminus

(V,96)

Die selfondersoek openbaar: "ek het met die vyand geheul" (V,96) en

wat het ek gemaak?
dit is nóú en dit is híér

(V,97)

Dit is die selfkennis van elke mens dat hy nou en hier bestaan, maar watter insig bring dit eintlik? Die wete dat die mens "sterfstof" is? Dit het hy gemeen met ander en tog:

en die lewe sterf nie
oral leef die mens in ander mense voort

(V,31)

Die hel waarin na speling gesoek word, is nie net die gevangenis nie, maar die lewe self. As die lewe in ander mense voortleef, is die mensdom die hel. Breytenbach se oeuvre is 'n weergawe van die mens vasgevang in ballingskap, in die poësie en in die lewe.

Die korrekte lewenshouding sou neerkom op 'n aanpassing by die lewe. In hoeverre die ek-figuur daarin slaag met betrekking tot die zazen word in hoofstuk vier aangetoon.

Dat daar 'n verskil tussen die ek-Breytenbach en die ek-spreker van die gedig is, is onteenseglik so. Jonathan Culler bevestig die aanname van so 'n liriese ek-spreker: "A whole poetic tradition uses spatial, temporal and personal deictics in order to force the reader to construct a meditative persona".[24] Aan deiktiese of aanwysende tekens ontbreek dit nie in Voetskrif nie. Op enkele uitsonderinge na

---

24. Culler, Jonathan: Structuralist Poetics, p.167.

bevat elke gedig 'n verwysing na die eerste- en tweedepersoon. Tekens soos nou en hier teenoor vroeër en daar bring 'n wêreldbeeld tot stand teen die agtergrond waarvan elke optrede van die ek verklaar wil word. Die milieu is die gevangenis en die ek verwyder uit die lewe daar buite is in die poësie sowel as die gevangenskap uitgelewer aan die tydloosheid. As buitestaander is sy waarneming selfbeskouend. Juis hierin, naamlik die mitos van die ek, vind die bundel sy eenheid. Dit is die drome, die verbeelding en die herinnering wat die gedigte saambind deurdat dit in die ek-spreker konvergeer.

Ammerensia Robinson beweer: "Die beklemtoning van die 'ek' en dus van die persoonlike ervaring in die poësie van Breyten Breytenbach, is in 'n sekere sin 'n erkenning van die beperkte geldigheid van sy poësie".[25] Daarenteë beskou P.H. Roodt die geslaagdheid van die ek as funksionele struktuurmiddel as "Breytenbach se prestasie as digter in sy debuut".[26] Ten opsigte van Voetskrif is Roodt se opmerking nie minder toepaslik nie. Die ek-spreker bevind homself in afsondering, maar juis hierin, en in die poësie, is daar verrassende selfperspektiewe.

Hy weet waaraan hy toe is en hy is bewus daarvan dat die poësie tekortskiet. Tog is dit die ek in die gedig waarheen alles herlei word. Elke gedig, hoe nietig en terloops ook al, is die verslag (dagboek) van 'n ek wat vrees "dat hy vir niemand meer sal bestaan nie" (V,61). Dit is poësie, nie van 'n verslane gees nie, maar van 'n persoon vir wie die hoop verlossing inhou. Die aanknopingspunt lê in die menswees: "die mens is die dimensie van die mens" (V,84). Hugo Friedrich verwys na die Entpersönlichung by Baudelaire

---

25. Robinson, Ammerensia: Aspekte van die Poësievernuwing in Afrikaans na 1950. M.A.-verhandeling, Potchefstroom, 1971, p.45.

26. Roodt, P.H.: Die Ek (spreker) in Die Ysterkoei moet sweet van Breyten Breytenbach. M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria, 1977, p.137.

en verklaar: "Er dichtet von sich, insofern er sich als Erleider der Modernität weiss. (...) Oft genug hat er gesagt, dass sein Leiden nicht nur das seine ist".[27] Ofskoon die distansiëring van die self by Breytenbach nie so absoluut is soos by Baudelaire, byvoorbeeld in sy Fleurs de Mal nie - daarvoor is Voetskrif te dagboekmatig - bevat die verse tog wisselende perspektiwiese insigte. Hier kan die wisseling tussen eerstepersoon en derdepersoon in heelwat gedigte genoem word. In aansluiting by Baudelaire moet ook gewys word op die rol van die verbeelding of fantasie in Voetskrif. Die Franse digter het die intellektuele spel van die verbeelding hoog aangeslaan omdat die spel juis getuig van 'n wegbreek van bloot subjektiewe uitstortings in die poësie. Die parallelle wat in Voetskrif met ander skrywers getrek word, veronderstel ook 'n uitreik na ander en 'n objektiewe ondersoek na die self as mens. Wat na biografiese bowetone mag klink, is nie net stof tot selfkennis nie, maar ook 'n verkenning van die gemeenskaplike besit van die menswees.

Hoewel dit in Breytenbach se poësie aan tematiese vernuwing ontbreek, glo ek dat dit te dikwels verkeerdelik gekritiseer is as selfbeheptheid. Met noukeuriger studies van die beeldvorming sal die metafoor, die register wat betref omvang en waarneming, kan toon dat sy woordkuns wel deeglik sy oorsprong in die aardse en daarom ook menslike het. As digter is hy vir die volheid van die aarde ontvanklik soos in sy geskakeerde verse getoon word. Word hy hiervan uitgesluit, soos in Voetskrif, is die resultaat 'n gedempter opskryf van herinneringe en neig dit tot oordenking van die mens se aardse lewe.

En waar dit gaan om aardsheid en die betrokkenheid van die mens by sy wêreld, bly die persoonlike ervaring deurslaggewend. Die algehele vervreemding tussen die ek-spreker en die empiriese ek - die skrywer agter die werk - word tereg deur P.G. du Plessis bevraagteken. Alhoewel 'n kunswerk op sogenaamde universaliteit aanspraak maak, kan kulturele relevansie nie ontken word nie. Met betrekking tot 'n literêre oordeel oor die kunswerk vat Du Plessis myns insiens

---

27. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik, p.37.

dit volkome gemotiveerd saam:

> Die poësie, so lyk dit uit die agtergrondsgesprek, is tog maar ook tydruimtelik gebonde: dit staan teen 'n taal-, 'n lands-, 'n tyds-, 'n kultuur-, 'n literatuur-agtergrond. Ons mag nie een van hierdie 'agtergronde' verheerlik ten koste van die ander nie, ons mag geen enkele as moontlikheid-binne-die-gedig ontken nie. Die poësie het tog nog nie die tyd - en ruimteloosheid gehaal nie. Dit staan nog gebonde aan persone, distrikte, lande en 'n planeet. En aan die verbygaan en die bykom van dinge.[28]

3.2 DROME, HERINNERINGE EN VERBEELDING

Die begrippe droom, herinnering en verbeelding is sinvol aangesien dit die beperkte ervaringswêreld van die NOU verbreed. Dié betrokke onderskeidings kan getipeer word as "innerlike tyd" en is as sodanig subjektief. Deur middel van herinneringe en toekomsverwagtinge probeer die digter orde aan die bestaan in die tyd te verleen. Hiersonder is geen tydsbegrip moontlik nie daar alle tydsbesef op subjektiewe waarneming berus.

Sonder die vermoë om die grense van die Nou te oorskry, sou daar geen poësie moontlik wees nie. Die herinnering en verbeelding is die vormgewende prinsipes en vir 'n digter soos Breytenbach, ontneem van die onmiddellike belewenis van die vertroude wêreld, is dit die enigste middele om die ontwrigte tydsbesef teen te werk. Hierdie vertroude wêreld of heimat word soos volg deur Ferdinand Bruckner saamgevat:

> It is also something abstract, the first conception of life, which remains within us and becomes the nucleus of our being.
>
> When an exile comes to a new country he takes his Heimat along. An intellectual keeps it in his soul, in his work.[29]

28. Du Plessis, P.G.: Die Verwysing in die Literatuur, p.156.

29. Bruckner, F. in "Transplanted Writers": Books Abroad, Summer 1942. An international literary quarterly, volume 16, number 3, University of Oklahoma.

In Voetskrif is die middele tot kommunikasie wesentlik ironies. So byvoorbeeld bevestig die woordspel, soos onder andere geopenbaar in drome, die vervlietende aard van denkbeelde. Om hierin skuil te gaan, is aftakelend:

hoe durf ek kon vergeet dat my drome my murg verrot
(Y,26)

Die aard van die drome in Voetskrif is nie surrealisties in die sin dat daar sprake is van oorwegend fantastiese belewenisse nie. Dit is hoofsaaklik dagdromery gevoed deur die herinnering, soos alle dagdrome wesentlik persoonlike dokumente is. Hulle ontstaan heel waarskynlik weens die gebrek aan eksterne stimuli, maar is daarom nie minder betrokke by die werklike lewe nie. Inteendeel, dit is die verbeelding wat die herinnerde werklikheid as herinnering lewend hou. Dit is waarskynlik die rede waarom veral die herinneringe aan die geliefde so sterk visueel is. Dagdrome is dan 'n wyse waarop die digter trag om die tydsverloop teen te werk, deur telkens oor jare heen terug te gryp om ontwrigting op te hef. Breytenbach het reeds vroeër bevestig dat herinneringe 'n bestaansreg het:

ek kan nie sonder my pretensies leef nie
en dis vermoeiend om uit die hede te skryf
(Y,20)

William Hazlitt omskryf poësie dienooreenkomstig as: "strictly the language of imagination".[30] Dit is waar en getrou vir sover dit die indruk weergee wat die werklikheid op die ontvanklike gemoed maak.

Deurdat die verbeelding die werklikheid kan manipuleer, skep dit die moontlikheid van bevryding en ontvlugting. So 'n bespiegeling is die gedig nr. 19 "na baie jare is ek vrygestel". Elke strofe verteenwoordig 'n hallusinêre waarneming. Telkens val die klem op vervreemding: "klankdigte glasdeure", "die deure lyk eners", hy is "lasarus dronk" en lyk na "James Dean met die donkerbril". Hy word bedreig: 'n elektriese besem jaag hom, sy rug is verlam, die motorbote word verpletter en die glase bars oop. Laasgenoemde verskyn-

30. Hazlitt soos aangehaal deur Abrams, M.H.: The Mirror and the Lamp, p.315.

sel loop die openbaringe in die naburige dorp vooruit. So ook die saadjie wat geplant word en wat 'n man gaan word. Die hele gedig raak 'n apokalips, want die oopskeur van die "wonderlike boek met kostelike illustrasies" word "die uitlegging van BEELDE". Agter die oënskynlike onsamehangendheid van die strofes en die ligte lakonie (die kostelikheid) lê 'n dieperliggende erns. Dit waarteenoor hy te staan kom, is 'n verklaring, die waarheid. Tog skeur hy die boek oop sodat dit wat verklarend wil wees in die proses van herkenning vernietig word. Wanneer hy die ware insig verwerf, word dit terselfdertyd uitgewis. Sou dit wees omdat die selfperspektief te oorweldigend is, of sou dit daarop dui dat die verlede nie ten volle begryp is nie? Wat hier as hallusinasie belewe word, is moontlik die gevolg van herinneringe wat nou na die oppervlak kom.

In Skryt sou dit lui: "belewenis is 'n droom" (S,24), en Voetskrif is grootliks verslag van 'n gedroomde bestaan binne die werklikheid van gevangenskap. 'n Gedig wat verteenwoordigend is, begin "ek het gedroom" (V,13). Hy droom dat hy hom bevind "in 'n gevangenis van wit mure". In die canto was die dubbelslagtige aard van sy posisie reeds opvallend "in die onwerklike - en tog so wérklik" (V,19). As vervreemde is dit die plek "waar niemand my ken". Dit raak 'n labirint "waar stemme in gange verdwaal". Die gesuis van die ligte laat die "harspan fluit". 'n Hallusinêre belewenis dus met ouditiewe steurings en wanvoorstellings.

Die droom open ook ander perspektiewe en lei tot selfondersoek. Die spreker distansieer homself van die ek. Hy sien homself ontlas terwyl die vlieë naderkom en die wit ligte soos vlamme verwring word. Die verontpersoonliking word weergegee deur sy naam wat vergly sonder dat enigeen begrip daarvoor toon of dit probeer onthou. Die wegkwyn van die naam val saam met die verlies aan identiteit sodat die ek in die wit van die tronk ingroei. Hy word een met sy omgewing en die klem val op die tydaspek, die kringjare, wat die menslike lewe ondergeskik stel. Die paradoks lê hierin dat die werklikheid as droom beleef word en dat realiteit en droom albei dieselfde grondgedagte bevestig, naamlik gevange-

neskap. Dit is die deurluik of Judasoog wat die bestaan van 'n buitenste ruimte verraai terwyl hy self in die binneste duisternis (die droomwêreld) vasgevang sit.

Funksioneel hier is die gebruik van die dubbelpunt: "ek het gedroom:", "ek het my self:", "ek het my naam:", "ek het ontwaak:". Nie alleen fokus dit die aandag op die ek nie, maar ook op die wyse waarop waarneming vervloei met dit wat geskied. Onder andere deur die enjambement sodat die verstrengeling van werklikheid en droom gesuggereer word.

'n Tweede gedig in die reeks "(<u>my land in die winter</u>)" heet "<u>seestorm aan die Kaap: Cabo de los Tormentos</u>". In die eerste drie strofes gaan die storm aan die Kaap gepaard met makabere tonele: verwronge mondholtes, vlokke speekselgille, 'n walglike vrees, die see braak en vlotte word teen die land se tande verpletter. Hierop volg die intrede van die ek-dromer, voorberei deur die surrealistiese weergawe van die storm:

(ek droom my nag in afgemete eenhede
in die duister is ek baas
van die ruimtelose ruimte
die witmiere se donker hoop

(ek is die admiraal van my drome
wat die vlooteskaders watermiere opstel en rig
om die woonvrug te verorber
totdat die rugstring knak
en die dag breek

(sodat ek in die verposing van die helder ure
oorwinnaar is
Napoleon in Wellington
vry soos 'n blinde agter tralies

(en duistersiende)

(V,88)

In hierdie duister droomwêreld waar alle grense opgehef is, is hy baas. Dit is 'n "ruimtelose ruimte", die droomwêreld wat buite ruimte en tyd bestaan. 'n Reis deur hierdie droomstreek is, soos die <u>canto</u>, 'n odyssee wat die onheuglike tyd kan peil.

Vroeër is beweer "Die slaap is 'n waterstroom" waarin bewustelike ervarings afspeel, self water word en eindeloos vervloei.[31]

Die ek-spreker beskou homself as admiraal van sy drome - waardeur veronderstel word dat hy die bevel in hierdie water-/droomwêreld voer. Soos die see aan die Kaap (vergelyk die titel) die kelder is van eeue se opberging, net so is sy water- of droomwêreld die bergplek van 'n vroeër bestaan. Die "donker hoop" is egter nie net skuilplek nie, maar figuurlik gesproke ook hoop wat gekoester word. Dog dit is hoop wat in die donker skuilgaan en nie teen verydeling gevrywaar is nie.

Tydens die droombelewenis word daar van watermiere gebruik gemaak om die woonvrug af te takel. In die canto is daar eweneens van die woord as mier verwag om uit gevangenskap te breek en vryheid te bewerkstellig. Deur middel van die droom en die mierwoord - hoe gering en klein dit ook al is - wil die dromer breek uit die duister bestaan van die sel. Maar die leser ontkom hier nie aan die ironie onderliggend aan die ontsnappingsonderneming nie. Die "helder ure" van sy oorwinning maak van hom "Napoleon in Wellington". Die verslane bevelvoerder in die gedaante van sy oorwinnaar. Soos in sy openingsbundel kan die woord hom voer, vanuit ballingskap na sy vaderland:

> My hart is in die boland en niks
> kan dit ontwy nie dis gebêre in
> 'n kissie in wit wellington
>
> (Y,59)

As die werklikheid so 'n uitspraak wil ontken, is daar ten minste die "werklikheid" van die taal waarin die hart en die droom wel ander ruimtes mag beset. Die "één maatlose oomblik" waarmee die bundel open en waardeur insig en vryheid geïmpliseer word, verkry 'n verdere komplekse, ironiese aard deur die siening van die spreker van homself as "vry soos 'n blinde agter tralies". Die blinde sien juis nie die tralies nie en sy vryheid is daarom gewaand. Deur die toevoeging

---

31. 'n Seisoen in die Paradys, p.160.

van die slotreël dat hy "duistersiende" is, ontstaan die afleiding dat die vryheid wat die droom bied voorwaardelik is. Die spreker mag wel in die duister sien, maar die sig is beperk, want helder waarneming ontbreek.

'n Voorafgaande gedigtitel "(i) droomwaak ..." bevestig dat die droom en die waaksaamheid naasmekaar bestaan. In so 'n mate dat die bestaan op die onwerklikheid begin lyk. Hy kom met sy "bestaansbelydenis" op 'n rydier: "met 'n knapsak vol woorde". Dit is die beeld van die digter op reis sonder eindbestemming.

Hy kom: "uit 'n swart en bitter land" waar "die woord stemvrug en tongkas" is. Dit sou aansluit by "(die wyse dwaas en ars poetica)" (V,34) waar die reis in die taal 'n blik werp op "adamsvye" en die "swartskurf bestek". Die aankoms uit die "swárt en wilde land" kan ook dui op die agterlaat van die donkerland van die droom en visioene. Dit mag ook verwys na die buitenste duisternis waarin hy uitgewerp was, naamlik ballingskap. Die aankoms bring 'n ontwaking, daar kom 'n sekere nugterheid:

Die gees is oor my vaardig
nie met meditasies nie maar besinning
nie met visioene nie maar herkenning

(V,87)

Is dit die werklikheid wat hom tot besinning en herkenning bring? Die gedagtegang is soos 'n "wakkerstroom" (B.B.) wat interpreteer, en van 'n mistieke belewenis is daar geen sprake meer nie. Sy liggaam het oorbodig geraak en die siel word in die hand gedra. Hierdeur word die suggestie verskerp dat hy soos 'n opgestane Lasarus sy paradys terugvind. Liggaam en siel is immers onnodig in die paradyslike toestand, aangesien sulke dualiteite verval. Die paradys is die ewigheid en die volmaaktheid. Hy kom met ander woorde uit die dood (swart land) en keer terug na: "(my land in die winter)" soos die opskrif van die vyftal slotgedigte heet. Die ervaring in die "swart en wilde land" gee aanleiding tot die lokalisering van so 'n vermoede paradys.

Die vraag: "of is ek werklik hier?" voer die spreker

terug na die begin: "droomwaak". Dit bly verwarrend vir die sinne sodat die tyds- en ruimtebegrip aangetas word. Is alles sinsbedrog of wat maak dit tog saak?

want kom en gaan is één
en bly is albei

(V,87)

Kom en gaan is blote aktiwiteite in die tyd, net soos om te bly self 'n vooruitgang impliseer. Al is die mens staties word hy op sy beurt meegevoer:

die mens is 'n stroom waar die water deur beweeg -
ek bedoel: ons is niks
behalwe 'n kom en 'n gaan

(V,80)

Die menslike bestaan is vlietend en vergly net soos die droom. Dit raak self 'n droom.

Weens die herhaalde gebruik van die droom is die poësie veral sterk op die visuele ingestel. Moontlik alles 'n aanduiding van die aanwesigheid van beelde in die onderbewussyn. Dit geld veral ten opsigte van die geliefde:

sien ek jou/praat ek jou
mon amour,

(V,8)

bly só: 'n feesland vir my drome

(V,10)

soos die één maatlose oomblik
so het ek jou vir die eerste keer gesien

(V,11)

wáár ek ook dink daar wéét my oë reeds

(V,46)

o mon amour,
kyk ek kom weer

(V,10)

\- maar kyk, indien daar ruimte
agter hierdie skrywe lê, dit alles is joune:

(V,59)

Wat hy aanbied, is die onbevange lewensruimte wat die poësie toelaat. Intussen ontgin hy die ruimte in homself - die ingekeerde lewensbestaan - om kontak met die geliefde te behou:

> maar dit is nou ook al so lank gelede
> dat ek in die duisternis van my self
> af moet reis
> en moet eet om te herróép
>
> (V,48)

In gedig nr. 9 "('die geheue 'n kou vol voëltjies' - Plato" is die sang van 'n voëltjie buite die stimilus tot die verbeeldingsvlug en 'n ontginning van die herinnering. Die ontbreek van die hakie aan die einde van die gedigtitel, indien dit nie 'n drukfout is nie, is moontlik 'n bevestiging van die onbeperkte vryheid en ruimte wat die geheue bied. Brink wys op die Plato-teks waarin die geheue met 'n voëlhok gelykgestel word. Hy toon aan dat herinneringe verwar kan word "deurdat jy een voël kan vang en meen dat dit 'n ander is".[32] Die geheue blyk dan die stoorkamer van herinneringe te wees en in dié betrokke geval aangename herinneringe, aangesien die voëltjie aan die geliefde gelykgestel word. Gebeurtenisse uit die verlede word bewaar en beskut en word op hul beurt as dagdrome herbeleef om gerusstelling te verskaf.

Die gevaar van verydeling van die verbeelding is nie uitgesluit nie, want die voëltjie sit op die katloop en laasgenoemde bevestig dié bedreiging. Die wyse waarop daar na die voëltjie en die geliefde uitgereik word, geskied binne die raamwerk van 'n verstrengeling van verskillende tye en ruimtes. Waar die voëls by Plato op herinneringe slaan, is die voëltjie op die katloop nog geen omvormde herinnering nie. Hy bestaan immers in die hede, maar word - as draer van die beeld van geliefde - verplaas na die daar en die verlede waar die geliefde aanwesig is.

Die spreker probeer die voëltjie besweer om nog 'n keer te roep, want dan sal die roep 'n teken wees. Hierdie ant-

---

32. Brink, A.P.: <u>Die Poësie van Breyten Breytenbach, Reuseblokboek nr. 8</u>, p.43.

woord is van deurslaggewende belang vir sover die spreker 'n dialoog wil aanknoop.

> Dialoog is vir Plato die uitdrukking van die samesyn van mense en van hul afhanklikheid van mekaar, asook van ons samesyn met onsself waarvan die denke die hoogste uitdrukking is.[33]

Op dié wyse word die stiltegesprek 'n monologue interieur waarin herinneringe en verwagtinge verstrengel raak:

> \- is jy rooi? is jy grys?
> of het jy werklik háár donker oë, haar skouers, die lippe
> om haar mond, die warm plekkies agter haar ore?

Die onttrekking van die spreker in die hoek - "ek sal my stilte in die hoek sit en knoop" - is daarop gemik om die voëltjie sover te kry om ongehinderd te kan roep. Deur middel van hierdie roepteken sal die verbeelding en die (dag) droom die ruimtebeperking ophef. Die geheue sal die spreker verplaas na die denkbeeldige ruimte waar hy en die geliefde een is. In die woorde van Noël Arnaud; "I am the space where I am".[34] Die innerlike ruimte deur die droom en verbeelding geskep, bestaan daar waar die spreker in gedagte verkeer, naamlik saam met die geliefde.

Die verwysing na "die ore en ruimtes van my liggaam". bevestig opnuut die verinnerliking van so 'n bestaan. Daar bestaan die gevaar dat indien die sel heeltemal afgesonder word hy self 'n verseëlde graf sal word. Dan raak die geheue 'n kou sodat die geliefde in herinnering self 'n prisonier van sy verbeelding raak. Die stilte, soos geïmpliseer deur die dubbelpunt aan die einde van die slotreël, bevestig opnuut dat die dialoog innerlik voltrek sal word. Kontak met die geliefde is alleenlik moontlik deur die herinnering, want die hede van die spreker en die voëltjie word slegs gerealiseer teen die agtergrond van die verlede. Sonder laasgenoemde is die bestaansreg in die hede sinloos. Die dagdrome in dié bundel handel gewoonlik oor die geliefde. Vergelyk by-

---

33. Versfeld, M.: Plato: 'n Handleiding tot Die Republiek, p.8.

34. Bachelard, G.: The Poetics of Space, p.137.

voorbeeld gedig nr. 24 "laasnag toe ek op reis was in 'n verre kontrei" waarin die spreker belewe dat hul opnuut in die huwelik gaan tree. Dit is in ooreenstemming met die siening van Singer se opvatting van dagdrome as "a human function that chiefly involves resort to visual imagery and is strongly oriented towards <u>future interpersonal behaviour</u>"[35] (kursivering van my). Hierdie poësie is grotendeels daarop gerig om die toekoms te pols. Dit moet verlossing bring en bly, soos voorheen, getrou aan sy aard "drome is ook wonde" (H,7). Die drang na vryheid is soos die wonde ongeneeslik.

