

Francois Smith

Francois Smith is 'n boekredakteur en -joernalis van Kaapstad wat vir verskeie uitgewerye manuskripte versorg en ontwikkel. Hy was voorheen die boekeredakteur van *Die Burger*.
E-pos: fahsmith@mweb.co.za

Murder your darlings: Breytenbach, die dood en die vrou

Murder your darlings: Breytenbach, death and the woman

The poet Breyten Breytenbach establishes a very specific relation between death and the art of poetry, a relation which is affirmed and elucidated in his literary essays, to such a degree that one could refer to his poetics as a death-conscious aesthetics. This is a position that is not wholly uncontroversial, especially in the light of feminist critique viewing the coupling of creativity and death as a male preoccupation that is almost always pursued to the exclusion and elimination of women. It becomes even more problematic when death is expressly linked to the woman, as Breytenbach often does, and this article views the poet's linkage of death, women and art against the backdrop of theoretical stances and the development of cultural viewpoints in this regard.

Key words: Breyten Breytenbach; death; women; death and aesthetics.

Breyten Breytenbach is die Afrikaanse skrywer in wie se werk die dood sekerlik die merkbaarste en mees volgehoue teenwoordigheid het.¹ Ook in sy beskouende essays maak hy gewag van sy doodsbewuste estetika, oftewel die gronding van sy kreatiewe praktyk in 'n bepaalde bewustheid van die dood. Wat nie so ooglopend is nie, is die wyse waarop hy die dood telkens met die vrou of die vroulike in verband bring. Hierdie vrou-dood-verbinding is nie uniek nie, trouens, dis 'n verskynsel so oud soos die Westerse kultuur self, en 'n uitvloeisel van die patriargaat wat voortdurend in die visier van feministiese kritiek kom. Boonop is die teoretiese gronde vir, asook die verbandlegging tussen die skryfkuns en die dood nie onomstrede nie. Uit feministiese oorde word dit dikwels afgemaak as 'n manlike bemoeienis wat in verskeie opsigte ten koste van die vrou nagestreef word. Enersyds, word aangevoer, is die psigoanalitiese grondslag van die tradisie, in die mate wat dit steun op teorieë van subjekvorming, gerig op 'n ontkenning van die vroulike, en andersyds, word gesê, gedy dit in 'n kulturomgewing waarin die vrou dikwels gelykgestel word aan die dood. Die ideologiese vooroordele van mites soos dié oor Oedipus, Odusseus en die Sirene en Orpheus en Eurydice word dan ook dikwels aan die kaak gestel spesifiek op grond van die wyse waarop hierdie mites in die manlike tradisie geappropriëer is tot modelle van skrywerskap. En dan word dit op hierdie wyse telkens as normaal aanvaar dat die man skryf en die vrou sterf, en dat die skrywerskap in 'n sekere sin aangewese is op die dood van die vrou.

Soos met enige poësie van gehalte is dit nie moontlik om Breytenbach se poëtiese ontginning van die dood tot 'n klinkklare slotsom te reduceer nie, en tog tref hy dikwels juis in sy poësie 'n verband tussen die vrou en die dood waarin presies so 'n model van skrywerskap af te lei is. Daar is besliste aanduidings dat die vrou-dood-verbinding in Breytenbach se werk hom blootstel aan die kritiek wat hierbo geopper word, maar wat is die agtergrond en parameters van hierdie kritiek? Voordat enkele van Breytenbach se gedigte in oënskou geneem word, eers die kultuurkritiese aanloop.

Die vrou en die dood

Die veronderstelling dat daar 'n verband tussen die dood en vroulikheid bestaan, is kultureel so ingeburgerd dat die verband dikwels as noodwendig en natuurlik gesien word. Hoewel voorstellings van hierdie verband veel ouer as die psigoanalise is, is veral feministiese kritiek hierop dikwels gerig teen die formalisering daarvan binne die psigoanalise. "Freud has termed 'death' and 'femininity' as the two most consistent enigmas and tropes in western culture," skryf Elisabeth Bronfen (1992: 11) in haar omvangryke studie van hoe die verband tussen die vrou en die dood kultureel volgehou word. Wat sy met hierdie verband bedoel, word duideliker in haar en Sarah Goodwin se inleiding tot *Death and Representation* (Bronfen & Goodwin 1993: 13) waarin bogaande uitgangspunt soos volg geformuleer word: "Freud has made this much clear: femininity and death are Western culture's two major tropes for the enigma."

