



“Ruik die verderf in die kieliebakke”: Breyten Breytenbach se blik op die lyk¹

M. Crous
Nelson Mandela Metropolitan University
PORT ELIZABETH
E-pos: Marius.Crous@nmmu.ac.za

Abstract

“Smell the rot in the armpits”: Breyten Breytenbach's perspectives on the corpse

The purpose of this article is to analyse Breyten Breytenbach's so-called corpse poem, “bekommernis”, taken from his debut album “die ysterkoei moet sweet” (1964). The theoretical point of departure is the theories of Kristeva, in particular her essay on abjection. Not only does the article focus on Breytenbach's portrayal of the abject, but also shows to what extent his use of language describing death, decay and the cadaver illustrates what Kristeva calls “a revolution in poetic language”. Given the fact that the poem is situated in a Zen Buddhist context, the Zen philosophy on death and dying is also taken into consideration when analysing aspects such as the dissolution of the ego, the bardos of death, et cetera.

Opsomming

“Ruik die verderf in die kieliebakke”: Breyten Breytenbach se blik op die lyk

Die doel van hierdie artikel is om Breyten Breytenbach se lyksdig “bekommernis” uit sy debuutbundel “die ysterkoei moet sweet” (1964) te ontleed. Die teoretiese vertrekpunt is die werk van Kristeva en in die besonder haar opvatting oor die abjekte. Nie net word in hierdie artikel gekonsentreer op die uitbeelding van die abjekte nie, maar ook op die mate waartoe die gebruik

1 Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n gedeelte uit Crous (2008) se verhandeling wat onder leiding van prof. Marlene van Niekerk aan die Universiteit van Stellenbosch voltooi is.

van Breytenbach se taal ten opsigte van die uitbeelding van verval, verrotting en die dood aansluit by dit wat Kristeva as 'n revolusie in poëtiese taalgebruik beskou. Aangesien die gedig in 'n Zen-Boeddhistiese konteks gesitueer is, word laasgenoemde se opvatting oor die dood, die sterwensproses en die onthegting van die ego onder meer ook betrek.

1. Inleiding

In die Afrikaanse letterkunde is etlike gedigte wat handel oor die dood van 'n geliefde, maar dit is opvallend hoe min werklike lyksdigte daar in Afrikaans bestaan. Laasgenoemde verwys na gedigte wat pertinent oor die lyk handel en wat vir die leser 'n beskrywing gee van die afgestorwene se liggaam, of dié waarin die lyk self aan die woord gestel word. In my aanvanklike ondersoek (Crous, 2008) het ek op enkele voorbeelde gekonsentreer, onder meer D.J. Opperman se “Mev HSM Opperman” uit *Edms. Bpk* (Opperman, 1970), T.T. Cloete se “uitlê van die lyk” uit *Allotroop* (Cloete, 1985), Johann de Lange se “Dood van James Dean” uit *Snel grys fantoom* (De Lange, 1986) en “Op 'n dag sal jou skrande kop” (op *Litnet*) en enkele voorbeelde in die werk van Breytenbach, waarvan die vroegste voorbeeld die gedig “bekommernis” uit sy debuutbundel *die ysterkoei moet sweet* (1964) is. Laasgenoemde gedig vorm ook die grondslag van hierdie artikel.

Besinnings oor die elegie is bekend, soos die klassieke studies van Corraea en Scaliger en Witstein (1969) se studie oor “funeraire poëzie” in die Nederlandse Renaissance. L. Viljoen (1995) en Spies (2001) som die vernaamste aspekte van die elegie op en pas dit dan op verskeie Afrikaanse gedigte van onder meer Totius, Eybers, Rousseau en Cloete toe. Omdat die retorika van die elegie nie binne die kader van hierdie artikel as sodanig val nie, gaan ek nie in op die struktuur nie byvoorbeeld die voorrede, die lofrede, die weeklag en die troos nie.

In haar beskouing oor *corpse poems*, wys Diana Fuss (2003:1) daarop dat die idee van 'n lyksgedig eintlik paradoksaal is: 'n kaddawer en 'n poëtiese diskoers sluit mekaar wedersyds uit. 'n Poëtiese diskoers veronderstel 'n stem, terwyl die lyk gewoonlik geassosieer word met die afwesigheid van 'n stem. Fuss (2003:2) meen ook dat wanneer die stoflike oorskot aan die woord gestel word, dien dit as 'n koppeling van die literatuur van die *ars poetica* aan die literatuur van die *ars moriendi*: “[It permits] poets to write as if they were in the grave, as if their voices, at least, survived the ravages of mortality”. Anders as in die geval van die elegie, waarin daar gestrewe word

om vir die dood te kompenseer en 'n vorm van vertroosting te bied, is daar in die lyksgedig 'n poging om die dood op 'n ander wyse uit te stal (*reconstitute*) – veral om die meer verwikkelde en teenstrydige houding jeens verlies aan te stip (Fuss, 2003:25).

Vir die doel van hierdie artikel word op Breyten Breytenbach se gedig “bekommernis” uit sy debuutbundel *die ysterkoei moet sweet* (1964) gefokus. Die ondersoek sluit aan by Julia Kristeva om vas te stel in watter mate Breytenbach vernuwend oor die lyk skryf; in teenstelling met sy voorgangers soos byvoorbeeld Opperman wat in 'n besonder piëtisties-afstandelike taal oor die lyk van die gestorwe moeder skryf in sy gedig “Mev HSM Opperman”. Hierdie vernuwendes aspekte van die poëtiese taalgebruik moet egter ook in die konteks van Breytenbach se Zen-Boeddhistiese opvattinge beskou word en spesifiek laasgenoemde se opvatting oor die dood en die lyk as sodanig.

2. Teoretiese begroning

2.1 Julia Kristeva

Volgens Kristeva (1989:43) sal die digter, wanneer hy iemand aan die dood afstaan, eers probeer om dit te ontken, maar hom tog mettertyd tot die taal wend in 'n poging om sy smart en gevoelens in die taal te verwoord. Wanneer hy byvoorbeeld oor hierdie ervaring skryf, weerspieël sy taal in ritme, vorm en betekenisgewing hoe hy op hierdie gevoel van smart en ellende reageer (Kristeva, 1989:22).

2.1.1 Die semiotiese en simboliese

Kristeva meen dat betekenaars vir die melancholiese individu “leeg” is, want weens die verlies wat die individu ervaar, koppel hy nie noodwendig die gewone betekenis aan woorde nie:

Denial of negation deprives the language signifiers of their role of making sense for the subject. While they have a signification in themselves, such signifiers are experienced by the subject as *empty*. That is because they *are not bound* to semiotic imprints (drive-related representatives and affect representations). (Kristeva, 1989:52; kursivering – JK.)