3.3 DIE LITERATUUR

Waar verwysings of aanhalings uit die literatuur vantevore deur Breytenbach aangewend is, was dit hoofsaaklik om deur middel van die literatuur 'n eie standpunt te stel. Vergelyk "Breyten bid vir homself" (Y,14) in reaksie op N.P. van Wyk Louw; "Aandmense" (K,82) in reaksie op Totius; "Hardlywigheid" (H,75) in reaksie op Artaud. Hy probeer ook om ander se leed te omskryf en te verwerk: "Om te mal (vir Robert Walser)" (Y,34). Daar word akkoord gegaan oor die aard van die poësie "Swart saad" (H,9) in aansluiting by Van Wyk Louw, en "Die woorde teen die wolke" (S,36) vir Yehuda Amichai. "Walvis in die berg" (K,88) word opgedra aan Mikis Theodorakis. Hierin word daar besin oor die verterende aard van vryheid wat 'n wesenskenmerk van die kuns is.

In <u>Voetskrif</u> word die literatuur, en ook Breytenbach se eie verse, meer as ooit as werklikheid en bondgenoot aanvaar. Daarin vind hy dat die mites, vir sover alle poësie mities is, tot hom spreek en dat hy deur parallelle te lê sy eie situasie beter kan belig. Dit is 'n manier van verobjektivering wat homself betref en terselfdertyd ook 'n bevestiging dat die een mens 'n weerklank van die ander is. Net soos in die geval van die droom raak die literatuur 'n terrein waarin lewensruimte gesoek word. Weer eens is dit die herinnering wat die verband lê met die vertroude gebied.

---

35. Singer, J.L.: <u>Daydreaming</u>, p.57.

In gedig nr. 4 is dit duidelik dat die afgesonderde lewe by wyse van die literatuur lei tot oorpeinsing en kommunikasie. Van die begin af val die klem op 'n onafwendbare noodlot. Dit verteenwoordig 'n ingryp op die tydsverloop wat die mens uitlewer aan magte buite sy beheer. Van 'n keuse is daar weinig sprake, want wat die voetpad blyk te wees, lei na 'n afgrond. Binne word teenoor buite gestel. Dit word as norm aanvaar, maar die rede daarvoor (die wáárom) bly geheim.

Die vroeëre verse word betrek en verwerk. Wat herinnering is, moes immers bestaan het en op dié wyse verkry sy vroeëre werk bestaansreg. "As woorde kon praat sou woorde moes vertel ..." is 'n verwerking van die reëls uit "Uitvaart":

As woorde kon praat
sal woorde moet beproef
hoe diep ál-droewig diep
jou liefdewéét onder kluite en niks gaan vertoef
(K,19)

Hierdeur vind hy aansluiting by Federico Lorca wat nie alleen ook oor die liefde en dood skryf nie, maar dit eweneens intens sou ervaar. Deur sy vrae wil hy die waarheid aan die digter Lorca ontworstel: "het jý dit sien kom?"; "Hoe het jy gesê?"; "het hy dit tóé geweet?"; "het jy gewéét" en "waaróm?" Dié vraagtegniek het ook die funksie dat dit die spreker se eie onsekerheid na vore bring.

Die beelde wat hy gebruik, is ontleen aan Lorca: die "donker perde in die nag", die sterre wat "rinkel", die lemoen en die maan en die canto jondo. Dit is die deurlopende motiewe wat 'n ruimte skep. Hulle vorm nie net inhoud nie, maar gee gestalte aan die gedig en word self vorm. Paul Rodenko verklaar:

> zo vertoont de poëzie van Garcia Lorca een hiërarchie van beelden, die alle georiënteerd zijn op de maan als dominante : de oeroude zigeunermaan - 'luna gitana' - die rechtstreeks van Isis afstamt.[36]

---

36. Rodenko, Paul: Nieuwe griffels, schone leien, p.17.

In hierdie nagtelike wêreld is die donker perde die vervolgers:

> This is Spain - an enormous barracks of the Civil Guard. They are black, they, their horses, the horseshoes of their horses. Black means mourning. Everything in Spain is black.[37]

Alles staan in die teken van verwoesting en aftakeling: die sterre word verwilder en vertrap. In die Spaanse volkspoësie word die wind voorgestel as 'n reus wat die sterre neerslaan.[38] Sterre hang ook saam met tydsvoorspelling sodat die beeldhiërargie die naderende onheil vergestalt.

As die bedreiging op die spits gedryf word, doen die spreker, deur middel van die gedig, 'n beroep op die verse van Lorca wat 'n bevrydende lewensruimte oproep:

> \- slaan die hortjies oop
> en sit blomme op die balkonne
> en die vensterbanke uit,
> en sing vir my
> want die dag ruik na lemoene -
>
> (V,4)

Dié versoek is 'n vrye verwerking van Lorca se gedig "Despedida". Die Engelse vertaling lui:

> If I die,
> leave the balcony open.
>
> The boy is eating oranges.
> (From my balcony I see him.)
>
> The sickleman sickles the wheat.
> (From my balcony I hear him.)
>
> If I die,
> leave the balcony open![39]

---

37. Barea, Arturo: Lorca, the Poet and his People, p.13.

38. Burnshaw, Stanley: The Poem Itself, p.235.

39. Burnshaw, p.251.

Hieruit blyk dit dat die balkon (die onttrekking aan die buitewêreld) die begrip lewe verduursaam. Die oopmaak van die hortjies is 'n uitreik na die dag, na dit wat betrokkenheid by die lewe impliseer. Hierteenoor sit hy vasgevang in die doodsheid van sy bestaan.

Die dag wat na lemoen ruik, kan herlei word na die lemoenmotief soos dit in Breytenbach se poësie as tydsaanduiding voorkom. Dit neem die vorm aan van 'n tydsbeeld wat die ongeskonde lewe wil bewaar:

Ons maande is ou lemoene
vol donker sagte skywe, laat ons
die pitte bêre
in die kelders van seisoene

(H,39)

Daarbenewens is dit ook teken van die liefde soos in die geval van Lorca. In Lotus lees ons:

ek is 'n lemoen
met my pitte versoen
absoluut en blink
en van liefde stink

(L,120)

Dit herinner aan die sorgvrye liefdeswêreld wat deur die skrywe van die geliefde opgeroep word:

en ek het na jou brief gevlug en gelees
van die lemoenboompie oortrek van wit bloeisels
wat oopgaan met die son,
ek kon dit ruik op die balkon,
ek kan jou ruik

(V,45)

Op dié wyse word die vryheid verheerlik. Dit is "goddelik". Die woord is "soet", want dit kan bevryding bring. Soos die lemoen kan die woord die stoorkamer word van aangenamer tye.

Daar word voortgegaan met die ondersoek na die wêreld, maar selfs by die rivier is die skoonheid van die maan nie ongerep nie: "maar sy is nie meer 'n maagd nie". Die gedagte

is terug te vind in Lorca se gedig "La Casada Infiel" (Die ontroue eggenote) waarin die vrou voorgee om 'n maagd te wees, maar die minnaar die teendeel bevind. Ook dié toneel speel af langs 'n rivier en die waar-skynlikheid van alle dinge word opnuut bevraagteken. Buiten die onwerklikheidsfeer wat gepaardgaan met die uitsny van die maan uit die water, val die klem ook op die gewelddadigheid soos deur die mes voorgestel word.

Selfs in Cordoba sou die vreemdheid nie wyk nie. Die stad word in die gedig "Canción de jinete" (Die Ruiter se lied) voorgehou as die onbereikbare:

Córdoba, far-away and lonely.[40]

Granada sou die eindpunt wees. Die stad van "Arabiese vrede" met

elke palmboom diep soos 'n canto jondo
óp in die kronkelende nag van bloed -

Granada is ook die stad waar Lorca oor die aard van die canto jondo sou besin. Smart en verdriet is as die toonaard beskou en liefde en dood as die gemeenskaplike basis vir die tipe lied. Emosionele probleme bly onontrafel en heel dikwels is die dood die uiteindelike gevolg. "They are always sung in a night that has no dawning".[41]

Ofskoon die stad Granada "Arabiese vrede" adem en elke palmboom die rustige atmosfeer onderskryf, kan die dood nie uit die lewe geweer word nie. Teenoor die romantiese natuurbeelding staan die vernederende dood van Lorca "met 'n koeël tussen die boude". Is dit dan nie moontlik dat die palmboom, deur sy gelykstelling aan die canto jondo, emblematies kan word nie? Vergelyk De Vries se verwysing na die palmboom as embleem van martelaarskap.[42]

---

40. Cohen, J.M.: The Penguin Book of Spanish Verse, p.382.

41. Burnshaw, p.250.

42. De Vries, Ad: A dictionary of Symbols and Imagery, p.356.

Die spreker wend hom hierna tot Osip Mandelstam. Die Russiese digter wat na arrestasies en vervolgings in aanhouding in Siberië sterf. Weer eens 'n geval van 'n genadelose uitlewering van die mens aan sy kreupel predator, die noodlot. As digter is sy woorde "'n glashelder wind in die nag", dit wil sê, 'n duidelike en verstaanbare boodskap, en nie soos die menswees duister van motiewe nie. Vergelyk die "nag" en "konkels" met "donkerwerk is konkelwerk". Dit sluit kontrasterend aan by 'n reël in die vorige strofe "óp in die kronkelende nag van bloed". En waar dit hier om die "kronkelende nag" en "kronkels van menswees" gaan, val dit op dat die fisiese ruimte en menswees onpeilbaar is. Die digter is slegs aangewese op sy woorde vir die verkenning van hierdie ruimtes. Voetskrif is in dié opsig ruimtepoësie vir sover dit die binneste ruimte (menswees) en die buitenste ruimte (die wêreld) deurgrond.

Die wyse waarop dié verkenning by Mandelstam plaasvind, dui op 'n heilige ingesteldheid. Die ontroering wat met die geboorte van die woord saamhang, laat die lippe bewe:

want die vingers is lippe
wat om 'n tong bid

(V,5)

Die woorde moet die blanko papier, die niks, bevolk. Sidney Monas verklaar: "in his (Mandelstam's) poetry, 'moving lips' and not pad and paper were the symbol of poetic composition".[43] Dit dui veel eerder op 'n innerlike vormgewing as die uiterlike neerskryf op papier.

Hy het waargeneem hoe "die mens die mens (...) martel en onteer". In die gedig "mens" (V,80) word dié gedagte verder uitgewerk en kom Stalin weer ter sprake waar mense deur interaksie by mekaar betrokke raak. Mandelstam sou later 'n hekeldig aan Stalin opdra en in sy verse die uitbuiting van die mensdom bekla. Sy poësie getuig van sosiale betrokkenheid en sy verbanning na "die uiterstes van Siberië" was nie net fisies nie. Hy was ook "digmens" en "heilige

---

43. Mandelstam, Osip E.: Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam, p.28.

nar" ('n "Holy Fool")[44] wat die gewete van sy land wou wees. As digter was hy banneling, soos hy dit self sou stel "for to speak means to be forever on the road".[45]

Die tyd het egter aftakeling gebring. Soos die spoor in die sneeu sal hy vergaan. Die "kronkel in die lied" verteenwoordig die uitdraai uit die lewe, want laasgenoemde gaan voort. Sy woorde wat eens "'n glashelder wind" was, word nou 'n binnensmondse gestamel "'n geprewel". Dit raak een met die wind. As alles vergeefse moeite is, kom die vraag "waaróm?" Is die poësie dan tevergeefs omdat dit deur die tyd ongedaan gemaak word?

Dit is in teenstelling tot Mandelstam se ideaal om met behulp van die woord vir die lewe ruimte te skep. Deur getrou aan sy menslikheid te bly, soos dit uitdrukking vind in sy woord, probeer hy die tydsgees teen verval besweer. Tyd, volgens die Bergsoniaanse begrip, dit wil sê, as 'n sisteem van <u>innerlike verbintenisse</u>. Dit is die menswees waarom dit gaan.

Breytenbach skryf:

en die lewe sterf nie
oral leef die mens in ander mense voort

(V,31)

terwyl Mandelstam beweer:

It's not Rome, as a city, that lasts forever,
but man's place in the universe.[46]

Alhoewel die mens sterflik is, benadruk hierdie aanhalings dat die mensdom tydloos is.

Is die enigste uitweg dié van Han-sjan? Alhoewel daar deur oorlewering opgetekende verse van hierdie digter vandag bestaan, lyk dit asof die klem hier eerder val op die feit dat Han-sjan die natuur as "verse" sien. Hy sien die verse immers "in struik en wolk en pêreltraan en voetval". Daarteenoor het Mandelstam wel gedigte <u>geskryf</u>, maar dit het net

---

44. Mandelstam, p.2.

45. ibid.

46. Mandelstam, p.71.

soos die digter self ontaard in "'n geprewel wat wind word in die wind".

In hierdie opsig slaan "voetval" op die ondergeskiktheid van die digter. Voetval beteken volgens die H.A.T. "handeling van op die knie neer te sak, te kniel". As betekenisvolle daad bevestig dit 'n onderdanigheid aan die verloop van die lewe, net soos in die titel Voetskrif die skryfdaad deur middel van die voet 'n erkenning is van die poësie se gebrekkige stelwyse. Han-sjan kyk verby alle oorsaaklikheid. Hy is die digter "wat verby alle karma verder as Noodlot en Waarom kon gaan". Hy berus hom in die siklus van lewe en dood en weet dat:

alles uit die syn van illusie spruit
en jý nooit bestaan het nie?

Hierdie ironiese leefwyse openbaar hom in die onsekerheid wat die lewe kenmerk as Han-sjan opmerk:

For I myself do not know who the
self is,
And how can others know who I am?[47]

Daarom is hy die "skaterende monnik" vir wie die dualisme van die bestaan nie kausaal is nie, maar bloot fasette van die lewe en as sodanig aanvaar word.

As die bestaan 'n oëverblindery is, pas Breytenbach hom daarby aan soos die geval in die canto waar die onwerklike sfeer aanleiding gee tot die uitbuiting daarvan. Hy erken dat sy bestaan 'n illusie is, maar die lewe buite die tronk lyk op 'n sekerheid. Maar hy weet ook nie meer of dit waar is nie, want hy is afgesny daarvan. Dit lyk na 'n harmoniese ruimte - selfs die wind rym. Teenoor die doodsheid in die sel is daar die oorlewendes wat buite die gevangenis is.

Die vryheid, soos gesuggereer deur die nag wat na lemoene ruik, veronderstel 'n absolute oorgawe:

ek wil leef
soos net die dood nog kan lewe

(V,7)

---

47. Suzuki, D.T.: Essays in Zen Buddhism. Third Series, p.161.

Soos in die geval van Lorca (die lemoen), Osip (die wind) en Han-sjan (struik en wolk) (alhoewel elk die natuur op verskillende maniere belewe) wil die spreker eenword met die elemente. Die opgaan in die natuur en die oorgawe aan die aardse is 'n manier om die self te verloor. Hoewel die verlore-gaan van die self by al die digters gedwonge lyk, veronderstel die dood 'n sekere ongebondenheid:

eintlik is om-te-sterwe
die enigste manier
om op te hou doodgaan
(...)
en is alleen sterwe sterflik
maar Dood die ewige Lewe.

(K,107)

Die begeerte om soos die dood te kan lewe, relativeer sy eie sterflikheid aangesien die elemente waarmee hy hom vereenselwig nie aan die tydelikheid blootgestel is nie.

Deur in gesprek te tree met ander skrywers probeer die spreker hom teen die ydele bestaan verset waarteen Pound in die canto waarsku. Uit Lorca en Mandelstam se lewens lei hy weinig af. Net Han-sjan handhaaf 'n lewenshouding wat nie die lewe verabsoluteer nie en sodoende teenspoed oorbodig maak.

Op 'n veel meer onopsigtelike wyse word daar aansluiting gesoek by digters soos Lorca en ander. Dié verwantskap val op in die tegniek van ander wat hy self gaan toepas. So 'n voorbeeld is gedig nr. 14 wat begin met die woorde "vir die sangers". Die derde strofe is 'n voortdigting op die voorlaaste strofe van "Llanto por Ignacio Sanchez Mejias" van Garcia Lorca. Laasgenoemde strofe lui:

Niemand sal jou ken nie. Nee. Maar ek besing jou.
Ek besing vir later jou gestalte en jou grasie.
Die verhewe volwassenheid van jou begrip.
Jou honger na die dood en die smaak van sy mond.
En die treurigheid ten grondslag van jou manhaftige vreugde.[48]

---

48. Vertaling uit Uys Krige. 'n Keur uit sy gedigte, p.79.

In Breytenbach se gedig word die veroordeeldes aan die lewe ontruk sodat hulle die veld, die voëls, goggas, 'n perd se galop en die son moet ontbeer, asook die blydskap van geboorte en die jongvroue. In Lorca se gedig sal die dodelik gewonde Spanjaard op dergelike wyse vergeet word. Albei digters besing die "bittermooi lewe" (V,31), ten volle bewus van die teenstrydighede daarin vervat. Die lied vir die sangers is jammerklag en loflied. Dit is 'n lied ter ere van die lewe self, en 'n gedagtenis aan die sangers.

Soos in die geval van die ander skrywers na wie verwys word, is daar in gedig nr. 20 "(soos die wiel)" ook sprake van die ontluistering wat die mens te beurt val. Ofskoon daar nie direk met Mohandas Gandhi gepraat word nie is die bespiegeling van so 'n aard dat dit, nes die titel vermeld, verklarend wil wees.

Gandhi se lewe word in teëstellings saamgevat. As opgevoede en besorgde het hy sy naastediens verrig, maar daar is weinig ooreenkoms tussen sy aanvanklike gesofistikeerde voorkoms en die werklikheid "van koelies in die suikerrietplantasies" (V,40). Die ruimteskepping word hier hoofsaaklik deur die kamera-motief deurgevoer. Eers kon hy die wêreld daardeur waarneem. Later word dit 'n "koloniale brilletjie" en ten slotte volg die oorgawe aan die dood: "die voëltjie wat uit die kamera bars" (V,41). Aan die einde van sy lewe gaan hy naak uit net soos hy dit binne gekom het. Dié sirkelgang is reeds deur die wiel in die titel in die vooruitsig gestel.

Die kontras tussen voorkoms en innerlike oortuiging, soos in Gandhi voorgestel, word saamgevat in: "(so is die monnik, so is sy py.)" (V,41). Daar is reeds voorheen hierteen gewaarsku.

> Eerbiedwaardiges, moet julle nie laat verblind deur die py van die monnik nie. Die kledingstuk op sy eie kan niks doen nie, dis die mens wat in staat is om die klere aan te trek.
>
> (M.A.W., XI)

Die wyse waarop "vreedsames (...) Britse Bestuur lamlê"

(V,40) kan moontlik dui op Gandhi se filosofie van lydelike verset. Laasgenoemde sou 'n lewenshouding word en teen die agtergrond van kosmiese tyd 'n passiewe aanvaarding wees. In die oorgang van Gandhi uit die lewe na die dood blyk dit dat weinig verander het. Die blou Drakenshellings verwys terug na die "sari-blou golwe" waarmee die gedig begin het. Die wind waai alles weer skoon, en in hierdie deursigtigheid val dit op dat alles dieselfde bly.

In Voetskrif hervat Breytenbach weer eens die gesprek met sy ouers. Die voortsetting hiervan in sy werk is net so 'n konkrete belewenis soos die werklikheid self. Die gedigte "(Vir Oub)" en "(Vir Oun)" is herinneringsverse wat sterk tydsgeoriënteerd is. Dié gedigte vertoon 'n wisselende toonaard, ondere andere vergestalt in die herhaalde gebruik van frases, vrae, neweskikkende versreëls en die beelde wat sterk visueel en taktiel is. Teenoor die ruimtes waar die ouers is, staan die ek-spreker wat 'n eie leefruimte moet skep. Met behulp van hul bloed hou hy die lewe in stand, maar weet ook dat die dood alle bloedverband tot niks kan relegeer. En die doodsheid en inperking van sy ruimte kom na vore, alhoewel dit nooit eksplisiet uitgespel word. Soos T.T. Cloete tereg aangetoon het, word die toonaard van hierdie gedigte deur die woordritme gedra.[49] Dit is veral die meerlettergrepige woorde, met die aksent op die begin of tweede lettergreep, wat 'n sekere stuwing in die gedig tot gevolg het.

In Voetskrif kom daar etlike frases, temas en gedagterigtings voor wat na vroeëre bundels te herlei is. Ek stip enkele van hierdie verbande aan vir sover dit brûe lê en aantoon hoe die digter se oeuvre lewensruimte vanuit die tronk vergestalt. Die literatuur is dus op sigself 'n strukturele element in Voetskrif.

'n Fragment wat die opvallendste op 'n voorganger dui, is gedig nr. 35:

> dié spoorlyne wat langs die patatranke vloei en bloei:
> watter séér stembande moet hulle nie wees nie!
>
> (V,74)

---

49. Cloete, T.T.: Die Afrikaanse Literatuur sedert Sestig, p.128.

Vergelyk uit Die Ysterkoei moet sweet die gedig "hiiiii-eeeeeeee"

dié patatranke langs die spoorlyn -
hoe séér
moet hulle ore net nie wees nie

Die plasing van dié fragment in Voetskrif is binne bundelverband sinvol. Die vorafgaande fragment 34 heet "(reisende)" en is binne "trefafstand" van die NS-gedeelte kort daarop wat hoofsaaklik uit reisverse bestaan. Bring dit in verband met die opmerking oor 'n trein se fluit en patatranke uit 'n Seisoen in die Paradys:

altyd sal dit waar ook al in die wêreld deur die vlees
van die hede skeur tot op die wit been van heimwee -
weg, vorentoe, die onbekende in![50]

Dit raak 'n subtiele onderskrywing van die tematiese geheel. Voetskrif is 'n reis die verlede in (die trein se fluit is immers 'n jeugherinnering) en 'n voorbereiding vir die onbekende ruimte vorentoe. Dié poësie raak 'n verkenning van die innerlike lewe, van die spektrum van menswees. Dit is terselfdertyd verse wat vir die toekoms moet werk. In hierdie verband is gedig nr. 35 'n subtiele spel met die woord in die poësie. Vroeër was die ore seer en nou is dit die stembande. Die reis per woord is figuurlik gesproke oneindig - dit "vloei en bloei:". Daar word gedurig verder gegaan, maar "bloei" kan ook pynlik wees. Die skryfkuns raak dan 'n "outokannibalisme"[51] waarby die betrokkenheid van die ek-spreker en die skrywer by sy werk opnuut beklemtoon word.

Wat die literatuur in die breëre sin betref, word Bybeltekste verwerk of aangepas om die gevoelsfeer onder bespreking te belig. Dit geld in Voetskrif veral ten opsigte van die gedigte wat oor die aard van die digkuns besin, byvoorbeeld gedig nr. 17 "(die wyse dwaas en ars poetica)" met 4 aanhalings uit Prediker om die dwaas te kenskets. Daar is verwysings na die kortstondigheid van die lewe in gedig nr. 27 (vergelyk Jesaja 40:6 en Petrus 1:24). 'n Pauliniese

50. 'n Seisoen in die Paradys, p.183.

