Die spieël as blinde mond: die poësie van Breyten Breytenbach

Ampie Coetzee
Departement Afrikaans en Nederlands
Universiteit van Wes-Kaapland
BELLVILLE
E-pos: acoetzee@uwc.ac.za

“en die gedig is die betekenis
van die gedig” (Breytenbach, 1983a:72)

Abstract

The mirror as blind mouth: The poetry of Breyten Breytenbach

The representation of reality, the word and the relationship between signifier and signified is the main theme of this article. In the poetry of the Afrikaans poet, Breyten Breytenbach, representation and “reality” are concerns constantly reflected on. The poem “drome is ook wonde” (“dreams are wounds as well”) can be read as a central “ars poetica” of Breytenbach’s work. Although it is a love poem it can also be read as literary theory, but not the same kind of theory as in, for example, Horace’s or Alexander Pope’s work. The poem discussed in this article does not deal with poetry as such, and what poetry should attempt to do; it is a presentation, the poetics being its representation. Breytenbach theorises an “epistemology of reading” in which the intuitive faculty of the reader – more than the cognitive – will guide the creation of meaning, and where the signifying value of the metaphor is beyond logical meaning. With the awareness of the impossibility of portraying reality by means of the poetic word, the mirror and mirror image acquire a meaningful function. For Leonardo (see Gombrich, 1986:5) the mirror was the painter’s master; the artist is the maker of mirrors, and then also the maker of dreams. The creation of a second reality, however, has boundaries because of the limitation of the poet’s medium. The creation then becomes more meaningful than the imitation, the presentation than the representation. After the analysis of Breytenbach’s poem one may come to the same conclusion as Lyotard (1984:81) concerning postmodern aesthetics which “... allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents;

but the form ... continues to offer to the reader ... matter for solace and pleasure”.

Opsomming

Die spieël as blinde mond: die poësie van Breyten Breytenbach

Die representasie van die realiteit, die woord en die verhouding tussen betekenaar en betekende is die hooftema van hierdie artikel. In die poësie van die Afrikaanse digter, Breyten Breytenbach, is representasie en “realiteit” aangeleenthede waaroor voortdurend nagedink word. Die gedig wat hier bespreek word, “drome is ook wonde”, kan gelees word as ’n sentrale “ars poetica” van Breytenbach se werk. Alhoewel dit ’n liefdesgedig is, kan dit ook as literêre teorie gelees word, alhoewel nie as teorie van dieselfde aard as in die werk van, byvoorbeeld Horatius of Alexander Pope nie. Hierdie gedig handel nie oor poësie as sodanig en wat poësie behoort te doen nie; dit is ’n presentasie waarvan die poëtika daarvan die representasie is. Breytenbach teoretiseer oor ’n “epistemologie van lees” waarin die intuïtiewe vermoë van die leser, meer as die kognitiewe, die gids by die produksie van betekenis sal wees, en waar die tekenwaarde van die metafoor die logiese te bowe gaan. Bewus van die onmoontlikheid daarvan om die realiteit deur die poëtiese woord uit te beeld, verkry die spieël en die spieëlbeeld ’n betekenisvolle funksie. Vir Leonardo was die spieël die skilder se meester (vgl. Gombrich, 1986:5). Die kunstenaar is die maker van spieëls, en daarom ook die maker van drome. Die skep van ’n tweede realiteit het egter grense as gevolg van die beperkinge van die digter se medium. Die skepping self kry dan meer betekenis as die nabootsing, die presentasie as die representasie. Na die analise van Breytenbach se gedig sou ’n mens tot dieselfde gevolgtrekking as Lyotard (1984:81) omtrent die postmoderne estetiek kon kom. Die postmoderne estetiek bring naamlik die onrepresenteerbare slegs na vore as verlore inhoud. Die vorm hou egter nog aan om die leser stof tot vertroosting en plesier te bied.

1. Inleiding

Van die *Republiek* van Plato tot *The Order of Things* van Michel Foucault, vir bykans twee-en-’n-half-duisend jaar, het skrywers en filosowe geteoretiseer oor die representasie van die realiteit in die letterkunde en kuns. Die digter as nabootser, het Plato gesê, sal nóg die koning sien, nóg die waarheid ken (“And the tragic poet is an imitator, and therefore, like all other imitators, he is twice removed from the king and from the truth” – Wimsatt & Brooks, 1957:12).

In sy analise van Diego Velasquez se skildery “Las Meninas” (van 1656) bespreek Foucault die verhouding tussen presentasie, aanbidding, representasie en die weerkaatsing in ’n spieël. Die skildery is hoofsaaklik Velasquez se voorstelling van die klein prinsessie, Infanta Margarita, en

haar hofmeisies; die interieur van sy studio of van 'n kamer van die Eskuriaal; die skilder self; 'n figuur in die agtergrond (wat aankom of vertrek); en 'n spieël teen die agterste muur waarin twee gesigte gereflekteer word. Die skilder staan voor sy esel en kyk vanuit die skildery na die kykers. Ons sien die agterkant van sy doek. Hy is besig om te verf – met 'n kwas in die hand – aan 'n voorstelling op die doek wat ons nie kan sien nie. Wat hy aan die verf is, word gereflekteer in die spieël: koning Philip IV van Spanje en sy vrou Mariana. Die werklikheid wat hy skilder, is dus afwesig in sy skildery en gereduseer tot 'n refleksie. As 'n mens hierdie gegewens metafories sou interpreteer, sou dit kon beteken: die realiteit wat die subjek van die skildery is, kan nie direk voorgestel word nie. Foucault se konklusie is dan dat die representasie nóg die skilder kan voorstel wat besig is om te representeer, nóg die koning wat gerepresenteer word; en dat die representasie – wanneer dit vrygemaak word van die realiteit –sigself slegs kan voorstel “in its pure form” (Foucault, 1970:16).

