

Die spel van assosiasies in en om “Die verlossing van die beeld” van Breyten Breytenbach

P.A. du Toit
Departement Afrikaans en Nederlands
Universiteit van Stellenbosch
STELLENBOSCH
E-pos: padutoit@adept.co.za



Abstract

The play of association in and around “The liberation of the image” by Breyten Breytenbach

This analysis focuses on the conjunction of memory and imagination, which is an important impulse in, and key to, Breytenbach’s work. The play with language and with associations, the foregrounding, in the short story, “Die verlossing van die beeld” (Breytenbach, 1983) with its metafictional title and apparently divergent motifs (rain/water, watch, onion, the death and burial of a grandfather) acts, as it were, as an invitation to the reader to become a co-player. The reader ventures on a search for traces, intertextual links within the Breytenbach oeuvre and for already acknowledged influences such as Surrealism (which in turn casts some light on the strange title of the story) and the Eastern philosophies such

as Zen and the even older Taoism. The analysis also takes into account the context in which “Mouiroir” was written, namely Breytenbach’s term in prison (1975-1982). Seeing that the writer had to hand in his manuscripts to the jail authorities regularly, he might have decided, consciously or by intuition, to hide some thoughts and feelings behind a screen or a mask, in, for example in “Die verlossing van die beeld”, a lighter tone and irony.

Opsomming

Die spel van assosiasies in en om “Die verlossing van die beeld” van Breyten Breytenbach

Die aandag word in hierdie analise weereens daarop gevestig hoe die samehang van herinnering en verbeelding ’n belangrike impuls in, en ’n sleutel tot Breytenbach se werk is. Die spel met taal en assosiasies, die “foregrounding” in die kortverhaal, “Die verlossing van die beeld” (Breytenbach, 1983) met sy meta-fiksionele titel en skynbaar uiteenlopende motiewe (reën/water, horlosie, ui, die dood en begrafnis van ’n grootvader) bied as ’t ware ’n uitnodiging aan die leser om medespeler te word. Die leser gaan op soek na spore, na interne intertekstuele verbande binne die Breytenbach-oeuvre en na reeds erkende eksterne invloedsfere soos die Surrealisme (wat lig werp op die vreemde titel van die verhaal) en die Oosterse filosofieë van Zen en die ouer Taoïsme. Die analise word ook gedoen met inagneming van die konteks waarin “Mouiroir” ontstaan het, naamlik tydens Breytenbach se gevangenskap (1975-1982). Aangesien die skrywer gereeld sy geskifte aan die tronkowerheid moes inlewer, kon hy moontlik, bewus of intuïtief, gedagtes en gevoelens agter ’n skerm of masker verskans het, byvoorbeeld in “Die verlossing van die beeld” deur ’n ligter toon en deur ironisering.

Literature is a game with tacit conventions; to violate them partially or totally is one of the many joys (one of the many obligations) of the game, whose limits are unknown (Jorge Luis Borges aangehaal deur Christ, 1969:36).

1. Inleiding: *Mouiroir* as tronkliteratuur

Oor die tyd van sy gevangenskap in 1975, skryf Breytenbach (1984:142): “My poems became vehicles of apprehension and destruction and bitterness. There was a singing death.” In hierdie tyd het hy onder meer *Mouiroir* geskryf, soos dit blyk uit die “Index” (Breytenbach, 1983:239) in *Mouiroir*, waarin hy na die tydperk 1975 tot 1982 verwys. Die skaduwees van die tronk val oor dié tekste.

Teen hierdie agtergrond is daar meermale die verteller se apologie dat die leser rekening moet hou met tekste-in-wording, van nie-afgeslotenheid of nie-afronding. *Mouiroir* word in die subtitel voorgehou as “bespieëlende notas van ’n roman”. In *’n Seisoen in die paradys* (1976:43) verklaar Breytenbach: “van my aantekeninge (gaan) sketsmatig wees”, en in *Boek* (1987:i, 88) wys hy op “[...] die omstandighede waarin hierdie proewe geskryf word: nl. in en vanuit ’n situasie van relatiewe afsondering [...]”.

Die gevangenisgeskrifte – wat gereeld ingelewer moes word en onvermydelik selfbewustheid moes veroorsaak het – sou egter uitstyg bo die benouende tronkruimte; deur die kunstenaarskap van die digter/skrywer/skilder, wat soms die realiteit kon ontvlug in die taal wat skerm en masker word. So word hierdie literatuur “desperate pogings om die wêreld daar buite te visualiseer, te skep – om landskappe van die vryheid tot stand te bring” (Hein Viljoen, 1998:288).

Maar Elize Botha (1988:405-413) wys ook daarop dat meer as die helfte van die temas in *Mouiroir* “herinneringe, projeksies, verbeelding” is; dat hierdie “notas” – weerspieëlend of bespiegelend – ook gelees moet word binne Breytenbach se poëtieke wêreld. In *’n Seisoen* (1976:202) merk Breytenbach ironiserend op: “Ek was nog nooit regtig opgesluit nie – behalwe tussen die mure van die woord – [...]”.

Telkens in Breytenbach se besinning oor sy werk en in kommentare daarop kom begrippe na vore wat die verhouding tussen die teks en die werklikheid/realiteit aanroer. Die klem val deurgaans op *ervaring*, *waarneming*, *verbeelding* en *droom*. Volgens Dambudzo Marechera is daar altyd fantasie onder die werklikheid, sê Breytenbach in *Soos die so* (1990:133); en in *Boek* (1987:140) stel hy dit so: “dis nie die verbeelde lewe (of wêreld) wat my vasgryp nie, maar die lewe/wêreld van verbeelding”. En ’n opmerking in *Karring* (1990:17) lui: “My verbeelding is dan ’n manier van spoorsny [...]” Dit is denkbaar dat die wegglip deur die verbeelding binne die gevangenis nog skerper geaktiveer sou word – terwyl die verbeelding steeds teruggryp na herinneringe. Hein Viljoen (1998:286) wys op ’n belangrike samehang in Breytenbach se poëtika: “die nie-tweeledigheid van herinnering en verbeelding”.

Waar in hierdie artikel verderaan verwys word na primêre tekste (tekste deur Breytenbach) word die jaartal van die teks in die bronnelys verstrekk.

2. “Die verlossing van die beeld” as taalspel

’n Voorbeeld van die wakker verbeelding en die taalspel wat die tronkmilieu nie kon kleinkry nie, is die essayistiese kortverhaal “Die verlossing van die beeld” – ’n soort gedagtestroom, sonder paragrafering. Korsten (2002:245) se omskrywing van die “stream-of-consciousness” is by hierdie teks goed toepaslik: die literêre vorm waarin én impressies van buite, én opduikende herinneringe, “én zig voordoende assosiasies en gedachten kunnen worden gevangen”.

In die verhaal kan vyf gebeurefasies onderskei word:

- die aankondiging van die reën en die eerste van die refreine: “Sal ons verder gaan? Indien ons waterstewels en reënmantels het”;
- die grootvader, met sy ui-vormige sakhorlosie, se laaste dae, sy dood en begrafnis; gebeure waarin *die familie* en die *ons*, waarby die ek-verteller homself insluit, die bykarakters is;
- die verteller se ondervinding/meditasie van ondergrondse ontbinding;
- die verteller wat vir hom ’n ui as horlosie kry en beloer word deur die “jan tateraat”;
- die val van die reën(druppels).