51. Viviers, p.190.

vermaning om vir die liggaam te sorg, word as voorskrif vir die poësie gebruik in "(voetnote)" (V,55). "('n Gedig en sy twee teelaardes)" (V,70) bevat op sy beurt twee aanhalings uit Spreuke 26 wat verwys na die woord in die mond van die dwaas wat hier van toepassing gemaak word op die poëtiese dilemma. Hooglied verwerkings suggereer telkens die gevoelsfeer waarin die geliefde gehul is. Om saam te vat: dit is veral die intellektuele inhoud van die Bybelverse wat op die poësie betrek word terwyl 'n affektiewe element in die liefdesverse ingespan word.

3.4 LEITMOTIEWE

Sodanige motiewe is die tekens wat deurgaans, in mindere of meerdere mate, aanwesig is en die dimensies Tyd en Ruimte as kategorieë in eie reg bevestig.

3.4.1 DIE SON

In Breytenbach se poësie kan die son vernietiging en groeikrag in die hand werk. In Voetskrif val die klem eerder op die teenstelling tussen die ongebondenheid van die son teenoor die spreker se gevangenskap.

In die openingsgedig word die son gevange geneem "vir daardie één maatlose oomblik" (V,1) en in gedig nr. 36 onthou hy:

> hoe die son vir één maatlose oomblik
> soos 'n bebloede voël in sy vingers fladder
> om dan uit te styg soos 'n muur hóóg bo
> enige skans of kerker se nou bereik:
>
> (V,76)

Sy inperking word gerelativeer deur die gevange neem van die son. Die maatlose oomblik is die tydlose bestaan waarin die waarneming allesomvattend en alomteenwoordig is. Die eenmaligheid van so 'n ervaring is onbeskryflik: "fladderend, vlugtiger as enige kleur of silhoeët" (V,1). Die onmeetlikheid laat die "tong stom (...) van die pyn:". Vryheid is nie in woorde saam te vat nie en die uitstyg van die son bo enige inperking is slegs in terme van gevangenskap te begryp.

Die son is die reisiger deur die eie, hoër en ongekende bane van die hemelruim. Hy is "'n dingvoël van streng metaal" (V,3). Die feit dat die son as voël uit die spreker se hande ontsnap, sluit aan by die feniksmotief in die literatuur. De Vries skryf "the Phoenix is often referred to as the metal bird".[52] As feniks en metaalvoël is die son by implikasie beeld van die vryheidsideaal wat telkens weer herrys.

Merendeels verteenwoordig die son die daar teenoor die hier van sy gevangenskap. Dit is die buite waar die "son en woede en weelde" (V,29) die vryheid waarborg. Dit is daar waar die geliefde haar bevind - waar die bloeisels van die lemoenboompie oopgaan met die son (V,45). In gedig nr. 30 word die geliefde se hand by implikasie gelykgestel aan dié van die son "sodat niks ongesiens verlore mag gaan" nie (V,62). En in gedig nr. 29 word die verwantskap geliefde - son verder uitgewerk as die songod, Mithra, aangeroep word. Hy is die beskermer van verdrae en moet as sodanig die geliefde beskerm (V,60). In gedig nr. 33 "('n gedig en sy twee teelaardes)" reik die spreker, deur middel van 'n noodsein, uit na die son. Laasgenoemde verteenwoordig die vryheid en die spreker probeer sy gevangenskap relativeer deur die vryheid van die son te betrek. In aansluiting hierby reik Ikarus uit "wat van torings van wanhoop na die son probeer vlug" (V,80), maar die son raak onagterhaalbaar. Hy beweeg in ruimtes wat soos die ware vryheid 'n denkbeeldige abstraksie is.

3.4.2 VOëLS

Die voëlmotief hang ten nouste saam met die tyd - en ruimtebegrip. Ek het alreeds daarop gewys dat die son 'n "bebloede voël" is (V,76) wat sy eie gebaande vryheidsweg volg. Die drang om aktief lewend te wees, word uiteengesit in gedig nr. 3: "alles wat búite is vlieg". Die attribuut van vrye beweging word toegeken aan die wind, die son en die maan. Die hart, wat die afstand na buite moet oorbrug, bly egter net 'n "blerrie muiskuiken", kwesbaar, onervare en lafhartig. Die assosiasie met uilskuiken - dom, onnosel - speel

---

52. De Vries, p.48.

ook saam. Hy is blootgestel aan 'n vyandige buitenste ruimte, want "die wind is 'n vegvalk bukrug bo sy prooi".

Dit is slegs die voëls wat werklike vryheid ken. Hulle "wat uit die wolke tuimel" (V,29) en wat die terdoodveroordeeldes nie weer sal sien nie. Laasgenoemdes se lied moet

soos heuning wees
verstrengel met dié van die voël

(V,31)

In hierdie soetigheid lê met ander woorde "die oneindigheid van die sterwende" (V,30). Daarmee word die tyd opgehef. Al wat die voël begeer, is die vryheid van sy vlug. 'n Vryheid wat nie deur ruimte ingeperk word nie. Die voëlmotief dui ook op tydsverloop. In gedig nr. 18 "(fragment ii)" neem die môrester of groen valk die rol van die middeleeuse wagter oor. Die aangename tydsduur word beëindig en die nagtelike intimiteite word nietig verklaar. In gedig nr. 20 "(soos die wiel)" is die ontsnap van die voëltjie by die kamera uit (V,41) moontlik 'n weergawe van die doodsmoment van die ontsnap van die Mahatma (Groot Siel) deur die oë die tydloosheid, die maatlose oomblik binne.

Die voëlhok word ook as ruimtelike voorstelling gebruik: enersyds as teken van die inkluistering van herinneringe (V,15), andersyds van die beperktheid van die denke (V,71).

Aangenamer tye word ook deur voëls opgeroep: in gedig nr. 31 is dit die herinnering aan Oubaas in sy ongekompliseerde omgang met die geveerdes (V,66). Wanneer die geliefde betrek word, duik die voëlteken heel dikwels op. Haar hare is soos rawe (vergelyk Hooglied 5:11) in die geliefde se mond. Hier mag rawe slaan op die seermaak van die mond. Die geliefde se borste is "twee broeis duiwe" (V,61) en as voorspel tot die liefdesnag verskyn die aandvoëls (V,36).

In die gedig "(mikpunt - 'n Canto vir E.P.)" word die sterkste suggestie van 'n nuwe tydperk of toekomsverwagting weer met voëls in verband gebring.

"Die vlieënde voëls keer twee-twee terug.
In hierdie dinge skuil 'n dieper betekenis".

(V,26)

'n Stelling wat tot die hereniging met die geliefde as 'n noodwendigheid of 'n logiese konsekwensie voer.

Die "ewige oogwink" word verbeeld deur die paringsdans van die duif.

> en tog, wanneer <u>lingam</u> in <u>yoni</u> pas
> en die kleinbestaan vir 'n ewige oogwink opgehef word
> en die skulp skuim,
> wanneer die duif op sy stert staan -
> dan is ek en jy, mens, syn
> vreugdepyn
>
> (V,83)

Die niet word besweer deur die liefdesvervulling van duif en mens. Die vers, wat ook 'n soort vervulling is, moet dus ook die kunstenaar in staat stel om 'n ewigheidsmoment te belewe. Op die oomblik van vervulling staan die tyd vir hom stil.

3.4.3 <u>KLEUR</u>

3.4.3.1 <u>WIT</u>

Wit is hoofsaaklik die kleur van eenvormigheid en uitsigloosheid. Die "wit mure" van die tronk kom vier keer in die bundel voor en dui telkens op 'n ruimte waarin die hoop verval het. Daarbenewens is dit ook 'n kleur wat in die verte verskyn as gevolg van verglyding: "die wit perde" (branders) (V,66); "visioene van wit oeslande" (V,67); reise "so wit dat die oë kaal voel" (V,76). Dit is ook 'n lewelose kleur: die kadawers is wit (V,81); 'n wit bossie in die vroeë Karoomôre (V,90). Waar dit oor die huwelik handel (nr. 24), is wit die kleur van reinheid en teerheid. Maar dit is ook koud, dit bring hom nêrens nie: "die spieël is 'n witwoord - " (V,70).

3.4.3.2 <u>ROOI</u>

Rooi word in verband gebring met bloed - teken van lewe en lewensverspilling. As lewensimbool hang dit saam met 'n verwagting. Die rooi aandhemel (V,24) raak 'n belofte van die weersiens van die geliefde en die gedig wat in vervulling sal gaan. In "<u>Mont-aux-Sources</u>" (V,92) tooi die vroeë môre-

lig die heuwels "flenterrooi" (V,93) waardeur 'n huweliksoptog in die vooruitsig gestel word. Dit word beweer na aanleiding van die gegewe "is ieder heuwelkruin 'n vrou" en die huweliksoptog in gedig nr. 24.

Enigsins negatief word rooi voorgehou as destruksie ophande is. Sterre wat eers rooi is, word swart en disintegreer saam met die heelal (V,43). By die dood en verassing van Gandhi is daar die "skaam rooi" (V,41) as teken van laaste bloedlating. Die omringende tronkmure is ook rooi (V,49,51.) en dui - paradoksaal - op lewensverstarring.

3.4.3.3 <u>GROEN</u>

Groen staan meestal in verband met die verlede en die herinnering: "die groen vergetelheid" (V,43). Uit die vertroude wêreld is daar die groen sonhoed (V,68) van die moeder en die "groenwater" (V,66) van die see. Groen weivelde is 'n verwysing na die droomwêreld en die ontvlugting wat dit bied (V,44).

'n Enkele keer is groen die kleur van ontbinding en hou opsigtelik verband met die kommunikatiewe: "met die groen van brommers om oë en mond" (V,8).

3.4.3.4 <u>BLOU</u>

Blou is 'n prominente kleur in die bundel. Soos reeds in die <u>canto</u> aangetoon, is die blou wolke en takke en bloukuifbome 'n aanduiding van die sfeer waarheen die spreker hom onttrek. Andersyds is "die lappie lug bo die hoë luik" (V,32) verteenwoordigend van die vryheid, dit wat die spreker die meeste op prys stel.

In nr. 20 "(<u>soos die wiel</u>)", gaan dit om die "saribou golwe" (V,40) en die Drakenshellings wat "blou" (V,41), iets blywends met ander woorde - 'n standvastigheid - te midde van die sterflikheid waaraan die menslike lewe onderhewig is. Dit is dan ook die kleur waaraan alles gelykgemaak word: "die vlees gaan verby en word blou" (V,65).

'n Sekere afsydigheid word gesuggereer as die hemel soos ys begin brand "met 'n kil blou vlam" (V,72). Op die soeke na betekenis as die oë na die hemel opgeslaan word, kom die gewaarwording dat die insig onpersoonlik is. Daar is 'n kil-

heid in die hemel wat uitkoms moet gee; dog daar is reaksie - die ys brand.

Na die sprokiesagtige beeld van Mont-aux-Sources (V,92) val die blou van die nuwe dag op. Elders word hierdie werklikheid 'n onaangename herinnering:

die wêreld is sonder troos of somberheid
dis ligblou en blou soos bleiklig
dis die sterwende oë
wat te veel waargeneem het

(V,89)

Blou word ook gekoppel aan opgewektheid: die sang van die moeder maak "die skadu's blou" (V,69), die geliefde lei die huweliksoptog in 'n blou gewaad (teken van getrouheid?) (V,47).

3.4.3.5 SWART

Swart is by Breytenbach die kleur van die nag en die liefdesavontuur. Hierbenewens bevestig swart ook aardsheid, want die voorvaders het "swart bloed" (V,64) wat selfs die miere nie kan klein kry nie. As die grootvader met sy swart oë bo-oor die berge kyk, die toekoms in (V,64), kan swart ook op 'n ruimteverwantskap dui. Hulle wat dood is en dus uit die verlede meepraat, is ook in die hede en die toekoms aanwesig.

Swart word ook op die woord van toepassing gemaak. Daar word verwys na "die donderse swart woorde" (V,71) wat van die spreker afhanklik is vir hulle bestaan, maar hom tog soos woordmiere ook verteer. Weens die onvermoë van die woord kom geen helder insig ooit na vore nie. Slegs "swart gaatjies" getuig van die woorde wat op 'n teiken gerig was (V,22).

Waar daar verwys word na "die koel swart voue van die asem" (V,75) en die wind wat "swart geskil" word (V,76), is dit die kleur wat dien om die onbeskryfbare en onbekende onder woorde te bring. Buiten die vreemdheid van die voorstelling is dit 'n poging om by wyse van assosiasie die anorganiese in terme van die vertroude bekend te stel.

Self kom hy "uit 'n swart en bitter land" (V,87) en

"swárt en wilde land" (V,87). Swart dui hier op die onwerklike bestaan van die droomwêreld. Dit is ook 'n geslaagde uitbeelding aangesien hy letterlik in die duister verkeer.

3.4.4 VUUR EN VLAM

Vuur en vlam is in Voetskrif 'n sentrale motief. Die indrink van die son in die inleidingsgedig is 'n pynlike ervaring. Die tong raak stom, nie net van die pyn nie, maar ook uit die onvermoë om hierdie innerlike geestesgesteldheid te verwoord. Die stilte of oop ruimtes wat telkens op die dubbelpunte volg, wil die moeisame proses van woordskepping benadruk. Selfs wanneer daar 'n gedig tot stand kom, is die ironiese aard daarvan 'n aanduiding van die woord se blootstelling aan die relatiwiteit van alle bestaan.

Daar word beslag gelê op die son soos Prometheus die vuur van die gode sou steel en dié optrede dui op selfsuiwering. Die sonlig (vuur) moet hom verhef bo die gevangeneskap waarin hy net soos Prometheus beland. Hy beoog vryheid, maar ook selfkennis wat verder strek as sy onmiddellike situasie. Hy wil deur middel van die vers die selfbeheptheid agterlaat en deur dié uitreiking helderheid kry aangaande die lewe en homself.

Te midde van die vlamme van sy vers is hy al soekende "soos 'n vlam na vertering" (V,23). 'n Vlam is egter self net vlam en kan homself nie suiwer nie. Dit is vanweë dié teenstrydighede dat die tong weer rou geskuur word sodat die pyn ten nouste saamhang met die eensame opsluiting binne die poësie. Ten opsigte van die selfopgelegde pyn van die digter in sy eensaamheid verklaar Abrams: "Later Goethe developed Promotheus into a symbol for the poet's painful but necessary isolation, in his creativity, from both men and the gods".[53] Dié afsondering is so teennatuurlik dat die bestaan "'n skroeiende vlam " (V,19) word. Die bestaanskrisis word ook 'n pynlike ervaring as die digter gepla word:

in die nag
suis die ligte wit vlamme

(V,13)

---

53. Abrams, p.281.

Die subtitel van nr. 33 "(<u>'n gedig en sy twee teelaardes</u>)" heet ("j'ai flambé ma vie ..."). Deur dié erkenning dat hy sy lewe aan die brand gesteek het, tree die verwantskap tussen vuurmotief en poësie opnuut na vore. Hier is sprake van 'n spieël "wat hom desnoods 'n kyk op homself kan gee" (V,70). Die selfondersoek lei daartoe dat die hemel "met 'n kil blou vlam" (V,72) begin brand. Waar sy beeld moet verskyn, is slegs 'n kil, afgetrokke en verhewe vlam. Die hemel word selfs as ys gesien en raak uiteindelik 'n blou oneindigheid. Hy kyk na bo en die vlam wat hy waarneem, is sy spieëlbeeld, soos die gedig dit eksplisiet stel. Die subtitel sê immers dat hy sy lewe aan die brand gesteek het. Die waarneming na buite is vaag, want die blou en die verbeelding mag dit tot vlam verwring. In so 'n gedig waar twee Bybelverse aangehaal word, is dit belangrik dat die term spieëlbeeld in dieselfde lig beskou word. 'n Spieël gee net weerkaatsings en nie die werklikheid nie. Die raaisel word nie opgelos nie.[54] Die ondersoek na binne (die innerlike ruimte) sal dus nie veel oplewer nie: 'n vlam kan homself nie suiwer nie.

Die herhaling in nr. 18 "(<u>fragment ii</u>)" dat die hart 'n vuur is, beklemtoon die in-sigself-gekeerdheid en die aard van sy verlange. Hierdie leefwyse bevredig nie, want in die môre is die hart "van waarheid en gewaarwording sku" (V,37). Die hart is dan net "nog slegs 'n vlam" en kan slegs deur die dood gedoof word.

Die vlammotief staan veral ook in verband met die wisselende emosies. Die blydskap oor die geliefde laat die vure by die huwelikseremonie ritsel "soos vreugdepale" (V,46). Hierdie vuurmotief kondig die aanbreek van 'n nuwe seisoen of tydperk in sy lewe aan. Daar word verlang dat sy woorde op dié dag "vuurvliégies" (V,47) sal wees. Hulle moet op die besondere dag wegwysers wees soos hulle tans sy duistersiendheid leefbaar maak.

Die oë van die geliefde vertoon ook vlamme (V,76). 'n Geheimsinnige wêreld "wat anderkant die vlamme skuilhou, saans" (V,61) is uit haar oë af te lees. Hiernaas is daar:

---

54. Vergelyk 1 Korinthiërs 13:12.

die spuitende begeertes, die vlamme
in die kruis -

(V,49)

wat ander ruimtes van die gees laat vermoed. Naas die onrustigheid van gees, gaan dit hier om die sinnelikheid. Die beeld word metafories verder gevoer in die son wat "ook vuur geruik het" (V,51) en die brandende blare, "vrouvol geur" (V,51), waardeur die erotiek beklemtoon word.

In die gedig "Mont-aux-Sources" (V,92) word daar na die natuur gekyk. Die hemelruim se vure (sterre) verdoof in die môre. Die hemelruim dien as spieël en die landskap is teen vroegmôre - "digte seisoen" (V,93) - in rooi getooi sodat dit ook weerspieëling of te wel 'n projeksie word: "is dit rou is dit reeds vreugde?" (V,93). In gedig nr. 18 "(fragment ii)" is daar ook sprake van vuur en vlam. Nou is dit die hart wat smôrens tot 'n vlam verswak (V,37). Die hart bly staan in die teken van vuur net soos die landskap en hemelruim in "Mont-aux-Sources". Maar ook dié vure doof geleidelik soos die hart s'n uit.

3.4.5 STERRE

Die verwysing na die sterre kom telkens voor en is gewoonlik tydtekens, onder andere deur na vroeëre tye te verwys soos na die voorvaders en sy land. Waar dit as stralekrans voorkom - sien Lorca (V,25), dui dit op predestinasie. Sterre is self ook tekens van verganklikheid:

alles word oud, word getel: die sterre net soos die bome
dra die tekens van hul tyd, die kringe en die kwaste,
die sigaretkooltjies brand gate in die roukleed -
alles word oud behalwe gevangeneskap

(V,53)

3.4.6 MIERE

Die mier speel 'n meerduidige rol. Enersyds verteenwoordig miere die vry, ongekompliseerde lewe van die buitelewe, van die rante "waar die miere vestings bou om 'n bruid" (V,7). Hulle is die beskermers, maar kan as soldate, pagters en werkers ook vernietiging in die hand werk.

As die miershoop disintegreer, sal hulle die vloeistof uit die koningin se liggaam onttrek en saam met haar sterf. Die spreker beskou sy woorde as miere wat die geliefde moet beveilig, maar die gedagte en die droom word deur die woorde vernietig (V,21). Dit lei daartoe dat hy homself as miershoop beskou waarin skynoorwinnings plaasvervangend word vir mislukte ondernemings.

Die verwysing na die woord as mier wil die tipe kommunikasie wat hier ter sprake is van nader omskryf. Dit is bekend dat die mier op 'n instinktiewe byna onderbewustelike manier kommunikeer. Die woorde van die digter moet dus as't ware 'n lyflike en tasbare ervaring word: onmiddelliker as blote weergawe. De Vries verwys na die mier as embleem van die instink, maar ook van die intellek "which is the misfortune of man (Bergson)".[55] Die taal is gerig op kommunikasie soos dit in die spreker se geval 'n byna instinktiewe reaksie is. Desnieteenstaande is hierdie taal 'n rasionele implementasie van die denkwyse en is net soos die denke feilbaar. In aansluiting hierby bestaan die wens dat die woorde as miere waarseggers (sooth-sayers)[56] moet wees. Hulle moet die toekoms en die ruimtes buite homself verken en inrig.

As die mier afdwaal, verloor hy sy rol as gemeenskapsdier en bevind hy hom in die sel saam met die gevangene waar alles byna "droewiglik ontbreek" (V,27). Die verbanning is 'n opsegging van die vryheid en die gevolg is die uiteindelike afsterwe in eensaamheid (V,62).

---

55. De Vries, p.16.

56. Cirlot, J.E.: A dictionary of Symbols, p.14.

HOOFSTUK 4

In hoofstuk 3 is daar ingegaan op die ek-figuur as tydruimtelike fenomeen. Die nadruk het veral geval op die verkenning van die innerlike ruimte soos geopenbaar in die droom en herinnering. In hoofstuk 4 word daar gelet op die stilte, die nag en die zen waarin 'n opheffing van die tydsverloop beoog word. Ten slotte word die ek-figuur volgens Zen-Boeddhistiese prinsipes beoordeel. Daaruit sal dit veral blyk dat tyd en ruimte totaal opgehef word, maar steeds as dwingende besef ervaar word.

4.1 STILTE

Met betrekking tot tyd en ruimte is die stilte geen geringe onderdeel van die strukturele opset van die bundel nie. Die woord wat daarop gerig is om kontak te bewerkstellig, verkeer in gedurige interaksie met die wit van die bladsy. Dié wit ruimte word 'n visuele voorstelling van die begrensing waarbinne die woorde en die spreker verkeer. Op dié wyse raak die gevangenskaptema die skryfdaad self. Telkens loop die woord uit op 'n stilte, hetsy die versreëlwit, die strofiese wit of die wit onderaan die gedig.[1] Die woord lei na die stilte terwyl die spreker die stilte juis wil ophef.

Dit wil nietemin lyk asof die stilte nie net beperkend optree nie, maar verlossend mag werk. Indien die woorde in die tyd lineêr verloop en van verbygaande aard is, is die oorgang na die stilte 'n loskom uit die tydruimtelike bestaan. Stilte kan alleen bereik word deur die woord en kry sin en betekenis waar die woord daarmee kontrasteer. Woorde raak

---

1. Sien Geggus, R.: Die wit in die Poësie. Amsterdam, 1961 in verband met die probleemstelling van die wit in die gedig. Veral die volgende opmerking verdien vermelding:

   Soos reeds uit die aanhaling uit die katalogus geblyk het, word vandag vrywel algemeen aanvaar dat hierdie derde soort wit (die wit ónder 'n gedig op 'n bladsy) 'n funksie het. Dit skep die ruimte en stilte wat bevorderlik is vir die lees van elke gedig as 'n klein afgeslote geheel, p.26.

dan wegwysers na die onuitspreeklike en die suggestie bestaan dat die poësie daar begin waar die woorde ophou. Die gedig raak: "'n 'vorm' vir die onsêbare" (M.A.W., XIII) - 'n aanduiding dat die primêre buite om die gedig bestaan. Die stilte en die niet word visueel en ouditief deur die woord binnegeval, maar laasgenoemde word geneutraliseer deurdat die stilte dit gevange neem. Die gevolg is dat die spreker dikwels aarsel en die wit van die bladsy gebruik om sy bevangenheid aan te dui.

Die openingsgedig sluit af met 'n dubbelpunt en suggereer die haas onuitspreeklike pyn wat hy ervaar. Hierop volg die wit ruimte van die bladsy sodat die tong wat stom is van die pyn homself spieël in die wit wat hy nie met woorde kan bevrug nie. Dié gedig stel pyn in die vooruitsig soos dit in die daaropvolgende verse beslag sal kry. Ofskoon dit 'n pynlike proses is, skryf hy voort om die stilte teë te werk. Hy moet kommunikeer, maar die pynlike aard word paradoksaal genoeg deur die stilte uitgelig as die gedig op 'n swye uitloop. Die spel met die woorde is veel meer verfynd. Hulle is "bliksoldaatjies" (V,2) terwyl die aanslag buite stormenderhand met kanonne voortgesit word.