Vanselfsprekend kan die vraag gevra word: wat is realiteit? In terme van die postmoderne denke is die realiteit gedestabiliseer en kan dit nie meer gesien word as 'n stabiele referent in 'n moderne wêreld nie.¹ Dit verskil ook van persoon tot persoon, van perspektief tot perspektief, van konstruk tot konstruk. Wat dan vasgestel moet word, is hoe om realiteit, wat nie eenvoudig, stabiel is nie – waarskynlik nie eens representeerbaar nie – te representeer. Ook moet vasgestel word wat die aard van daardie representasie in taal sal wees as ons nog aanvaar dat woorde slegs tekens is. Dit is veral 'n dilemma in die letterkunde, die dilemma van die woord en die verhouding tussen betekenaar en betekende.

Hierdie sake rondom die aard van die poëtiese ambag, die beperkings en die moontlike vermoëns daarvan, het sedert die sestigerjare gelei tot ernstige nadenke in die Afrikaanse poësie. N. P. van Wyk Louw (1956: 35) het die mag van sy ambag gefiksionaliseer in die bekende surrealistiese klein gediggie “Die beitel”, waar die beitel – as metafoor van die poëtiese woord – eers klip breek, dan rots, dan die aarde, dan sy land, dan die planeet – totdat:

... op die dag sien ek die nag
daar anderkant gaan oop
met 'n bars wat van my beitel af
dwarsdeur die sterre loop.

1 Volgens Jean-Francois Lyotard (1984:74), byvoorbeeld, is kapitalisme grotendeels verantwoordelik vir die de-realisering van bekende objekte.

Die digter se konsekwente bevraagtekening van die krag en die tekortkominge van sy ambag is veral gereflekteer in sy groot digbundel, *Tristia* van 1962, waar die woord 'n instrument van kennis kan wees; maar wat nooit realiteit bereik nie – slegs die spoor daarvan is (Louw, 1962:12):

lets staan in sterre-en-helderte geskryf;
En ek skryf ná in stof.

Die “ars poetica” van hierdie bundel sê: aangesien dit vir die digter onmoontlik is om te skep soos God in die begin, is dit slegs die digter se taak om te reflekteer oor, te praat “in ná-geskape skeppinge” – in woorde wat “maar klank en teken is” (Louw, 1962:35).

2. Realiteit en weerspieëling

Presentasie, representasie en “realiteit” is konstante kwellings in die werk van Breyten Breytenbach. Vanaf die eerste gedig “Bedreiging van die siekes”, in sy eerste digbundel in 1964, *Die ysterkoei moet sweet* is daar die besef van die magteloosheid van pogings tot representasie, en die pynlike inspanning by die produksie van 'n gedig. Die taal van sy voorstelling hier lyk ook of dit ontspoor, of semantiek en semiotiek nie sluit nie. Byvoorbeeld: wat beteken die volgende in die konvensionele verhouding van betekenaar wat verwys na betekende: “die mond is té geheim om pyn nie te voel nie” (Breytenbach, 1964:3)? In terme van die Saussuriaanse uitleg van die proses van taaluiting op 'n sintagmatiese en paradigmatische as, waar die sintagmatiese dan die lineêre betekenis-skepping verteenwoordig, en die paradigmatische die vertikale (die assosiatiewe) as, sou 'n mens kon konstateer dat die paradigmatische, die onsêbare, die onbewuste met die ontwikkeling van Breytenbach se poësie sterker geword het. Terry Eagleton (1983:188) se opmerking oor die Franse simbolistiese poësie is tot 'n groot mate van toepassing op dié van Breytenbach:

In the writings of some of the French Symbolist poets and other avant-garde authors, the relatively secure meanings of 'ordinary' language are harassed and disrupted by this flow of signification which presses the linguistic sign to its extreme limit, values its tonal, rhythmic and material properties, and sets up a play of unconscious drives in the text which threatens to split apart received social meanings.

Die mees direkte poëtiese kommentaar oor representasie in hierdie eerste digbundel van Breytenbach is die gedig “Ikoon”. In 'n beskrywing van die representasie van die gekruisigde Christus (in 'n skildery wat 'n mens herinner aan 'n toneel in 'n kruisigingskildery van Hieronymous

Bosch) illustreer hy die beperkings van artistieke representasie. Die houtpaneel van die ikoon, oor en oor geverf met olie, stel 'n toneel voor soos 'n "ingelegde wêreld"

bewaar in sy bloed soos perskes in hul stroop

en omdat alle volbringings gesuspendeer is
is die aksie puur en rou afgeskil
tot sinlose stellings (koekoekklokke in 'n ruimteskip).

Representasie word as steriel gesien: die Jesus wat vasgenaai is aan die kruis het geen hoop op ontbinding nie, geen hoop om te rus in 'n koel graf nie (Breytenbach, 1964:9).

Later in sy verse is daar die bewustheid van die afwesigheid van betekenis, maar 'n suspisie van die teenwoordigheid daarvan; en dat die gedig die spieëlbeeld van die afwesige is. In *Lewendood* (Breytenbach, 1985:123) word die gedig as afwesigheid benoem:

jy moet die gedig benader
soos 'n Indiaan bewegings snags met die oog bekruip:
deur nie direk na dit wat jy wil sien te kyk nie
bespeur jy die roaring
wanneer dit opstaan om te vlieg

en siedaar!
die gedig is afwesigheid.