Die spel, die speelsheid, het alreeds in die inleidende “Apologie” in *Mouir* begin met die skadeloosstelling: “In hierdie verslae is [...] dié ek nie ék nie [...]. Kyk, die karakters, gegewens en situasies het uit my verwarring ontstaan en sal hopelik weer daarin verward raak.” (’n Voorbeeld uit ’n menigte in Breytenbach se oeuvre van ontyking van die gewone gebruikstaal, die bekende idioom: “daarin verward raak” in plaas van “daarin verdwyn”.) Dié speelse toon word in *Mouir* op die spits gedryf in die satire “En toe”. Ironisering is dikwels ’n grondtoon in hierdie geestigheid. In “Die verlossing” word die dood aanvanklik nie ernstig bejeën nie; die kis word sommer toegespyker, in plaas van waardig toegeskroef en die verteller beskryf hoe die bygelowige familie in clichés dink of praat: “Party sê [...] dat hy ’n giftige ui geëet het. Of ook dat sy tyd aangebreek het” (p. 147). Voorbeelde van hierdie modaliteit in tekste met die dood as tema is “kom Dood, / kom skommel en sny en deel / hierdie kaarte” (*Buffalo Bill*, p. 9), en “die grond wat ek deel met dood / is voor-lopig net-net ses by ses” (*Soos die so*, p. 197). In *Dog heart* word vertel dat die verteller dood is en feite word gaandeweg ondergrawe deur “onvaste herinneringe, drome, fiktiewe voorstellings en leuens” (Louise Viljoen, 2002:173). Daar is ook ’n tipiese voorbeeld met ’n

ander tema, die ui, in “Die verlossing” wat al vroeër in *Die huis van die dowe* (p. 23) opval as taal-speelding: “die ‘ui’ is die gewig van die woord ‘bruid’ – my [...] klein bruin brood”.

Die vraag-en-antwoord, “sal ons verder gaan?” wek ’n kindersfeer. In ander kontekste, soos in “Kersverhaal” (*Katastrofes*) en in vers 122 in *Lotus* het die kindersfeer ander implikasies. Die vraag/antwoord in “Die verlossing” roep (outydse?) kinderspele op soos “Hoe gaan dit met Ambraal?” en “Wolf, wolf hoe laat is dit?” Is dié vermoede vergesog? By ’n teks met die soort beeld-weer van “Die verlossing van die beeld”, verstout die leser sig om beeld-stewels en beeld-mantels te dra. Travestie is hier in die weer. Voorbeelde wat hierop lig werp, word genoem deur Van der Merwe (1975:51, 62-63, 72, 261-262). Vergelyk ook Van der Walt (2004) se verwysing na “kontrafaktuur”. Besonderhede in “Die verlossing” wat die allure van kindertaal het, is “vet ui”, “vet uiekleurige horlosietjies” en woorde soos “tikke” en “tik-tak-tok”.

Soos die metafiksionele titel “Die verlossing van die beeld” impliseer, gaan dit in dié teks nie ten eerste oor die realiteit nie. Die teks vra aandag vir die literêre konvensie van beelding. Al in die openingsin met sy beeldvervlegting van reën/horlosie/ui is die “asof” in “dit reën asof” ’n merker wat toon dat die sin arm is aan logiese voorveronderstellings, maar ryk aan literêre en pragmatiese voorveronderstellings (vgl. Culler, 1981:115). Die programmatiese titel en die openingsin voorspel die speelsheid van die verhaal. Die verhaal is opgebou met beelde wat tematies gesistematiseer is: die reën soos ’n horlosie, die sakhorlosie (soos) ’n “vet ui”, ensovoorts. Wat hier vooropgestel word, is die taalbeleving van die verteller.

André P. Brink (1973:6) se stelling dat die verseenheid in Breytenbach se werk gereeld bepaal word deur die geleding van beelde, geld ook vir ’n *verhaal* soos “Die verlossing”. Die teoretiese uitspraak van Ernst van Heerden (1963:30) dat by die beoordeling van die digterlike beeld uitgegaan word van die waarde wat die fragmentariese beelde het in die opbou van ’n grondtoon in die gedig, geld ook by Breytenbach. Dit kom dus daarop neer dat “die stuwings van ’n kohesie(patroon)” in ’n gedig – of in ’n verhaal soos “Die verlossing” – te doen het met klank, die assosiasie van beelde, waar die een beeld die ander oproep (vgl. Breytenbach, in *Karring*, 1990:17). Breytenbach verduidelik verder hoe bewus hy is van die skakeling tussen beeld en idee. ’n Gedig skakel vir hom met gevoel, denke en herinnering. Hierdie uitsprake word deur “Die verlossing” geëggo: die vrye assosiasiespel met die beeld, met beelde; die in-verband-bring van reën/water, tyd en dood in die beelding; die

jeugherinnering wat deurskemer in die oproep van die sakhorlosie van die grootvader.

3. Die spel van assosiasies

In "Die verlossing van die beeld" loop die taalspel en die spel van assosiasies nou saam. Breytenbach verwys dikwels na die belangrikheid van assosiasies in sy poëtika. Een van sy vroeë uitsprake in *Om te vlieg* (p. 91) is al meermale aangehaal: "Werklikheid is die totale som van my sintuie se waarneming (en dus ook assosiasies) in 'n bepaalde omgewing op 'n gegewe tydstip." Die omgewing en tyd waarin "Die verlossing" ontstaan het, word in *Boek* (p. 138-139) nader omskryf. Hoe dit is om in die "skemerdonker" van die gevangenis te ontwaak: "Jy is helder [...]. Tog sweef, soos altyd 'n byna onafgebroke skakering van gedagtepuntjies, van assosiasies, oor die stil oppervlakte van jou gedagte-see." En later: "Dis 'n goeie oggend: jy vang twee of drie idees – woorde, beelde, 'n beat, 'n gedagte: iets wat uit die klotsende stroom van gly-bewussyn en assosiasie geïsoleer mag word [...]" (p. 200).

In "Die verlossing" word in 'n kort verteltyd 'n hele netwerk van assosiasies ontwerp wanneer skynbaar uiteenlopende verskynsels en voorwerpe met mekaar in verband gebring word. Die leser kan vra wie hierdie ek-verteller is. Verwys hy na ander ekke in Breytenbach se oeuvre? Korsten (2002:112) sê by die intertekstuele "verbinding tussen teksten" gaan dit onder meer om "het gebruik van allusies, citaten, assosiaties".

In "Bedreiging van die siekes" (*Die ysterkoei moet sweet*, p. 3-4) word die ek-spreker op 'n reëndag "geplant", soos die grootvader in "Die verlossing". Maar in "Die verlossing" is die toon minder grimmig. Of is die ligter toon dalk maar skyn? Die ek in "Die verlossing" trek die kring al nouer om hom. Eers is die grootvader en die familie nog daar, maar dan neem die ek-verwysings (angsvallig of spelend?) al meer toe. Die intertekstualiteit by die ek-figuur is boeiend deurdat daar eintlik nie van verwysings gepraat kan word nie, hoogstens van allusies.

Die spel van teksinterne assosiasies, soos dit in "Die verlossing" uitkring, sal vervolgens ontleed word deur te verwys na die volgende beeldkomponente: reën, horlosie, ui, kwiksilwer, water, oë, tikgeluide, kis, grond, graf en wolke.