In gedig nr. 4 "(noodlot? en wáárom)" is dit veral die vraagtegniek en die in-gesprek-tree met Lorca, Mandelstam en Han-sjan wat telkens neig na stilte as die bevestiging ontbreek. Dit is veral die vraagteken aan die einde van die versreël wat die versreëlwit en die stilte aksentueer. Met die erkenning dat woorde tekortskiet: "'as woorde kon praat sou woorde moes vertel ...'" is hier 'n voortdurende strewe om ongeag dié wete met woorde teen die stilte in te druis. Daar is die inspasiëring as Lorca aangehaal word, waarmee die inluister teen die stilte in gesuggereer word in 'n poging om kontak te vind. Die aftakeling van Mandelstam word ook tipografies deur 'n dieper inset voorgestel as sy heengaan gelykgestel word aan "'n geprewel wat wind word in die wind" (V,6). Die stilte oorval en oorheers totdat net die doodse stilte oorbly.

Han-sjan, die eensame monnik, verwyl die stilte deur te mediteer en sy verse te bedryf. Vir hom hou die stilte be-

vryding in en hy weet dat die "syn van illusie" die hele bestaan kenmerk. Die spreker bevraagteken ook hierdie stelling as hy vra: "is dit só?" (V,6). Die begeerte bestaan nietemin om die stilte van die natuur buite aan die lyf te ervaar. Dit moet 'n eenwording tot gevolg hê en 'n algehele bevryding: "soos net die dood nog kan lewe" (V,7).

Intussen verkeer hy in: "die hara van hierdie stil plek" (V,8) en probeer hy die eensaamheid met behulp van woorde verdryf. Teenoor die stilte buite word die stilte van die gevangenis gestel, maar hierdie tydloosheid geval hom nie. Kontak kom egter nooit tot stand nie, want die papier is "sonder einders" (V,10). Gevolglik word die woorde andermaal deur die stilte opgehef. Hierdie verswelging van die woord is analoog aan die spreker se situasie: "ek is ingegroei in die wit van die tronk" (V,13). Soos in die wit ruimte van die bladsy voel hy hoe hy geleidelik tot wesenloosheid afgetakel word.

In nr. 9 "('die geheue 'n kou vol voëltjies'- Plato" gaan die spreker voort met die onverpoosde soeke: "en ek soek diep in my na jou stem:" (V,16). Die liggaam word soos 'n skulp waarmee hy die leegte of ruimte afluister. Die afloop van die gedig resoneer dan die stilte wat in bykans elke gedig terug te vind is. Barbara Smith verklaar: "anti-closure, (...), is evidently a sign of the times in contemporary art".[2] Dit berus op 'n wegbreek van tradisionele opvattings, en soos reeds aangetoon staan Breytenbach midde in sy werk juis in 'n poging om die grense tussen gedig en werklikheid op te hef. Afgesien van die ongewone afsluiting neig die ritme van die vrye vers na dié van die spreekritme in die omgangstaal sodat die fragmentariese voorkoms ontkom aan die gedig as artefak.

Die onvoltooidheid van die gedig en die gevolglike oorloop in stilte toon die invloed van tydgenootlike strominge soos die Oosterse filosofie met sy non-dualistiese wêreldsiening en die saambestaan van alle moontlikhede. Daar is die eksistensialisme wat die absolute waarheid as vergesog

---

2. Smith, Barbara Herrnstein: Poetic Closure, p.240.

beskou. Hierby kom die kwantumteorie wat oorsaaklikheid as tydsfenomeen ontken. Meyer vat die nuwe estetika saam met die fundamentele ontkenning: "a denial of the reality of cause and effect".[3] Die moderne mens moet sy geloof aan determinisme laat vaar vir dié van moontlikheid:

> In quantum theory we have come to recognize probability as a fundamental feature of the atomic reality (...) Subatomic particles do not exist with certainty at objective places, but rather show 'tendencies to exist', and atomic events do not occur with certainty at definite times and in definite ways, but rather show 'tendencies to occur'.[4]

Hierdie spel met moontlikhede laat die digter 'n sekere onafgerondheid aan sy verse gee. Sy enigste stelwyse laat Smith konkludeer:

> conviction is seen as self-delusion and all last words are lies, the only resolution may be in the affirmation of irresolution, and conclusiveness may be seen as not only less honest but <u>less stable</u> than inconclusiveness.[5]

Die laaste woord word nooit gespreek nie en die stilte hou ons bewus van die onopgeloste probleem. Die <u>canto</u>, wat insgelyks 'n hiperbewuste poging uit die stilte tot kommunikasie is, word voorafgegaan deur twee kort liefdesgedigte.

my vrou
my liefde vir jou
lê in die vou
van hierdie vers

(V,17)

Sy liefde is: áltyd al tye groter
as enige gedig

(V,18)

'n Derde klein liefdesgedig lui:

---

3. Meyer, L.B. soos aangehaal deur Smith in <u>Poetic Closure</u>, p.239.

4. Von Franz, Marie-Louise: <u>Time</u>: <u>Rhythm and repose</u>, p.24.

5. Smith, pp.240, 241.

my vrou -
jou vou:
hierdie vers!

(V,33)

Die wit bladsy (ruimte) word as die vroulike ontvanger voorgestel en die woord moet dit bevrug. As dié ruimte die woord verteer, bly slegs die stilte oor. Bly die liefde dus anderkant woorde lê? Of verrig die woord hier hoogstens die funksie van aanduider? Die suggestie is dat die stilswye tog 'n loskom uit die ritme van die gesproke taal - our addiction to time[6] - en die tyd beteken.

Die spreker betree in die <u>canto</u> die stilte van die bergwêreld. In hierdie afsondering, ideaal vir oorpeinsing, probeer hy steeds om met Pound in aanraking te kom. Dié bly egter "woordeloos" en daarom wag die spreker op 'n antwoord: "nou's dit jóú beurt" (V,26). Self is die spreker nie bereid om te swyg nie. Hy wag op die geliefde vir kole vir sy lippe om vorm aan sy gevoelens te gee. En as dit ontbreek, is daar steeds die hoop dat Pound mag antwoord.

Die skryfproses is egter gedoem tot mislukking en stilte. In die verjaardaggedig lees ons hoedat "die verdomde papier reeds die vers opgevreet het" (V,28). Selfs die taallandskap - "nog deur geen mond besoedel" (V,34) - getuig van 'n "zoemende stilte". Dié potensiaal kan egter nie doeltreffend geformuleer word nie, want die woord kom nie tot sinvolle uiting nie.

Die stilte vind ook sy uitdrukking in die spreker se afsondering en introspektiewe gewaarwordinge. In gedig nr. 19 word daar oor sewe strofes heen verslag gegee van surrealistiese belewenisse. Die klem val hier op die visuele voorstelling en die kyk na die self neem onthutsende afmetings aan. Dié ervaring is: "die uitlegging van BEELDE" (V,39) sonder die inmenging van woorde. Die geheelindruk is dié van 'n stil waarneming en 'n sprakelose verwerking sodat hy nogmaals aan die stilte uitgelewer word.

In gedig nr. 22 (die heelal word later en later) word die mens in sy klein bestaan gekontrasteer met die groter

---

6. Nelson, Cary: <u>The Incarnate Word</u>, p.221.

kragte werksaam in die heelal. As die heelal uitdy, disintegreer die sterre en raak hul "gate in die swart" (V,43). Hierdie swart gate is die gevolg van die inkrimping van die sterre in so 'n mate dat selfs lig nie meer kan ontsnap nie: "in a way, the star walks out of time for us".[7] Algehele stilte is die gevolg, net soos die menslike lewens, "wat sandkorrels en stofstippels is" (V,43), ondergeskik daaraan sal raak.

Teenoor die stilte in die sel bring die lug en woorde van 'n brief herinneringe (V,44). Die brief ontvou op dieselfde wyse as 'n blom sodat die herinneringe net soos die blom 'n ritmiese ontplooiing in die tyd is. Die ritme is 'n geluidlose en byna onbewustelike reaksie waardeur die stilte opnuut 'n taktiele kwaliteit verkry. Die oopgaan van die brief van die geliefde beklemtoon die beskouing dat die geliefde die rol van ligbron vertolk. Sy is immers in die <u>canto</u> "my stralende Beatrice" (V,25).

In "(<u>gedig op toiletpapier</u>)" is daar 'n poging om deur middel van die zazen na die stilte deur te breek, na

> dit wat tydloos opgestapel word
> (opgestapelde tyd)(   )
>
> (V,50)

In hierdie geval moet die stilte bevrydend optree, want die ek-figuur wil ontkom aan sy gevangenskap. Dit is opvallend hoe die eenwording met die Al teëgewerk word deur die opdringing van die wêreld van feite of maja's wat die spreker gevange hou. Wat sou dit baat om oor die moment van insig of satori of selfs nirvana te skryf of te praat? Daarom word die afgekapte arm: "'n blom vir die stilte" (V,50). Boeddha gebruik self die blom om die onuitspreeklikheid van sy wakkerword aan Maha Kashyapa oor te dra.[8] Die afgekapte arm kan ook sinspeel op Hui-k'o wat met die afkap van sy arm deur die Bodhidharma tot insig gelei word.[9] In die geval van

---

7. Von Franz, p.11.

8. Suzuki, Shunryu: <u>Zen Mind, Beginner's Mind</u>, p.64.

9. Watts, Alan W.: <u>The Way of Zen</u>, p.107.

die spreker word die skryfdaad self 'n amputasie. Dit raak 'n naskryf van 'n wesentlike ervaring, heeltemal verwyderd van die oorspronklike.

Die gedig sluit af met die mededeling:

rondom is die gevangenis
die weg het nie einde nie.
maar wat maak dit saak?

Hy bly bewus van sy omgewing en van die feit dat die weg 'n labirint sonder einde is. Net soos in die skryfaksie bly hy vasgevang in die sel. Die stilte wat volg op die vraag na die sin van alles is die stilte waaraan hy en die woord uitgelewer is. Die slot is kenmerkend van baie moderne gedigte: "In much modern poetry (...) the conclusion is more likely to be a question than an answer".[10] Wat na aarseling lyk en na 'n swak slotreël is nietemin 'n stelling of beklemtoning. Die leser aanvaar die aanbod, bewus van die perspektief wat daartoe aanleiding gee. "Slotreëls is altyd sleutels meer as slotte"[11] en in gedig nr. 27 word dit 'n eksplisiete: "neem voorlopig dan dit:" (V,53). Die slotreël raak 'n deurgang na die stilte aangesien die taal net ongeveer en nie presies kan oordra nie.

In gedig nr. 30 bestaan die vrees dat hy vergete sal raak. Die refrein wat effens gewysig drie maal voorkom, lui:

want wat baat dit alles my tog
solank jy nie hier is nie?

(V,63)

Die slotreëls is nie net vraag nie, maar ook antwoord. Die wit ruimte van die bladsy eggo hierdie versugting en die stilte bly sy metgesel.

Aan die einde van nr. 33 "(<u>'n gedig en sy twee teelaardes</u>)", begin die hemel soos "'n kil blou vlam" brand (V,72) as die spreker na sy beeld daarin soek. Die afstand tussen waarnemer en hemel word geïntensiveer deur die veraf stil brand van die vlam. Hierdie stil waarneming dring ook na hom deur as hy oplet: "(en dit is goed só)" (V,72). 'n Byna Bybelse be-

---

10. Smith, p.247.

11. Van Wyk Louw, N.P.: <u>Tristia</u>, p.94.

rusting in die skepping wat hy aanskou. Dit kom neer op 'n aanvaarding van sy situasie, volkome in ooreenstemming met die oorgang van gedig na stilte.

Die versreëls uit nr. 34 "(reisende)", lui:

De Aar(s) is in die middel
van die wêreld

(V,73)

Die reëls staan afgeëts teen die wit ruimte van die bladsy op 'n soortgelyke wyse as waarop De Aar geografies in die binneland lê. In aansluiting by die titel, "(reisende)", moet die nadruk hier val op De Aar as belangrike spoorwegsentrum. Die tipografie word ook ironies aangesien die wit op die voorgrond tree. As De Aar in die middel van die wêreld is, is dit insgelyks die kern of middelpunt. Die leser of reisiger word by implikasie - die tipografie - daarop attent gemaak dat dit nie die geval is nie. De Aar is in 'n groot mate deel van die hinterland en die slotsom is dat die reisiger, paradoksaal genoeg, die stilte in die middel van die wêreld sal aantref.

Die daaropvolgende gedig bestaan eweneens uit twee reëls waarin die spoorlyn as "séér stembande" (V,74) voorgestel word. Met stembande word klankvorming geïmpliseer en weer eens is dit die stilte van die bladsy wat die klank relativeer.

Daar is sprake van die "intuimelende stilte" (V,75) tydens die beoefening van die zazen. Deur middel van die ritmiese asemhaling word 'n eenwording met die AL beoog. Dié stilte hou die belofte van bevryding in aangesien die wêreld van onderskeid getransendeer word. Die versugting aan die slot suggereer die loskom uit gevangenskap en die tyd.

Die gedig "mens" (V,80) volg 'n vraag-en-antwoord-patroon. Die essensie van menswees lê in die feit dat die een nie sonder die ander kan bestaan nie. Teenoor die tyd gestel, is die mens 'n nietigheid en kom die stil aanvaarding: "alle mense is mens" (V,86). Die blootstelling van die mens aan die wêreld en die heelal vind sy gelykstelling in die woord wat teenoor die stilte te staan kom.

Die ander verse in die NS-gedeelte wat hierop volg, word

gekonsipieer volgens die beginsel van ondersoek en selfkennis. Dit is dus veelseggend dat die nag as "stilteland" (V,92) in die voorlaaste gedig, die môre en waarheidskennis voorafgaan. Die "stilteland" is die landskap en laasgenoemde is spieël waarin die spreker na insig soek.

4.2 DIE NAG

By monde van Breytenbach self moes ons verneem: "Ek het twee tuislande - Suid-Afrika en die nag".[12]

As die nag sy "tuisland" is, beteken dit dat hy daar aard en dus tuis voel. Alhoewel hy die nag verkies as die welkome uitvlug en die tydperk waarin hy tot veel in staat is, is daar tog sprake van 'n ambivalente houding jeens die nag. Dit sal spoedig blyk dat die nag nie die gedagte aan pyn ongedaan maak nie, inteendeel. Dit is juis die tydperk wat daarop ingestem is om insig in sy situasie te verwerf. Binne die Suid-Afrikaanse konteks verkry die tuislandbegrip dan ook 'n negatiewe konnotasie, te wete, 'n afgebakende gebied wat beweging aan bande mag lê. Die gevolg is 'n haatliefde-verhouding teenoor die nag.

In hierdie verband is die inleidingsgedig nogmaals verhelderend. Die indrink van die son en die insig daardeur verkry, veronderstel 'n bewapening. Dit is 'n voorsorgmaatreël, want die donker nag wat voorlê, verg aanpassing en begrip aangesien 'n verwysingsraamwerk in die duister ontbreek. Ofskoon alles daarop dui dat die nag ontvlugting bied, lei die uitsigloosheid tot 'n omkeer van die situasie in die tweede gedig. Die reël: "die nag se geraamde gesig" (V,2) stel die nag voor wat self in 'n toestand van gevangenskap verkeer. Dié gedroomde bestaan is inderdaad 'n gewaande bestaan.

In gedig nr. 3 lees ons:

> maar die nag
> sy
> met die wit oë in die vlerke is geweldiger
> want sy verteer die heerlikheid want sy bloei die son
> paptet, onsigbaar is sy maar hier-en-daar

---

12. "Breyten se verhaal": Die Burger, 26 November 1975, p.2.

op nokke in mikke in selle onder naels
sy
sy met die koue lyf en die stemme van mense
die geruis van gate in die lug

(V,3)

Soos die spreker in die inleidingsgedig, teer die nag ook op die son. Sy drink hom in en die soogproses versterk die vermoede van inter-afhanklikheid tussen lig en donker. Sy is selfs in selle soos in die geval van die spreker. Haar alomteenwoordigheid beteken dat die vereniging met haar terselfdertyd 'n vereniging met die AL is. Dit kom neer op 'n hereniging met die mense wie se stemme deur die nag gedra word. Haar koue lyf vergestalt 'n fisiese werklikheid waarvan die spreker terdeë bewus gehou word.

In die volgende gedig, nr. 4, volg die versoek:

en skuif die tralies lig opsy -
kyk, die nag daar buite ruik na lemoene,
luister, daar is windrym daar is drome dáár is stemme
van oorlewendes

(V,6)

Die spel met die woorde - 'n glashelder wind in die nag (V,5) - en die geruis van stemme maak by uitstek die nag die tydperk vir kommunikasie. Dit is ook opvallend dat diegene wat hier vermeld word, Lorca, Mandelstam en Han-sjan, wel deeglik by die nagmotief ingeskakel word. Daar is die nag van bedreiging en van bloed vir Lorca, Mandelstam wat wegkwyn met sy woorde in die wind en die nag, en Han-sjan se meditasie wat hy "oornags" beoefen (V,49). Die nag is die tydperk wat die tydloosheid beklemtoon. Drome en oorlewendes wat buite die tydsduur bestaan, word hier aangetref.

Die nag omvat ook die ruimte waarbinne die vitaliteit nog bestaan - in teenstelling met die doodse bestaan binne die sel. Die lemoene in die nag is belofte van lewenskrag. Die uittree in die nag en die begeerte om na die rante te gaan, raak gemotiveerd. As daar sprake is van 'n eenwording met die natuur en die elemente, lê die begrip hierin vervat dat die spreker 'n elementele bestaan wil voer soos wat die elemente die grondslag van die fisiese heelal vorm. Die

veelvuldige gebruik van "ek wil" en die byvoeglike bepaling "waar" veronderstel 'n dringendheid asook 'n onrustigheid soos deur die toon verraai.

Die uitstap in die aand of nag na die rante neem kosmiese afmetings aan. In die omvang van sy verlange word die sterre en die hemelruim betrek, maar dit word nietemin getemper deur die aardsheid van sy versugtinge. Die aalwyn, miere, stof en berge kom ter sprake. Die verwysing na die miere wat: "vestings bou om 'n bruid" (V,7) en die verband wat daarmee gelê word met die woorde wat kontak met die geliefde moet maak in die canto plaas die hereniging met die beminde onder die soeklig. Hierdie rante of heuwels herinner aan die aandheuwels van Sint Kruisjan waar die onrustige beminde na die geliefde soek. Vroeër is daar beweer: "in die heuwels is daar nog ruimte" (M.A.W., 22) en die spreker sal in Voetskrif hierdie ruimte ten volle probeer verken.

Die afwesigheid van die beminde en die buitewêreld gee in "seestorm aan die Kaap: Cabo de los Tormentos" (V,88) aanleiding tot die ingekeerde bestaan. Die spreker is 'n miershoop wat deur die witmiere uitgehol word. Hy verbeel hom in die donker dat hy die miere se baas is, maar in werklikheid is die situasie omgekeerd. Sint Kruisjan se nagkennis - waardeur daar stelselmatig na die beminde toe beweeg word - gaan dus nie in vervulling nie, want die spreker in Voetskrif se loutering lei tot aftakeling.

Die ingekeerde lewensbestaan kom in die droom en verbeeldingswêreld tot uiting. Hierin vertoon die geliefde prominent, want die hereniging met die beminde staan voorop. Afgesluit van alle sintuiglike prikkels oorval die donkerte die sintuie. In die donkerte is dit die geliefde wat sin gee aan die louteringsproses en die belofte van insig latent hou.

Die hoop om met die geliefde in die nag in verbinding te tree, lui in die Engelse vertaling van Sint Kruisjan se verse:

> O night, you were the guide!
> O night more desirable than dawn!
> O dark of night you joined

Beloved with belov'd one,
Belov'd one in Belovèd now transformed![13]

As die herinnering aan die geliefde in Voetskrif opgeroep word, word daar probeer om die tyd en ruimte te laat stol vir één maatlose oomblik (V,11) - en in dié opsig verteenwoordig die verse die oneintlike bestaan. Dit is poësie waarin die woord saam met die tyd vervloei en die geliefde steeds verder wegdryf. Die arrestasie of stollingsproses verwys telkens terug na die spreker se onvermoë om kontak te bewerkstellig weens sy eensame opsluiting. Hiervolgens bly hy bewus van sy eie posisie. Nooit kan hy vaslê wat hy beoog nie. Die gevolg is 'n spel met moontlikhede wat opnuut aan die stilte en die nag met sy donker kennis uitgelewer is.

So 'n voorbeeld is gedig nr. 6. Tussen lig en donker ontstaan 'n spanning wat neig na 'n afloop, maar wat slegs belofte bly. Daar is "die jagter wat met die dou uitry" (V,11), 'n voël wat met die eerste daglig uitgaan. Terwyl daar gewag word "dat die dag moet gebeur en die sterre smelt" bly die skaduwees "soos slange in die holte lê". Die spreker, vasgevang in die oorgang tussen nag en dag, wag dat "hy één kan word met die alles wat skeur". Die skaduwees is immers dit wat verhoed dat die insig daag. Die dringendheid om die donkerte agter te laat, val op. Dit blyk dat die jagter die prooi in eie bors dra - en dat die koestering aldaar ook op eie verwonding sal neerkom - en dat die voël dit waarna hy soek in sy eie kykers omvat. Dié introspeksie het die herinnering en verbeelding as voedingsbron. Die geliefde is hierin terug te vind: "so het ek jou vir die eerste keer gesien". Die waarneming word gelykgestel aan:

soos die môre soos die lig
soos die landskap soos die skepping
soos die één maatlose oomblik
so het ek jou vir die eerste keer gesien

(V,11)

---

13. Brenan, Gerald: St. John of the Cross, p.145.

Die verwysing na die "maatlose oomblik" sluit aan by die openingsgedig in die bundel. Toe is die son gevange geneem sodat herinneringe daaraan die donker bestaan later draaglik kon maak. Op dergelike wyse is die geliefde tydens die liefdesdaad ook tydelik "besweer" (V,12). In die kunsmatige ruimte van die herinnering word die geliefde lewend gehou. Daar word selfs doelgerig gesoek na die "één maatlose oomblik" - die liefdesmoment - waarin "hy één kan word met die alles wat skeur" (V,11). Dit veronderstel 'n algehele opheffing van tyd en ruimte - daar "waar die son en die maan ondergaan" (V,12). Hierdie onbeskryfbare ervaring vind plaas as dié ligbronne ondergaan; dus wanneer die nag oorneem. Moontlik nie die fisiese nag nie, maar wel die figuurlike belewenis van die nag vir sover die liefde net soos die nag, 'n intuïtiewe kennis veronderstel. Daarom dat "skeur" hier tog ironies mag klink. Die nagkennis en die liefdesdaad benadruk die pynlike besef dat die insig nooit allesomvattend sal wees nie.

In aansluiting by die canto verteenwoordig die bergwêreld met sy aandhemel die oorgang na die nag wanneer die "stralende Beatrice" (V,25) met die "naggladde lyf" na die spreker sal kom. Oorheersend is die hoop op die hereniging: "Die vlieënde voëls keer twee-twee terug" (V,26). In Die huis van die dowe is hulle immers "bidderende nagvoëls" (H,17) wat saam die bedreiging van die dag trotseer. Daar is die kennisname dat die geloof in die geliefde as draer van die kennis van die nag die enigste bevrydende lewenshouding is. Die tassintuig en nie die optiese waarneming nie is bepalend om die nagkennis te deurgrond. Sodoende word verseker dat die geliefde nie 'n hersenskim raak nie.