Hierdie vrou-dood-verbintenis is onder meer gegrond op die kulturele voorstelling van sowel die dood as die vrou as die onpeilbare ander, as dit wat radikaal anders is as die norm, en veral as anders as die lewende of oorlewende manlike subjek. Die dood sowel as die vrou verteenwoordig die versteuring of verskil op grond waarvan, of teenoor wie, 'n narsissistiese selfbeeld en stabiliteit in 'n kultuurstelsel gegrond word, maar in hierdie selfde stelsel word hulle ook voorgestel as 'n uiterste wat oorkom moet word ten einde te kan oorleef.

Hegarty (2000: 173) wys byvoorbeeld daarop dat die dood die voorkeurterrein geword het waarop skrywers soos Heidegger, Levinas, Bataille, Derrida en Blanchot hul konseptualiserings oor subjektiwiteit op die proef kon stel, maar noem onmiddellik dat feministiese skrywers soos Irigary, Cixous, Kristeva en Le Doeuff uitgewys het dat hulle bloot net 'n manlike filosofiepraktyk voortsit, 'n praktyk wat neerkom op 'n ontkenning van die vroulike of die moederlike of van geboorte. Die manlike moordenaar-verteller in Don DeLillo (2003: 57) se *Cosmopolis* verklaar byvoorbeeld heel tiperend dat sy skrywersposisie filosofies gesproke op die randjie van die wêreld is. "I live at the ends of the earth philosophically". Dit is presies hierdie posisie, hierdie huiwering op die drumpel van die dood, wat bogenoemde filosofie ook ondersoek, maar in sowel DeLillo se roman as Ingrid Winterbach se antwoord daarop

in *Die boek van toeval en toeverlaat* word hierdie posisie ook as 'n tipies manlike fantasie uitgebeeld, iets wat nie losgemaak kan word nie van 'n soort megalomanie wat altyd ten koste van die ander (die vrou) manifesteer. D. J. Opperman (1987: 97) maak in sy gedig "Vrou" gewag van 'n "apokaliptiese knaap", oftewel die man wie se doodsfantasie hom infantiel verknog hou aan 'n bepaalde siening van die vrou, naamlik as die een wat die paradys "verlore laat raak het" en sodoende vir die toetrede van die dood gesorg het. "[Men] need femininity to be associated with death," skryf Cixous, "it's the jitters that give them a hard-on! for themselves!" (aangehaal in De Lauretis 1984: 135).

Die mees poëtiese onderwerp

In sy opstel "The philosophy of composition" (1846) maak Edward Allan Poe die gewraakte stelling: "The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world." Dit is 'n uitspraak wat dikwels onder skoot van kritici kom, en die wyse waarop dit steeds argwaan ontlok, laat blyk dat Poe se uitgangspunt nie bloot as 'n tipiese sentiment van die Romantiek gesien word nie, maar as 'n durende kulturele mite. Van die omvattendste kritiek op Poe se uitgangspunt word gelewer deur Elisabeth Bronfen (1992). Sy begin haar beskouing daarvan deur te probeer vasstel waar die oorsprong daarvan lê, gegewe die feit dat dit heeltemal teenstrydig is met die deursnee-beskouing van die vrou as mooi en goed en lewegewend. Sy probeer ook vasstel wat hierdie wending teweeggebring het.

Poe se verduideliking kom neer op wat vir hom 'n noodwendige verloop van die skeppingsproses is, naamlik dat alle kunswerke nie by die begin nie, maar by die einde moet begin. Slegs met die ontknoping in gedagte kan 'n mens 'n plot 'n soort noodwendigheid gee, voer hy aan. Die dood is dus vir hom 'n integrale deel van enige literatuurbeskouing, omdat die gebeure wat beskryf word, die toonaard waarin dit gedoen word, en elke kunsgreep van 'n narratief, sy poëtiese krag put uit 'n voorafbepaalde, onvermydelike terugkeer na bewegingloosheid.