3. "drome is ook wonde"

Die gedig "drome is ook wonde" kan gelees word as verteenwoordigend van Breytenbach se "ars poetica". Dit is die eerste gedig in sy tweede bundel *Die Huis van die Dowe* (1967, met die motto: "In die huis van die dowe is die blinde koning"). As gevolg van die plasing daarvan as die eerste gedig in die bundel, kan 'n mens dit ook sien as programgedig, en daardeur ook verwant aan die ou tradisie van die aanroep van die muse.

drome is ook wonde

elke droom skryf so sy klein, geheime briewe
soggens soek ons die rofies ink in die spieël
om dit weg te kan bêre in argiewe

maar die wonde genees nie

die donkerste bloed bly blom
boorde van revolusies oor die laken
of die borreling van liefde in tuine

van wonde wat nie genees nie

selfs die dowe mag drome droom
soos die malle sy briewe mag fluister
en die blinde na die wind mag kyk

die pyn kneus ons alles 'n inniger kleur –
hoe groen was die voëls in die tuine
van my jeug, hoe ryp geverf was die son
en die sneeu genees nie

die wêreld is 'n vors ryk aan mense
die mense is konings ryk aan bome
van vrees of van haat, of bome van verlange

wat die drome nie genees nie

want híér is ons enigste ewige paradys –
ons is ryk soos die visser ryk is
as hy sy laaste eiers sorteer en tel

en die vis terug gee aan die see,
om te kan praat soos eiers kan praat
om te sing soos golwe so lankal bloei

van bloed wat nooit genees nie

die soldate het oë soos ertjies
die boere het hande van grond
en almal droom boodskappe en wêrelde

vol blomme wat nie kan genees nie

daar kom selfs 'n papegaai in die gedig, 'n geel papegaai
wat sy griewe kom lug van strofe
tot reël met die klag in sy tong se swart seile

sodat sy lied nie genees nie

so sal my nagte nooit genees of lees nie
want jy het gekom om my laaste bloed te laat
sou jy ook dan net 'n litteken op my wees?

sonder bloed kan ons nie bloei nie
en ons drome is die nag se bloed
soos ons bloed en in bloed gedroom is

so bly ek 'n bedmaarskalk
wat nagteliks leër vloei,
ek pars al die ink uit my hart

vir jou, gedroom, wat nie genees nie

ons liggame is dan omhulsels vlees
wat ook eendag droog moet word, en kieres
as ons, oplaas, droomloos, gaan slaap

en dan eers sal die water asyn word
en die stilte sy reën boë span
en dan sal ons drome ontmoet

en mag dié briewe nooit genees nie
nee, die wonde sal nooit genees nie. (Breytenbach, 1967:7)

4. Die literêr-teoretiese aspek van “drome is ook wonde”

Alhoewel hierdie gedig primêr ’n liefdesgedig is, kan dit ook gelees word binne die konteks van poësieteorie. Die paradoksale van die titel *beteken* ’n teenstrydige jukstaponering wat sake wat verskil, bymekaar kan laat uitkom: drome en wonde. So ook, byvoorbeeld, liefde en literêre teorie.

Dit is egter nie dieselfde soort teorie as byvoorbeeld Horatius se *Ars poetica* of Alexander Pope se *Essay on Criticism* nie. Die gedig is nie oor poësie en wat dit moet poog om te doen nie; dit is ’n *presentasie*, ’n voorstelling, van wat die gedig wil doen. Die poëtika daarvan is die representasie daarvan. Die proses van lees is daarom ook ’n proses van die konstruksie van betekenis, of van herskryf. Die posisionering van “drome is ook wonde” as openingsgedig of “programgedig”, maak ’n poësieteoretiserende lees vanselfsprekend; en die voorkeur van die digter vir bespiegeling oor sy ambag word bevestig deur die ge-segmenteerde “ars poetica” (77) later in die bundel. Dit is egter veral die reeks “hoe om ’n gedig te skryf onder vrugteboom in die reën” (70), “ek skryf ’n gedig onder vrugteboom in die reën” (72), en “die gedig onder vrugteboom in die reën” (74) wat vanaf direkte teoretisering tot presentasie ontwikkel. Slegs die beginreëls word aangehaal, sonder verdere kommentaar. Eers:

baie elemente moet aanwesig wees voor jy oor kan gaan
tot die skryf
en die beskrywing van die elemente
voordat mens die prentjie van die duiwel kan inkleur ...

Dan:

baie elemente moet aanwesig wees in die skryf
tot die skryf ook:
die proses is ingewikkeld

soos die groei van 'n vrug
van bloeisel tot saad
die wriemelende dier vegetaal verpak ...

Uiteindelik:

[Die satan is 'n digter –
hom kan ek verstaan:
die kruipende en blinkvet menselyf wat verlei
paai en troos
probeer verlei]

Hierdie proses, progressie – of regressie? – word gevolg deur die gedig “hardlywigheid” (75) waarin uittreksels uit 'n essay van Antonin Artaud (“Coleridge the Traitor”) gepoëtiseer word. Die tweede strofe van die gedig is 'n verpoëtiseerde vertaling van die volgende uit Artaud se essay – in Engelse vertaling (Hirschman, 1965:128):

Not that I think Coleridge enters into that current of damned poets, of outcasts capable of *transpiring* at a given moment, of ejecting that little black mucous, that waxy fart of hideous pain at the end of the turnstile of blood, which Baudelaire ... Edgar Poe, Gérard de Nerval, and perhaps Villon let go of at the ultimate point of horror.