Die verteller trek 'n vergelyking tussen reën en horlosie, maar bring tegelykertyd 'n verdere beeld by: die horlosie word metafories gelykgestel aan 'n ui. Dit reën asof 'n “vet ui” oopgebars het. 'n Herinnering kom by: tradisionele sakhorlosies, soos vroeër die mode was, wat mans aan 'n ketting in 'n onderbaadjiesak gedra het, se vooraansig het die vorm van 'n ui. Die sakhorlosie en die ui het albei doppe (“skille”). Wat in die eerste sin gedemonstreer word, is 'n assosiatiewe verspringing van die beeld: die horlosie wat aanvanklik 'n beeldskenker vir die reën is, word ook dadelik beeldontvanger, met die ui as die nuwe skenker. Die sake *horlosie* en *ui* is dus hier albei *ad hoc*-tekens wat op die saak *reën* geprojekteer word (vgl. Scholtz, 1978:102-103, 114 oor die beeld “strooisies vel en been” en ander voorbeelde). In die beskrywings “uievormige horlosie” en “verknotte oumenshande” word subtiel gesinspeel op 'n raakpunt, met nogeens 'n beeldverspringing: die sakhorlosie lyk soos 'n ui en die oumenshande soos teruggesnoeide boomtakke; wat herinner aan “knotgedagtes” in *Kouevuur* (p. 65). Die sakhorlosie van die grootvader roep kultuur-histories 'n deftige soort op met verskeie dekseltjies, die onderste een van glas.

Die volgende assosiasie is met kwiksilwer ('n ouer term vir *kwik*). As die grootvader die glasdekseltjie sou oopmaak en met die ratwerk peuter, sal die horlosie nie meer reg werk nie. Die verteller merk guitig op dat die tyd sal “deurmekaar hardloop”; by implikasie (volgens die elliptiese sin) soos “kwiksilwer”. Die betowering van dié vloeistof is dat wanneer dit gestort word, dit in klein balletjies opbreek wat vinnig wegrol. Ná die horlosie en die ui is die kwiksilwer nou die nuwe beeldskenker, waarskynlik aan die tyd.

Die aanloop tot die waterbeelde is 'n woordspel (die bewegings van “spil”, “kring” en “kam”) en 'n klankspel met halfrym (*glas*, *spil*, *veerwiel*tjies, *kring*, *kam*ratjies, *kam*). Dan volg die waterbeelde. Die meganisme van die horlosie “ruk met die bewegings van water”. Die lewenstyd van die ou man is water wat uit sy horlosie in sy sak lek, totdat die waterlas te swaar word en hy sterf – die sterwe is siklies “die breek van die water”. Die sterwe is soos die breek van 'n damwal, maar ook soos die breek van die vrugwater by geboorte. Die parallel van watervloed en tydvloed eggo nou die “oorvloed” van die “tikke” van die eerste sin. Die water het nou die nuwe beeldskenker geword.

Ná die dood van die grootvader is die oë van die dooie 'n horlosie wat nooit weer sal loop nie. Die verteller-kleinseun kyk deur die “glasdoppies” van die oë, die ooglense. Hy kyk in die oë wat kyk, maar nie meer sien nie. Die oog open hier 'n nuwe verwysingsveld.

In die oë sien die verteller "die ratwerk is gefikseer". Die oog is nou 'n horlosie. Die tyd het tot stilstand gestol – die tydsverloop "asemloos vasgenaël in die oorbrug van die een sekonde na die volgende". "Gefikseer" en "asemloos" impliseer die dood.

Die beeldsuggetie "maak die kis vol tikke", sluit homeries aan by die vorige vergelykings. Soos die water van die tyd in die sak van die grootvader uitgelek het, word die kis nou deurdrenk van die geluid van die hamer op spykers. Die hamerslae tik soos die reën vroeër soos 'n horlosie getik het, en die reën later op die dak "tik-tak-tok". Die "tjk-tjk-tjk" van die familietonge is ook deel van die tikpatroon.

In die volgende beeld is die kis met die liggaam metafores 'n horlosie wat staan. Die kis word geskud, soos mense soms 'n meganiese horlosie wat gaan staan het, skud om dit aan die loop te kry. Wanneer die plant van uie ter sprake kom, word die grond meer as net 'n graf – dit word groeibodem. "Plantseisoen" roep in wyer verband die sikliese aard van die seisoene en van die lewe op. Die "familie" word ironies of satiries betrag: hulle oë traan (melodramaties of geveinsd?) asof hulle uie staan en afskil, in plaas van uit ware verdriet. (Wie gaan die horlosie erf?)

Wanneer die weer nogeens opsteek, word die wolke in Dali-styl vergelyk met "horlosies sonder omvang". Die graf word oopgedink of oopgedroom om "die ou horlosie", 'n erfstuk, terug te vind, maar die graf is vol (reën)water. Die terugkeer van die dooie is – ontykend – nie tot stof nie, maar tot water. Die ratte en stange van die horlosie wat losgebreek het, is nou beeld van die ontbindende liggaam, of omgekeerd. Die "bloudruk" is vernietig; letterlik gelees: die liggaam se wit lyne, die beendere, is nie meer 'n afgeronde tekening op die blou tekenpapier nie. Dié beeld herinner aan die skrywer se gewaarwording tydens 'n herbesoek aan 'n ou tuiste in Wellington, soos opgeteken in *'n Seisoen* (p. 50): "Dis 'n raster van nuwe indrukke óór die bloudruk van 'n droom."

Aan die einde van die verhaal, van die meditasie, keer die reën, horlosie en ui van die openingsin siklies terug met variasie in die beelding: in die eerste sin is dit nog vergelykend "asof" 'n reusehorlosie oopgebars het en tikkgeluide loslaat, en in die slot is die reëndruppels metafores "uiekleurige horlosietjies" wat hulle te pletter val. 'n Druppel wat val, het vir 'n oomblik die vorm van 'n ui. Die vorm en kleur van die ui as plant speel dus saam in die ui-beeld. Soos die horlosie, die ui en die reën, keer ook die water en die tyd siklies terug. Die tyd het vroeër uit die horlosie van die grootvader in

sy sak gelek. In die slot sê die verteller: “Die tyd vervloei in water.” Die laaste beeldverspringing van reën na afmetings na tydmeter/ graf, eggo die verspringing in die openingsin van reën na horlosie na ui. Die oorgange in die beeldstruktuur, waar telkens ’n nuwe beeldskenker verskyn, toon ’n berekende of intuïtiewe assosiatiewe sistematiesing van reën, horlosie, ui, kwiksilwer, water, oë, kis, liggaam, ensovoorts. Dit is hierdie sistematiese vooropstelling (Lodge, 1977:96, 108) wat die literêre lesing van die teks tipeer.

Uit die teksgeheel blyk dit dat in die taal- en assosiasiespel veral twee beeldkomponente vooropgestel word, naamlik water en tyd (of permuterend tyd en water). Die reënbui (donderstorm?) word beeld van die opdam van die grootvader se lewenstyd, en die dood kom – soos die geboorte – met die “breek van die water”. Die teraardebestelling van die grootvader herinner die verteller daaraan dat dit “die plantseisoen” is. “Groot donker wolke” pak weer saam en groot druppels val “tik-tak-tok” op die dak – die begin van die reën. In die laaste twee sinne word die beeld self derealiserend bevry: “die tyd vervloei in water”. En dan, soos die ontbinding in die grond, word ook die taal grammatikaal ontbind (ontyk) tot nuwe, selfs moeilik agterhaalbare betekenis: “dit reën soos hawelose presiese afmetings wat die sekere gebondenheid van ’n tyd, ’n graf, soek”. Riffaterre (1980:139) toon aan dat ongrammatikaliteit juis ’n teken van literêrheid kan wees: “[...] because even when it has been solved or understood it remains active as difficult reading, therefore the contrary of nonliterary reading, which tends to facilitate interpretation”.