Die gevolg hiervan is dat die semiotiese en die simboliese prosesse disintegreer. Laasgenoemde sluit aan by sommige van Kristeva se vroeëre werk waarin sy 'n onderskeid tref tussen die semiotiese en die simboliese prosesse van betekenisgewing. Die simboliese prosesse het betrekking op die vestiging van taal en die sintaksis, die gram-

matikale en sosiale beperkings en die simboliese wetgewing wat met die vaderlike of patriargale aspek van taal geassosieer word (Kristeva, 1980:7). In teenstelling hiermee verwys die semiotiese proses na die moederlike aspek van taal en word dit gekoppel aan die sogenaamde *chora* – ’n begrip wat sy aan Plato ontleen en wat verwys na die “receptacle, unnamable, improbable, hybrid, anterior to meaning, anterior to naming, to the One, to the father” (Kristeva, 1980:133). Die *chora* (wat “uterus” beteken) is volgens Kristeva (1984:26) ’n betekenismodaliteit waarbinne die linguistiese teken nog nie volkome geartikuleer is as synde die verwysing na die afwesigheid van ’n objek en as onderskeid tussen die werklikheid en die simboliese staat nie. Prudhomme en Légaré (2006:3) praat van die *chora* as “a sort of dancing body”, wat voortdurend in beweging is en net soos die dans die danser toelaat om eindelose bewegings uit te voer. Net so is die semiotiese *chora* in staat om eindelose betekenisgewende bewegings uit te voer. Taljard (2006:154) is van mening dat die semiotiese aspek van taal beskou kan word as “die oorskryding en dekonstruksie van die simboliese” en laasgenoemde hang veral saam met die “sintaktiese en strukturele stabiliteit van ’n teks”. In teenstelling hiermee is aspekte soos inkantasie en die “wegbeweeg van vaste poëtiese strukture” eie aan die taal van die *chora*. Taljard (2006:155) noem voorts dat “sensitiwiteit vir ’n addisionele betekenisdimensie wat in die klankbeeld en ritme” opgesluit lê, ook deel van die domein van die *chora* uitmaak.

Kristeva se teorie oor die *chora* kan bestempel word as ’n dekonstruksie van Lacan se teorie en spesifiek sy teorie oor begeerte.² In hierdie verband skryf Oliver (1993:3) soos volg:

Kristeva has attempted to bring the semiotic body, replete with drives, back into structuralism. This attempt has also marked her point of departure from Lacanian theory. She argues that Lacan’s bracketing of desires ‘castrates’ Freud’s discovery. Kristeva protecting the father of psychoanalysis from this castration threat by his most prodigal son, reinscribes the drives in language. She attempts to protect Freud’s body from Lacan’s desire.

Lacan noem die pre-Oedipale staat die imaginêre staat, terwyl die simboliese staat geassosieer word met taal en die gemeenskap se

2 Ragland (1995) ondersoek Lacan se siening van die doodsdrijf en die plesier wat daaraan gekoppel word in detail. Om egter die hele Lacan-korpus by hierdie teoretiese uiteensetting te betrek, sou die artikel te omvattend maak.

reëls en regulasies wat deur die wet van die vader gereguleer word. Hy onderskei oor die reële staat wat gekoppel word aan die simboliese en die imaginêre state. In Lacan (1977:x) word daarop gewys dat die reële staat nie met die realiteit verwar moet word nie. Dit word dikwels gebruik om dit wat in die simboliese staat ontbreek, te beskryf. Vir Kristeva is die moederliggaam die voorloper van die wet van die vader en die toetrede tot die simboliese staat. Deur te beweer dat aspekte van die menslike subjektiwiteit reeds in die moederliggaam aanwesig is alvorens die subjek toegang tot taal het, ondermyn veral Lacan se teorie van subjektiwiteit. Tog meen Walker (aangehaal in Lechte & Margaroni, 2004:25) dat Kristeva, net soos Lacan, die moederliggaam tot 'n metafoor reduceer en “[she] can tell us nothing about the concrete experiences of real mothers”.

Prudhomme en Légaré (2006:4) is van mening dat dit besonder moeilik is om Kristeva se teorie toe te pas, veral omdat sy hoofsaaklik met bepaalde avant-gardetekste werk. Voorts meen hulle dat haar teoretiese uitgangspunte gebaseer is op die beeld van beweeglikheid (*motility*) in die semiotiese chora:

The symbolic function governs the unity of the closed sign as it is manifested in the linear text. The semiotic function demonstrates the heterogeneity of meaning. And the signifying process results from the impact of the collision of these two models.

Wanneer die individu in rou gedompel is oor die verlies van 'n geliefde objek, speel sowel semiotiese as simboliese prosesse 'n belangrike rol, tesame met die biofisiologiese ritmes van oordrag (*transmission*) en stimulasie in die individu. Kristeva (1989:65) is van mening dat wanneer die treurende byvoorbeeld kreatief skryf, die teks noodwendig die tekens gaan dra van sy poging om sy smart te verwerk. Nie alleen speel die taal en die logika van die diskoers hier 'n rol nie, maar ook aspekte soos verplasing (*displacement*), kondensering, alliteratiewe taalgebruik en die vokale ritmes in die geskrewe taal. Kristeva (1989:145) wys op die voorbeeld van Nerval wat, in 'n poging om sy getreur oor sy gestorwe moeder te verwoord, op enigmatiese wyse in sy werk gebruik maak van 'n gesplete “ek”-subjek. Slegs binne die sprokiesagtige ruimte van die gedig kan die “ek” afstandelik waarneem en met sy moeder praat.

2.1.2 Die objekte

Die digter maak dus van strategieë gebruik om met die gestorwe objek in die gedig te kan praat. Die vraag ontstaan nou egter hoe die

digter byvoorbeeld reageer teenoor aspekte van die abjekte soos byvoorbeeld lyke en die verval van die liggaam ná die dood. Kristeva (1982:1) wys daarop dat die abjekte nie soseer aan 'n objek gekoppel kan word nie, maar eerder aan dit wat teenoor die “ek” gestel word. Hierdie nie-objek, byvoorbeeld 'n lyk, word geassosieer met die onbehoorlike en die onreine en die teenwoordigheid daarvan versteur die sisteem en die orde (Kristeva, 1982:4) in die samelewing. Wanneer daar byvoorbeeld oor die abjekte geskryf word, kan dit ook as 'n vorm van reiniging bestempel word, maar dergelike katarsis is slegs moontlik nadat die aard van die abjekte eers deeglik verken is: “... literature may also involve not an ultimate resistance to but an unveiling of the abject: an elaboration, a discharge, and a hollowing out of abjection” (Kristeva, 1982:208). Die skrywer wat deur die abjekte gefassineer word, ondersoek die aard daarvan, projekteer homself daarin en probeer homself deel daarvan maak (*introjects*). Die gevolg hiervan is dat hy die taal perverteer wat styl en inhoud betref. Vergelyk in hierdie verband die volgende opmerking:

Kristeva vergelyk die noodsaaklikheid van die formulering van die abjekte met openhartigheid oor taboes binne 'n gemeenskap. Sodra oor taboes gepraat word, kan letsels wat as gevolg daarvan ontstaan het, begin genees. Sy sien die terapeutiese be-skrywing van die abjekte spesifiek as die taak en die opdrag van die kunstenaar en die skrywer. (Taljard, 2006:156.)