Die donker nag word in die "naggladde lyf" van die geliefde gekwalifiseer. Die verglydende greep op die geliefde dui op 'n onbevredigende toestand. Dit sluit aan by die "kennis van die aand" (L,11) waaroor die geliefde en die spreker beskik. Dit is 'n intuïtiewe kennis wat bekom word deur die liefdespel in die nag, want tot die môrekennis, die waarheid, het die mens geen direkte toegang nie. Reeds in die openingsgedig van die debuutbundel vermeld Breytenbach sy "swart tong" (Y,4) wat by implikasie heenwys na die doelgerigte strewe

Kruisjan is die geloof absoluut. Die donker nag van die siel is 'n voorvereiste vir die vereniging met God. Dit is die enigste manier waardeur God bereik kan word. Die rede en die sintuie word gelouter en kan slegs in die geloof tot volle verwesenliking kom.

Sint Kruisjan glo soos Dante, in die liefde as die enigste kriterium vir die bestaan: "To this end of love (...) we were created".[16] Die spreker in Voetskrif bly in dié verband onseker of die beëindiging van die nag - en die liefdestydperk - bevryding of hoop mag bring.

Twee fragmente (gedigte nr. 15 en 18 respektiewelik) verwys nie net na die vervlietende tyd nie, maar ook na die droomsfeer waarbinne die liefde voltrek word. Die verwysing na "fragment" in die titels suggereer dat die tekste net tussenspele is en die liefde ook - die teksinhoud handel immers hieroor. Die totale opgaan in die poësie en die liefde bly onaf.

Die eerste fragment verwys na die "vlugtende uur" (V,32) waarin alle onderskeid vervaag. Die lappie blou lug - suggestie van vryheid en reinheid - raak spoedig die nagfluweel waarin minnaar en beminde hulself sal hul. Hiermee is die oorgang na die tweede fragment voorberei.

Die skemer of tweelig slaan op die tussenwêreld. Dit is die liefdesdomein waarin die aandvoëls skuilgaan. In die môre verskyn die môrester as die wagter wat die einde van die liefdesnag aankondig. Hierdie beskermende liefdeskoninkryk vind ons terug in Lotus:

> ek pak die vuur,
> jy maak die kos,
> dis die wolwe-uur
> maar daar's wagtervoëls en mure
> tussen ons en die bos
>
> (L,32)

Ontbreek die geliefde: "dan sit die dromer alleen" (V,36). Die verlange bly 'n kontinuïteit:

> waarlik, nag en dag is één

---

16. Brenan, p.136.

verloop
van die twee;

(V,37)

Snags is die hart 'n vuur, smôrens 'n vlam. Op dié wyse bly nag en dag aaneengestring. Die kommapunt aan die slot herbevestig die sikliese verloop van die tyd - inbegrepe die verlange.

Gedig nr. 23 omskryf die afhanklikheid van die geliefde in die fisiese sowel as figuurlike belewing van die nag. Die talryke sinspelings op Psalm 23 spreek van 'n ironiese ingesteldheid. Daar is die "groen weivelde" waarin hy droom. Moontlik dui dit op die uitkoms wat die geliefde se brief hom bied. Daarenteen verkeer hy in "die dal van doodskaduwee" saam met die gevangenes wat ter dood veroordeel word. Die tafel voor sy aangesig teenoor sy teëstanders is leeg, met ander woorde, daar is geen bemiddelaar wat sy tafel dek in sy verdrukking nie. Ook is sy beker leeg. Sou dit hier slaan op die feit dat hy die beker van bitterheid (gevangeneskap) geledig het? Die spreker verkies om "in lengte van dae" (V,45) in die geliefde se brief te woon. Daarmee word die verlossende krag van die woord in die brief gesuggereer. In skerp kontras staan egter die gedigteks waar die spreker se angs deurslaan. Die vrees het hom oorval omdat die terdoodveroordeeldes: "van die donker in die lig gaan spring" (V,44) na 'n "bestemminglose adres". Sy eie vrees kry vergestalting in dié van ander. Soos diegene het hy geen bemiddelaar nie, want sy beker is leeg en hy het as op die hoof. Daarom wend hy hom tot die brief om bemiddeling. Daarteenoor lê die veroordeeldes se uitvlug in die dood sonder adres. Teenoor die lig waarin hulle sal spring, staan die geliefde as liggewende bron. Sy is onmiddelliker as die skoonheid van die blom. Die begeerte bestaan om "in lengte van dae" (V,45) in die brief van die geliefde te woon.

Die lewegewende ruimte van die brief is egter kunsmatig aangesien dit 'n beroep op die herinnering doen. Opnuut wil hy die geliefde betrek deur middel van die brief wat van buite kom waar die lewendes is (vergelyk V,6). Die brief gaan oop soos 'n blom ondanks die nag, want die geliefde is die draer van lig. Op derglike wyse ontvou hy by die herinnering.

Die "envoi" vat begin en einde saam. Dit herhaal en benadruk die geneentheid jeens die geliefde wat in hom ontvou. Die oopgaan suggereer 'n blootstelling aan die onwerklikheid, want die herinnering is 'n pynlike bewuswording van onvolkomenheid, naamlik dat die geliefde nie fisies aanwesig is nie.

Ten spyte van die verwydering tussen spreker en geliefde word daar volgehou met die versoeningspoging. Gedig nr. 24 begin met die reël: "laasnag toe ek op reis was in 'n verre kontrei" (V,46) waardeur daar met behulp van die droomprojeksie die verlange na 'n hereniging voorop gestel word. Die aandag verskuif hier na die nag waarin die droom - manjifieke besef - sterk funksioneer. Vandaar dat die geliefde self skitterend vertoon in haar bruidsgewaad (V,47). Die werklikheid word letterlik verblind deur die "helder lig" (V,46) van die droomekstase.

Die droombelewenis dui daarop dat die nag as tydsmoment as substituut vir die werklikheid moet optree. Die droom word so konkreet ervaar dat die "spierwit musiek" tasbare gestalte kry. Die heuweltoppe waar die noenmaal voorberei word, vertoon 'n analogie met Sint Kruisjan se aandheuwels. In die "El cántico Espiritual" (die Engelse vertaling) bely die bruidegom teenoor die bruid:

> Return, dove and alight,
> For on the hill above
> Appears the wounded heart
> And drinks the wind and freshness of your flight.[17]

Hierdeur word nie net die gebroke hart nie, maar ook die heuwel as plek van herontmoeting voorop gestel. Die bruid se uitnodiging verwys na die heuwels waar die suiwerste water vloei:

> My love, let us delight,
> Let us see ourselves reflected in your beauty
> And go to hill or mountain height
> Where flows the purest water;
> Let us pierce the thicket close more deeply.[18]

---

17. Brenan, p.153.

18. Brenan, p.159.

Soos in die Hooglied word die geliefde besing om haar skoonheid, grasie en beminlikheid. Sy is verteenwoordigend van dié vrou - sy tree uit "Eva se huis" (V,47). Haar gewaad - met goue maantjies en sterre behang - roep 'n hemelse geluk voor die gees. Die uitstap na dié heuwels of rante (V,7) impliseer 'n opgaan in die vryheid van die natuur. Dit is sinvol dat die herontmoeting met die vrou deur middel van die droom - laasnag (V,46) - plaasvind. Hierdeur val die klem nie net op die vrou se verlossende mag nie, maar ook op die droom as tydsgeoriënteerde perspektief. Die geliefde word geassosieer met 'n voorjaarswêreld (V,47) - simbolies van die hunkering na 'n nuwe bevryding.

Opvallend ook die wyse waarop geliefde en hemelse sterre en maan skitter te midde van die duister soos vergestalt in die nag en die water. Die spel met lig en donker word deurentyd gehandhaaf. Die donker nag is 'n "imperium met sterreweelde". Hierdie magtige koninkryk word weerspieël in die water as die geliefde die brug oorsteek. Die oordaad van sterreweelde in die water is aanvullend by die bruid se gewaad van edelstene. Vroeër was daar sprake van "spierwit musiek" nou is die sterre in die water tamboeryne en die weerkaatsende gesigte "soenoffers wiegwit onder die maan" (V,47). Die gesigte is weerkaatsings van die gaste. Hulle is soenoffers vir die ritueel van die huwelik. Hulle moet die gode besweer vir die verwesenliking van hierdie huwelik. Die dringendheid van die saak is opvallend in die heffingspatroon "gesígte soénoffers wíegwit" waardeur terselfdertyd die ritmiese waterspieëling gesuggereer word.

Vir sover die droombestaan nou saamhang met 'n waterbestaan - sien "ek is die admiraal van my drome" (V,88) - werk die byhaal van "El cántico Espiritual" verruimend.

Hier spieël die bruid haar in die skoonheid van die geliefde soos voorgestel deur die suiwer water wat in die heuwel of berg vloei. Sy versoek die fontein:

O fountain, crystal clear,
If in those your shining silvered faces
Could suddenly appear
The eyes so long awaited

And pictured in my heart's most inward places.[19]

Breytenbach spieël hom nie direk in die water waar hy die huwelikstoet gewaar nie, maar die implikasie is dat hy in homself keer en deur middel van die droom en dus die waterbestaan, uitreik na die geliefde:

en jý
diep in my
sien ek jou tree uit Eva se huis

(V,47)

In die daaropvolgende gedig nr. 25 "(herkou)" word die geliefde eksplisiet "'n vissie" (V,48). En waar dit hier gaan om die ingekeerde nagbestaan op soek na die geliefde klink "dat ek in die duisternis van my self / af moet reis" (V,48) des te meer opmerklik. Hy is op die verbeelding en die droombestaan - waterwêreld - aangewese vir sover dit kontak betref.

Brenan maak melding van verskeie voorbeelde waarin geliefdes hulself in die water spieël en hul bemindes of hulself as bemindes waarneem. Hy voeg toe: "And in Spanish folklore there is a magic fountain (sometimes converted into a mirror) in which the lover whose heart is pure can see the face of his mistress."[20]

Waar dit in Sint Kruisjan se gedig om 'n heuwel, berg en die samekoms van beminde en geliefde gaan, vind ons die voorlaaste gedig in Voetskrif, te wete "Mont-aux-Sources", weer eens die bergkonteks. Hier is die berg self 'n ruimtespieël (V,92) en "is ieder heuwelkruin 'n vrou" (V,93). In die oorgang tussen nag en môre word daar met verwysing na die heuwels gevra: "is dit die rou is dit reeds vreugde?" (V,93). Dit belig ook die bruidegom se posisie, want as spreker wag hy "buite die dorpsmure" (V,47), dit wil sê, waar die heuwels of rante is.

Die asemrowende spel word voortgesit deurdat die bruidegom se skoene van glas is. Dit vra om vergelyking met Aspoestertjie wat teen middernag haar glasskoen verloor. In die

---

19. Brenan, pp.151,153.

20. Brenan, p.114.

Voetskrifteks dui glas hier veral op die breekbaarheid van die droom. Die spreker is daarvan bewus - in die droom - dat hy sy geliefde net so kan verloor. Dit kom voor of daar reeds in die onderbewussyn 'n vraagteken oor die ontsnapping uit die werklikheid hang. Daarom die versugting dat die woorde en dus die gedig "boodskapper van die verlossing" (V,47) sal wees. Hulle moet soos vuurvliegies na die dag van hereniging met die geliefde lei. Die woorde moet hom bevry van die ingekeerde donker bestaan. Sy enigste kennis is voorlopig soos dié van die nag:

en kom na my, my beminde
want ek het jou lief

(V,47)

Gedig nr. 25 "(<u>herkou</u>)" beaam die kennis:

ek het jou geëet: ek kén jou,
jou vrese onder die dak en jou liefde
wat 'n wildsbokkie is, dit wat jou in die nag laat huil

(V,48)

Die herinnerde bestaan moet intussen die nag draaglik maak.

In gedig nr. 29 tree die spreker in gesprek met die vrou. Die herfs verplaas die somer en die nadruk val hier op die skeiding. Die bekende ruimtes maak voorsiening vir die nuwe seisoen en veranderinge, want:

herfs is aftog
en aantog, verdîèping, wisselgang

(V,58)

Die aftakeling wat hy in die bome waarneem, laat die spreker beskermend teenoor die vrou optree. Sy word gewaarsku teen die "donker of rampokkers" (V,58). Sy word aangeraai om die huis teen die winter voor te berei, om alles na te gaan "vir die wis en die onwis en wolwe en vrees". Sou sy die herinnering aan hom wou uitwis:

dan is dít ook goed -
want ek is nie in die herfs nie
en oorblyfsels verinneweer net

(V,59)

Soos die vereensaming verhewig, hou hy haar bewus van sy aanwesigheid elke uur van die dag. Selfs in haar slaap wil hy "soos die ghantang van destyds" (V,59) na haar kom. Hierdie smeekbede getuig van die spreker se afhanklikheid van die geliefde.

Om haar weerloosheid teë te gaan, beroep hy hom op die beskerming van die gode. Laasgenoemde bevestig die omvang van sy vrees oor die geliefde wat aan die nag uitlewer is. Die gode staan bowenal in die teken van die TYD. "In man's original point of view time was life itself and its divine mystery".[21]

Die oppergod, Zeus, word aangeroep. Hy wat self vertroud is met die liefde van die mensdom wat aan die sterflikheid onderhewig is. Jehova wat die eensaamheid ken se ontferming word afgesmeek. Die Egiptiese god, Osiris, wat die belofte van die nuwe lewe en die opstanding uit die dood voorstel, word aangeroep. As verteenwoordiger van die tyd sê hy van homself: "I am Yesterday, Today and Tomorrow".[22] Brahma, die onverganklike en onaantasbare god word betrek.[23] Wisjnoe, die Hindoe-god, sal bewaar en red. Hy spreek soos volg: "Know I am Time".[24] Shiva is die Hindoe-god wat vernietig en herskep. As hermafrodiet berei hy hom voor vir sy huwelik met Kali wat die vernietigende swart godin van die tyd is.[25] "Shiva is called Mahā Kāla, 'Great Time', or Kāla Rudra, 'all-devouring Time'".[26] Ten slotte word die Ariese songod Mithras, aangeroep. Hy is die beskermer van verdrae. As tydgod: "He brought a new order of time for mankind".[27]

---

21. Von Franz, p.5.
22. Von Franz, p.6.
23. Sien Ensiklopedie van die Wêreld, Deel 2, p.567.
24. Von Franz, p.7.
25. Sien Ensiklopedie van die Wêreld, Deel 9, p.104.
26. Von Franz, p.7.
27. Von Franz, p.72.

Dit is opvallend dat die songod hier in die nag moet ingryp. Hiermee versterk dit die aanname dat die spreker die nagkennis deur die dagkennis sou wou vervang om sodoende duidelikheid in die onsekere bestaan te verkry. Dit bevestig opnuut dat die geliefde as stralende Beatrice met die nag-gladde lyf (V,25) as draer van die lig net die voorkennis (nag-) verteenwoordig. Vir die allesomvattende insig (dag-kennis) word daar op die songod Mithras gesteun.

In gedig nr. 30 keer die refrein telkens terug en word die sin van die bestaan bevraagteken as die geliefde ontbreek. Net soos die vermorselde mier vroeër met die son vertroud was so was die spreker se skoen as geskenk van die geliefde ook vertroud met die skenker as ligbron. Figuurlik gesproke sit die vereensaamdes nou sonder die lewegewende lig.

Onder die bespreking van die droom is daar reeds gewys op die nag as teelaarde vir die droombestaan. Dit het opgeval dat die spreker hom aanpas en "duistersiende" (V,88) gaan leef. Die nag lei tot introspeksie, die reis na binne. Dit is veral die reismotief waartoe die nag hom leen wat Voetskrif as peregrinasie van die gees kenmerk. In die gedig "treinreis deur die Karoo; notas" reis die donker heuwels soos "vlieënde maanhare" saam. Dit word voorafgegaan deur die son wat wegkwyn en stem ooreen met die spreker wat in eensaamheid deur die donker na sy "allerliefste" reis.

Die voorlaaste gedig "Mont-aux-Sources" (berg van oorsprong) hou die nag met sy stervure voor as 'n "vrugbare niet" (V,92). Die belofte (van vrugbaarheid en liefdesvereniging) bestaan wel, maar paradoksaal in die niet. In die môre is die vure "nog slegs saad" (V,92) en vervaag die geesdrif tot 'n onsekere verwagting. Soos die voorvaders hul oë na die sterre gewend het om verklarings vir die lewe te vind, slaan die spreker sy oë op na die heuwelkruine. Hy soek na voortekens en is dit toevallig dat hy hom rig na die Berg van oorsprong? Die spel met moontlikhede word volgehou. In die voordag is die vure immers saad en dié belofte kan die bestaan draaglik maak.

Die slotgedig is "die eindpunt van die reis". Die nuwe seisoen sal hy nie sien daag nie. Aan die nóú en die híér is

hy onlosmaaklik gebonde en die dagkennis - blink dag, blink dag (V,95) - onderskryf sy gevangenskap. Hy is gewikkel in 'n stryd op lewe en dood. Die een boodskapper, die akkedis wat die dood verkondig, seëvier en die digter as verkleurmannetjie, as draer van die lewe, beleef hoe sy beskermende woordhuid van hom afgeslag word. Die ironie lê hierin dat die vers wat as boodskapper die geliefde moes bereik nou die boodskap bring van gevangenskap.

In dié opsig verskaf die poësie 'n spieëlbeeld van die werklikheid en beantwoord inderdaad aan 'n doel van selfondersoek. Soos die nag en dag op mekaar betrokke is, is die poësie en die werklikheid ook mekaar deelagtig. Terwyl die nagkennis Sint Kruisjan tot kennis van God lei, voer die nagkennis Breytenbach tot die besef: "oral is die mens stof en sterfte en sy klagtes nietigheid" (V,31). In die slotgedig lui dit: "het umDali my van lewe en dood vertel" (V,95) - UmDali, wat God beteken, en wat 'n tydlose bestaan voer sodat TYD as een van die vernaamste argetipiese ervarings van die mens goddelike gestalte sou kry.

4.3 DIE ZEN-BOEDDHISME

"oornags is inderdaad alles moontlik" lui die aanvangsreël van "(gedig op toiletpapier)", nr. 26. Die nag is die tydperk waarin die zazen beoefen word. Die beoefening van die zazen is egter nie gemik op die opheffing van die tydruimtelike bestaan of die deurdring na die ewigheid volgens die Westerse opvatting nie. Brink verwys na die ekstatiese satori-belewenis as die: "'in-ZEN-king' (soos Bert Schierbeek dit stel) tot die hart van die wisselende".[28] Lewe en dood, tydelikheid en tydloosheid word nie as teenpole beleef nie, maar omvat mekaar in die eenheidsbegrip.

Deur die gewenste asemhalingsritme te verkry, skakel die beoefenaar van die zazen of yoga in by die ritme van die groot kosmiese tyd.

> The yogi lives a cosmic Time, but he nevertheless continues to live in time. Later he attempts to unify even

---

28. Brink, A.P. in "Blomme vir Boeddha": Standpunte, nr. 73, jg. XXI, Oktober 1976, p.50.

> these two rhythms and thus abolishes the cosmos and unites all opposites. He breaks the shell of the microcosm and transcends the contingent world, which exists in time. The ultimate foundation of reality, into which he breaks through, is both time and eternity; what we have in fact to overcome is only our wrong assumption that there is nothing outside ordinary time.[29]

Die yogi se eenwording met die AL hef alle grense op sodat hy tegelykertyd in alles is en dus nie ruimtegebonde lewe nie. Wat die tyd betref, is daar geen ek wat die tyd aan iets buite hom meet of selfs innerlik intens bewus daarvan is nie. Hy is met ander woorde nie bewus van die tyd as onherroeplik verby nie. Verandering is volgens hom karakteristiek vir alle bestaanswyses.

Sy asemhalingsritme stem ooreen met die gang van die son en die maan: "His inspiration corresponds to the course of the sun, his expiration to that of the moon".[30] Hiermee word die aandag opnuut gevestig op die indrink van die son in die inleidingsgedig. In gedig nr. 36 gaan die ontsnapping van die son gepaard met die versugting "Hanya Shingyoooo". Dié inkantasie verwys terug na:

> die koel swart voue van die asem,
> die intuimelende stilte,
>   en netnou, diep uit die buik -
> Maka Hanya Haramita Shingyo:
>
> (V,75)

Die loskom van die son vind 'n analogie in die wyse waarop die asem oorvloei na die stilte soos deur die tipografie voorgestel. Die grens na die onuitspreeklike word oorgesteek en in hierdie transendensie word daar na die Niet deurgebreek. Hierdeur word alle dualistiese onderskeid ongedaan gemaak. Waar dit in nr. 36 veral om die herinnering gaan, is dit hoofsaaklik deur die beoefening van die zazen dat die spreker aan homself kan ontkom. Die refrein "hy sal onthou" relativeer egter die poging tot ontsnapping aangesien die nuutverworwe

---

29. Von Franz, p.30.

30. Von Franz, p.30.

insig van eenwording met alles tog juis die herinnering (die verlore tyd) sal probeer ontken. Alle besef van tyd word immers opgehef. Daar word nietemin volgehou om aan die tydelike beperking te ontkom deur ruimte en die materie wat daarin aanwesig is, gelyk te stel aan die niet of leegte. Indien dié toestand bereik kan word, verval alle onderskeidings, ook gevangenskap en vryheid. "the Hannya - Shin - Gyo - a summary of the Prajnāpāramitā Sutras (...) argues (...) - matter is void, void is matter".[31] Op die wyse sal die spreker nie meer die slagoffer van sy eie rede wees wat alles oorsaaklik wil interpreteeer nie.

Cirlot verwys na die aanname dat die yogi nie net lug inasem nie, maar ook sonlig. Volgens die alchemiste is die sonlig 'n vuursubstansie wat voortdurend in 'n toestand van verandering verkeer en wat as sodanig deur die mens ingeasem word. "Symbolically, to breathe is to assimilate spiritual power".[32]

Die opvallende kenmerke van bogenoemde lewenshouding val uiteen in twee gedragspatrone, naamlik die posisie van die ek en sy verhouding teenoor die ruimte waarin hy hom bevind. Dit kan aangetoon word aan die hand van "(gedig op toiletpapier)", nr. 26:

oornags is inderdaad alles moontlik:
hierdie groot rooi gebou wat ek bewoon,
sy sementgange en sy staalversperrings,
vervaag - net vloedligte en eensame wagte
in hoë torings probeer die skyn behou;
die tronk word 'n klooster

van my bed neem ek die kussing
en rol dit styf - dis my zafu,
voor die muur binne die geheiligde ruimte
maak ek sampaī
want diep in my ore is die hol geluid
van die houtvis wat geghong word
en ek kruis my bene en my asemhaling

---

31. Hoffmann, Yoel: The Sound of the One Hand, p.221.

32. Cirlot, p.32.

daar waar ek niks kan sien nie,
om so weer in die werklikheid te kom (?)

of tog: deur die wande breek al die <u>maja's</u>:
die spuitende begeertes, die vlamme
in die kruis - die beelde van my wêreld;
hoe diep sal dié land in my aanhou leef?
dat die hart nooit stomp mag word nie!
hierdie groot lewe wat ek beween,
totdat die lyk uitgenooi word op die dorpsplein
en die honde dit vreet
en net mis nog op die akkers lê -
<u>maak dood dit wat nie geleef het nie</u>!

maar dit vervaag ook -
die binneplaas word 'n lushof vir nagvoëls,
die maan het vere gekry!
buite staan 'n boom op die tone
om na binne te loer,
alles spits toe:
probeer dring deur en na
dit wat tydloos opgestapel word
(opgestapelde tyd) (   )

maar ook dit vervaag -
die breuke gaan weer dig,
in die oneindige ruimte doen ek <u>kin</u> <u>hin</u>
en luister na die asem
wat kom en gaan
totdat dit ophou gaan kom
en sal gaan

wanneer dit lig word
<u>gashô</u> ek vir die wit muur,
sit ek in die sneeu van die son
en lê my afgekapte arm
op die skryfboek neer:
'n blom vir die stilte

rondom is die gevangenis
die weg het nie einde nie.
maar wat maak dit saak?