Breytenbach (1964:75, 6) sluit die strofe met:

en daar stem ek saam
want wat is 'n gedig
anders dan 'n swart wind?

en eindig die gedig deur 'n verdere degradering van die poësie:

Ekskresie vlieg nie
en ekskreseer nie

Hierdie skatologiese siening van poësie verander egter, en later in die boek *Boek* formuleer hy in prosa, ryk aan metafoor, en dikwels miskien doelbewus verwarrend, sy opvatting van 'n poëtika. Hier noem hy die gedig 'n spookbeeld (Breytenbach, 1987:31):

En slegs ‘dit’ is die ‘gedig’. Kyk na die dit wat op die vel papier groei (die swam, die parasiet) – na die tekens van betekenis, vaart, sfeer, gang: dis die loergaatjies soos die skubbe die loergaatjies van die vis is waardeur daar na die hele gedig gekyk kan word – al bevat dit verder ook ambivalente gegewens, miskolle, tentakels wat na buite (na ander gedigte) tas, assosiasies, dubbelsinnighede, teenstrydighede.

Die digter weet voor sy onomvatbare siel dat dit ál is en hy probeer so presies (spaarsaam) moontlik binne en op daardie moeilik omvatbare terrein in-werk; die vaagheid moet hy moduleer, 'n skerp mes modelleer waarmee die skubbe van die vis geskraap kan word.

Hierdie soort “poësieteorie” moet 'n mens lees soos 'n gedig: deur die “surrealisme” van die metafore, wat nie verklaar nie – en hulleself uiteindelik dekonstrueer.

Wanneer die leser gekonfronteer word met poësie, sê Breytenbach, is ons gekondisioneer: ons weet wat om te verwag van 'n gedig, en ons ontwikkel 'n “gekodeerde herkenningsreaksie” (35); ons ken die kodes, die vlugtige tekens. Omdat ons hierdie tekens gedurig verwag, hoef die inligtingsinhoud van 'n metafoor, byvoorbeeld, nie eksplisiet te wees nie. Hy teoretiseer oor 'n “epistemologie van lees” waar die intuïtiewe vermoëns van die leser en nie die kognitiewe vermoëns nie, die skepping van betekenis sal lei; en waar die tekenwaarde van die metafoor bo die logiese betekenis sal staan. Afrikaanse poësie vóór Breytenbach het 'n neiging gehad om metafore te skep waar die vergelykingspunte – punte van ooreenkoms – presies (logies) was. Die beste voorbeelde kan gevind word in die werk van D.J. Opperman, wat kreatiewe skryfwerk – spesifiek poësie – aangebied het by die Universiteit van Stellenbosch. Sy “literêre laboratorium” van die sestiger- en sewentigerjare het die tekstuur van die metafore van vele jong digters gevorm. 'n Klein illustrasie uit Opperman se werk is die kwatryn “Gees”, waar die duif en die blare in 'n outydse glaskoepelkrans op 'n graf die presiese metafore vir die skepping en lewe binne die dood is (duif en groen blaar ná die sondvloed wat die tekens van nuwe lewe was):

Waar alles eers verganklik was
wek jy tot beelde agter glas:
wit duif, groen blaar – onder
'n stolp 'n skepping ewig vas (kyk Brink, 2000:242).

Breyten se problematisering van die metafoor is een van die eienskappe van sy poësie. Dit is ook die rede vir die feit dat dit dikwels moeilik is om te begryp wat die woorde sê in terme van die konvensionele betekenaar-betekende-verhouding, waar die teken (woord) direk verwys na die werklikheid.

Die gedig “drome is ook wonde” is 'n uitstekende, maar ingewikkelde voorbeeld van hierdie eienskappe.

5. Die spieël

Gekoppel aan die gedurige bewustheid van die onmoontlikheid van die voorstelling van die realiteit deur die poëtiese woord, kom die spieël en die spieëlbeeld baie dikwels voor in Breytenbach se poësie, sowel as in die prosa. (As visuele kunstenaar word sy obsessie met refleksie bevestig in menige skilderye en kunsnotas.) Die titel van sy bundel prosatekste wat geskryf is toe hy in die gevangenis was, is byvoorbeeld *Mouir* (1983), waarin die spel met die Franse woord *miroir* taamlik vanselfsprekend is. Daarby beteken *mouir* egter ook “’n plek van die dode”. Die subtitel van die boek is “(bespieëlende notas van ’n roman)”², en die boek is opgedra aan “my sel-kameraad en my meester: Don Espejuelo” – en Don Espejuelo is die Spaans vir “Meneer Kleinspieëltjie”. Die eerste teks, “Apologie”, haal aan uit E.H Gombrich se *Art and Illusion* (1986:5), en die leser sal dus nie verkeerd wees om baie van wat Gombrich oor mimesis, spieëls en illusies sê, as ’n subteks by *Mouir* te lees nie. Voorbeelde hiervan is die volgende: die wysheid dat kunswerke nie spieëls kan wees nie, maar dat hulle dieselfde *elusive magic* het van spieëls wat realiteite transformeer; dat die wêreld van die kunstenaar die wêreld van illusie is, van spieëls wat die oog bedrieg. Leonardo het (volgens Gombrich, 1986:5) die spieël “die skilder se meester” genoem; en die kunstenaar is die maker van spieëls, en dan ook die maker van drome.

Die gebruik van die spieël in Breytenbach se werk hou ook verband met die bespiegeling oor identiteit – waaroor ’n groot deel van Marilet Sienaert se studie, *The I of the Beholder. Identity formation in the art and writing of Breyten Breytenbach* (2001), gaan. Sienaert (2001:69) vind, byvoorbeeld, die volgende:

The recurring image of the mirror ... exemplifies ... Breytenbach's work. The notion of mirroring is essential to his perception of creative practice: In both writing and painting, whatever you depict or describe becomes a mirror of the self, reflecting who and what you *are*, that which you have consciously recognized and assimilated ... the mirror persistently problematizes the question of identity as it arises through art practice; it is an image which evokes the ultimate mysteriousness of being as well as the absurdity of trying to establish the sense of a fixed 'I'.