Lechte (soos aangehaal in Taljard, 2006:156) is van mening dat die metafoor wat Kristeva se “spreek van die abjekte” die beste illustreer, dié is van die kind se begeerte na die liggaam van sy moeder as basiese taboe, soos in die geval van die Oedipusmite.

John (2002:169) meen dat, anders as wat die geval by Freud is, Kristeva grotendeels aandag skenk aan die moederlike liggaam. Dit verklaar ook hoekom die abjekte beskou kan word as 'n oomblik in die ontwikkeling van die psige, “waar die kind sigself as onafhanklike entiteit begin ervaar deurdat hy of sy sigself van die moederlike liggaam begin onderskei”. Hy vervolg: “Abjeksie is veral belangrik omdat die wegskeur van die moeder, en alles wat daarmee gepaard gaan, aan die basis lê van dit wat die ‘subjek’ genoem word en waarna ook verwys word as ‘identiteit’.” In aansluiting hierby wys Campbell (2000:104) daarop dat die abjekte by Kristeva geassosieer word met “the dark and destructive underside to the pleasures of the semiotic” en dat die moeder bestempel word as “refu[ting] the paternal legitimisation of the symbolic and cultural order”. Die abjek

word noodwendig gekoppel aan die moederliggaam en die pre-Oedipale moeder word byvoorbeeld as die abjek beskryf.

2.1.3. Subjek versus objek

Aangesien die konsepte *subjek* en *objek* voortdurend in die betoog van hierdie artikel gaan voorkom, is dit nodig om eers hierdie konsepte te definieer. Kristeva se siening van die subjek het heelwat ooreenkomste met dié van Freud en Lacan, maar in Kristeva se geval word 'n subjek wat voortdurend "in-wording" is, veronderstel. Kristeva (1980:19) definieer die subjek as die denkende, sprekende, aktiewe en skrywende instansie wat nooit gebruik word om na die onderwerp of die tema van die werk te verwys nie. Die subjek in 'n samelewing is onderhewig aan die wet van die Een of die wet van die vader en hierdeur word sy basiese begeertes gesensor of beheer. Vroue word dikwels in bepaalde subjekposisies, byvoorbeeld moeder, heks en maagd, in die patriargale samelewing ingeskryf en dit is die direkte uitvloeiende van die wet van die vader. Laasgenoemde konsep, wat eie is aan die simboliese orde, word soos volg verklaar:

The structures of language are marked with social imperatives
– the Father's rules, laws and definitions. (Wright, 1987:109.)

Waar Freud en Lacan veral op die sogenaamde "unitary subject" (eenheidssubjek) gefokus het, is daar by Kristeva en ander eietydse kritici sprake van 'n nuwe vorm van subjektiwiteit. Die subjek se eenheid word bevraagteken en die subjek is niks meer as 'n sosiale konstruk nie. Veral binne die postmodernisme word die subjek as gefragmenteerd beskou. In die postmoderne era bepaal die subjek nie meer die betekenis van die teks nie. Die betekenis word deur 'n voortdurende intersubjektiewe proses bepaal. Ons kan nie meer die subjek as die outoriteit van die teks bestempel nie, aangesien dit die interpretasie inperk.

Kristeva is van mening dat prosesse van betekenisgewing en spesifiek poëtiese taalgebruik nie volgens 'n universele wet van die vader gevorm word nie. In sommige betekenisgewende prosesse word die eenheidssubjek oorheers deur betekenisprosesse soos byvoorbeeld die semiotiese bedrywighede wat voor die fenomeen van taal aanwesig is. Enige enkelvoudige posisie soos byvoorbeeld Freud se tweedeling van die bewuste/onbewuste word verwerp en die keuse val eerder op die subjek-in-wording:

The subject attacks every structure that says 'no' (censorship)
to the subject's drives and complexification, every structure that

sets it up as a unity. The unitary subject is replaced by a subject in process (understood as movement) whose representations is a space of mobility: the semiotic chora. (Kristeva, aangehaal in Prudhomme & Légaré, 2006:3.)

In teenstelling met die subjek word in hierdie artikel ook van die konsep *objek* gebruik gemaak in aansluiting by die psigoanalise. Wright (1987:80) omskryf dit soos volg:

The term *object* is not to be taken only in its usual sense of a thing, but is extended to persons, though without any pejorative implication.

Kristeva (1989:11) wys daarop dat depressie en die rouproses dikwels 'n vorm van verskuilde aggressie jeens die verlore objek openbaar. Die “betreurde objek” in hierdie geval verwys dus na die gestorwe persoon oor wie getreur word. Rycroft (1988:100-102) verskaf 'n uitgebreide verduideliking van die konsep *objek*, maar wys daarop dat binne die psigoanalise dit byna altyd na “persons, parts of persons, or symbols of one or the other” verwys. Verwarring tree dikwels in, aangesien die woord *objek* gebruik word om na 'n voorwerp of 'n ding te verwys. In die geval van die abjekte verkies Kristeva (1982) om eerder van *thing* te praat wanneer sy na iets verwys wat as nóg subjek nóg objek geklassifiseer kan word. Menslike reaksie soos skok is dikwels die gevolg daarvan dat die onderskeid tussen die subjek en die objek nie meer duidelik af te baken is nie en ons die sfeer van die abjekte betree. Die abjekte word egter nie slegs met afgryse bejeën, soos byvoorbeeld in die geval van Bataille nie.

2.2 Zen-Boeddhisme en die dood

Breytenbach se werk word reeds sedert sy debuutbundel deur die Zen-Boeddhisme beïnvloed. Gevolglik is dit nodig om by die lees van hierdie lyksgedig die gedig dienooreenkomstig te kontekstualiseer. Humphreys (1993:63) meen dat daar nie iets soos dood per se bestaan nie, maar dat dit binne die Zen-Boeddhisme eerder as deel van die siklus van geboorte, groei en verval beskou moet word: “The cause of death is birth; it is as simple as that.”