Snags is "inderdaad alles moontlik". Inderdaad beteken "in werklikheid, in der waarheid".[33] Die spel met die begrip werklikheid word sodoende op die spits gedryf en deur die daad, die beoefening van die zazen, kan die onmoontlike bereik word.

Die tronk met "sy sementgange en sy staalversperrings, vervaag". Die spel met die werklikheid en die illusie val duidelik op as die werklikheid die skyn probeer hou. Hierdie gedagte is terug te vind in die canto waar die spreker sy oë vir die werklikheid - die wit mure - wil sluit. Die gevolg is dat die tronk 'n gedaanteverwisseling ondergaan en 'n klooster word - 'n geheiligde ruimte. Maar, let wel, nog steeds 'n afgeslote ruimte. Hierbinne vind die ritueel van die zazen nou plaas. Die korrekte asemhaling vereis die kruis van die bene. Die korrekte sithouding is essensieel: "To take this posture is itself to have the right state of mind".[34] Die gees of "mind" volg dan die asemhalingsprosedure. Suzuki beskou die sittende ek as: "just a swinging door which moves when we inhale and when we exhale".[35] Die innerlike en uiterlike wêreld smelt saam sodat die ek nie meer teenoor 'n ruimte buite hom verkeer nie. Die ideële kategorieë tyd en ruimte bestaan nie meer nie. "So when you practice zazen, there is no idea of time or space".[36]

Die Zen-beoefenaar verkeer bloot in die NOU van die bestaan.

As die spreker die stadium bereik waar hy niks kan sien nie en 'n leegte voor hom oopgaan, kom die onsekere vraag: "om so weer in die werklikheid te kom (?)". Hierdie paradoks

---

33. H.A.T.

34. Suzuki, Shunryu, p.25.

35. Suzuki, p.29.

36. Suzuki, p.29.

is terselfdertyd 'n bevestiging van die samevatting van teenoorgesteldes in die Zen. Die twee of meerledigheid is een van die grondbeginsels in die Zen-Boeddhisme. Dit mag beteken dat die spreker deur die zazen die niet bereik en so ontslae raak van die hinderlike feite van die werklikheid en sy gevangenskap. Tog sou dit ook kan beteken dat dié bevryding net 'n ander wyse van bewuswording van sy eie toestand is. Hy kom weer in die werklikheid. En hy suggereer hierdie gewaarwording deur middel van die relativerende vraagteken.

> the objective world is an error, there is nothing real about it, it is māyā, it is empty (sūnya); but this does not mean that it is altogether non-entity and merely a vast expanse of vacuity; the world, even if it is error, is there to the wise as well as to the ignorant, but the wise know that it is of an illusive nature and in this cognition they are neither perverted nor unperverted, they just see it in reality (yathābhūtam), they perceive the world as it truly is.[37]

In Voetskrif is dit die saambestaan van skyn en syn wat die verse hul ironiese toonaard gee omdat die spreker terdeë bewus is van dié twee bestaanswêrelde waarin hy hom bevind. Hul beïnvloed mekaar sonder dat hy hom daarteen kan verset:

> of tog: deur die wande breek al die maja's
> die spuitende begeertes, die vlamme
> in die kruis - die beelde van my wêreld,
> hoe diep sal dié land in my aanhou leef?

Hierdie maja's wat die spreker folter, word deur Versfeld soos volg gestel: "Maya is not illusion but the measured world, where the measurer stands over against the measured, and does not realise that the source of measurement is his own subjectivity".[38] Dit is belangrik dat die maja's deur die mure breek, figuurlik gesproke, en dat hulle reeds in dié opsig elemente van die verbeelding is.

---

37. Suzuki, Daisetz T.: Studies in the Lankavatara Sutra, p.118.

38. Versfeld, Marthinus: Our Selves, p.35.

Hieruit blyk dit dat die spreker nie volkome aan homself kan ontsnap nie. Die versugting dat die hart nooit stomp mag word nie bepleit 'n algehele betrokkenheid by die lewe. Maar sy betrokkenheid by die feitelike wêreld geskied deur middel van die herinnering - dinge wat in die verbeelding staan en miskien nooit geleef het nie. Die kursiefgedrukte bevel: "maak dood dit wat nie geleef het nie!" is 'n vonds in strofeverband. Enersyds is dit 'n pleittoon dat 'n mens die lewe intens moet ervaar, dit wil sê met die hart en emosies wat sterk verbeeldingsgerig is. Andersyds sluit dit aan by die maja's wat onder andere bevestig word deur die aandagstrepe wat die parentese as tussengegewe aandui. Dit is volkome in ooreenstemming met die Zen-beginsel dat begeertes en alle illusies, dus ook die maja's vernietig moet word omdat dié egoïstiese belange aanleiding tot 'n onwerklike leefwyse gee.

Die daaropvolgende strofeverdeling is 'n grafiese voorstelling van die kom en gaan van gedagtes tydens die zazen. Daar word geen weerstand gebied teen die gedagtes nie daar die Zen-Boeddhis dit as teennatuurlik sou beskou. Na die innerlike kontemplasie kry ons 'n uitwaartse beweging as die spreker bewus raak van sy omgewing. Die maan kry vere en word een van die nagvoëls waarmee die Zenbegrip van voortdurende verandering (dinamika) beklemtoon word. Is hier 'n suggestie van tydelike verblyf in die tronk aanwesig? Veral die aanvang van die gedig "oornags" (V,49) vra om vergelyking met die voëls wat in die binnehof kom oornag. Kan die spreker as nagvoël (tronkvoël) ervaar dat hy wel weer sal ontsnap (deur middel van zazen)? Die proses word verder gevoer as alles toespits na:

> dit wat tydloos opgestapel word
> (opgestapelde tyd) (   )

Die deurdring na die tydloosheid loop uit op die leegte (   ). Woorde raak oorbodig en kan bowendien nie die tydlose ervaring saamvat nie.

In die volgende strofe word alle breuke geheel en bevind die spreker hom in die oneindige ruimte. Die strewe om die aflegging van die self en sy gewaarwordings blyk uit die vol-

gehoue poging om die asemhaling 'n onbewuste aktiwiteit te maak. Sodoende sal hy homself vergeet.

Die wakkerword "in die sneeu van die son" toon die spreker se ongedifferensieerde ingesteldheid teenoor sy wêreld waarin die eenheidsidee oorheers. Die neerlê van die afgekapte arm is in aansluiting by Boeddha 'n gebaar om die onuitspreeklike te suggereer. Dié arm is "'n blom vir die stilte" omdat dit nie die satori kan verwoord nie.

Bewus van sy omgewing - die gevangenis - en die doolhof waarin hy hom bevind, merk hy op: "maar wat maak dit saak?" Dié lewenshouding is getrou aan die opvatting van die zazen. Hiervolgens kom jy tot 'n vergelyk met die situasie waarin jy jou bevind deur dit te aanvaar. "The awareness that you are here, right now, is the ultimate fact".[39] Hierdie selfkennis is die ware zazen. Niks maak saak in die sin dat jou lewe deur iets of iemand bepaal word nie. Jy staan nie teenoor jou probleem nie, maar deur daarmee een te word, deurgrond jy die aard daarvan en los dit op deurdat dit nie meer binne of buite jou bestaan nie.

Maja is die gevolg van die mens se gebrekkige waarneming. Die denke wat 'n greep wil hê op die vlietende wêreld soek na waarhede, maar as alles skyn (maja) is, skiet die rede tekort. Daarom word daar by die wêreld aangepas. Die gees wat die vormlike wêreld as onwesenlik aanvaar, kan dan (soos die spreker) beweer dat niks saak maak nie. In Voetskrif lê die tydelikheidsbesef aan alle ervaring ten grondslag. Meestal besweer die digter dit, maar heel dikwels toon hy die gelatenheid van 'n Zen-Boeddhistiese ingesteldheid sodat: "the sense of transience or emptiness becomes a kind of ecstasy".[40]

Die leegte waarop die gedig aan die slot afstuur, kan ook die ervaring van Nirvana voorstel vir sover niks saak maak nie omdat niks voorrang bo iets ander geniet nie. Dié selfkennis word verkry deur die wysheid dat begrippe soos ewigheid en nihilisme nie ter sake is nie. Die werklike lewenshouding differensieer nie. Hierdie bevrydende insig, noem

---

39. Suzuki, Shunryu, p.40.

40. Watts, p.62.

ons moksha, dit wil sê die bewuswording van jou bestaanswyse.

In gedig nr. 36 val die klem op die herinneringe aan die spreker se besoek aan die meditasiesaal, die vreemde, die vrou en die maan en die son. Die stelling "hy sal onthou" (V,75) is nietemin 'n beswering van die verlede en 'n teëgaan van die vervlietende besef. Alles raak verlede en die son kom en gaan. Die Hannya-Shin-Gyo sit juis die doktrine van die sūnyatā, ku of niet uiteen. Ons waarneming van die wêreld is 'n waarneming van die niet: "Form is precisely emptiness; emptiness is precisely form".[41] Die spreker ervaar die wêreld in sy tweeledigheid: die vlietende realiteit ook genoem Samsara wat dui op die siklus: geboorte - dood. Terselfdertyd beleef hy ook Nirvana deur die gewaarwording dat hierdie skynwêreld van die Samsara ook die niet deelagtig is. Die een sluit die ander nie uit nie, net soos in die gedig die herinnering naas die inkantasie funksioneer wat die tyd moet ophef.

Die aanvangsgedig wat die klem laat val op die pynlike indrink van die son omdat dié ervaring insig in die eie situasie verskaf, vind direk aansluiting in gedig nr. 36. Daarmee sluit die eerste reeks gedigte af wat die grootste gedeelte van die bundel beslaan. In die openings- sowel as die slotgedig oorheers die herinnerde bestaan. In albei gedigte ontsnap die son en is die implikasie dat die bevrydende insig, die satori, die moksha en die nirvana nie deur die herinnering lewend gehou kan word nie. Dit is 'n algemene lewenswaarheid, maar is ook in ooreenstemming met die Boeddhistiese beginsel van die voortdurende verandering van die beleefde wêreld waaroor die mens geen houvas het nie. Selfs dié insig is bevrydend!

Die enigste geskikte lewenshouding lyk na dié van Hansjan. Hy kon aan die karma, die herhaling van die siklus van geboorte en dood, ontsnap omdat hy die egoïstiese bande van noodlot en waarom kon aflê (V,6). By hom het die kategoriese denke verval, sodat hy lewe en dood binne eenheidsverband kon aanvaar. Hy was bewus dat alle syn illusionêr is en toe hy die dualiteitsillusie verwerp: "He (...) transcended

---

41. Watts, p.84.

the play of opposites and arrested all memory processes for ever".[42] Die ontslae raak van die ego "en jy nooit bestaan het nie?" (V,6) negeer ook die herinnering en die daarmee gepaardgaande lyding.

Die vraag na die volharding in die poësie word soos volg gekwalifiseer:

> skryf jy om só te mag vergoed vir die gemis
> aan inspirasie (inasem) -
>
> (V,23)

Poësie word geskryf by die gebrek aan "inasem". Volgens die zazen is die inasem (en uitasem) immers die <u>korrekte</u> manier van lewe. Die gebrek aan asem kan ook dui op die beklemming binne die gevangenis sodat daar nie vryelik asemgehaal kan word nie. In die opsig is die gedigte in <u>Voetskrif</u> as't ware die uitasem van woorde uit die gevangenis op soek na kontak en dialoog omdat ander se woorde naarstiglik ontbreek en nie direk "ingeasem" kan word nie. Die spreker dui in die <u>voetnote</u> aan dat die Poësie en die Zen gebruik maak van "onheldere en 'konvensionele' middele" (V,54) in 'n poging om die "onuitputlike onverwerkte" te verwoord. In dié verband is Sensei se benadering in die <u>canto</u> meer direk. Deurdat hy sy vinger in die maan se oog steek en nie slegs daarna verwys nie maak hy onmiddelliker kontak. Sy uitlating: "nie één nie, nie één nie ..." (V,25) benadruk dat die godheid nie enkelvoudig is nie. Dié siening is egter nie finaal nie. Hy erken nie dat alle bestaan meerduidig is nie. Dit sou indruis teen die voorbehoud dat geen uitspraak beslissend ten opsigte van die lewe is nie. "Even an opinion should be tentatively held. It is wrong, for it is only relative, and all that is relative is short of truth itself and therefore wrong".[43]

Die spel met die realiteit en illusie word voortgesit in gedig nr. 14 waarin gevra word: "die Niet is in die Sel?" (V,31). Dit kan 'n poging aan die kant van die spreker wees om die tronksel te ontken wetende dat dit 'n produk van sy rede en waarneming is. Dit kan egter ook 'n ironiese stelwyse

---

42. Von Franz, p.12.
43. Humphreys, Christmas: <u>Zen Buddhism</u>, p.83.

wees, naamlik dat hy hom inderdaad in die leegte of niks bevind waarin paradoksaal genoeg alle hoop en ideale verval en nietig word.

Vanuit die niet, wat tog ook die sel is, reik die spreker uit na die geliefde en verbind die niet en die al. Dit is aanvaarbaar vir sover die Boeddhistiese lewensbeskouing die entiteite as 'n geheel sien. Daarom beaam die spreker "nag en dag is één (V,37). Tog wil dit voorkom of hy tot hierdie slotsom kom omdat dit die verlange na hereniging met sy geliefde is wat hom tot die besef dryf. Daarteenoor keur die Boeddhisme juis die verlange af omdat dit nie werklikheidsgerig is nie en gemik is op die floreer van 'n skynwêreld.

Volgens sy Boeddhistiese ingesteldheid kan hy beweer: "niks is vir ewig waar / (nie)" (V,53). Ewig is bowendien vreemd aan hul woordeskat. Hierdie stelling handhaaf die "waarheid" in al sy nuanses. Die niks kan slaan op die niet wat vir ewig geldende waarde het of kan dui op die relatiwiteit van alle waardeuitsprake. Zen bly 'n poging soos die poësie om na die onderbewuste deur te dring: "na dit wat tydloos opgestapel word" (V,54). Die doel is om buite die tyd om een te word met die inhoud van die onderbewuste wat nog nie deur die denke geprogrammeer en gekontamineer is nie.

Die NS-afdeling word ingelui met die gedig "(mitemosaïek)". Wat hier na 'n parodie lyk, onder andere deur die verwysing na ontlasting en die woord "mite", kan ook verwys na die zazen. Dit kan die gereedheid van puriste of kenners om hul oor die Boeddhisme uit te laat, parodieer. Die liggaam van die yogi is hiervolgens 'n "labirint", dit wil sê 'n doolhof of leegte en as mikrokosmos probeer hy aansluit by die ritme van die makrokosmos. Sy houding herinner terselfdertyd aan die driehoekvorm van die piramide. Sodoende is sy sittende houding 'n "tydlose" sit- soos die piramide self "tydloos" vertoon.

Die gedig "mens" (V,80) werk met die begrippe illusie en werklikheid soos die mens hom telkens daarin openbaar. Ofskoon hy verganklik is, is daar tog 'n moment - 'n ewige oogwink (V,83) - waarin die syn erkenning verkry. Dit geskied as die lingam in die yoni pas. Hierdie twee simbole, manlik en vroulik respektiewelik, is: "a reminder that the male and female principles are forever inseparable and that together

they represent the totality of all existence".[44] In die geval van die Tantrisme versinnebeeld dit die oereendersheid voordat enige onderskeid ter sprake was. Octavio Paz wys op die paradoks inherent aan dié transgressie (Afrikaanse bewerking deur A.P. Brink):

> Die herwinning van die oorspronklike tyd, dié tyd wat alle ander tye in hom bevat, geskied in die oplos van tyd. Dié staat word deur die Tantriese Boeddhisme vertolk as <u>sūnyatā</u>: die leegte wat gelykstaan aan die niks, die nul gelyk aan die vulva; die Hindoe - Tantrisme, weer, vertolk dit as ānanda: heerlike vereniging met die wese wat gelykstaan aan die Een en Enige, gelyk aan die fallus. Die ronde <u>stupa</u> en die gestrekte <u>linga</u>.[45]

Saam bevestig die ek en jy (V,83) die onafskeidbaarheid en eenheid van alle bestaan. Daarom kan die spreker beweer: "slegs wanneer ek sterf, sal jy vergaan (en andersom!)" (V,84). Wanneer dié skeiding kom: "bly net tyd nog oor" (V,83). Dan is die tyd nie meer opgelos nie, maar bly dit voortbestaan teenoor die verganklikheid van die menswees.

Hierop volg enkele koans - die hele gedig is in wese volgens die koan gekonstrueer - wat deur die vraagsteltegniek nie poog om die bestaan rasioneel te verklaar nie. Die doelstelling hier is om eerder vorm te gee aan die onbegryplike en die dualisme van die bestaan in al sy onmoontlikheid voor te stel. Die geluid wat die een hand maak, word geassosieer met die maan wat die water slaan. Deur dié verband aan te toon, word die verwantskap tussen dinge soos deur ons rede ingegee, bevestig. Die een hand word egter nie ontken nie. Dit is immers wesentlik. Alle dinge is 'u', dit wil sê, bevat essensie. Dit is ook 'mu', dit wil sê, dit het 'n essensie van niks vir sover dit met niks anders hoef te korrespondeer om wesentlik te wees nie. "Thus the one who has heard

---

44. <u>The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia,</u> Vol. VI, p.240.

45. Brink, A.P. in "Octavio Paz en 'die blanko gedagte'": <u>Standpunte</u>, nr. 118, jg. XXVIII, nr. 4, April 1975, p.6.

the 'sound of the one hand' has realized 'mu' without denying 'u'".[46] Dit omskryf opnuut die non-dualiteitsbegrip van ons ervaring.

Hierop volg die erkenning dat die Boeddha in elke mens aanwesig is. Die "blom-in-die-hand" verteenwoordig die potensiële vermoë van die mens om insig of satori te verkry. Dié momentane belewenis is die oomblik van ware belewenis. A.P. Brink skryf: "Hoewel dit in dié oomblik bestaan, is daar geen perk aan die oomblik nie, en daarin skuil ewigdurende vreugde".[47] Op dié wyse word die bewussyn van Tyd opgehef. Die Boddhidharma kan so deurtrek wees van die insig dat hy in die toestand van so-heid of tathata hom verbeel het dat hy slaap. Die gevoel van grensloosheid is nietemin 'n geslaagde eenwording met alles om jou heen sodat selfs die maan so na aan jou is:

dat jy moet buk
om jou kop nie te stamp nie!

(V,85)

Die lewe en die wêreld is in 'n toestand van wording en verval. Die heelal word as 'n droom beleef en die momentaanheid gemeet aan die lengte van 'n weerligstraal. Die tydsduur daarvan word gelykgestel aan 'n kalpa- 4,320,000,000 jaar en is gelyk aan een dag in die lewe van Brahma. Dit verteenwoordig 'n kosmiese ritme, want die kalpa is 'n sikliese tydverloop. Aftakeling word deur herskepping opgevolg. Die afslyt van die berg deur 'n lappie gaas is slegs 'n aanduiding van die verloop van die kalpa. Dié naïewe voorstelling omvat in oorleg met die kalpa 'n bepaalde tydsduur; alhoewel dit nie die relatiwiteit van die waarnemer genoeg beklemtoon nie:

"ons is reisigers van nêrens na die niet
(en terug)

(V,86)

Die uitsigloosheid van die bestaan pretendeer 'n sikliese verloop. Die ruimte is 'n ondefinieerbare toestand, 'n leegte.

---

46. Hoffmann, p.209.

47. Brink, A.P. in "Verbeeldingsvlug": Standpunte, nr. 74, jg. XXI, nr. 2, Desember 1967, p.44.

Hierbinne beweeg die mens en bly hy mens soos alles - see, blom, beendere, skulp, berg - in die eenheidsgedagte ervaar word. Met betrekking tot die ek lui dit in die daaropvolgende gedig:

> want kom en gaan is één
> en bly is albei
>
> (V,87)

Hierdie dubbelsinnige stelwyse is terug te vind in die ware Boeddha-geaardheid: "the Buddha is like the Void, neither going nor coming. He appears at the proper moment but has no fixed place (among beings)".[48] Die insig lê hierin dat beweging en verandering inherent aan die bestaan is. Alle pogings om na permanensie te streef, is onnatuurlik en egoïsties.

4.3.1 DIE EGO

Die vernietiging van die ego is 'n noodsaaklike voorvereiste vir die ervaring van die Zen-Boeddhistiese lewenshouding. Die verloor van 'n naam of ego ontneem die subjek nog nie sy wese nie. Hy leer die nietigheid van alle onderskeid en vooroordele aan.

Volgens Paul Valéry kom dit soos volg voor:

> Our I, is it perhaps isolated from its environment, preserved from being Everything or from being Anything whatever, rather as the movement of my watch is in my waistcoat pocket? ... It is no use appealing to our memory; it gives us much more evidence of our variation than of our consistency ... In our desires, our regrets, our researches, in our emotions and passions, and even in the efforts that we make to know ourselves, we are the toys of absent things - which don't even need exist in order to act upon us.[49]

Die ego is hiervolgens onderhewig aan die karmiese tyd van samsara. Die mens sit vasgevang in dié tyd wat 'n sikliese

---

48. Von Franz, p.30.

49. Hamburger, Michael: The Truth of Poetry, p.64.

herhaling veronderstel, want begeertes en verwagtinge kom binne die siklus lewe-dood herhaaldelik voor en die mens bly geïsoleerd van dié realiteit waarin die illusionêre geen bestaansreg het nie.

Die spreker in Voetskrif is uitgelewer aan die herinnering - vroeër saam met die geliefde en ander - dit wil sê aan die werklikheid wat onherroeplik verby is. Hierdie egoïstiese leefwyse maak hom bewus eerder van die velerlei fasette van 'n vroeëre bestaan en dra by tot die verwarde en onsamehangende ek-beeld in die hede. Die herinnering bevestig sodoende die wisselvalligheid van sy bestaan en verhoed hom om tot 'n sintese van die lewe te kom.

Die konflik in die bundel lê dus daarin dat begeertes 'n illusionêre tydsbeeld veronderstel terwyl die spreker se hede - sy gevangeneskap - die illusie van vryheid ontken. Die gevolg is 'n gevoel van onvolkomenheid wat grens aan wanhoop. Die gevaar van begeertes en illusies is: "All are impermanent: bodies, sensations, perceptions, impressions of past deeds and thoughts (sankharas), and consciousness itself. All these are not Self but sorrow".[50] Die spreker ontkom aan hierdie selfbejammering deur selfperspektief volgens die Zen-Boeddhistiese prinsiep te verkry. So is gedig 19 "die uitlegging van beelde". "(Gedig op toiletpapier)" beaam: "maar wat maak dit saak?" Gedig nr. 27 onderskryf: "niks is vir ewig waar/(nie)". "Mens" verklaar: "die mens is illusie" en: "in die mens sit Siddharta Gotama".

Die ware Boeddha-aard lê in die aanvaarding van die wêreld. Die feit van gevangeneskap is net nog 'n openbaring van die bestaan in tyd en ruimte. Die bevrydende gedagte lê in die paradoksale gevolgtrekking dat tyd (die nou) en ruimte (die gevangenis) soos alle fenomene vlietend is. Ook die ego met al sy selfgesentreerdheid is van verbygaande aard. Elke oomblik is 'n nuwe bestaan en deur die aflegging van die ego verval tydelike kwellings. Lyding word genegeer omdat die ego nie bestaansgrond het nie. Deur jouself so te verloor, vind jy jouself en die ware lewenswyse.

"To study Buddhism is to study ourselves. To study our-

---

50. Versfeld, p.16.

selves is to forget ourselves".[51] Die korrekte lewenshouding omsluit die wêreld in sy geheel, betrek alles en almal en is daarom nie selfgerig nie. Selfondersoek het as doel die uitreik na die sinvolle saambestaan met ander buite jou. Daarom poog die spreker in Voetskrif om deur selfanalise die beperking aan hom opgelê te oorkom en volgens sy ware Boeddha-aard in 'n harmoniese naasbestaan met die wêreld op te gaan.