Poe verklaar voorts skoonheid as die hoogste essensie, en hartseer en melancholie as die geldigste van alle poëtiese toonaarde. Daaruit vloei sy gevolgtrekking dat die dood die vernaamste melancholiese onderwerp is, en dat hierdie melancholiese onderwerp op sy mees poëtiese is as dit ten nouste met skoonheid verbind word. En vir Poe is die hoogste graad van skoonheid 'n mooi vrou – vandaar sy definisie van die mees poëtiese onderwerp.

In teenstelling met die algemene verontwaardiging uit feministiese kringe op Poe se uitlating bied Sarah Kofman 'n psigoanalitiese perspektief op die verband tussen skoonheid en die verlies (van 'n vrou). Opvattinge omtrent skoonheid, oftewel dit wat die mens as mooi ervaar, voer sy aan, het te make met die volmaakte moederlike liggaam wat verlaat is en permanent verlore is (aangehaal in Bronfen 1993: 117). En

die beeld van skoonheid stel die mens in staat om weg te kom van die ontwykendheid van die stoflike wêreld na 'n illusie van ewigdurendheid ('n ontkenning van verlies), selfs terwyl dit die besef afdwing dat hierdie ideale toestand self ontwykend is, onvatbaar en ewig wegsterwend. Omdat kuns geskep word op grond van dieselfde ontwykendheid wat dit wil besweer, doen dit niks anders nie as om oor hierdie skoonheid te rou nie, en in die proses rou kuns dus oor sigself.

Bronfen (1992) se ontleding van die verbande tussen vroulikheid en die dood begin dan juis ook by die implisiete kulturele veronderstelling dat skoonheid 'n skans is teen die dood, dat die mens sy toevlug neem tot beelde van heilheid, suiwerheid en perfeksie. Maar waarby Bronfen dan aansluit, is dit wat Freud met sy ontleding van die mite van die drie houers (*three caskets*) aangetoon het, en dit is die algemene opvatting in mites en volksvertellings dat die voorkeur vir die mooiste (vrou) altyd neerkom op 'n voorkeur vir die dood. Wat onderliggend hieraan is, voer Freud aan, is 'n hoogs ambivalente vorm van wensdenkery, naamlik die mens se voortdurende pogings om die dood te vervang met sy teenoorgestelde, naamlik skoonheid.

In Freud (1989) se ontleding hiervan in sy opstel "The theme of the three caskets" identifiseer hy 'n "antieke tema" in volksverhale en ook in die letterkunde, en hierdie tema is gebaseer op die motief van 'n man wat een van drie vroue moet kies. Die keuse val telkens op die derde, sy is die mooiste. Maar sy is dan ook altyd stom of stil, 'n eienskap wat in die algemeen gesien word as verteenwoordigend van die dood. Die man kies dus elke keer by implikasie 'n dooie vrou. Freud sien hierdie keuse ook as sou dit daarop neerkom dat die man daardeur die dood self kies, of dan die godin van die dood.

Die vraag bly egter hoe dit gebeur dat as die man telkens die mooiste en voortreflikste kies, hy die dood kry. Freud interpreteer dit as 'n uitvloeisel van die mens se verset teen 'n onderwerping aan die natuurwet dat alles moet sterf. Die godin van die dood word daarom vervang deur haar teenpool, die godin van liefde. In die antieke tye was die godin van liefde en die godin van die dood in elk geval dieselfde godin. Op dieselfde wyse (dit wil sê as 'n soort onbewuste verset) word noodsaak deur keuse vervang. Hierdie tema is dus 'n oeroue vorm van wensdenkery.

Freud is egter aanvanklik geïnspireer deur hoe Shakespeare hierdie tema gebruik het in *The Merchant of Venice* en *King Lear*, en dit is tot die gebruik in laasgenoemde dat hy ten slotte terugkeer en waarin hy die ware inhoud van die tema vind. Die ou koning Lear wil voordat hy sterf, sy koninkryk tussen sy drie dogters verdeel na gelang van hoe lief hulle vir hom is. Die oudste twee, Goneril en Regan, gaan tot die absolute uiterste om hul liefde te bewys, maar die jongste, Cordelia, verseg om enigiets te sê. Na regte moes Lear die beskeie, sprakelose liefde van sy derde dogter as sodanig herken het en dit beloon het, maar hy sien dit nie raak nie. Hy ontfer Cordelia dus, verdeel sy ryk tussen die ander twee, en bewerkstellig so sy eie ondergang.