Die liggaam is vir die lewendes, volgens Rinpoche (1998:241), die sentrum van hulle hele bestaan en word met die self en die ego geassosieer. Die mens verkeer onder hierdie illusie tot en met die sterfoomblik wanneer alles in duie stort. In hierdie fase beweeg die nie-liggaam deur 'n reeks stadia of “bardos”, wat volgens Rinpoche (1998:102) bloot op die gaping tussen een staat en 'n volgende dui.

Breytenbach se gedig handel pertinent oor die sogenaamde “lewende lyk”; die afgestorwe liggaam wat deur die verskillende stadia gaan totdat die sterwensproses finaal afgehandel is. Dit is heel moontlik die lyk van ’n nie-verligte persoon. Rinpoche (1998:242) praat van die “strange border zone of the mind, the no-man’s land” wat deur die liggaam wat ontdaan is van al sy grootheidsillusies binnegegaan word. Op hulle beurt onderskei Hodge en Boord (1999) drie fases in die sterwensproses, naamlik die aanvangsfase, die werklikheidsfase en ten slotte die oorgangsfase na reïnkarnasie. Hulle wys ook daarop dat in die Tibettaanse boek oor die dood word die hele proses aan 49 dae gekoppel, maar dat dit in sommige gevalle selfs binne enkele minute kan geskied.

3. Breyten Breytenbach se lyksdig

bekommernis

(lewende lyk)

hierdie vlieg wat om my spin?
 skoor hy my?
 wat onverskrokke oor my bene kom kartel
 en muggies in die neus en miere aan die tong soos haartjies
 mymer
 so erg kan dit tog nie wees nie
 of het dit gebeur sonder my wete of toestemming?

tussen die komberse gloei ek soos ’n oond, die koors
 ek het lank daarvoor nagedink
 ek het ’n sweertjie in die mond
 en ook las van my oë
 en my kamer is bevolk met lydendes, kreupeles, bedlêendes
 skoorvoetende skimme om die bed, vulgêr
 en honde urineer teen my neus aan

hierdie son wat deur die gordyne syfer
 en soos silt oor my aanstyf broei
 die vlieg skoor my
 my bewende vlees verdik tot brons
 tel die arms op, ruik die verderf in die kieliebakke
 met my myter op sproei ek heilige water singend oor my karkas
 amen klokkespel bekommernis

Die onderskrif by hierdie gedig dui vir die leser aan dat hierdie ’n beskrywing is van/en deur ’n lewende lyk. Ferreira (1985:53) wys daarop dat ’n mens hier te doen kry met ’n lewende lyk tussen sterwendes (“lydendes, kreupeles, bedlêendes”). Hierdie lewende lyk word aan die woord gestel. Hy het reeds begin verval en word deur

die insekte gevreet. Op die oog af blyk dit paradoksaal te wees om van 'n lewende lyk te praat, omdat 'n “lyk” die konnotasie van “nie-lewend” het. Hierop wys Ferreira (1985:53) verder dat die “lewe en die dood naas mekaar bestaan” in hierdie gedig. Die subtitel van die gedig, (*lewende lyk*), skakel ook met die uitdrukking dat iemand wat besonder leweloos en passief soos 'n zombie-figuur voorkom, as 'n lewende lyk beskryf word. Die suggestie word ook gemaak dat ons almal lewende lyke is. Die gedig sluit natuurlik ook aan by die Zen-Boeddhistiese tradisie en die sprekende lyk is besig om die bardo van doodgaan te betree. Hy is nog bewus van wat om hom aangaan en daar is 'n sterk egogerigheid, wat daarop dui dat hy nog nie gereed is om finaal van die liggaam afskeid te neem nie. Rinpoche (1998:251) beskou die “dissolution of the senses” as een van die eerste tekens dat die proses van onthechting aan die aardse lewe begin.

In die openingsreël word verwys na “hierdie vlieg” wat besig is om die sprekende subjek te “skoor” en dit word weer herhaal in die derde strofe wanneer van die vlieg gepraat word wat besig is om hom te “skoor”. Die werkwoord *skoor* verwys daarna om iemand te terg of te pla en word gewoonlik gebruik in 'n uitdrukking soos “om met iemand skoor te soek”. Klankmatig wil 'n mens dit lees as “stoor”, “steur” en “versteur”, omdat dit so opvallend anders in hierdie konteks gebruik word en nie in die tradisionele sin van die woord aangewend word nie.

Dit is egter nie net die vlieg wat hom pla nie, daar is ook “muggies in die neus en miere aan die tong”. Die aanwesigheid van die insekte illustreer sy geïrriteerdheid, maar dit beklemtoon ook in watter mate van die klassieke elegie afgewyk word. Hier word op ontbinding en verval gekonsentreer en 'n “bewustelike” waarneming daarvan deur die lyk self as sprekende subjek. Dit roep ook die beeld op van mense wat so swak of sieklik is dat hulle nie in staat is om die vlieë weg te jaag nie.

Die uitsigloosheid van sy toestand word verder gekwalifiseer in die tweede strofe waarin sy hulpeloosheid en uitgelewerdheid beklemtoon word. Hy lê onder komberse, is besig om soos 'n oond “te gloei” van die koors, hy word omring deur sterwendes en om alles te kroon, lig honde hulle bene teen hom. Deur laasgenoemde handeling te noem, word die ellende beklemtoon – hy word selfs deur die honde geminag.

In hierdie geval is daar ook niemand wat hom probeer vertroos of na hom uitreik nie, want die mense wat saam met hom in hierdie ruimte

is, is self sterwend en lydend en word beskryf as “skoorvoetende skimme om die bed”. Die indruk word dus geskep dat hulle onwillig is om hier om sy bed te staan en is nie werklik vir hom van enige nut nie. Hulle teenwoordigheid word eerder as iets vulgêrs bestempel.

Die sprekende subjek skep ook die indruk dat hy nie sy sterfte wil aanvaar nie en gevolglik probeer hy om dit logies te beredeneer. Die feit dat dit “sonder sy wete of toestemming” gebeur, is ’n eiesoortige manier van kyk na die onvermydelikheid van die dood, want niemand gee tog aan die dood toestemming wanneer hy/sy mag sterf nie. Die oorsake vir die dood word as nietighede beskou, naamlik “’n sweertjie in die mond” en “las van [sy] oë”.