Die bevryding van die ego gaan in Voetskrif gepaard met die stille berusting as die woorde uitloop op die stilte van die wit bladsy. Volgens Octavio Paz is Boeddhisme "that tradition (which) also destroys the illusion of the self, though its aim is not to foster language but to foster silence".[52] Dit loop egter nie uit op die ontkenning van taal nie: "What Buddhism offers is the end of relations, the abolition of dialectics - a silence that is not the dissolution but the resolution of language".[53] Breytenbach beaam in die canto:

> of is poësie (...)
> die kontradiksie tussen sê en die onsêbare
> om met die moontlike die onmoontlike te beskrýf (omvát)
>
> (V,23)

Hierin lê die paradoksale van die poësie dat die woord twee wêrelde van stilte verbind. Die stilte wat ontstaan by die begeerte om iets te sê en die stilte wat heers na die geskrewe woord. Elke gedig in Voetskrif is 'n poging om hierdie niet met woorde te bevrug. Dit sluit aan by Breytenbach se opvatting soos in sy oeuvre weerspieël, naamlik dat uit die ontbinding nuwe lewe voortvloei. Elke gedig ontbind, loop dood, maar is juis die beginpunt vir 'n volgende poging, 'n nuwe lewensvatbare woord.

Die opheffing van die tyd kom na vore in die skryfproses. "In a poem the first phrase contains the last one and the

---

51. Suzuki, Shunryu: p.79.

52. Paz, Octavio: Alternating Current, p.48.

53. Paz, p.68.

last one evokes the first. Poetry is our only recourse against rectilinear time - against progress".[54] In "droomwaak" skryf Breytenbach:

> aan die begin van die gedig is ons weer
> soos altyd
> aan die einde van alle tye
>
> (V,87)

Die spreker ervaar die tydlose ruimte waarbinne die ek sy gewaande vryheid beleef, maar as die lineêre tyd opgehef word, bly hy nog vasgevang in die sikliese tyd van herhaling.

> want kom en gaan is één
> en bly is albei
>
> (V,87)

Deur progressie met permanensie gelyk te stel, oorbrug hy egter die gedagte aan die ego wat ingeperk word. Die bevrydende gedagte lê in die aanvaarding van die tyd in sy veelvuldige gedaantes. Dit word in Voetskrif gepostuleer deur die beeld van die spieël, water en denke.

> \- die mens is 'n stroom waar die water deur beweeg-
> ek bedoel: ons is niks
> behalwe 'n kom en 'n gaan
>
> (V,80)

Hierin lê die begrip van die paradoksale aanvaarding van beweging wat terselfdertyd die pas markeer. "Buddhism has frequently compared the course of time to the apparent motion of a wave, wherein the actual water only moves up and down, creating the illusion of a 'piece' of water moving over the surface".[55]

Wat die denke betref, gerig tot selfondersoek, verneem ons dat die spieël wat 'n blik op die self moet rig 'n "wit woord" (V,70) is. Boonop vreet die "donderse swart woorde" (V,71) - die gedagtes in die poësie soos hul hul beslag in die denke (miershoop) kry - alle moontlike antwoorde op. Die uitkoms is:

---

54. Paz, p.67.

55. Watts, p.143.

laat die spieël dan die werklikheid wees
en die werklikheid 'n spieël

(V,72)

Getrou aan die Boeddhistiese opvatting word daar van die egoïstiese siens-wyse afgesien: "The perfect man employs his mind as a mirror. It grasps nothing; it refuses nothing. It receives, but does not keep".[56] Die essensie van menswees lê in die besef:

"wanneer ons mekaar in die oë kyk, vriend, vyand,
soos die stroom water spieël
(...)
dan is ons net mens

(V,86)

Daar moet nie te veel gesoek word na die sin van die bestaan nie. Dit is egoïsties en egoïsme lei tot die onnatuurlike leefwyse:

en ek vermoed: "wil u u spieël van slytasie vrywaar?
moet dan nie te dikwels in sy dieptes kom staar"

(V,94)

maar ek weet ook: "the sense of living
is learning to survive
life"

(V,94)

Die bevryding wat die Zen-Boeddhisme meebring, is 'n aflegging van alle tydsoriëntasie of tydsgerigtheid. Die oomblik of NOU is tydloos en ongebonde. Dit is die oomblik sonder die bande met verlede en hede, want laasgenoemdes is 'n resultaat van die verbeelding.

There is only this now. It does not come from anywhere; it is not going anywhere. It is not permanent, but it is not impermanent. Though, moving, it is always still. When we try to catch it, it seems to run away, and yet it is always here and there is no escape from it. And when we turn round to find the self which knows this

---

56. Watts, p.39.

moment, we find that is had vanished like the past.[57]

In Breytenbach se oeuvre is die problematiek van tydelikheid, hoe hy hom ook al daarteen verset, 'n kerngegewe. In die gedig "mens" skryf hy:

"ons is reisigers van nêrens na die niet
(en terug)

(V,86)

Watts verklaar dienooreenkomstig: "Zen has no goal; it as a travelling without point, with nowhere to go. To travel is to be alive, but to get somewhere is to be dead".[58] Soos die gedigtitel "mens" ook aandui, vereenselwig die spreker hom met die mensdom op sy lewensreis. Wie Breytenbach van selfbeheptheid beskuldig, sal in Voetskrif sy teenspraak vind. P.H. Roodt merk myns insiens tereg op waar hy hom oor Breytenbach uitlaat: "En in hom word houdings en gesindhede geprojekteer wat dikwels die moderne mens in die algemeen raak".[59]

---

57. Watts, p.220.

58. Watts, p.215.

59. Roodt, P.H. in "die ek is nie ek nie: breyten en van wyk louw:" Tydskrif vir letterkunde, Nuwe Reeks XVIII:2, Mei 1980, p.54.

HOOFSTUK 5

Wat betref die spreker se vermoë om hom in die NOU te vergewis van sy persoonlike situasie, en nie (volgens die Zen-Boeddhistiese prinsiep) die ego te negeer nie, open die bundeltitel interessante perspektiewe. In hierdie hoofstuk wil ek ingaan op die voet en die reismotief wat daarmee saamhang. Die klem sal veral val op die reis as tydsfenomeen, dit wil sê, as geestelike oriëntasie binne die tydruimtelike ervaring.

5.1 VOETSKRIF AS TITEL

In Breytenbach se oeuvre is die bundeltitel deurgaans 'n bindende element. Dit funksioneer oorkoepelend vir sover dit tematies skakel met die eenheidsgedagte wat die gedigreeks veronderstel. Raidt wys in hierdie verband daarop dat beelde of sekere simbole nie die enigste eenheidskeppende elemente binne bundelverband is nie. Sy verwys ook na die eenheidskeppende funksie van die geïmpliseerde spreker: "'n Dramatiese 'Ek' of tragiese held is volgens Mossop die eenheidsprinsipe in die 'poësiedrama' Les fleurs du mal. Die titel is egter die kriptiese simbool van die drama".[1]

Wat Voetskrif betref, is die geïmpliseerde spreker - die ek, of dan soms ook 'n hy - 'n gevangene, nie net in 'n gevangenis nie, maar ook in die poësie. "(Die wyse dwaas en ars poetica)" vergelyk die onvermoë van die digter met dié van die dwaas wat homself in 'n woestyn bevind:

> tevergeefs, alles tevergeefs; om hóm was die dorre woorde
>
> soos sand en sand -
>
> (V,35)

sodat hy vermoeid homself uitstrek "in 'n gestreepte kabaai met sy luit stom soos 'n blom" (V,35) terwyl 'n "hondmak leeu" aan hom kom snuffel. Die "gestreepte kabaai" verwys moontlik na tronkdrag en die luit na die poëtiese instrument wat met stomheid geslaan is. Hierdie beeld is ontleen aan Die slapende sigeunervrou,[2] 'n skildery van die Paryse skilder Henri Rous-

---

1. Lindenberg, E., Raidt, E., en Verhage, J.A.: Dietse Studies, p.117.
2. Sien Gardner's Art through the Ages, De la Croix, H. en Tansey, R.G., sesde uitgawe, New York, 1975, p.708.

seau. 'n Surrealistiese uitbeelding van 'n slapende sigeunervrou met haar snaarinstrument terwyl 'n leeu teen die agtergrond van 'n maanlandskap aan haar snuffel. Van belang hier is die vereenselwiging van die dwaas met 'n sigeuner. Die digter is 'n eensame swerwer soos die sigeuner. Hy reis te voet op soek na herberg. Dit is dan ook betekenisvol dat die sigeuner homself in 'n woestynlandskap bevind, net soos die dwaas wat in die gedig "uitgeput in die woestyn gaan lê". Die uitputting kan herlei word na die moeitevolle digproses, want om hom is die "dorre woorde / soos sand en sand -" (V,35). As die dwaas in die sand gaan lê en "in die slaap (...) val", roep dit die verwysing van die spreker in die canto in herinnering.

> ek wil op 'n bed van woorde gaan lê stop
> ek wil die droom sy eie bloed laat proe stop
>
> (V,24)

Deur slaap word die droom moontlik - net soos die surrealistiese uitbeelding in die skildery die verbeelding en fantasie vrye teuels gee. Voetskrif omvat die gedroomde bestaan in velerlei fasette: die reis, te voet, dui op die langsame en moeisame proses om die weg wat te voet afgelê word, weer te gee. Die voet skryf as't ware in die sand en die sand is, soos die gedig te kenne gee, die woorde. As woorde boonop gelykgestel word aan miere - in die canto, p.21 - is die afleiding dat die skrywe in die sand gelykstaan aan die "miere se stofskrif" (V,54), voetnote soos die titel aandui. Die Ars Poetica in Voetskrif bevestig dat poësie soos voetnote, aantekeninge langs die lewensweg is. Dit is verslaggewing, maar die klem wat val op die voetnoot as relatief beknop, dui op die ingeperkte ruimte waarbinne die spreker gevange sit. Die titel Voetskrif kan hiervolgens beskou word as die "kriptiese simbool" van die tronkbelewenis.

Die reis deur tyd en ruimte binne die tronk lê op verskillende vlakke:

5.1.1 DOOD

Wat Woodward van Pound se Canto's sê, lyk my ook hier ter sake: "he too will traverse the realm of the dead in the course of the epic, reliving their voices and their deeds

through the creative empathy of translation, imitation or quotation, and seeking in every sphere the recurring instances of order, taste and civilisation".[3]

In gedig nr. 4 tree hy in gesprek met die gestorwe Lorca, en daarna met Osip Mandelstam wie se dood die beeld van "'n spoor in die sneeu" (V,6) oproep. Dit kan herlei word na die vraag "(voetpad? en afgrond)" (V,4) waardeur oor die onvermydelike uiteinde reeds bespiegel word. Die spreker sien homself ook so oud "soos wintersneeu in die gate" (V,10).

Die voet verbind lewe en dood: "die veroordeelde (wat) met alle geweld aan sy voetspore hang" (V,11). Self beweer die spreker: "albei my voete nog stewig in die gruis" (V,19) terwyl hy teenoor Pound bely:

want gevangeneskap
ís mos bloedgif
nè
sterwende wolf

(V,20)

Hy weet dat die gevangenis 'n "graf" (V,16) is - hy "is ingegroei in die wit van die tronk" (V,13). Daarom knoop hy in die canto 'n gesprek met Pound aan aangesien hy hom in die land van die dooies bevind. Ook Sint Kruisjan word betrek. Hy hang immers onderstebo, dus, by implikasie, aan sy voete.

In sy debuutbundel verklaar Breytenbach "Dood begin by die voete" (Y,6). Verhoeven sluit hierby aan. Die voet is "het lichaamsdeel, dat het eerst sterft en koud wordt, d.w.z. onpersoonlijk wordt".[4] Hierdie afsterwe word in Voetskrif met sowel die mier as die skoen in verband gebring. In "(plagiaat)" bevind die "sleeplyfmier met die een afpoot"

---

3. Woodward, A.G. in "Ezra Pound: From Enlightenment to Myth": Standpunte, nr. 146, jg. 33, nr. 2, April 1980, p.36.

4. Verhoeven, Cornelius W.M.: Symboliek van de voet. Doktorale Proefskrif in die Lettere en Wysbegeerte, R.K. Universiteit Nijmegen, 1956, p.127.

hom in die sel. Hy het afgedwaal en in gedig nr. 30 is hy dood sodat die skryfproses aan die "mier se stuiptrekkings" (V,63) gelykgestel word. Die digterlike skryfproses is gelyk aan die sterwensproses. Vroeër in die gedig het die spreker sy skoen - geskenk van sy geliefde - aan die mier voorgestel. Die skoen het "háár hand", dit wil sê die geliefde s'n, vroeër en dus in die sorgelose vrye lewe geken. Nou is hy slegs "'n ontbinde siel" (V,62). Die spreker se enigste aandenking aan die lewe is 'n skoen en dit sluit aan by die tradisie om gestorwenes se skoene in hul graf te sit vir die reis na die "Jenseits".[5] Die gevangenis word juis as 'n graf beskou. Die skoen dui ironies genoeg op 'n minderwaardige kledingstuk. Amos 2:6 vertel van die behoeftige wat vir 'n paar skoene verkoop is. Die spreker in Voetskrif beskik wel oor sy skoen, maar die funksie daarvan het verval omdat hy nou in die doodsheid van die gevangenis verkeer. Die skoen wat die lewe moes verken, daar waar die buite en die geliefde is, roep slegs 'n herinnerde bestaan voor die oog.

Gedagtig aan die voetstappe van die terdoodveroordeeldes (nr. 6) kom daar by die aanskou van die verslete skoen die bepeinsing:

> dis 'n klein voetstap, 'n verflouing slegs, 'n woordomdraai
> tussen die daad en die dood -
> ek het jou handmak gemaak, jy skulp
> my voet en ek kleef jou aan
>
> (V,62)

Die skoen verken die niemandsland tussen lewe en dood soos in die canto die "niemandswoord" (V,24) 'n brug tussen dié twee wêrelde probeer slaan. As die skoen bowendien "handmak" is, neem dit die rol van die hand in die skryfproses oor en raak dit 'n letterlike skryf met die voet. Die skryfwyse is soos dié van 'n gestremde en dit is geen luimige spel nie, want die leuse vooraf lui:

> ("nee, Kolonel,
> ek speel nie;

---

5. Verhoeven, p.139.

ek soek spéling
in dié Hel.")

Dié Hel heet ook die "Anderplek" (V,28) en soos in hoofstuk 3 aangetoon, is die hel ook ander mense. Dit is as gevolg van inperking dat daar met die voet geskryf word. Gevangenskap dwarsboom die lewe en verhoed normale kommunikasie. En as gevangeneskap gelykgestel word aan die dood word die geliefde gevra:

maar al sou jy dit nodig vind om my spore
uit te wis, dan is dít ook goed -
want ek is nie in die herfs nie
en oorblyfsels verrinneweer net;

(V,59)

Hierdeur word die doodsgedagte opnuut beklemtoon aangesien dit gebruik was om die voetspore van die dooie uit te vee as blyk dat hy heen is na 'n plek waarheen die lewendes nie kan deurdring nie.[6] In die slotgedig "Noorde, vir M.W.S. en F.O." word die reismotief volvoer deur die daarstelling van die voet as verbindingselement tussen lewe en dood. Die akkedis en die trapsoetjies word voorgestel as: "gesante elk met slegs 'n enkel boodskap in die lyf en in die loop" (V,95). As versigtige boodskapper - trapsoetjies - en as gekamoefleerde - verkleurmannetjie - wat "anderman se skoene" (V,96) dra, het hy die lewe verken. Sy "voete sou soekend oor hierdie hol strate wandel" (V,96) en as vermomde sluit hy aan by Keats en Opperman se sienings van die digter as "camelion". Oor identiteit laat Keats hom soos volg uit: "the poet has none; no identity - he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures".[7]

As draer van die idee van lewe moet die verkleurmannetjie egter swig as die boodskapdraer van die dood, die akkedis, sy "beskermende woordhuid" (V,96) van hom slag. As verkleurmannetjie-digter met sy "één goue druppel tong" wou hy die "sel" (gevangeneskap) "met dáárdie goud", te wete

---

6. Verhoeven, p.142.

7. Bate, W.J.: Keats. A collection of critical essays, p.66.

die boodskap van onsterflikheid beslaan. Nou ervaar hy aan eie lyf hoe 'n reis te voet en deur die poësie, ironies genoeg, die dood bevestig.

5.1.2 ZEN-BOEDDHISME

Die spreker in Voetskrif beoefen die zazen en wend hom in gedig nr. 4 tot Han-sjan in die reël: "is jy dan die enigste weg" (V,6). Waar die nadruk hier val op "weg" kom die reismotief opnuut onder die aandag. Han-sjan skryf sy verse "in struik en wolk en pêreltraan en voetval". By Breytenbach maak gevangenskap so 'n vrye omgang met die natuur onmoontlik. Die vereenselwiging met Han-sjan berus hoofsaaklik op 'n geestesverwantskap. Vandaar dat die spreker in Voetskrif die zazen beoefen. Meditasie betrek ook die moontlikheid van opheffing van die sikliese tydsaspek soos in die begrip karma saamgevat. Han-sjan kon immers hieraan ontsnap omdat hy "verder as Noodlot en Waarom kon gaan" (V,6). Die spreker wil "na die rante gaan" en leef "soos net die dood nog kan lewe" (V,7). Sy begeerte om aan die tyd te ontsnap, staan gelyk aan die negering van die tydruimtelike bestaan soos by Han-sjan. Die gedagte aan die doodsheid van die gevangenskap sal so draagliker en aanvaarbaar gemaak word. Die dualistiese begrip lewe en dood, soos verteenwoordig in verkleurmannetjie en akkedis in die slotgedig, word sodoende in die eenheidsbegrip van die Zen-Boeddhisme opgelos.

Daar is reeds in hoofstuk 4 gewys op die korrekte sithouding tydens die zazen. Dit is betekenisvol dat daar van die skoene ontslae geraak moet word veral as heilige grond betree word. In "verwoesting, die wrak" lui dit:

> trek jou skoene van jou voete af want jy staan
> op heilige grond
>
> (Y,76)

en in "Die beloofde land":

> trek die skoene van jou voete af om sonder skoenspore
> te sluip ...
>
> (S,20)

In nr. 34, "(gedig op toiletpapier)", word daar melding gemaak van "die geheiligde ruimte" (V,49) waarbinne die zazen

plaasvind. Hiertydens keer "die beelde van my wêreld" terug. In die canto keer die herinnerde wêreld telkens terug. In "(tuisland Kanaän)" is daar sprake van 'n "breed sit" (V,42) vol selfbelang binne die "Beloofde Land". In die slotreëls "(my land in die winter)" word die land verken en deur middel van die droom word die gees 'n gekarteerde landskap van heuwel en berg totdat daar na die hart van die binneland en Johannesburg deurgedring word. Hierdie metropool verken hy in "anderman se skoene" (V,96). Die dra van "geleende vere" (klere) word gekoppel aan 'n ander volksliedjie waarin die Roelandstraatsituasie skuldbesef en selfblaam opnuut belig:

> O Johannesburg! O alla basie, wat het ek gemaak?
> dit is nóú en dit is híér
>
> (V,97)

Dit is volkome in oorleg met die Zen-Boeddhisme en ironies dat juis die nóú en die híér van primêre belang is. Die paradoksale getuienis van bevryding en gevangenskap word sodoende in die Zen-Boeddhisme bevestig. Laasgenoemde bring insig in die eie situasie.

Verkenning deur middel van die zazen hang ten nouste saam met die sithouding. Die voete word ingetrek soos in die geval van 'n vliegtuig die wiele vir die vlug ingetrek word. Die vlug uit die gevangenis geskied sonder voete, want dit is 'n geestesvlug. Tog getuig die sithouding nogtans van 'n verbondenheid met die aarde en daarom, paradoksaal, van verganklikheid.

5.1.3 DIE POËSIE

Die gevangenskaptema deurkruis die hele bundel en dié gebondenheid lei natuurlikerwys tot ontvlugting. Daarom is die voetskriftema ook terselfdertyd 'n vlugskrif wat om ontkoming pleit. Die voet as reisinstrument word soos 'n voelhoring uitgestoot om die tydruimtelike bestaan te verken. Verhoeven merk op: "Ein gutes Fuss ist ein gutes Auge".[8] In Voetskrif raak die voet as't ware 'n geestesoog, maar soos in die geval van alle legendariese en mitiese wesens is die voet ook 'n kwesbare ledemaat, vergelyk Oedipus. Breytenbach se tronkbundel is in dié opsig 'n sprekende toonbeeld van die

---

8. Verhoeven, p.180.

kwesbaarheid van 'n lewe.

Die poësie word nietemin benut as verslag van 'n reisiger en die diensbaarheid daarvan word aangewend vir sover die kuns hom leen tot 'n verbeeldingsvlug.

Pablo Neruda word as 'n "loopvuur" (V,25) beskou, dit wil sê as reisende ambassadeur, vlugteling en as digter van die onrustige gees. T'ao Yuan-ming se trooswoorde:

"Die vlieënde voëls keer twee-twee terug.
In hierdie dinge skuil 'n dieper betekenis."
(V,26)

word lewend gehou. Dienooreenkomstig word die hart aangemoedig om te vlieg (V,3) en die "(vers as boodskapper)" word gebruik om kontak met die geliefde te maak. Die geheue word beskou as "'n kou vol voëltjies" (V,15) en die canto word ingespan as rekker om met Ezra Pound kontak te maak.

Die reis die poësie in geskied sonder kompas en kaart (V,34), maar 'n brief van die geliefde is genoegsaam om na haar uit te reik (V,44). Die waagstuk word benadruk in die feit dat die spreker se trouskoene van glas is (V,47) - vandaar die versugting:

mag alles,
dit alles, die woorde en pluime en vaandels
boodskappers wees van die verlossing
(V,47)

Die selfperspektief bly ook nie uit nie: hy is "vermiste" en "voetganger" (V,52). Dus: soos 'n jong sprinkaan sonder vlerke, en daarom aan bande gelê. Desnieteenstaande loop hy agter die woorde aan: "agter die hoere met die blink klanke" (V,52). Die reis word gelykgestel aan die soektog van 'n minotaur deur 'n labirint (V,70). 'n Reis deur die doolhof van die eie bestaan, en wel gelykstaande aan die oerbestaan van die wese, vandaar die minotaur. Die gebruik van die beeld van die bene van die lamme wat slap afhang (V,72), dui dan ook op die onvermoë om normaal te reageer op die selfondersoek.

Daar word uitgereik na vroeër bundels - selfs die aanvangsbundel - in twee kort fragmente en die vermelding van

die spoorlyne beklemtoon die reismotief in en deur die poësie. As die onderneming nie slaag nie word menslike gebreke belig vir sover dit skakel met eie tekortkominge. In die gedig "mens" kom die bevestiging dat die mens "verdorde vlerke" (V,80) het, dat hy 'n "tweebeen verskrikking" (V,81) is en dat hy met sy "voete in die drek" (V,82) staan. Die gevolgtrekking is:

"ons is reisigers van nêrens na die niet
(en terug)

(V,86)

Dié gedagte vind sy bevestiging in die feit dat die spreker se kom en gaan ook 'n bly impliseer (V,87). Biografies sou dit kon slaan op Breytenbach se vertrek na die buiteland, wat sy ballingskap onderskryf, terwyl sy uiteindelike terugkeer ook 'n ballingskap veronderstel. Ballingskap ten opsigte van die lewe en vryheid.

HOOFSTUK 6

SAMEVATTING

Voetskrif vertoon wat die tema betref velerlei ooreenkomste met vroeëre Breytenbach-bundels. Binne die tydruimtelike bestaan word die register van menswees opnuut bestryk. Lewe en dood, gevangenskap en vryheid, vrees en hoop beweeg tussen die pole werklikheid en poësie.