4. Samespel van die leser

Riffaterre (1980:164) sluit sy boek af met ’n verwysing na die rol van die leser:

I should like to conclude by returning to the reader, the only one who makes the connections between text, interpretant, and intertext, the one in whose mind the semiotic transfer from sign to sign takes place.

Die skrywer/digter se spel met assosiasies in “Die verlossing van die beeld” het ’n rimpeleffek. Dit wek die vermoede van teks-eksterne verbande met ander Breytenbach-tekste, soms ook met tekste van ander skrywers (vgl. Du Toit, 1986:273-333). Die spel met beeldvervlegting, die skynbaar ongeërgdheid by die doodstema en die byhaal van die water- en grondmotiewe, lok die leser uit om medespeler te word – op soek na die skakels wat nie ontbreek nie.

In 'n *Seisoen in die paradys* (p. 43) is daar 'n uitnodiging: "Van die verwysings sal seker té privaat wees vir die eventuele lesers. Maar ek skryf nou in die eerste instansie om self te probeer onthou. U is gewaarsku – dis 'n notaboek! As u die vleis het, bring ek die bene."

Hierdie "samespel" tussen skrywer en leser kan stellig ook by "Die verlossing" geld. In Breytenbach se oeuvre word soms 'n tema uit 'n vroeër teks ooreenstemmend bewerk in 'n latere, byvoorbeeld "Bedreiging van die siekes" in *Die ysterkoei* en "Ykoei" in ('Yk'). Daar is ook voorbeelde uit *Katastrofes*, *Voetskrif* en 'n *Seisoen*. Die leser word medebelewer en deelgenoot in 'n herskeppingsproses, en die leser se verbeelding moet self die "oorbrugging" onderneem en voltooi (Van Heerden, 1963:28-29). By die naspoor van vermeende verwysings of toespelings is die vraag hoe ver die soektog kan strek. In *Lewendood* (p. 136) is daar die sinisme dat vir die "eksegeut" liggeloopt moet word. Tog herinner die spel met die ui-horlosie in "Die verlossing" ook aan Roland Barthes (1971:5) se ui-beeld en oor te gou ophou met die afskil: "What this stripping-off reveals is not a content [...] but another form [...] another level [...] because the text is always articulated in terms of codes which themselves will never be exhausted."

In die "Index" in *Mouir* (p. 234-239) is 'n voorbeeld van Breytenbach se tergende spel met verwysings na die Breytenbach-identiteit. Daar is die brief deur ene Juan T. Bird ('n tronkvoël?) wat as "redakteur" medegevangenes onthou, byvoorbeeld die karakters Nefesj en Galgenvogel wat in die satiriese teks "En toe" figureer. Die grootvadermotief in "Die verlossing" (wat hier later vollediger bespreek sal word) klink in *Plakboek* (vers 5) op in 'n beeldende selfironisering: "hierdie winter lê die ou man wat ek in my dra / soos nat hout op die vuur van my lyf". Soos in *Hart-lam* (p. 18) is die ek hier "daardie wonderlike samestelling wat 'ek' genoem word". Deur die beelding in "Die verlossing" kry die teks 'n paradigmatische (assosiatiewe) lading eerder as 'n sintagmatiese samehang (vgl. Barthes, 1979:94-96).

Maar die raakvlak met die realiteit, en die herinnering en verbeelding wat daardeur opgeroep word – of omgekeerd – open bykomende interpretasiemoontlikhede. Die herinnering aan die konkrete sakhorlosie van die grootvader is literêr gesproke 'n agtergrond, maar dié histories herkenbare gegewe, met 'n outobiografiese ondertoon, en die "leidrade" van onder meer water en dood, kan ook 'n "dieptestruktuur" suggereer, waarop hier verder ingegaan word.

5. Twee vlakke van samehang

Vir die doel van hierdie analise word die assosiasies ontleed wat in “Die verlossing van die beeld” geaktiveer word deur raakvlakke met die realiteit. Daar is enersyds assosiasies wat ontspring aan die verteller se herinnering aan natuurfasette (reën, ’n ui en ’n jan tateraart), en andersyds assosiasies wat skakel met menslike ervaring: die grootvader se horlosie, sy tyd en dood. Die tweeledigheid word hier slegs vir die doel van die analise naas mekaar gestel. Dié lesing ontken nie die ondeelbare samehang nie. Van Heerden (1963:20) wys op ’n neiging by skrywers om beelde uit ’n bepaalde sfeer te gebruik, waarby die leser dan bewus word van “’n simultaneïteit van indruk”. Dié simultaneïteit blyk by “Die verlossing” uit natuur- en ander motiewe wat ook elders in die Breytenbach-oeuvre voorkom.

5.1 Natuurmotiewe

Die *reënmotief* in “Die verlossing” wys uit na die groot aantal reënverskynings in ander Breytenbach-tekste waar die reën eerder ouditief as visueel ervaar word. Al in *Die ysterkoei* (p. 81) is daar die versreël uit “donker bloeisel”: “Ons lê nagte lank en luister na die fluisterende reën” (met ’n na-klank van, of as reaksie op, N.P. van Wyk Louw se “Winter” uit *Die halwe kring*). Die gevangene se belewenis van die reën is meesal slegs die hoor daarvan. Dit is in *Boek* (p. 204) “maar net die vaal geraas in die na-nag op die glasveseldak”. Telkens is daar herinneringe aan voetstappe: “want dit reën / en stewels knars oor perronne” (*Plakboek*, vers 10, by die datum 13.1.1975), of soos dit lui in *Skryt* (p. 56): “[...] buite was die reën [...] dat mens geen voetstappe op die dak kon hoor”. Brink (1982:723) se interpretasie is: “Voete staan teenoor vlerke soos gevangenskap teenoor vryheid [...]”.

Soos in “Bedreiging van die siekes” (*Die ysterkoei*, p. 3-4) gaan reën en die dood in “Die verlossing” saam, maar in laasgenoemde is die trant ligter; verwant aan die guitige wedywering tussen “oog” en “neus” in *Lewendood* (p. 125). Motiewe uit “Die verlossing” word in dié tweegesprek herhaal: oog sê neus sit “sonder waterjas of wellingtons” en neus raai oog aan om hom by sy “eie uie” te bepaal.

Herinnering – ook intertekstuele herinnering – en verbeelding, waarna hier vroeër verwys is, word telkens ’n springplank na die vryheid. Op ’n môre wanneer daar ’n donderstorm is, “’n gedruis op die glasveseldak”, kan die gevangene ekstasies skryf oor “voëls met bekkies borrelend vol klank” (*Boek*, p. 139). Later in *Dog heart*

(p. 143-145) is daar ’n jeugherinnering of ’n saam-onthou van verskeie herinneringe: van ’n donderstorm, ’n grootvader, druppels reën op die sinkdak (“iron roof”), van voëls se opgewondenheid, van die geur van grond en plante na die reën. In die sagter reën peins die verteller: “There are gaps in time. One’s youth is for ever, it never passes [...]” Hierdie voorbeelde werp lig op die osmose in Breytenbach se oeuvre: dat woorde, motiewe en temas in die skrywer se herinnering bewaar bly en soms in verskillende kontekste herverskyn. Die assosiasies, die intertekstuele skakels, is deurlopend daar vir die leser om te ontdek. Die *watermotief* wat aansluit by die reënmotief sal later in die artikel weer ter sprake kom by die grootvader se dood en by die verwysings na Zen.