Die paradoksale aard van die gedig word verder in die derde strofe versterk wanneer die lyk weer tot lewe gewek is en bewus word van “hierdie son” wat “deur die gordyne syfer”. Die son word vergelyk met “silt”, wat ’n formele woord is om “soutagtigheid” te beskryf. Klankmatig roep dit onmiddellik die woord “sult” ook op wat verwys na die dis wat uit kopvleis gemaak word en wat “hoofkaas” genoem word. Binne die abjekte konteks is dit ook veelseggend dat sult juis van afvalprodukte gemaak word. Die son word sodoende met sowel die benewelde toestand waarin hy verkeer as die ontbinding en verval van die liggaam geassosieer. Dit is in teenstelling met die tradisionele konnotasie van lewe en vernuwing wat aan die son gekoppel word, soos byvoorbeeld in die geval van die songod, Ra. Die keuse van “aanstyf” roep ook assosiasies op met iets wat aan hom kleef en hard word. Mettertyd verwys hy na sy vlees wat “verdik tot brons”, wat dui op die verrotting en ontbinding van sy lyf totdat hy van homself as ’n “karkas” praat. Die reuk van ontbinding is ook reeds aanwesig “in [sy] kieliebakke”.

In die laaste twee reëls tree ’n interessante wending in die gedig na vore. Die sprekende subjek praat van sy “myter” (biskopsmus) en “heilige water”. Hy sien homself nou as ’n biskopfiguur wat probeer om sy liggaam weer tot lewe te wek, of as ’n geestelike wat besig is om die laaste oliesel aan homself te bedien. Die gedig eindig met die titel, “bekommernis”, wat dui op angstigheid en besorgdheid, waarskynlik omdat hy nie weet wat op hom wag in die hieropvolgende stadia van sterfte nie.

Anders as in die geval van ’n gedig soos Johann de Lange se “Op ’n dag sal jou skrande kop”, waar ook besin word oor hoe dit sou wees as die dood sou intree, het ’n mens hier met ’n andersoortige poëtiese stelling te doen: ek as skrywende subjek besin oor die dood en wil myself dan weer tot lewe wek. Hier is nie sprake van ’n

ek-ly-relasie nie, maar 'n ek-ek-relasie. Dit sluit aan by die ek-gerigtheid van Breytenbach se eerste bundel, maar illustreer ook wat Van der Merwe (aangehaal deur Hein Viljoen, 1998:276) die “nie-tweedigheid” van Breytenbach se oewre noem:

Dit is daarvolgens dat ek tegelyk ek en ook nie ek nie kan wees, dat die niet ook alles kan wees, die dood, die lewe, die liefde haat (en omgekeerd) of swart wit kan wees.

Sienaert (2001:15-42) ondersoek die Boeddhistiese opvatting oor die “ek” wat sentraal in Breytenbach se oewre aangetref word, veral omdat daar by Breytenbach so 'n sterk gevoel van selfloosheid (*selflessness*) aanwesig is. Dit blyk dus dat die eerste lesers van 'n bundel soos *die ysterkoei moet sweet* nie kennis gedra het van die aflegging van die self nie. In hierdie verband skryf Sienaert (2001: 41) soos volg:

For during the creative process, as in the case of *satori*, and only momentarily at that, the subject-object dichotomy is suspended/transcended so that the artist's 'identity' or self-portrait on the canvas can assume any form. The 'I' who is thus represented on the canvas embodies the assumption that 'I' – as soon as I try to represent myself in my full essence – am always also 'other'.

In Breytenbach se revolusionêre omgang met die taal word die lyksdig 'n treffende illustrasie van die gesplete subjekkwessie. Die “ek” wat in die eerste reël geaktiveer word, bly nie konsekwent dieselfde “ek” nie. Die lewende ek is terselfdertyd ook die gestorwe ek – en andersom. Dit sluit aan by die Zen-konteks van die gedig, wat impliseer dat die eie ego en die eie ek besig is om na die dood te versplinter en te verdwyn. Suzuki (1986:25) se opmerking is in dié verband relevant: Die self kan gelyk gestel word aan 'n sirkel wat geen omtrek het nie en wat as leegheid bestempel kan word. Dit dien terselfdertyd ook as die kern van die sirkel wat orals aangetref kan word. Die self is dus “the point of absolute subjectivity which may convey the sense of immobility or tranquillity”.

Breytenbach skryf nie in konvensioneel-eerbiedige taal en toonaard oor die sterfproses nie en laat blyk sy minagting vir die religieuse ook uit die verwysing na die verrottende lyk as synde dié van 'n biskop. 'n Mens verwag nie so 'n oneerbiedige lyksdig ter ere van 'n hoë kerklike nie en ook nie so 'n frappante voorbeeld van digterlike lykskending soos om na die biskop se “kieliebakke” te verwys nie. Die revolusionêre inslag van die teks is dus juis daarin geleë dat die

biskop, wat 'n besonder verneme posisie in die kerk beklee, gereduseer word tot 'n kadawer wat geminag en geprofaneer word.

Breytenbach se eiesoortige omgang met die taal in sy lyksgedig word nie net deur sy minagtende beskrywing van die biskop en die laaste rites geïllustreer nie, maar ook sy aanwending van 'n formeler tipe taal (“kartel”, “sonder my wete”, “las van”, “skoorvoetende”, “vlees”, “sproei”) en die gebruik van minder bekende uitdrukkings, soos byvoorbeeld “skoor hy my”, “aan die tong” en “aanstyf”. Dit sou kon dien as 'n voorstellings van presimboliese taal, aangesien hierdie formele register op speelse wyse in 'n ernstige konteks heeltemal gedekonstrueer word. Die nosie van wetmatigheid en reëlmatigheid wat aan die elegie gekoppel word, hoort tuis binne die simboliese orde met sy wet van die vader – in hierdie geval die gekanoniseerde kritici en hulle riglyne vir die skryf van 'n elegie.

Nog 'n aspek van die ondermyning van die geykte taal van die elegie is geleë in die klankbeeld en die ritme. Dit hoort volgens Taljard (2006:155) tuis in die “domein van die *chora*”. Opvallend in Breyten se gedig is die /s/-alliterasie in “spin”, “skoor”, “son wat deur die gordyne syfer”, “soos silt oor my aanstyf” en die gebruik van parallelisme en herhaling: “skoor hy my” (r. 2), “die vlieg skoor my” (r. 17). Vergelyk ook die opstapelings effek in r. 12: “lydendes, kreupeles, bedlêendes”. Die formeel-klinkende “aan die tong” (r. 4) word ook herhaal in “teen my neus aan” (r. 14). Hierdie poëtiese verskynsels is nie soseer revolusionêr van aard met betrekking tot die taal nie, maar die plasing en jukstaponering van formele en informele taalgebruik binne hierdie lyksgedig is besonder vernuwend in die lig van die konteks en die tydperk waarin die gedig ontstaan het.