In ’n onderhoud met haar sê Breytenbach onder andere: “Mirror, in a manner of speaking, is the tool and the manifestation of self. This is self-

2 Die hakies om die frase sou mens ook kon lees as raam – soos om ’n spieël.

evident! Mirror is 'soul'. Mirror is the other. Ego is the departing echo of being" (vgl. Sienaert, 2001:109).

Die skep van 'n tweede realiteit het egter grense as gevolg van die beperkings van die kunstenaar of die digter se medium. Die skep word dus meer betekenisvol as die nabootsing, die presentasie as die representasie. Die poging tot representasie is egter altyd teenwoordig, vóór die skeppingsproses. Representasie is die begin, en in die proses kom die uiteindelijke skepping.

Die gedigte ná "drome is ook wonde" – eintlik al die gedigte in die eerste deel van die bundel, met die titel "Eet my woorde, trooswoorde", en opgedra aan die digter se vrou, Yolande – verwys spesifiek na die liggaam, die fisieke. Die kreatiewe proses word gesien as 'n vereniging van poësie en seksualiteit. Die bundel *Lotus* (1970) deur Jan Blom (waar 'n "janblom" 'n padda is, en die assosiasie tussen 'n padda en 'n lotusblom definitiewe Oosterse konnotasies het) bestaan aan die een kant uit byna tradisionele, romantiese, liefdespoësie en aan die ander kant uit gepoëtiseerde erotiek en seksualiteit. 'n Kort analise van 'n gedeelte van een van die relevante gedigte – nr. 3.30 "(wewenaar en woord)" – toon ooreenkomste met die sentrale gedig wat in hierdie artikel bespreek word, sonder om dit noodwendig spesifiek uit te lig. 'n Metafoor van miere wat die vlees uit 'n seeskulp eet, word gejuksaponeer met die ontsyfering van 'n brief of die skryf van 'n gedig; maar ook met die minnaar se metaforiese vertering van die geliefde se liggaam. Die minnaar is dan die mier en die geliefde die skulp of die mond. Deur verplasing is die gedig liefde, soos 'n vrou 'n woord is, 'n teken en 'n sameswering (Blom, 1970:66):

vrugbaar is die skulp
soos 'n luisterryke mond

vlytig is die vleeswitte grystong
uit die skulp gevreet

ek kyk na die miere
en word wys
laat my dan hierdie laaste brief ontsyfer
en spel oor al die rooi letters van jou lyf

want elke wond is 'n reis, 'n openbaring
ja, ék is die mier
en jy my mees private mond

...

nou toe nou
en dit moet jy weet:
ek het my myne uit die liefde gekap
ek het my uitgestort in die liefde
gooi daardie gat toe!

die gedig is die liefde
so soos elke vrou 'n woord is
onpeilbaar en ontleen
'n in-plaas-van en 'n sameswering
maar nou begraaf in my myne

kyk, niks is so puur soos die digkuns nie!
my liefsteling, my eensaamheid!

6. Wonde wat nie moet genees nie

Indien daar 'n narratiewe element uit “drome is ook wonde” gehaal kan word, sal dit begin met die ontwaking van die subjek – die “ek” van die teks – en sy geliefde na 'n nag van liefde. Daar is herinnerings en drome; en miskien kan hulle behou word soos die woorde van 'n gedig, om herinnering te herskep.

Vanaf die begin van die gedig word 'n reeks assosiasies geskep: drome en briewe, ink (rofies), wonde, bloed, liefde, die dowes, die malles, die blindes; son, sneeu, paradys, blomme, nagte van liefde; drome, briewe, wonde. Die gedig reflekteer dit alles; maar omdat die gedig by implikasie slegs die ink van gedroomde drome is, word dit gedekonstrueer. Sentraal tot die gedig is die refrein van nie-genesing egter: wonde wat nie genees nie, sneeu wat nie genees nie, drome, bloed, blomme, lied, nagte, die gedroomde geliefde ... wat nie genees nie. Die inkantasie eindig in 'n wens, 'n begeerte, 'n invokasie: “ ... mag dié briewe nooit genees nie/ nee, die wonde sal nooit genees nie”. Daar is dan weer die implikasie dat die gedig nie sal genees nie. Genesing word gekoppel aan verdwyning: byvoorbeeld, 'n genesende wond word 'n roef, wat uiteindelik verdwyn; en sneeu wat genees, is sneeu wat wegsmelt. As 'n mens hierdie sekvens van teenstrydige metafore begin begryp, dan word die teken-taal in die gedig betekenisvol.

'n Noukeurige analise kan slegs tentatief wees, omdat die gedig 'n “ars poetica” van presentasie illustreer, eerder as representasie – of 'n representasie van die afwesige. Representasie is vaag en kan drome nie reflekteer nie. Nietemin, van die begin af gelees, en tot 'n sekere mate binne die betekenaar-betekende-konvensie, maar terselfdertyd bewus van die moontlike verhelderende funksie van die metafoor, kan daar, intuïtief, 'n patroon van presentasie gekonstrueer word. Dit beteken nie

noodwendig dat daar 'n identifikasie tussen twee sake gemaak kan word nie – soos die aard van die metafoor is nie – maar dat die presentasie dikwels subversief, deur *différance* tot stand kom.