Die *ui* as natuurgegewe is ’n deurlopende motief in die verhaal (in samespel met trane, horlosie en reëndruppels). Vroeër in *Die huis van die dowe* (p. 30) is die *ui* met ’n aanklank van parodie teken van verganklikheid: “waar die mol sy veldtog voer / verskimmel die verknogste *ui*” (terwyl die woord “verknog” gewoonlik as +lewend figureer). Fowler (1977:126) wys op die fyner, minder eksplisiete vorms van intertekstualiteit: “a dependence of multiple codes and thus an indirect link with other texts that draw on these same codes”.

Die eenmalige verskyning van die *jan tateraat* (taterat?) – ’n informele, volkse bynaam vir die janfrederik – kan verskillend gelees word. Dié tuinvoëltjie is miskien maar net ’n merker wat die realiteit bevestig. Audrey Blignault se *Pasop vir jantaterat* (1979) verwys na die janfrederik, wat volgens Jordaan (2004) minstens twintig voëlspesies in sy sang kan naboots. Maar teenoor dié letterlike lesing kan ook vermoed word dat in dié gegewe meer betekenis skuilgaan. Die *jan taterat* skakel byvoorbeeld met die watermotief in “Die verlossing”. Hy/sy broei glo graag onder bosse en varings langs ’n stroom. Klankmatig eggo die bynaam ook die naam Jan Blom, die “skrywer” van *Lotus*. Die “jan tateraat” wat in “Die verlossing” so stil sit en loer (die janfrederik is glo ten spyte van die besondere sangtalent nie sosiaal nie, nooit deel van ’n swerm nie) is een van die talryke voëls in die Breytenbach-oeuvre. ’n Ander spraaksamer een in *The true confessions* (p. 114) keer in die nag terug na die nes in die geut van die gevangenisdak – “does make a very wide range of comments and it has a rich relationship with its partner”. So word ’n gemis, ’n afwesigheid subtiel geprojekteer in skynbaar onskuldige, toevallige detail.

’n Algemene konteks waarin die voëls in Breytenbach-tekste verskyn, is dié van herinneringe, byvoorbeeld in *Die huis van die dowe* (p. 7): “hoe groen was die voëls in die tuine / van my jeug”.

Die Janfrederik, wat in 'n *Seisoen* (p. 32) nie 'n "Jan tateraat" genoem word nie, verskyn ook op Onrusrivier in die wakkerwoord met voëlsang. In 'n meditasie of droombeeld in *The true confessions* (p. 158-159) word voëls en woorde assosiatief saamgetrek in die gelyktydige en gelykwaardige saambestaan van skynbaar uiteenlopende verskynsels en ervarings: "Birds and words and other forms of life may be striking one so forcefully because they are seen separately, in isolation, and therefore imbued with far more penetrating importance [...]." So gesien kan die oombliksefiksering van afsonderlike dinge ook soms die fokus op die geheel-ervaring verskerp. Verby die letterlike voëls in Breytenbach se werk is daar ook die talle metaforiese verwysings en toespelings op die spotnaam "tronkvoël" (vgl. Botha, 1988:414).

5.2 Die motiewe van tyd en dood

Die vergelyking in "Die verlossing" van hoe die tyd vir die dooie tot stilstand kom, soos die gaan staan van 'n horlosie, dui op 'n onthou van gegewens uit vroeër tekste. (By die horlosie as "cultural stereotype" is daar minstens drie valensies: uurglas, glas en oog(lens).) In "ikoon" (*Die ysterkoei*, p. 9) is daar 'n wolk wat hang, asof sy beweging gestol het. In "Die verlossing" (p. 147) sien die verteller in die dooie oë: "die aanduiding van tydsverloop geïsoleer en asemloos vasgenaël in die oorbrug van die een sekonde na die volgende" – 'n beeld wat herinner aan N.P. van Wyk Louw (1954:30) se vers "Suiwer wiskunde": "Die uurwerk kantel" en by, blom, lug en brander stol tot stilstand.

Die horlosieglas is die venster (ruit) waardeur na die horlosie gekyk word, maar ook beeld van die ooglens waardeur beelde waargeneem en as herinneringe bewaar word. In "Uitvaart" (*Kouevuur*, p. 18) word dit so verwoord: "Laat dit wat is kraaltjies beelde kom lê / in jou oë-agter-oë, / die onthou-oë wat so baie moet behou / dat die hart ophou tel en tot skyn verslyt."

Die motiewe van horlosie en tydsbeleving kom in Breytenbach-tekste (verse en opstelle) vóór en ná die tronkperiode voor, byvoorbeeld in *Die ysterkoei* en *The true confessions*. In *Soos die so* (p. 11, 14, 17, 18) is daar talle "inskrywings", van 31 Desember 1973 tot 7 Januarie 1974, wat gaan oor tyd of onthou, byvoorbeeld: "ons word stuk vir stuk / fyngekou [...] / deur die dae en nagte". Die tydservaring van die gevangene word in *Boek* (p. 90) soos volg belig: "Die teenstrydigheid is dat jy besonder sensitief is vir die verloop van tyd, jy tel dit deur die vingers en voel dit deur die tralies gly – meer as in enige ander omstandigheid omdat dit hier gesuiwer

is.” Die sterfte van die grootvader word selfironiserend verder gevoer in die horlosiebeeld in *The true confessions* (p. 134): “My watch no longer works; when I shake it, it sets off again, sweeping a cat’s paw over its face, but it watches and when I’m not looking it loses time as if I have nine years of it to spare” (vgl. ook p. 23, 126, 189, 191). Ook hier is daar ’n speelse ondertoon.

By die *grootvadermotief* in “Die verlossing” is daar ’n tweërlei intertekstualiteit wat uitwys na ander tekste in die Breytenbach-oeuvre: daar is aanvanklik ’n ligter, speelse toon in die benadering van die dood. Die speelse toon in die kis wat sommer met hamer en spykers vol “tikke” gemaak word, begin al vroeër by die inkanterende vraag/antwoord “Sal ons verder gaan? Indien ons waterstewels [...]”. Die skynbaar ironiese, onverskillige kyk op die dood, ’n persiflage, kom ook in ander Breytenbach-tekste voor, byvoorbeeld: “my ooms sterf soos kapok in die son” (*Die ysterkoei*, p. 29); “die dooie hou asem op om beter te kan luister” (*’n Seisoen*, p. 38); “[...] my grootvader se heerlike stof lê warm in die heuwels” (*Soos die so*, p. 16). Hierdie ingesteldheid en toon herinner ook aan wat N.P. van Wyk Louw (1970:49-50) noem die “pre-sentimentele wêreld”, soos by vanslewe se mense: die luitere hou van die doodskis by ander voorrade op die solder.

Die rol van die leser by interpretasie, en hier meer bepaald by die assosiasieproses, kom neer op deurlopende hipotesevorming (Rimmon-Kenan, 1983:121, met ’n aanhaling van Menakhem Perry). Gaandeweg kom daar ’n meer gewyde toon in die verhaal, wat assosiasies in ’n ander rigting aktiveer: die verteller sê “ons dra hom aarde toe” (meer gewyd as “ons dra hom graf toe”). Wanneer die verteller-kleinseun (in die verbeelding?) angsvallig soek na ’n ui-horlosie, wanneer die vallende reën die verbyvloei van die tyd verbeeld, word die skeiding tussen kleinseun en grootvader, subjek en objek, opgehef.