In navolging van Kristeva, soos aangedui in Prudhomme en Légaré (2006:5) kan die semiotiese spel van Breytenbach se gedig soos volg aangedui word. Kristeva is veral ingestel op homofoniesverwante woorde en klanke, asook spore van woord- of klanksegmente wat deurgaans in die gedig voorkom. In die titel “bekommernis”, word die “be”-woordkomponent herhaal in “bene” (r. 3), “komberse” (r. 8), “bevolk” (r. 12) en “bedlêendes” (r. 12), “bed” (r. 13), “bewende” (r. 18) en “bekommernis” (r. 21). Klankmatig verskil die “be”-woordkomponent en word op drie verskillende maniere uitgespreek, nl. /bɜ/, /bæ/ en /be/. Dit is ook die geval met die “kom”-woordkomponent in die gedig in “kom” (r. 3), “komberse” (r. 8) en “bekommernis” (r. 21). Die woordkomponent “mer” kom slegs voor in “mymer” (r. 5), maar skakel homofonies met “myter” (r. 20). Sowel “mer” as “nis” kom in “bekommernis” (r. 21) voor. Dit illustreer, in aansluiting

by Kristeva, in watter mate daar sprake is van die verskuiwing van die semantiese na die foniese vlak.

Sonder om in die verregaande soort opmerkings van Prudhomme en Légaré te verval, is dit gepas om in hierdie konteks kortliks na baba- en kindertaal te verwys. Volgens Pinker (1994:265) word kinders se taal gedurende die eerste twee maande na geboorte gekenmerk deur “cries, grunts, sighs, clicks, stops and pops associated with breathing, feeding and fussing”. Eers vanaf die vyfde maand begin kinders met klanke speel en wel met eksplosiefverwante klanke soos *ba*, *neh* en *dee*. Wanneer Breytenbach dus die “be”-woordkomponent afwisselend in sy gedig gebruik, kom hy die naaste aan hierdie klankspel by kinders en dien dit as ’n illustrasie van die presimboliese taal.

Die opvallendste verskynsel in die gedig is seker die slotreël met sy groot wit spasies tussen die drie woorde, “amen”, “klokkespel” en “bekommernis” – ’n poëtiese styl wat sterk herinner aan die digkuns van Cloete in die tagtigerjare. Die eerste twee woorde, naamlik “amen” en “klokkespel” volg logies op die voorafgaande reël met sy verwysing na die “sproei” van die heilige water oor die liggaam, want al drie hoort binne die konteks van die biskop en sy kerkrates. “(B)ekommernis”, wat trouens ook die titel van die gedig is, kan verklaar word as “sorg en angs” (HAT). Betrek ’n mens die Bybelse uitspraak, “Werp al jou bekommernis op Christus”, dan skakel dit met die res van die versreël. Die titel impliseer egter ook dat die spreker angs het oor sy toestand as lewende lyk tussen al die ander sterwendes en waarskynlik bekommerd is dat hy nie na behore behandel gaan word as hooggeplaaste nie en vergeete gaan sterf onder die vreeslikste omstandighede.

Kristeva se bemoeienis met die kadawer as die “utmost of abjection” (Kristeva, 1982:4) is ook ter sprake wanneer ’n mens op die vernuwing in Breytenbach se werk konsentreer. Waar die kadawer in die tradisionele elegie hoofsaaklik op ’n afstand beskou word of as ’n onaangeraakte, onaantasbare voorwerp, word dié byna sakrale behandeling van die kadawer deur Breytenbach ontluister. Daar is nie respek vir die gestorwerne se liggaam nie en dit word uitgebeeld in sy verval en sy verrotting en dit word selfs bespot. Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband ’n ander vroeë gedig van Breytenbach, wat ook in sy debuutbundel opgeneem is, naamlik “Dood begin by die voete”. In die eerste strofe voer die sprekende subjek in die gedig bewyse aan dat die mens eers na 48 uur sy bewussyn verloor. Hy maak van bepaalde metafore gebruik om dit uit te beeld:

(maar hulle sê vir minstens 48 uur bly die bewussyn
 teen die toegestoomde vensters van die kopbeen klop
 soos 'n vis in 'n mandjie
 of 'n ruimtereisiger in sy ruimtebuis buite beheer
 of 'n jood onder 'n piramide van jode
 of 'n kaffer(boetie) in 'n sel)[.]

Weereens word die sterwensproses geprofaneer, waarskynlik ter wille van die suiwering van die mens se verstand om die bereiking van *satori* aan te help. Dit is opvallend dat sosiale kritiek ook in die metafore uitgespreek word. Daar word kritiek gelewer op die vergassing van die Jode en op die apartheidsbewind se opsluit van swart mense asook diegene wat simpatiek teenoor hulle saak gestaan het. Hier sluit hy aan by Fuss (2003:13) se opmerking dat veral in die eietydse poësie waarin lyke aan die woord gestel word, die lyk as 'n gelade politieke simbool beskou word om standpunt in te neem “about the cruelty of the living”.³

In dieselfde gedig sit Breytenbach sy komiese, profane aanslag op die dood voort, deur van die gestorwene se voete as “versteende hase” te praat, wat 'n element van dierlikheid aan die sterwensproses koppel. Hy ontlok dus by die leser 'n gevoel van komiese verligting en die vrees vir die abjekte word sodoende onderdruk. Raponi (2003:3) is van mening dat sekere tekste as *counterdepressants* dien om 'n gevoel van melancholie of die treur oor 'n geliefde te oorkom. Hierin slaag Breytenbach beslis.

Ook in sy bundel *nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* skryf Breytenbach (1993:155-160) 'n reeks gedigte onder die oorkoepelende titel, “La levée du corps”, wat pertinent na die optel of die oplig van die kadawer verwys. In die eerste gedig in die reeks word die lyk se mond oopgemaak en die tong as setel van die taal word ontbloot. In aansluiting by die kodes van die diskoers van die lyksgedig word na woorde as “swart maaiers” verwys en veral die futiliteit van taalvorming na die dood word beklemtoon. Veral in die derde gedig kry 'n mens die beskrywing van die kadawer. Vergelyk die volgende strofes:

3 Hein Viljoen (2006:62-63) wys in sy ondersoek na liminaliteit in Breytenbach se tronkpoësie daarop dat die tronk as 'n tussenstaat tussen lewe en dood bestempel word. Gevangenisskap word in dieselfde lig gesien as sterfte en verrotting en die digterlike woord dien as 'n ontsnappingsmiddel uit hierdie staat van doodwees.

hoe word die enkelheid nog vergewis?
die vaal kadawer in die kis
het blinde hande soos 'n komponis
wat nie klavier kan speel nie,
met die tyd se loop is die beendere
aanstons 'n wit nessie ondergronds
waar wurms verniet wag
om verslind te word, eerste sal gaan
die skaamlippe om die kont
dan aarselende praatlippe om die mond

en die voël wat rondgebors
kon swel van dors
na syn en sin en krip en sing,
en hart en niere en derms,
en miere losgelaat uit die aarsring [.]