Wat Lear nie kon of wou sien nie, en wat Shakespeare met hierdie weergawe van die tema illustreer, voer Freud aan, is dat die ou, sterwende koning sy swygsame dogter moes kies. Hy moes die dood kies en vrede maak met die noodsaak daarvan.

Waarop Freud nie kommentaar lewer nie, en wat nie in sy interpretasie ter sprake kom nie, is waarom dit juis die vrou is wat met die dood verbind word. Dit blyk dat Freud blind is vir die wyse waarop hierdie verband self 'n kultuurkonstruksie is, iets soortgelyks aan die voorstelling van die vrou as natuur. As moeder natuur word sy gesien as die skenker van lewe, maar moeder natuur is ook die wildernis en as sodanig die bron van rampe en storms. Daarteenoor word kultuur voorgestel as manlik, die aspek wat die natuur moet tem. Tekenend van die paradoksale voorstelling van die vrou as goed sowel as gewelddadig, is die wyse waarop hierdie uiteenlopende fasette deur die twee argetipiese moeders in die Westerse kultuur, naamlik Eva en Maria, verteenwoordig word. Hoewel hulle teenoorgesteldes van mekaar is, word albei voorgestel as oerbronne van die Westerse kultuur. Eva word verbind met boosheid, verleiding en vernietiging; Maria is die versorgende en helende moeder, die verlossing van vleeslikheid, sonde en skuld.

R. Howard Bloch (aangehaal in Bronfen 1992) wys daarop dat die weergawe van taalverwerwing in die paradysmite reeds 'n wegbeweeg van die vrou impliseer. In die Bybelboek Genesis word die skepping van die vrou as aanvulling vir die man samelopend met die skepping van taal as aanvulling vir dinge voorgestel. In teenstelling met en ondergeskik aan Adam se heelheid word Eva geassosieer met tydelikheid, verskil, lyf en materie, en word haar ontstaan gesien as sinoniem met die verlies aan die letterlike, met die skepping van die metafoor, met die figuurlike as afwyking, met ontaarding en uiteindelik as 'n oordragtlike wegkeer van die wesenlike. Eva is dus in hierdie voorstelling wesenlik 'n bysaak.

Uit hoofde van haar sekondêre aard in kultureel gevestigde voorstellings soos die paradysmite, en op grond van die vrou se alteriteit, word sy gesien as ornament, artefak of versiering. Daarom heers die dood as verydeling, verdeling of duplisering in twee opponerende domeine wat albei verbind word met die vroulike. Ten eerste is die dood teenwoordig in die swakheid, weerloosheid en korrupteerbaarheid van die vlees, en ten tweede in die kunsmatige kleding en tekens wat die naakte, natuurlike liggaam aanvul. Paradoksaal word die vrou verbind met sowel die natuur as die stoflike liggaam, en as sodanig bedreig sy stabiele, ewigdurende kulturele vorme omdat hierdie aspekte buite die bestek van enige semiose val. Die vrou dien dus as betekenaar vir 'n oorspronklike, paradyslike heelheid van die liggaam en die eenheid van betekenaar en betekende – sy simboliseer die heelheid voor die sondeval, voor geboorte (baarmoeder), lyf (soma) en taal (sema). Terselfdertyd word die vrou, uit hoofde van haar afgeleide aard (van die man), ook verbind met figuurlike voorstellings en kunsgrepe, met die breuk tussen betekenaar en betekende (sema/graf). Bloch se punt is dat die pejoratiewe verband tussen die vroulike lyf en taaltekens die resultaat is van 'n

misoginistiese kodering van vroulikheid as pervers of as oormaat. Die verband word dan getref op grond daarvan dat woorde of taalttekens ook as oorvloedig gesien word of as 'n perversie van die suiwere beelde in die bewussyn, net soos wat die liggaamlike of sensoriese gesien word as 'n oormaat en perversie van die suiwere gees of siel.