Die grootvader in “Die verlossing” staan in reliëf tot die hele galery van voorouers in Breytenbach se oeuvre. Daar is in *Dog heart* (p. 202) die oumagrootjie, Rachel Susanna Keet, en in *Return to paradise* (p. 145, 178-181) grootouers en ouers wat outobiografies en/of fiksioneel ten tonele gevoer word. Die konvensioneel herkenbare merkers in “Die verlossing” – merkers van ’n sakhorlosie, van oumenshande wat nie meer wil vasvat nie en van die grysaard se yling oor hoe laat dit is – kan sonder meer fiksie wees, maar kan ook jeugherinneringe suggereer; afgeskerm binne die tronkliteratuur. In “Bitterheuwels” (*Buffalo Bill*, p. 148) lui ’n vers: “op die plaas loop my grootvader / met twee groot wolksagte / oë melkerig in die glase / ’n

goue horlosie in die maag”. In *Boek* (p. 45, 46) verwys die skrywer na “insidente [...] van die prille jeug”, na “selfs net ’n skielike fratsindruk wat bly hang het”. Twee voorbeelde uit *Buffalo Bill* (p. 104-105) en *Return to paradise* (p. 145) toon hoe die fiksionele en die biografiese in Breytenbach se werk soms in ’n collage saam sigbaar word. In die vers “My erfgoed” vertel die pa oor die oupa wat ’n nie te suksesvolle boer was, maar wat “hierdie ganse kosb’re bibliotéék!” nagelaat het. Hiernaas merk die skrywer/digter Breyten Breytenbach by die begrafnis van sy moeder op dat “Oubaas” (sy pa) en Uys (Krige?) albei ’n donker bril dra: “The two of them looked like Mafia godfathers.”

Die verskil in toon tussen “Die verlossing van die beeld” en dié van ander grootvadertekste in Breytenbach se oeuvre, kan dalk verklaar word deurdat “Die verlossing” ’n metafiksionele spel met die digterlike beeld speel; dat dit hier dus meer om die beeld gaan as om die grootvader – soos die titel voorspel. Dit kan egter ook wees dat “Die verlossing” as tronkteks ’n masker dra – dat sentiment en outobiografiese aksente afgeskerm is as gevolg van die on-privaatheid van tekste wat gereeld ingelewer moes word. Vanuit hierdie hoek gesien, word dus besluit om “Die verlossing” ook teen die agtergrond van en in reliëf tot die meer outobiografiese tekste te lees. Met die een-woord van die verteller-kleinseun en die grootvader in “Die verlossing”, wanneer die jongere se ui-horlosie die grootvader se sakhorlosie projekteer, word ’n uitspraak in *Boek* (p. 144, 145) in herinnering geroep, naamlik dat die lewendes (ons) die “voorttikkende geheue (en geheuenis) van die dooies” is; “en luister fyn, die dooies wil lewe; hulle wil in ons lewe [...]”.

Sommige van die motiewe in “Die verlossing” kom ooreen met gegewens in ander tekste. Uit outobiografiese besonderhede blyk dit dat die grootvader in “32 (vir Oun)” (*Voetskrif*, p. 65) oupa Hendrik Cloete was – uit “die grys linie van voorouers / wat nou in ’n net van beendere die aardkors / gevange hou”. By ’n begrafnis op Elim, waarvan in *’n Seisoen* (p. 67) vertel word, is daar “ou manne met hoede in hul knotterige hande”. Die gedig “32 (vir Oun)” begin met: “en jy is uit sy lende gebore, die ou gentleman s’n, / hy met die regop lyf in die onderbaadjie en horlosieketting, / die dorptoegaan-hoed en die brilglase vol sagte oë”. Hierteenoer, in “Die verlossing”, het ’n grootvader beeldstof geword. As daar hulde is, word dit verhul agter speelse ironisering. Die vers “31 (vir Oub)” wat “32 (vir Oun)” voorafgaan (*Voetskrif*, p. 64-65) fokus op die grootvader aan vaderskant, met surrealistiese trekke in die styl wat verwant is aan die aanvanklike ironiese toon in “Die verlossing”. Die grootvader het

“gesterf en in die grond geklim / om tussen kwartsklippe en kleikluite te sit en mompel / waar haarbosse wortels verbete na water speur / [...]”.

Die grootvader-vertellings vorm ’n soort drieluik agtereenvolgens in *’n Seisoen in die paradys* (1976) – tekste wat volgens Brink (1982:724) in 1973/1974 ontstaan het – *Return to paradise* (1993) en *Dog heart* (1998). In *’n Seisoen* (p. 174) is die bekentenis: “deur die skrywe van hierdie dagregister het ek tot die besef gekom dat ek dit eintlik vir my oupa doen”. Maar ook hierin is die ouwêreldse nugterheid waarna Van Wyk Louw (1970:49-50) verwys: “ons was nog op Riversdal toe hy (Oupa Jan Afrikaner) gaan lê het om dood te gaan” (p. 174; vgl. ook p. 183 en 187). In *Return to paradise* (p. 168-169) gaan dit weer oor die grootouers aan vaderskant, oor ’n besoek aan Bonnievale – die huis, die begraafplaas. Tydens ’n Accra-konferensie ervaar die skrywer een nag “[...] a scattering of luminous clouds showed that some ancestral spirit had been whirling away time by blowing smoke-rings” (p. 172). Sou dit die soort wolke wees wat in “Die verlossing van die beeld” gedroom is? In *Dog heart* (p. 9) is die toon ligter: “and I climb in the tree, like my grandfather, to watch out for floods and for snakes. Look high, look low!” Die grootouers word histories, nostalgies onthou (p. 15, 19, 99-100, 102-104). Hier word teruggedink aan grootvader Johannes Hendrik Cloete en aan sy uiterlike voorkoms, soos die sagte hoed, ’n diklens-bril en ’n onderbaadjie met ’n horlosieketting (p. 99). Later is daar weer ’n visioen van ’n grootvader wat herken word in ’n verbyganger, ’n hardloper (p. 150). Die opskrif “Memory” word herhaal (p. 15, 150).

6. Spore van invloedsfere

In die naspoor van intertekstualiteit – in die enger en breër sin van die begrip – wat in “Die verlossing van die beeld” deur assosiasies geaktiveer word, is dit ook moontlik dat bekende invloedsfere in Breytenbach se werk in dié teks kan meespeel. Die bekendste verwysingsvelde is die Surrealisme en Zen/Tao.

6.1 Surrealisme

Brink (1973:8; 1982:710) wys op die invloed van “die vrye assosiasiekuns van die Franse en Spaanse surrealistes by Breytenbach en die verbluffende beeldespel van die Suid-Amerikaanse neo-realistes”. Albei hierdie tendense is ’n voorgrondgewe in “Die verlossing” – die spel met beelde en assosiasies binne die teks en met intertekstuele “leidrade” na ander tekste. Verskeie kenmerke

van die Surrealisme val op in “Die verlossing”. Uys Krige (1962:3-18, 27, 33) wys op “die menigvuldige, gesplete beeld [...] waaruit [...] ander beelde of assosiasies vloei, los van mekaar, maar wat tog ’n sekere gevoelsverband het”. Hy wys ook op die swart humor (vergelyk die toespyker en skud van die kis), ’n herkenning van sinvolle temas onder die alledaagse (vergelyk die metafiksionele titel, “Die verlossing van die beeld”) en ’n afkeer van kleinburgerlikheid (vergelyk die satiriese kyk van die verteller op die familie). ’n Prosaïese toneeltjie in “Die verlossing” word ’n “springplank”, soos Guillaume Apollinaire dit gestel het, en die “droomduiding” waarna Krige verwys, is merkbaar waar die verteller intens bewus is van die reën, hom losmaak van die reële wêreld en na sy ui-horlosie luister. Met ’n aanhaling van Alquié wys Hein Viljoen (1977:180, 182) op die derealisering van die Surrealisme: die swart humor, eienaardige jukstaposisies en die voorliefde vir die spel.