Die woord bly 'n denkbeeldige wêreld handhaaf terwyl die werklikheid die illusie nie duld nie. In Voetskrif kan die woord die gevangenskap en die afwesigheid van die geliefde nie ongedaan maak nie. Die betrokkenheid by die geliefde bied die digter egter die geleentheid tot selfondersoek in die poësie. Deur onder andere die Boeddhisme, en veral die Tantriese Boeddhisme (sien Lotus) kom die digter al lerend en ervarend tot die werklikheid. Die menslike liggaam is 'n kosmos in die kleine waarin die realiteit gerealiseer word. Hierdie betrokkenheid van mens en mikrokosmos (aarde) is die grondstof vir sy poësie.

In Kouevuur skryf Breytenbach:

die aarde is nie God s'n nie
kyk die aarde is nie van die Duiwel
want die aarde behoort aan die mens
en die mens is aarde s'n

(K,82)

Dit word gesê van "die mens tot sterwens toe siek van die hoop". Later beaam hy ook "want gaan álle gedigte dan nie oor en om die mens nie?" (V,80). Sy verwantskap met, ander digters is opvallend, veral tematies, en in dié opsig is 'n vergelyking met Gerrit Achterberg insiggewend. Soos by laasgenoemde staan die herwinning van die verlore tyd voorop.

In 'n poging om die gestorwe geliefde te herroep, word daar van Achterberg se werk gepraat as "horisontale poësie".[1] Dresden wys daarop dat Achterberg nie soos die meeste romantiese digters "vertikale poësie" bedryf nie. Daarvolgens probeer die digter die hede ontvlug na 'n gelukkige verlede of sinvoller toekoms. Achterberg, daarenteen, beweeg in sy

---

1. Dresden, S. in sy opstel "Horizontale poëzie" in Nieuw kommentaar op Achterberg (Middeldorp, A.(red.)), p.13.

met Voetskrif. Telkens trag Achterberg om in die "wedloop tussen taal en tyd"[3] met die gestorwene kontak te maak. Herhaaldelik probeer hy om tydens die donkerte van die nag die gestorwene deur middel van die woord te wek voor die dagkennis van mislukking deurbreek. Rodenko merk op:

> Van het begin af aan heeft Achterberg in die vrouw de 'middelaarster' tussen donker en licht gezien.[4]

Breytenbach benut ook die nag as die moment waarin die geliefde genader kan word. Soos in hoofstuk vier aangetoon, word die droom gebruik om die ontmoeting te bewerkstellig. Die geliefde maak die vrees en afwagting draaglik. Vryheid word gewaan deurdat die droom gevangenskap wil ontken en die poësie verlossende krag skenk. As die spreker boonop lewensruimte in die poësie soek, lyk Plokker se opmerking oor Achterberg hier ook van toepassing: "De dode geliefde, die hij tot leven wil wekken is geen mens, doch het woord, het gedicht".[5]

Die vers word nou voorgehou as boodskapper van oorlewing. Binne die poësie funksioneer die droom primêr vir sover dit die tydruimtelike bestaan - die geliefde hierby ingeslote - bestendig. Inderdaad 'n geval, soos Walravens sê, waar die droom "de vader van de hedendaagse poëzie (is) geworden".[6] Opgesluit ín die werklikheid, en dus tydsgebonde, strewe die droom na die transendente. Soos in Achterberg se geval waar die gestorwe geliefde haar in die tydlose ruimte van die dood bevind, sit die spreker in die tydloosheid van die gevangenis. Daarom bied die droom die spreker die geleentheid om die hede teen te gaan en die verlede in 'n tydlose nou te omskep, en die geliefde daar te ontmoet. Op dié wyse word die geliefde die toekoms ingedra en in die verlede teen verval gevrywaar.

---

3. Sien Gerrit Achterberg Verzamelde Gedichten, p.926 ("Stenografie").

4. Rodenko, P. in "De duizend-en-één nachten van Gerrit Achterberg" in Nieuw kommentaar op Achterberg, p.37.

5. Plokker, J.H. in "Gerrit Achterberg en de droom" in Nieuw kommentaar op Achterberg, p.156.

6. Walravens, J. in "De droom en de moderne poëzie" in De Jong, M.J.G.: Het Nederlandse gedicht na 1880, p.112.

Die spreker bly deurgaans die middelpunt, want hy manipuleer die bowewerklikheid, die duur van die nou in sy gedig en, daaruit voortspruitend, sy lewe. Volgens Bergson se definisie van die innerlike belewenis van die tyd probeer die spreker die bedreiging uit sy lewe weer. Deur die verlede te transformeer en sy inperking te probeer besweer, verval hy in die illud tempus - tydloosheid van die droom. As dit misluk, probeer hy hom berus in die Zen-Boeddhistiese verwerping van die tyd as waarneembare fenomeen. Maar ook dit misluk.

Die poging van die spreker om halfpad deur sy lewe in die poësie skuil te gaan, is 'n moontlike leefwyse. Sy odyssee, soos in die canto en die bundel onderneem, bring hom in aanraking met die geliefdes en mede-skrywers. Maar die donkerte, soos gesuggereer in die talryke drome en die duisternis van die eie bestaan, dwing hom tot die gevolgtrekking dat almal maar net "mens" is (V,86). Gevangenskap is die oorheersende motief, want:

> Alle reise is tog eenders. Soos die seeleeu wat staan en rondtrippel op die bal, die aarde, om op een en dieselfde plek te bly staan.[7]

Alles en almal markeer die tyd in die hier en die nou. As die duisternis opklaar in die slotgedig - blink dag, blink nag - bevind die spreker hom in Johannesburg. Waar daar in Skryt na dié stad as die "beloofde land" (S,20) verwys is, kom die afleiding dat sy voorland gevangeneskap is. Sy vryheid word aan bande gelê, want "L'Enfer c'est le rythme de l'Autre (V,80) en soos deur Sartre beaam: hel is ander mense. Jy word in jou poging na selfverwesenliking verhinder. Die lewe en die dood bly onlosmaakbaar verbonde is die slotsom, want in Johannesburg leer hy van die lewe en die dood soos deur die verkleurmannetjie en die akkedis voorgestel. Die reis deur die poësie het dit reeds vroeër in die vooruitsig gestel:

---

7. Lasarus, B.B. (Breyten Breytenbach): 'n Seisoen in die Paradys, p.180.

> dis 'n klein voetstap, 'n verflouing slegs, 'n woordomdraai
> tussen die daad en die dood -
>
> (V,62)

en "die lewe is net 'n handomkeer"

(V,69)

Achterberg sou reeds vroeër bely:

> van heden
> tot aan die, andre eeuwigheid,
> is maar één schrede.[8]

Die estetikus wat in sy verbeelding lewe, kom te staan voor die konflik onderliggend aan die skeppingsdaad:

> He views the world through a perspective of images so that he even tends to regard his own self as an image, a simulacrum. In short, the danger the aestheticist runs is that he is tempted to turn away from the challenge of reality.[9]

In <u>Voetskrif</u> keer die spreker in sy verbeelding hom weg van die werklikheid, maar dit is onteenseglik so dat hy die werklikheid van die gevangenis nie kan ophef nie. Ten slotte gebruik die spreker die poësie nie om die werklikheid te ontken nie maar om daarmee te kommunikeer, selfs deur middel van die monoloog, want alle taalgebruik veronderstel 'n leser of luisteraar. Daarom is Breytenbach se poësie gerig tot die MENS omdat hy, volgens Martin Buber se opvatting, die taal benut volgens die I-Thou definisie. As Breytenbach in <u>Voetskrif</u> die woord inspan, is dit met die doel om kommunikasie te bewerkstellig. <u>Voetskrif</u> getuig deurgaans van 'n volgehoue poging om 'n weerwoord te vind. Dit is dan ook die wese van alle dialoog en om hier van 'n I-it woordverkwisting te praat, is ongeregverdig. Breytenbach rig hom as mens tot sy geesgenote en verbruik of misbruik die woordmedium geensins. Die geliefde of medeskrywers moet betrokke wees, nie it-objekte of klankborde nie.

---

8. <u>Verzamelde Gedichten</u>, p.245.

9. Glicksberg, Charles I.: <u>The ironic vision in modern literature</u>, p.117.

In 'n mate mag die bundel 'n déjàvu-belewenis oproep. Die gevangenis word as 'n vertroude tuiste ervaar en vanuit dié posisie word die toekoms en verlede as gegewes verken. In sy oeuvre geniet fisiese gevangenskap, hetsy selfopgeleg of daartoe verplig, wel voorrang. Daarom is Voetskrif tematies nie vernuwend nie, maar die onwerklikheid neem skrikwekkende en deernisvolle gedaante aan. Vandaar die illusie en hallusionêre belewenis wat die bundel voor die gees roep.

Die spreker in Voetskrif word ten slotte tot die werklikheid, tot die essensie van lewe en dood, teruggebring. Enersyds wou hy sy bestaan teen die toekoms projekteer, maar andersyds moes hy die hede aanvaar. Die toekoms het moontlikhede ingehou, maar aan die begrip Faktizität - Engels facticity - kon hy nie verbygaan nie.

> Facticity, on the other hand, might be called the inner side of factuality. It is not an observed state of affairs, but the inward, existential awareness of one's own being as a fact that is to be accepted. No one has chosen to be. He simply finds himself in existence.[10]

Faktizität plaas 'n voorbehoud op alle moontlikheid. Die horison dui nooit werklik op 'n onbeperkte lewensruimte in die toekoms nie. Inteendeel, dit is onderworpe aan die bestaan in 'n tyd en ruimte waarbinne werklike vryheid gewaan word. Die mens se keuse is 'n keuse binne opgelegde wetmatigheid. Alle moontlikheid bestaan binne die raamwerk van die bestemming van die lewe en uiteindelik die dood. In Voetskrif verkeer die spreker nie net binne die poësie in tydruimtelike gevangenskap nie. Hy sit ook vasgevang binne die tydelikheid as voortdurende voortvloeiing van oomblik tot oomblik. Waar Toffler meen "We are in fact, all citizens of the Age of Transcience"[11] verskil Breytenbach wesentlik:

"ons is reisigers van nêrens na die niet
(en terug)

(V,86)

---

10. Macquarrie, John: Existentialism, p.189.

11. Toffler, Alvin: Future Shock, p.50.

BIBLIOGRAFIE

A. LYS VAN WERKE WAARNA VERWYS:

ABRAMS, M.H.: The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition. Oxford University Press, Londen, 1960.

ACHTERBERG, GERRIT: Verzamelde Gedichten, vyfde druk. E.M. Querido's Uitgeverij n.v., Amsterdam, 1974.

BACHELARD, GASTON: The Poetics of Space (uit die Frans vertaal deur Maria Jolas). The Orion Press, New York, 1964.

BAKKER, BERT; MIDDELDORP, ANDRIES (RED.): Nieuw kommentaar op Achterberg. Bert Bakker, Daamen n.v., Den Haag, 1966.

BAREA, ARTURO: Lorca, the Poet and his People (vertaal uit die Spaans deur Ilsa Barea). Faber and Faber, The University Press Glasgow, Londen, 1944.

BATE, WALTER JACKSON (RED.): Keats: A collection of critical essays. Twentieth Century Views, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, s.j.

BRENAN, GERALD: St. John of the Cross: His Life and Poetry. Cambridge University Press, Cambridge, 1973.

BREYTENBACH, BREYTEN: Die Ysterkoei moet sweet, derde druk. Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1972.

Die huis van die dowe, tweede druk. Human en Rousseau, Kaapstad, 1968.

Kouevuur, tweede uitgawe. Buren-Uitgewers, Kaapstad, 1973.

Lotus (deur Jan Blom). Buren-Uitgewers, Kaapstad, 1970.

Skryt: Om 'n sinkende skip blou te verf. Poetry International-Serie, Meulenhoff, Nederland, Amsterdam, 1972.

Met ander woorde vrugte van die droom van stilte. Buren-Uitgewers, Kaapstad, 1973.

Voetskrif. Perskor-Uitgewery, Johannesburg, 1976.

Blomskryf. Taurus-Uitgewery, Emmarentia, 1977.

'n Seisoen in die Paradys (deur B.B. Lasarus). Perskor-Uitgewery, Johannesburg, 1976.

BRINK, ANDRé P.: *Die Poësie van Breyten Breytenbach*, *Reuse-Blokboek nr. 8*, derde uitgawe. Academica, Kaapstad, 1979.

BURNSHAW, STANLEY: *The Poem Itself*. Thomas Y. Crowell Company, New York, 1976.

CIRLOT, J.E.: *A dictionary of Symbols* (Engelse vertaling van Jack Sage), tweede uitgawe. Routledge and Kegan Paul, Londen, 1978.

CLOETE, T.T. (RED.); GROVé, A.P.; SMUTS, J.P. en BOTHA, E.: *Die Afrikaanse Literatuur sedert Sestig*. Nasou Beperk, Johannesburg, 1980.

COETZEE, A.J. (RED.): *Woorde teen die Wolke*. Taurus-Uitgewery, Emmarentia, 1980.

COHEN, J.M. (RED.): *The Penguin Book of Spanish Verse*, tweede uitgawe. Penguin Books, Middlesex, 1972.

CULLER, JONATHAN: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, tweede druk. Routledge and Kegan Paul, Londen, 1977.

DAVIE, DONALD: *Pound*. Fontana-Collins, Glasgow, 1975.

DE JONG, M.J.G.: *Het Nederlandse gedicht na 1880: poësie-essay-kritiek-stijlleer-tekstverklaring*, agste druk. Wolters-Noordhoff, Groningen, 1976.

Over Kritiek en Critici: Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw. Uitgeverij Lannoo, Tielt, Amsterdam, 1977.

DE LA CROIX, HORST; TANSEY, RICHARD G.: Gardner's Art Through the Ages, sesde uitgawe. Harcourt Brace Jovanovich, Inc, New York, 1975.

DE VRIES, AD: Dictionary of Symbols and Imagery. North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1974.

DU PLESSIS, P.G.: Die verwysing in die literatuur. Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1968.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA: Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, en Macropaedia, vyftiende druk. Chicago, 1978.

ENSIKLOPEDIE VAN DIE WêRELD: Ensiklopedie van die Wêreld, saamgestel met medewerking van N.V. Uitgewersmaatschappij Elsevier, Amsterdam, Nederland. C.F. Albertyn (Edms.) Beperk, Stellenbosch, 1971 - 1978.

EHRENZWEIG, ANTON: The Hidden Order of Art: A study in the Psychology of Artistic Imagination, tweede druk. Granada Publishing Limited, Paladin, Frogmore, St. Albans, 1973.

ESTERHUYSE, W.P.: Friedrich Wilhelm Nietzsche: Filosoof met 'n hamer. Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1975.

FRASER, J.T. (RED.): The Voices of Time: A cooperative survey of man's view of time as expressed by the sciences and by the humanities. Allen Lane, The Penguin Press, Londen, 1968.

FRIEDMAN, MAURICE (RED.): The Worlds of Existentialism: A critical reader. University of Chicago Press, Londen, 1973.

FRIEDRICH, HUGO: Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, tweede uitgawe. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1979.

FROMM, ERICH: The Art of Loving, derde uitgawe. Unwin Paperbacks, Londen, 1978.

GEGGUS, ROSWITHA: Die Wit in die Poësie: 'n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie. Uitgeverij Heijnis n.v., Amsterdam, 1961.

GLICKSBERG, CHARLES I.: The Ironic Vision in Modern Literature. Marthinus Nijhoff, Den Haag, 1969.

HAMBURGER, MICHAEL: The Truth of Poetry: Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960's. Penguin Books, Middlesex, 1969.

HEIDEGGER, MARTIN: Poetry, Language, Thought (Engelse vertaling deur Albert Hofstadter). Harper and Row Publishers, New York, 1975.

HOFFMANN, YOEL: The Sound of the One Hand. Granada Publishing Limited, Paladin, Frogmore, St. Albans, 1977.

HUMPHREYS, CHRISTMAS: Zen Buddhism, vierde uitgawe. Unwin Books, Londen, 1971.

KERNWOORDEBOEK VAN AFRIKAANS: Kernwoordeboek van Afrikaans. Nasou Beperk, s.j.

KILLY, WALTHER: Elemente der Lyrik. Verlag C.H. Beck, München, 1972.

KRIGE, UYS: Uys Krige. 'n Keur uit sy gedigte. J.L. van Schaik Beperk, Pretoria, 1973.

LINDENBERG, E.; RAIDT, E.; VERHAGE, J.A. (RED.): Dietse Studies: Bundel aangebied aan prof. dr. J. du P. Scholtz by geleentheid van sy vyf-en-sestigste verjaardag. Academica, Kaapstad, 1965.

LOUW, N.P. VAN WYK: Lojale Verset: kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse kultuurstrewe en ons literêre beweging, vyfde druk. Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1975.

Tristia: en ander verse voorspele en vlugte, derde druk. Human en Rousseau, Kaapstad, 1970.

MAATJE, FRANCK C.: Literatuurwetenschap: grondslagen van een theorie van het literaire werk, vierde druk. Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1977.

MACQUARRIE, JOHN: Existentialism, tweede druk. Pelican Books, Middlesex, 1976.

MANDELSTAM, OSIP E.: Complete Poetry of Osip Emelevich Mandelstam (Engelse vertaling deur Burton Raffel en Alla Burago en ingelei deur Sidney Monas). New York State University Press, Albany, 1973.

MEYERHOFF, HANS: Time in Literature, tweede druk. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.

MILANO, PAOLO (RED.): The Portable Dante. Penguin Books, Middlesex, 1977.

NELSON, CARY: The Incarnate Word: Literature as verbal space. University of Illinois Press, Chicago, 1973.

NYEMBEZI, C.L.S.: Zulu Proverbs, tweede uitgawe. Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1974.

PATRICK, RICHARD: All Colour Book of Greek Mythology. Octopus Books, Londen, 1972.

PAZ, OCTAVIO: Alternating Current (Engelse vertaling deur Helen R. Lane). Wildwood House, Londen, 1974.

PESTALOZZI, KARL: Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Walter de Gruyter, Berlyn, 1970.

PREMINGER, ALEX (RED.): Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. The MacMillan Press, Londen, 1975.

ROBINSON, AMMERENSIA: Aspekte van die Poësievernuwing in Afrikaans na 1950. M.A.-verhandeling, Universiteit van Potchefstroom, 1971.

RODENKO, PAUL (RED.): Nieuwe griffels, schone leien: van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus, vierde druk. Ooievaar-reeks, nr. 8., Bert Bakker / Daamen n.v., Den Haag, 1957.

ROGGEMAN, WILLEM M.: Beroepsgeheim: Gesprekken met schrijvers. Nijgh en Van Ditmar, Den Haag, 1975.

ROODT, P.H.: Die Ek (spreker) in Die Ysterkoei moet sweet van Breyten Breytenbach. M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria, 1977.

SINGER, J.L.: Daydreaming: an introduction to the experimental study of inner experience. Random House, New York, 1966.

SMART, J.J.C. (RED.): Problems of Space and Time, vierde druk. MacMillan Publishing Company, New York, 1976.

SMITH, BARBARA HERRNSTEIN: Poetic Closure: A Study of how poems end, tweede uitgawe. The University of Chicago Press, Londen, 1970.

STRYDOM, LEON: Oor die Eenheid van die Digbundel: 'n Tipologie van gedigtegroepe. Academica, Kaapstad, 1976.

SUTTON, WALTER (RED.): Ezra Pound: A collection of critical essays. Prentice Hall Incorporated, Englewood Cliffs, New Jersey, 1963.

SUZUKI, D.T.: Studies in the Lankavatara Sutra, tweede druk. Routledge and Kegan Paul, Londen, 1975.

Essays in Zen Buddhism - Third Series, tweede uitgawe. Rider and Company, Londen, 1973.

SUZUKI, SHUNRYU: Zen Mind, Beginner's Mind, tiende druk. John Weatherhill, New York, 1977.

TRILLING, LIONEL: Sincerity and Authenticity. Oxford University Press, Londen, 1972.

VAN DER MERWE, A.M.: Paradoks as Poësie: 'n Ondersoek na enkele aspekte van die poësie van Breyten Breytenbach. Ongepubliseerde Ph.D.-verhandeling, Universiteit Rhodes, Grahamstad, 1975.

VAN PEURSEN, C.A.: Feiten, waarden, gebeurtenissen: een deiktische ontologie. Wijsgerige Verkenningen, W. de Haan, Hilversum / J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1965.

VERKLARENDE HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (H.A.T.), tweede uitgawe, Perskor-Uitgewery, Johannesburg, 1979.

VERHOEVEN, CORNELIUS W.M.: Symboliek van de Voet. Doktorale proefskrif in die Lettere en Wysbegeerte, R.K. Universiteit Nijmegen, 1956.

VERSFELD, MARTHINUS: Plato: 'n Handleiding tot Die Republiek. Buren, Kaapstad, s.j.

Our Selves. David Philip, Kaapstad, 1979.

VIVIERS, JACK: Breyten: 'n Verslag oor Breyten Breytenbach. Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad, 1978.

VON FRANZ, MARIE-LOUISE: Time: rhythm and repose. Thames and Hudson, Londen, 1978.

WATTS, ALAN W.: The Way of Zen, sesde druk. Pelican Books, Middlesex, 1972.

B. LYS VAN ARTIKELS WAARNA VERWYS:

BREYTENBACH, BREYTEN: "Breyten se verhaal". Die Burger, Woensdag, 26 November 1975, pp. 2-3.

BRINK, ANDRé P.: "Breyten bly Afrikaans se belangrikste". Rapport, 21 Maart 1976, p.16.

"Blomme vir Boeddha". Standpunte, Nuwe Reeks 73, Jaargang XXI, nommer 1, Oktober 1967, pp. 44-56.

"Verbeeldingsvlug". Standpunte, Nuwe Reeks 74, Jaargang XXI, nommer 2, Desember 1967, pp. 44-51.

"Octavio Paz en 'Die blanko gedagte'". Standpunte, Nuwe Reeks 118, Jaargang XXVIII, nommer 4, April 1975, pp. 5-11.

BRUCKNER, FERDINAND: "Transplanted Writers: a Symposium". Books Abroad, An International Literary Quarterly, Volume 16, Number 3, Summer 1942, p.274.

CAMPERT, REMCO (RED.): "Edoardo Sanguineti". Gedicht, Jaargang 1, nommer 3, Junie 1974, p.133.

DIJKINK, G.: "De topografische verbeelding". De Gids, Jaargang 143, nommer 5, 1980, pp. 295-310.

DROSTE, F.G.: "Het werkelijkheidsgehalte van literatuur". De Gids, Jaargang 143, nommer 5, 1980, pp. 343-351.

LOUW, N.P. VAN WYK ET AL: "Die A.P.B.-prys vir 1964". Kriterium 9, Jaargang 111, nommer 1, April 1965, pp. 1-4.

MAATJE, F.C.: "Literaire-ruimtebenadering". Forum der Letteren, Jaargang 6, 1965, pp. 1-16.

OLIVIER, FANIE: "Ballingskap en die gedig". Standpunte, Nuwe Reeks 104, Jaargang XXVI, nommer 2, Desember 1972, pp. 18-32.

ROBERTS, SHEILA V.: "Some thoughts on the history of time-consciousness". Standpunte, Derde Reeks 148, Jaargang 33, nommer 4, Augustus 1980, pp. 22-34.

ROODT, P.H.: "die ek is nie ek nie: breyten en van wyk louw". Tydskrif vir Letterkunde, Nuwe Reeks, Jaargang XVIII, nommer 2, Mei 1980, pp. 49-54.

VAN DER MERWE, ANNARI: "Breytenbachs jongste bundel Voetskrif". Zuid-Afrika, Jaargang 53, nommer 4, April 1976, p.59.

WOODWARD, A.G.: "Ezra Pound: From Enlightenment to Myth". Standpunte, Derde Reeks 146, Jaargang 33, nommer 2, April 1980, pp. 32-43.

20 APR 1982