Drome is illusionêre ervarings wanneer 'n mens slaap: fantasieë, ideale, begeertes binne die verskillende moontlike betekenis van die woord; maar, sê die gedig, hulle kan ook wonde wees. Die koppeling van drome met wonde het negatiewe konnotasies, omdat wonde pynlik is. Die spesifisiteit van die woord “wond” verg egter verduideliking. “Wond” staan naamlik in die eerste reël van die gedig, waar die droom (wat ook wond is) gesien word as iets wat 'n teks kan produseer – en dan spore van bestaan nalaat, 'n representasie van daar te wees. Hierdie spore is egter klein en geheim, soos kolletjies ink in 'n spieël. Maar daar is geen representasie van argivale beduidenis nie. Binne 'n ander konteks skryf Breytenbach “elke woord uitgebring vir eendag se tuiste / is 'n swerwende voël wat die lug blou krabbel ...” (“Roll on Time”, *Yk*, 1983b: 148). As 'n droom gemetaforiseer word as 'n wond (en die metafoor droom-wond kan taamlik logies gelees word) wat geen merk of roef laat nie, dan het dit nie genees nie, en dan kan dit nie gerepresenteer word nie – dan is skryf, die skep van 'n metafoor, 'n poging om die on-representeerbare voor te stel. Voortaan is die kyk na 'n gedig – in terme van 'n vroeëre uiteensetting – soos loer deur die “skubbe van 'n vis”. Dan kan hierdie artikel nie poog om 'n representasie van 'n voorstelling te wees wat illustreer dat dit nie 'n representasie kan wees nie. Die beskrywing van die gedig word verder gekompliseer deur die feit dat dit 'n voorstelling van drome is.

Die refrein, of die begin van die inkantasie (“maar die wonde genees nie”), word die oorgang tot die uitbreiding van die metafoor in die volgende strofe. Dan “skep” die gedig sigself progressief deur die assonansie en alliterasie van woorde, waar die klankooreenkoms die primêre bindmiddel is, en die woordbetekenis werk met verskil (*différance*), wat byna-byna teenstrydige waardes het: bloed wat blom, boorde van revolusies, borreling van liefde. Terwyl die betekenaars aan die speel is, gee sekere betekendes narratiewe inhoud aan die gedig – 'n soort “meesterteks”: die kyk in die spieël in die oggend, die lakens van die bed, liefdemaak. Alhoewel drome wonde is, die wonde nie genees nie, en die nag van liefde nie gerepresenteer kan word nie, het die betekende metafoor positiewe konnotasies. Maar van hier af sal die poëtiese voorstelling die voorstelling van betekendes verdring.

Die oorgang na “die dowe”, “die malle”, “die blinde” ooreis die verhouding tussen woord en realiteit. Wat beteken die verwysing na hierdie persone ná 'n klaarblyklike nag van liefde? Selfs al is die leser vooraf gewaarsku dat konvensionele verwysings na die realiteit ondermyn kan word, word

taal nog primêr ervaar binne die konteks van betekenaar en betekende. Die titel van die bundel waarin hierdie gedig staan, *Die Huis van die Dowe*, verwys na die skilder Goya se huis in Madrid, *la quinta del sordo*, die huis waarin die dowe skilder gewoon het nadat hy sewentig geword het. Hier het hy sy beroemde “swart skilderye”, die vreeslike en pragtige representasies van fantasieë, geverf: “Tussen dié mure wou die trots en wondbare ou man hom verskans teen die gruwelike wêreld buite – deur juis die gruwele op sy mure te herskep en te besweer” (Brink, 1971:14). Die dowe in die gedig kan dan ook na hom verwys, sowel as die assosiasie met wonde: dat doofheid ’n soort wond is wat nie genees nie. Hierdie wond verhoed egter nie dat daar gedroom kan word nie, dit is eintlik bevorderlik vir drome. Droom is dan hier die drome van ’n skilder. Maar word hierdie drome wat gerealiseer word in sy skilderye meer as wonde wat nie genees nie? Voorstellings, nie van drome nie, maar met die hulp van drome? As die dowe – gewonde – skilder kan droom, dan word ander met wonde ook bevry, soos die malle wat sy briewe *fluister*. Nie skryf nie, want skryf is die rofie ink van die geneesde wond; maar fluister, omdat dit nooit skrif word nie, dit bly afwesig, onsigbaar. Dan het die digter (die malle?) betekenis verby die konvensionele gedryf: die blinde – alhoewel gewond deur blindheid – kan na die wind kyk. Niks om te sien nie, en niks om mee te kyk nie: volledige afwesigheid.

Die sprong tot “pyn” in die volgende strofe kan nog gegrond word in die konsep van die wond, en pyn, wat ons op ’n manier “verenig” (’n “innigheid” bring). Maar ’n eksegeese van ’n “presiese betekenis” kan nie meer gemaak word nie. Nou moet ’n mens voortlees deur afleidings: die kleur van “inniger kleur” kan verwys na die skilder (byvoorbeeld Goya, maar die digter van hierdie gedig is ook ’n skilder), wat bevestig word deur die gebruik van die werkwoord “geverf” in “... hoe ryp en geverf was die son”. Die groen van die voëls in die tuine en die geverfde son is ’n skildery, geassosieer met kleur, geassosieer met die kleur van ’n kneusplek op die vel, geassosieer met wonde. Die herinnering is aangenaam, “mooi” – ’n skildery; en die skildery word teken van die wond wat nie genees het nie. Die leser kan geen skildery in die gedig sien nie, maar kan dit maklik voorstel: ’n verbeelde, maar afwesige skildery.