Die belangrikste trek van die Surrealisme wat in “Die verlossing” herken word, is die vryer benadering van die beeld, met die vinnige verspringsing van reën na horlosie na ui in die gekursiveerde openingsin – ’n demonstrasie van wat Krige die “menigvuldige, gelyktydige, gesplete beeld” noem. Met groot vryheid word die beelde (vergelyking en metafoor) uit uiteenlopende kontekste saamgestel: ’n ui of ’n horlosie wat verstop, tikke wat in oorvloed losgelaat word, ’n horlosie wat lek, tydsaanduiding (’n wyser) wat in sy stilstand geïsoleer en asemloos vasgenael word op die brug tussen sekondes. Die parodiërende spreker van “*aanhoudende beweging*” (kursivering deur B.B.) in *Met ander woorde* (p. 17) sê met Pauliniese oortuiging: “as ek beweer dat die surrealisme die bevryding van die beeld is / dan openbaar ek volstrekke kennis, ’n aanvoeling / van die ondergrondse wat rugbaar word” (vgl. 2 Kor. 11:6). En dan bevry, ontyk die spreker die beeld so: “as ek sê: die grond in my fyntuin is vrugbaar vir berge, / dan beteken dit: dat berge so glasfyn, so hoog daar aard”.

6.2 Zen en Tao

Volgens ’n vroeë uitspraak van Brink (1973:8), toe Breytenbach se oeuvre nog in ’n beginstadium was, het hy in daardie tyd die Oosterse denk- en leefwyse van die Zen-Boeddhisme gesien as die grootste enkele invloed in Breytenbach se poësie, en daarmee saam ook die ouer filosofiese tradisie van die Taoïsme. Die invloed van hierdie tradisies blyk ook van belang te wees by “Die verlossing van die beeld”.

'n Veel later uitspraak van Breytenbach self, in *Boek* (p. 72), kom ook te pas by die speelse "verlossing van die beeld", naamlik dat die Taoïsme gekenmerk word deur humor en begrip. Die kleinseunverteller kry (in verbeelding?) vir hom 'n ui-horlosie soos die oupa se sakhorlosie, maar aan 'n toutjie, omdat hy die skakels van 'n ketting nie vertrou nie! Verby die humor van dié stukkie karikatuur vra dié moment ook om begrip van die tydsiening van die Oosterse denkwyses. Die grootvader se horlosie is 'n teken van konvensionele lineêre tydsbegrip, in teenstelling met die organiese orde in die natuur. Wanneer die kleinseun vir hom 'n ui-horlosie kry, 'n plantaardige tydmeter (soos die reëndruppels later uiekleurige horlosietjies is), is dit 'n toekeer tot natuurorde, tot *li* – "to the dancing curvaceousness of nature" (Watts, 1975:46, 6; vgl. ook Watts, 1957:39-40) – "In its stress upon naturalness, Zen is obviously the inheritor of Taoism, and its view of spontaneous action as 'marvelous activity' [...]" (Watts, 1957:134). Naas die tydmotief in "Die verlossing" herinner die watermotief, die reën, ook aan die hoofuitgangspunt van die Tao, naamlik die ongedwonge gang van die natuur (vgl. Watts, 1957:153). Daar is al meermale gewys op die herhaalde voorkoms van water in Breytenbach se vroeër digbundels *Die ysterkoei* en *Die huis van die dowe*.

'n Kenmerk wat die Taoïsme en Zen gemeen het, is die benadering van konkreetheid en direktheid (Watts, 1957:67, 77). In "Die verlossing" is daar die konkrete verskynings van reën, wolke, water, grond, ui, die jan taterat en die horlosie, terwyl die abstrakte tema "die verlossing van die beeld" is. Maar 'n beleving van die wêreld in sy konkreetheid hoef nie noodwendig tot 'n Oosterse denkwêreld herlei te word nie. In *Lewendood* (p. 86) ervaar ook die Suid-Afrikaanse gevangene hoe die tyd deur die reën op die tronkdak geparodieer word: "en nou het ek die reën soos horlosies op die tronk / se dak hoor spring". Hein Viljoen (1998:279) wys op "[...] die vergeefse groot konkretiseringspoging van al die tronkbundels, naamlik om die afwesige vryheid, afwesige mense en landskappe, die onhoudbare hiate, gestalte te gee in die gedig".

Daar is baie geskryf oor die vervloeiing van grense en teenstellings in die Zen-filosofie en hoe dit 'n volgehoue motief in Breytenbach se werk is. In nie-hiëargiese verhoudings is mens en ding in onderlinge saambestaan gelyk; die "ek" en die wêreld word saam belewe soos in die Zen-beeld van maan-in-die-water. So gesien, is die sakhorlosie en die uihorlosie, die grootvader en die kleinseunverteller nie teenstellings nie, maar weerspieëlings. Die dood van die grootvader en sy begrafnis in "Die verlossing" kan ook

geassosieer word met die polariteitskonsep van die Zen-filosofie, waarvolgens dood en lewe keersye van dieselfde munt is (vgl. Brink, 1982:710). Ontbinding in die grond is die voorspel tot nuwe lewe; wanneer die sakhorlosie gedisintegreer het, sal daar 'n ui voorhande wees. Die vele uitlopers van die ui word dalk al in die eerste sin met die woord "oopgebars" geantisipeer. Wanneer die grootvader sterf, is dit soos die breek van die water by geboorte, dink die verteller. Die einde van 'n tyd is die begin van 'n nuwe tyd. Waterlelie (lotus) en ui en reën word voortdurend herhaal; wat herinner aan 'n vers in *Lewendood* (p. 26): "die amandelboom is in die wit amandelpit / in die geboortebed word die dood gekis / net soos die dood se kis / 'n bed van geboorte is".

Soos die aan die woord gestelde digter in die verse "Bedreiging van die siekes" en in "Ykoei" word ook die woord en die beeld in "Die verlossing" nie begrawe nie, maar geplant. En in die gekursiveerde openingsin word die nie-enkelvoudige, verspringende beeld geplant vir die verlossing daarvan. Die *yin-yang*-siening van die wêreld is siklies (Watts, 1975:31). Lewe en dood kom en gaan, sonder begin of einde. Dit reën en die grootvader sterf en die kleinseun soek na 'n erfstuk – en dan reën dit weer.

7. Slotwoord

Dra "Die verlossing van die beeld" wel 'n masker? Indien wel, wat skuil dan agter die masker? Hierdie twee vrae hang saam met 'n derde, naamlik: Hoe belangrik is dit om dié teks as tronkteks te sien?

Masker? Die procédés wat meewerk om die indruk van afskerming te wek, is die metafiksionele titel, wat na kommentaar op beelding as stylgreep lyk; die spel met assosiasies wat verband lê tussen uiteenlopende, ongelyksoortige, sake; verwysings of allusies wat motiewe uit ander Breytenbach-tekste oproep; die ligter toon, die persiflage, by 'n grootvader se dood.