Daar is steeds sprake van ontluistering en die profanering van die spreker kan gehoor word in die gebruik van woorde soos “kont” en “voël” en “aarsring”. In teenstelling met die eerste twee woorde is “aarsring” besonder formeel en byna keurig van aard. In aansluiting by die res van die siklus word ook klem geplaas op die “lippe” as synde deel van die mond en die tong as spraakorgaan wat die poëtiese taal moet vorm. Eers word verwys na die “skaamlippe” as setel van die geslag en dan na die “praatlippe”. Luce Irigaray, die Franse feminis en kritikus is hier ter sake en veral haar opvatting dat in teenstelling tot manlike seksualiteit wat ingestel is op die penis (“voël”), vroulike seksualiteit gesetel is in die totale liggaam van die vrou, insluitend die twee lippe van die vulva (“skaamlippe”). Dit bring ons weer by Kristeva se beskouing oor die semiotiese en die simboliese: die kadawer as abjek word 'n tussengebied waar die semiotiese en die simboliese staat verenig word. Die dood verslind die kadawer en dien sodoende as die groot gelykmaker. Weereens is daar 'n verwysing na die miere wat by die kadawer uitloop, om die verval en die ontbinding te suggereer, net soos die geval is in die gedig “bekommernis”.

Op 'n eiesoortige wyse word na die kadawer verwys. In hierdie geval word die gestorwene se hande vergelyk met 'n komponis wat nie meer klavier kan speel nie. Dit is interessant dat die hande as “blinde hande” beskryf word. In die kis kan die hande nie meer beweeg nie en in die donker is hulle gevolglik blind. Hulle is dus soos 'n komponis wat nie meer 'n klavier het om te bespeel nie of nie kan sien waar om te speel nie. Op vernuftige wyse word die gestolde ingeperktheid van die kadawer beskryf. Die wurms, as tekens van die verval en die ontbinding, wag in die “nessie” wat die been-

dere gevorm het, om verslind te word. Weereens word die metafo-riese taalgebruik hier vernuwe. Gewoonlik wag die klein voëltjies in die nes om met wurms gevoer te word. In hierdie staat van ontbinding wag die wurms op 'n voël om hulle te “verslind”. Hierdie oorkruismetaforiek waarvan Breytenbach gebruik maak, dien myns insiens as 'n goeie illustrasie van die ondermyning van die simbo-liese staat. Daar is sprake van 'n vereniging in die dood (gesimbo-liseer deur lippe en die kadawer), maar die digter se spel met die taal (“blinde hande” in plaas van “blinde komponis” of die verwysing na die wurms in die nes) illustreer 'n vooropstelling van die onpatriargale taal van die semiotiese staat. Dit is opmerklik dat hier na 'n komponis verwys word, want soos Smith (1998:25) aandui, speel musiek en 'n vooropstelling van die visuele en ouditiewe 'n kardinale rol in die semiotiese staat.

Die visuele speel inderdaad 'n belangrike rol in Breytenbach (1983: 57) se gedig “toe my moeder sterwend was” uit die bundel *Eklips*. Hierdie gedig is nie soseer 'n lyksdig nie, maar beskryf die ritueel van die moeder wat besig is om te sterf en omring word deur haar familie. Intertekstueel skakel dit ook met Opperman se gedig, “Mev HSM Opperman”, want hier is ook die moeder wat op die sterwens-bed uitgestal word en omring word deur haar geliefdes:

toe my moeder sterwende was
 moes ek beukend deur die bruisende stroom waad
 om by haar te kom waar hulle haar uitgelê het
 in haar katel op die werf: glinsterend geel
 het 'n son die arkadiese toneel bestreel
 gespeel oor die halfkring gesigte van ou
 uitgestorwe ooms en voorvaders wat rustig
 aan pype sit suig om rook te kweel,

sterk en gesond was sy onder die wit laken
 die oë vol lig en rond so sonder die bril
 en plomp die arms wat met duidelike gebare
 die laaste boodskappe seënd uitdeel
 (net die moë grys hare was reeds los):
 visioene van alles sal regkom en dat sy
 tevrede is nou met o.a. Mattheus en Markus links en
 regs het die twee bejaardes inderdaad gestaan,

en sy het my ook op die naam bly roep
 en my nie herken nie

maar ek moes terug eer die owerhede
 my van ontvlugting verdink in die stroom
 se versnelling het ek in kolkkuile versink

en laer af klappertand gespoel tussen oewers
(is dit dan die groot verdrink?)
iewers verby landerye waar modderbevlekte
graansuiers hemelwaarts skerf waar hooimiedens verrot en
rape verswelg in die aarde,

en beurend aan hul leirieme het ek die stink
honde van opgewondenheid hoor huil in die keel[.]
(Opperman, 1987:327.)

Die seun as sprekende subjek in die gedig word uitgebeeld as 'n ontsnapte wat sy lewe waag om net by sy sterwende ma uit te kom, maar hy word agtervolg deur die “owerhede”. Hierdie gedig is trouens geskryf na aanleiding van Breytenbach se moeder se dood en die gevangenisowerhede se weiering dat hy die begrafnis bywoon.

In navolging van Smith (1998:24-29) kan hierdie gedig gelees word as die manlike subjek se krisis om hom met die argaïese moeder-objek te verenig en die rol wat die simboliese orde (gesuggereer deur die tronkbase, die honde aan die leirieme) speel om sy terugkeer na die moeder te verhinder. Die moeder word voorgestel as synde die middelpunt van 'n “arkadiese toneel” met die son wat “glinsterend geel” oor alles skyn. Smith (1998:29) wys daarop dat abjeksie ervaar kan word as 'n gevoel van afgryse met dit wat hom dwing om deel te word van die simboliese orde. Dit word treffend geïllustreer in Breytenbach se teks wanneer hy na die moederfiguur verwys as iemand met “oë vol lig en rond” en met “plomp” arms, wat suggereer dat sy gesond lyk, selfs al is sy sterwend. Waar die abjekte gewoonlik gepaard gaan met 'n beklemtoning van dit wat afstootlik is aan die liggaam, word die teendeel hier aangetref. Die honde en die bewaarders wat hom agtervolg word byvoorbeeld as “stink / honde” beskryf en die ruimte waarin hy hom as ontsnapte bevind word gekenmerk deur verrotting (“waar hooimiedens / verrot en rape verswelg in die aarde”).