Hierna verander die inkantasie oor wonde wat nie genees nie heeltemal: na sneeu wat nie genees nie. Sneeu wat “genees” het, het voor die son verdwyn. Dié metafoor is gelyk aan die wonde-metafoor, maar ’n indirekte teenstelling tot die vorige gedagtegang van son en kleur en tuine. ’n Nuwe reeks verbindings word nou aangedui – verbindings waarin die woord “ryk” herhaal word, en sal verskil van die assosiasie met wonde as beperkings. Hoe word die oorgang gemaak vanaf die geromantiseerde tuine van die verlede tot die wêreld as ’n vors ryk aan mense? Daar is

waarskynlik geen logiese uitleg in terme van narratiewe of semantiese progressie nie. 'n Mens moet eerder kyk na digterlike verbindings, soos die woord "ryp" met "ryk". Maar selfs hierdie skakelings begin nou skraal word – en verdwyn. Elke strofe begin dus outonoom raak in die semantiese assosiasies wat dit oproep – tot dié mate waarin 'n mens betekenis kan lees waar betekenis ondermyn word. Die tegniek van herhaling bly, en word voortgesit as herhaling wat eindig op 'n inkantatiewe frase met die variasie op nie-genesing.

Die persepsie oor tegniek as presentasie verby die normale betekenis – soos uitgedruk deur woorde in verhouding tot mekaar – kom ooreen met wat Lyotard (1984:80-81) sê oor die werk van James Joyce:

This allows the unrepresentable to become perceptible in his writing itself, in the signifier. The whole range of available narrative and even stylistic operators is put to play without concern for the unity of the whole, and new operators are tried. The grammar and vocabulary of literary language are not longer accepted as given, rather, they appear as academic forms, as rituals originating in piety (as Nietzsche said) which prevent the unrepresentable from being put forward.

Die gedeelte vanaf die reël "en die sneeu genees nie" tot "sodat sy lied nie genees nie" lyk of dit nie – in terme van betekenis, maar nie tegniek nie – verband hou met die eerste en laaste gedeeltes van die gedig nie. Hierdie gedeelte skyn meer "algemeen" te wees, oor die wêreld eerder as oor die subjek/spreker en sy geliefde. Die enigste verwysing na die eerste persoon hier is in die algemeen: die eerste persoon meervoud in die strofe "want hîer is ons enigste ewige paradys / ons is ryk ...". Daar is 'n opvallende neiging in hierdie strofes om betekenis te ondermyn, veral deur die gebruik van paradoks: die visser wat sy vis terug gee aan die see; wat sy eiers tel; eiers wat praat; om te sing soos golwe bloei. Die strofe wat begin met "daar kom selfs 'n papegaai in die gedig ..." verwys doelbewus na die gedig, maar nie noodwendig hierdie gedig nie, omdat die papegaai nie werklik inpas in die gedig nie. Daar is nou by implikasie 'n skrywer ook in die gedig – 'n skrywer wat hom gedistansieer het van die gedig, wat gespeel het met die tegniek van die beskrywing van die nie-representeerbare, en wat sluit met die "refrein" van drome, bloed, blomme en lied wat nie genees nie. Nietemin, al is daar 'n neiging – slegs 'n neiging omdat niks definitief is of 'n spesifieke betekenis het nie, omdat alles periferaal tot representasie is; al is daar 'n neiging tot 'n gedig binne 'n gedig waardeur kommentaar op die gedig self gelewer word – bly die subteks behoue: van nie-genesing as bevrydend.

Die strofe wat begin met die reël: “so sal my nagte nooit genees of lees nie”, en dit wat daarop volg, is ’n voortsetting vanaf “en die sneeu genees nie” (sewende strofe). Die gedig binne die gedig, die middelste gedeelte – die bewuste gedig, die “gedig”, vanaf “die wêreld is ’n vors ryk aan mense” tot “sodat sy lied nie genees nie” – word dus omraam, as ‘t ware tussen hakies geplaas deur die geïmpliseerde narratief van die minnaar en sy geliefde, die drome, die nag van liefde, die wakkerword en in die spieël kyk. Hierdie inligting kan vasgestel word binne die konteks van ’n betekenaar-betekende-verhouding; daarteenoor dui die “gedig”, met dieselfde tegniek en inkantasies, nie op direkte betekenis nie; in werklikheid ondermyn dit betekenis tot ’n groter mate as wat die “meesterteks” (die geïmpliseerde narratief) doen.

7. Die “betekenis” van die gedig

As ’n mens dan na die bedoeling van hierdie gedig soek, dan behoort dit duidelik te wees dat dit die meesterteks reflekteer, maar dit tog ook verwring. Dit lyk asof dit spieël is, maar dan verby die semantiese konteks – ’n “representasie” van die “meesterteks”, maar ook ’n transformasie daarvan. Gombrich (1986:5) gebruik die voorbeeld van die skets wat gesien kan word óf as ’n haas, óf as ’n eend. ’n Mens kan die eend of die haas sien – die een apart van die ander – en die een “onthou” terwyl jy die ander sien, maar jy kan nie albei tegelyk sien nie:

Illusion, we will find, is hard to describe or analyse, for though we may be intellectually aware of the fact that any given experience *must* be an illusion, we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion.

Dit is egter vanselfsprekend hier nie dieselfde situasie nie: ’n gedig is nóg ’n spieël, nóg ’n dubbele tekening, aangesien die skep van betekenis nie deur ’n visuele medium is nie, maar deur woorde en die wyse waarop woorde georganiseer is. Nietemin, deur die reflektering van die tegniek van die “meestergedig” kan die “gedig” selfs tot ’n mate gesien word as ’n parodie van die hoofgedig; of selfs: ’n parodie op die ideaal van die “betekenis” van “poësie” self. Die “gedig” praat van ’n wêreld, ’n vors, van mense en konings, van ’n ewige paradys, van vissers, boere en soldate. Wat poësie kan kanoniseer, is die universele betekenis daarvan. Hierdie “gedig” streef tot daardie “universaliteit” in die gebruik van die woorde daarin – behalwe dat daardie woorde nie ’n betekenis van hulle eie het nie: hulle word gespeel op die wysie van die “meestergedig”; en daardie gedig is ’n liefdesgedig oor herinnering en die pogings om die herinnering aan ’n nag van liefde vas te lê. Die ironie van die vaslegging, van die representasie, is egter dat die presentasie die stolling van die bloed sal wees, die ophou van die vloei daarvan. In ’n

gedig in *Lotus* skryf Breytenbach (Blom, 1970:104) oor die dilemma van die onvermoë van representasie:

Wat is die skoonheid van die skoelapper?
Dit is sy gebreke
Nee
die skoonheid is die vlinderende vlug
van die skoelapper se vlerke

Moenie die vlinder analiseer nie
Om dit te kan doen
moet hy trilsit, stil
soos 'n soen op jou skoen
'n blomblaar sonder blom
'n nag sonder drome.