Agter die masker? Indien aanvaar kan word dat die skrywer-gevangene dikwels persoonlike emosies en intimiteite in homself sou wou besweer en ook na buite sou wou afskerm, kan daar ook sprake wees van 'n sosiaal-politieke masker – 'n breër intertekstualiteit. Tekste in die hande van gevangenis-owerhede kon bes moontlik persoonlik of dokumentêr gelees word, eerder as fiksioneel of literêr. As "Die verlossing" sonder meer in hierdie analise as bewysstuk geld, kan dit wees dat agter die taal- en assosiasiespel daar ook die meer private verlange kan skuil na die wêreld, die

vryheid, daarbuite: na wolke en reën en grond. (Daar is reeds verwys na Hein Viljoen se kommentaar in hierdie verband.) Hier is ook die hunkering na 'n vervloë (jeug)verlede toe die reën "tik-tak-tok" op die dak geval het – 'n verlede waarvan voorouers 'n metafoer is.

Tronkteks? Daar is ook die moontlikheid dat die skrywer sou kon sê: Nee, hier is geen masker nie – dit is niks meer as 'n fiksionele, miskien literêre, spel nie. Hierdie teks sou ewe goed buite die tronk in dieselfde vorm geskryf kon gewees het. In "Die verlossing van die beeld" reën dit soos in talle ander Breytenbach-tekste – telkens in 'n ander konteks en met ander vormgewing.

Geraadpleegde bronne

- BARTHES, R. 1971. Style and its image. (*In* Chatman, Seymour, ed. *Literary style: a simposium*. London: Oxford University Press. p. 3-15.)
- BARTHES, R. 1979 [1977]. *Image music text: essays selected and translated* by Stephen Heath. Fontana: Collins.
- BLOM, JAN (skuilnaam vir Breyten Breytenbach). 1970. Lotus. Kaapstad: Buren.
- BOTHA, E. 1988. "... 'n skone spieël, gekraak, gebreek ...": Breyten Breytenbach se "bespieëlende notas van 'n roman". *Mouir* (1983) as versplintering van 'n tradisie:[...]. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4):404-416, Des.
- BREYTENBACH, B. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BREYTENBACH, B. 1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren.
- BREYTENBACH, B. 1970. Lotus.
kyk BLOM, JAN. 1970.
- BREYTENBACH, B. 1971. *Om te vlieg: 'n opstel in vyf ledemate en 'n ode*. Kaapstad: Buren.
- BREYTENBACH, B. 1973. *Met ander woorde: vrugte van die droom van stilte*. Kaapstad: Buren.
- BREYTENBACH, B. 1974 [1964]. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- BREYTENBACH, B. 1976. *'n Seisoen in die paradys*.
kyk LASARUS, B.B.
- BREYTENBACH, B. 1976. *Voetskrif*. Johannesburg: Perskor.
- BREYTENBACH, B. 1976 [1972]. *Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf. Verse en aantekeninge*. Amsterdam: Meulenhoff.
- BREYTENBACH, B. 1981 [1964]. *Katastrofes*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BREYTENBACH, B. 1983. *Mouir (bespieëlende notas van 'n roman)*. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1984. *Buffalo Bill*. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1984. *The true confessions of an albino terrorist*. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1984 [1983]. ('Yk'). Johannesburg: Taurus.

- BREYTENBACH, B. 1985. Lewendood – kantlynkarteling by 'n digbundel. Johannesburg: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1987. Boek (deel een): dryfpunt. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1990. Gesprek met Breyten Breytenbach: 'n beeld is 'n lading plofstof. *Karring*, 1:16-18, Nov.
- BREYTENBACH, B. 1990. Soos die so: toktokkie se nageregister. Bramley: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1991. Hart-lam ('n leerboek). Bramley: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1993. Return to paradise. London: Faber & Faber.
- BREYTENBACH, B. 1994. Plakboek moving on: verjaarde reisverse vir Hoang Lien. Groenkloof: Hond.
- BREYTENBACH, B. 1998. Dog Heart (a travel memoir). Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, A.P. 1973 [1971]. Die poësie van Breyten Breytenbach. Pretoria: Academica. (Blokboek 15.)
- BRINK, A.P. 1982. Breyten Breytenbach geb. 1939. (In Nienaber, P.J., red. Perspektief en profiel: 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. Vyfde uitgawe. Johannesburg: Perskor. p. 710-724.)
- CHRIST, R.J. 1969. The narrow act: Borges' art of allusion. New York: New York University Press.
- CULLER, J. 1981. The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction. London: Routledge & Kegan Paul.
- DU TOIT, P.A. 1986. Vertellershouding of -instelling: 'n ondersoek na 'n literêre procédé in enkele korter verhaalttekste. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (D.Litt-proefskrif.)
- FOWLER, R. 1977. Linguistics and the novel. London: Methuen.
- JORDAAN, F. 2004. Klein janfrederik 'n "opportunist". Bylae by *Die Burger*, 4, 27 Jan.
- KORSTEN, F.W. 2002. Lessen in de literatuur. Nijmegen: Vantilt.
- KRIGE, U. 1962. Éluard en die Surrealisme. Kaapstad: HAUM.
- LASARUS, B.B. (skuilnaam vir Breyten Breytenbach). 1976. 'n Seisoen in die paradys. Johannesburg: Perskor.
- LODGE, D. 1977. The modes of modern writing: metaphor, metonymy and the typology of modern literature. London: Edward Arnold.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1954. Nuwe verse. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1970. Rondom eie werk. Kaapstad: Tafelberg.
- RIFFATERRE, M. 1980. Semiotics of poetry. London: Methuen.
- RIMMON-KENAN, S. 1983. Narrative fiction: contemporary poetics. London: Methuen.
- SCHOLTZ, MERWE. 1978. Die teken as teiken: opstelle oor beduidende Afrikaanse literatuur. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN DER MERWE, A.M. 1975. Paradoks as poësie: 'n ondersoek na enkele aspekte van die poësie van Breyten Breytenbach. Grahamstad: Rhodes Universiteit. (D.Phil.-proefskrif.)
- VAN DER WALT, C. 2004. Ook Breytenbach ontsnap nie aan volkskultuur nie. Referaat: ALV-SAVN-kongres, Potchefstroom. 24 Sept.
- VAN HEERDEN, E. 1963. Rekenskap: letterkundige opstelle. Kaapstad: Tafelberg.
- VILJOEN, HEIN. 1977. Berge, word lug! Werklikheid, word water! (In Steenberg, D.H., *samest.* Rondom Sestig: perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa. Kaapstad: HAUM. p.178-188.)

- VILJOEN, HEIN. 1998. Breyten Breytenbach (1939 -) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen. (*In Van Coller, H.P., red. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik. p. 274-293.*)
- VILJOEN, LOUISE. 2002. Hartland en middelwêreld: die hantering van die spanning tussen die lokale en globale in Breyten Breytenbach se *Dog Heart* (1998). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 9(2):169-185, Des.
- WATTS, A.W. 1957. *The way of Zen*. New York: Vintage Books.
- WATTS, A.W. 1975. *Tao: the watercourse way*. Harmondsworth: Penguin Books.

Kernbegrippe:

assosiasie deur verbandlegging
Breytenbach, Breyten
intertekstualiteit: literêr, outobiografies, polities
spel: die spel wat skrywers speel

Key concepts:

association by relation
Breytenbach, Breyten
intertextuality: literary, autobiographical, political
play: games authors play