Breytenbach neem dus die kodes van die lyksdig en die retorika van die treurdig en herskryf dit vanuit sy enigmatiese invalshoek in 'n eietydse konteks wat gekenmerk word deur ontluistering en 'n ondermyning van die konvensionele opvattinge oor die dood, die lyk en die fatsoenlikheidsreëls wat tydens begrafnisse nagekom moet word. By hom is daar geen sprake van 'n swaarwigtige diskoers en roubeklaag nie. Kristeva se opmerking teenoor Grisoni (aangehaal in Guberman, 1996:80) is beslis nie op hom van toepassing nie: “Depressed discourse can be monotonous[.]” Daar moet ook in gedagte gehou word dat hierdie gedig in Breytenbach se debuutbundel

opgeneem is wat verskyn het toe hy slegs 24 jaar oud was. Onder die invloed van onder meer die surrealisme en die Boeddhisme slaag hy daarin om die konvensies van die literêre tradisie waarbinne hy publiseer, te ondermyn. By Breytenbach word die dood as uiterste grens van die “ek” en die “Niks” as ’n identiteitskeppende simbool beskou. Dit versinnebeeld die grens tussen lewe en dood/wees en nie-wees.

4. Slotopmerkings

Anders as in die konvensionele lyksdig is daar in Breytenbach se lyksgedig, wat vanuit sy Zen-raamwerk geskryf is, ’n versugting na die dood en ’n aanvaarding van die sterwensproses as belangrik vir die aflegging van die eie ego. In die vier Edel Waarhede wys Boeddha byvoorbeeld daarop dat die lewe as lyding beskou moet word en dat die rede vir dergelike lyding gekoppel kan word aan die mens se begeertes (Joko Beck, 1989:106). Om die eie ego te kan transendeer, moet begeerte oorwin word. Die lewende lyk kan net tot rus kom wanneer hy hom losmaak van sy eie sintuiglike waarnemings en sy verknogtheid aan die lewe en sy begeertes aflê.

Geraadpleegde bronne

- BREYTENBACH, B. 1964. Die ysterkoei moet sweet. Johannesburg: Perskor.
- BREYTENBACH, B. 1993. Nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde. Groenkloof/Somers-Wes: Intaka.
- BREYTENBACH, B. 2005. Eklips. (In Breytenbach, B. Die ongedanste dans. Gevangenisdigte: 1975-1983. Kaapstad: Human & Rousseau. p. 312.)
- CAMPBELL, J. 2000. Arguing with the phallus: feminist, queer and postcolonial theory. Londen: Zed Books.
- CLOETE, T.T. 1985. Allotroop. Kaapstad: Tafelberg.
- CROUS, M.L. 2008. Die dood sal aanhou ritsel in die papier”: konvensie en rewolusie in die taal van die lykspoësie (tesis) en Requiem vir my vriend (digbundel). Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Ongepubliseerde M.A.-verhandeling.)
- DE LANGE, J. s.a. Op ’n dag sal jou skrandere kop. Litnet. www.oulitnet.co.za/poesie/delange07.asp Datum van gebruik: 7 Mrt. 2007.
- DE LANGE, J. 1986. Snel grys fantoom. Kaapstad: Human & Rousseau.
- FERREIRA, J. 1985. Breyten: die simbool daar. Kaapstad: Saayman & Weber.
- FUSS, D. 2003. Corpse poem. *Critical inquiry*, 30:1-30.
- GRISONI, D. 1996. On *new maladies of the soul*. (In Gubermann, R.M., ed. Julia Kristeva interviews. New York: Columbia University Press. p. 85-91.)
- HODGE, S. & MARTIN, B. 1999. The illustrated Tibetan book of the dead. New York: Stirling.
- HUMPHREYS, C. 1993. A Western approach to Zen. Wheaton: The Theosophical Publishing House.
- JOHN, P. 2002. Die abjekte einde van *Verkenning* van Karel Schoeman en die Afrikaanse rewolusie. *Stilet*, 14(2):165-185.

- JOKO BECK, C. 1995. *Everyday Zen*. San Fransisco: Harper.
- KRISTEVA, J. 1980. *Desire in language*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. 1982. *The powers of horror*. New York: Columbia University Press .
- KRISTEVA, J. 1984. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. 1989. *Black sun – depression and melancholia*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, J. 1977. *Écrits – a selection*. London: Tavistock/Routledge.
- LECHTE, J. & MARIA, M. 2004. *Julia Kristeva: live theory*. London: Continuum.
- OLIVER, K. 1993. *Reading Kristeva: unraveling the double bind*. Bloomington: Indiana University Press.
- OPPERMAN, D.J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg.
- PINKER, S. 1994. *The language instinct*. Harmondsworth: Penguin.
- PRUDHOMME, J. & LÉGARÉ, L. 2006. *The subject in process*. (In Hebert, L. *Signo*. Quebec: Rimouski. www.signosemio.com Date of access: 2 May 2007.)
- RAGLAND, E. 1995. *Essays on the pleasures of death*. London: Routledge.
- RAPONI, S. 2003. Meaning and melancholia in Beckett's *Endgame*. *Journal of social and political thought*, 1(4):1-22.
- RINPOCHE, S. 1998. *The Tibetan book of living and dying*. London: Rider.
- RYCROFT, C. 1988. *A critical dictionary of psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin.
- SIENAERT, M. 2001. *The I of the beholder: identity formation in the art and writing of Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Kwela.
- SMITH, A-M. 1998. *Julia Kristeva: speaking the unspeakable*. London: Pluto.
- SPIES, L. 2001. Die elegiese vers in Afrikaans: 'n voorlopige verkenning. *Stilet*, 13(3):166-191.
- SUZUKI, D.T. 1986. *Studies in Zen*. New York: Delta.
- TALJARD, M. 2006. Die skryf vind plaas in selfgeveg: versoeningstrategieë in *Kleur kom nooit alleen nie* deur Antjie Krog. *Literator*, 27(7):141-162.
- VILJOEN, H. 1998. Breyten Breytenbach. (In Van Coller, H.P., red. *Perspektief en profiel. Deel 1*. Pretoria: Van Schaik. p. 274-294.)
- VILJOEN, H. 2006. (Re)Figuring the liminal in Breytenbach's prison poetry. (In Benito, J. & Manzanar, A.M., reds. *The dynamics of the threshold: essays on liminal negotiations*. Madrid: The Gateway. p. 55-75.)
- VILJOEN, L. 1995. 'n Retoriese analise van die vyf lykgedigte in T.T. Cloete se *Allotroop*. *Literator*, 16(3):81-102.
- WITTSTEIN, S.F. 1969. *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance*. Assen: Van Gorcum.
- WRIGHT, E. 1987. *Psychoanalytic criticism: theory in practice*. London: Methuen.

Kernbegrippe:

elegie vs. lyksdig
poëtiese taalgebruik
Zen-Boeddhisme

Key concepts:

elegy vs. corpse poem
poetic language
Zen Buddhism