Die herhaling van “so” aan die begin van “drome is ook wonde”, aan die begin van wat beskou kan word as die laaste deel van die gedig – “so sal my nagte nooit genees of lees nie” – kan dan ook geïnterpreteer word as 'n voortsetting van wat aan die begin gebeur. Die spreker/subjek keer terug na die nag van liefde; nagte wat nie gelees kan word nie, omdat lees genesing is (dan soos 'n nag sonder drome) en die geheime briewe van die drome kan nie voorgestel word nie (wonde wat nie heel nie). Dus sal sy nagte nooit genees nie, en as genesing (die rofie wat agterbly, die ink nadat die betekenis weg is) gelyk is aan lees (van dit wat neergeskryf is), sal die werklike betekenis nooit geweet kan word nie. Die verwysing is nog na die begin van die gedig, maar nou ook na die “gedig”, wat in terme van tegniek gelees kan word, maar wat geen betekenis gee nie. Wonde wat nie genees nie, word geassosieer met bloed wat bloei (vloei) en liefde wat borrel. Nou het die geliefde gekom om sy laaste bloed te laat (en elke nag van liefde is ook 'n bloedlating?). Logies gelees, kan daar geen wonde meer wees nie, en sonder wonde – wat betekenis is – kan daar geen tekens wees ná die genesing, soos rofies/ink, nie. Nietemin sal daar 'n merk wees, ná die wond, ná die genesing, wanneer niks oor is nie. Met die bloed gelaat, kan daar nie liefde wees nie, kan daar nie drome wees nie, kan die bemindes nie bestaan nie. Die liefdesdaad is die vrylating van die ink (maar ook die semen) vir/in die geliefde; en dit kan nie genees nie – kan nie geskryf word nie, kan nie gerepresenteer word nie. Die genesing van die wonde, die genesing van die briewe, is die uitdrukking van woorde op papier. Maar die presentasie van betekenis is die dood van betekenis. Die gedig eindig dus met 'n invokasie:

en mag dié briewe nooit genees nie
nee, die wonde sal nooit genees nie.

Die gedig kon niks “sê” nie.

8. Slotsom

Die vraag kan gevra word: waarom hierdie uitgebreide spel met metafore, hierdie noukeurige strukturering van 'n gedig, hierdie verwysings na dit wat nie voorhande is, of voorgestel kan word nie? 'n Antwoord kan gevind word in Lyotard (1984:81) se bespreking van wat postmodernisme is, en sy teorie oor die “sublieme” binne daardie konteks:

... modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure.

Velazques het, in sy noukeurige presentasie van die representasie van die koning en die koningin in “Las Meninas”, net 'n klein spieëltjie met hulle figure vaagweg daarop voorgestel, in die agtergrond van sy skildery aangebring – en om die koningspaar te representeer was die doel van sy skildery! Net so, maar met ander middele, bevind Breyten dat die epistels van betekenis – die drome, die wonde – ongeskrewe sal bly; en sy bede, sy wens, sy invokasie is dat die wonde nooit sal genees nie.

Bibliografie

- Blom, Jan. 1970. *Lotus*. Kaapstad : Buren.
- Breytenbach, Breyten. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg : APB.
- Breytenbach, Breyten. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad/Pretoria : Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 1983a. *Eklips*. Emmarentia : Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1983b. (“Yk”). Emmarentia : Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1983c. *Mouir (Bespieëlende notas van 'n roman)*. Emmarentia : Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1985. *Lewendood*. Emmarentia : Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1987. *Boek*. Emmarentia : Taurus.
- Brink, André P. 1971. *Die poësie van Breyten Breytenbach*. Blokboek. Kaapstad/Pretoria : Human & Rousseau.
- Brink, André P. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad : Tafelberg.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford : Blackwell.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things, an Archaeology of the Sciences*. London : Tavistock.
- Gombrich, E.H. 1986. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Presentation*. Washington : Phaidon.
- Hirschman, Jack (ed.) 1965. *Antonin Artaud Anthology*. San Francisco : City Lights Books.
- Louw, N.P. van Wyk. 1956. *Nuwe Verse*. Kaapstad : Nasionale Boekhandel.

- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Lyotard, Jean-Francois. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Theory and History of Literature. Volume 10. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Sienaert, Marilet. 2001. *The I of the Beholder. Identity formation in the art and writing of Breyten Breytenbach*. Kaapstad : Kwêla Boeke.
- Wimsatt, William K. & Brooks, Cleanth. 1957. *Literary Criticism. A Short History*. New York : Routledge & Kegan Paul.

Kernbegrippe:

betekenaar en betekende: die verhouding tussen
Breyten Breytenbach: “drome is ook wonde”
metafoor: tekenwaarde van
weerspieëling; presentasie en representasie

Key concepts:

Breyten Breytenbach: “drome is ook wonde”
metaphor: signifying value of
mirroring; presentation and representation
signifier and signified; the relation between