Die geslag van die dood

'n Mens sou baie maklik uit bogaande die sprong kon maak van die voorstelling van die vrou as 'n perversie en ontaarding, na die voorstellings van die dood as 'n vrou. In sy ondersoek na voorstellings van die dood regdeur die eeue, oftewel na die wyse waarop die mens altyd ten opsigte van die voorstelling van die dood op personifikasie aangewese is, toon Karl Guthke egter aan dat hierdie voorstellings eintlik nog altyd eerder op 'n "battle of the sexes" neergekom het en dat daar dus nie werklik 'n oorheersende geslagtelike voorstelling van die dood is nie. Guthke verwys in sy *The Gender of Death* (1999) na menige voorstelling uit die geskiedenis van die kunste, en hoe dit fluktuueer tussen manlik, vroulik of 'n geslaglose geraamte. In hierdie trant sou 'n mens kon wys op die voorstelling van die dood as manlik in Sheila Cussons se gedig "Die geseglike dood", en as vrou in Breyten Breytenbach se "(wewenaar en woord)". Dat die dood oorwegend as vrou voorgestel is of word, is dus ook 'n mite. In die Romantiek was daar wel 'n oplewing van die voorstelling van die dood as 'n vrou. Dit was die era van die *femme fatale*, die *belle dame sans merci*, waternimfe, vampiere, Loreleis, Liliths, Sirene, Chimeras, Gorgone, Amasone, Slinkse, ensovoorts. Maar hierdie oplewing is teengewerk deur 'n byna gelyktydige proliferasie van die motief "die dood en die meisie", die *Der Tod und das Mädchen*-motief waarin die dood voorgestel word as 'n man wat die meisie verlei. Tog was daar in die tweede helfte van die 19de eeu 'n hernieuwe opbloeï in die voorstelling van die dood as 'n vrou, 'n tendens wat tot in die eerste dekades van die 20ste eeu voortgeduur het, veral in die Estetisme, Simbolisme en Dekadentisme, en 'n opbloeï wat sekerlik sy merk gelaat het op Poe se sensibiteit. Dit is 'n voorstelling wat dan ook gepaard gaan met die opvatting dat liefde en die dood baie na aan mekaar lê, so na dat die een wel vir die ander aangesien kan word (Guthke 1999: 187).

Die fassinering van skrywers en kunstenaars met die dodelike vrou en die voorstelling van die dood as 'n vrou blyk dus 'n hardnekkige tendens te wees wat volgens Guthke enersyds verband hou met die oerverbintenis van die vrou met die natuur waarna hierbo verwys is,² en andersyds met vroulike emansipasie. Een van die uitvloeisels van die Verligting was die opvatting dat die manlike rede in konflik verkeer met die irrasionele, ontembare natuur. Guthke (1999: 189–90) haal Adorno en Horkheimer se standpunt hieroor in hul *Dialectics of Enlightenment* (1947) aan waar hulle aanvoer dat die vrou in die Verligting "became the embodiment of the biological function, the image of nature, the subjugation of which constituted that civilization's

title to fame [. . .] This was the significance of reason". Die keersy van hierdie verdringing van die vroulike, is dan juis dat die vrou in die bewussyn terugkeer as die dood. Maar hierdie herlewing van die dood as vrouefiguur rondom die einde van die 19de eeu het ook te make met die maatskaplike en sosiale emansipasie van die vrou, 'n transformasie wat oeroue, elementêre vrese in mans wakker gemaak het.³

In die letterkunde is een van die invloedrykste mites waarin die vrou-dood-kopeling voortgesit word die mite van Orpheus en Eurydice. Die stereotiepe situasie wat daarin vervat word, wat Poe voorhou, is dat die vrou sterf en die man skryf.

Van die hardnekkigste kulturele mites omtrent die dood as 'n vrou wentel egter om prostitusie. Dit is 'n oerverbintenis, minstens so oud soos die voorstelling van die sedelose vrou (die "groot hoer" in die 1933-vertaling) van Babilon in Johannes se apokaliptiese visie in die Bybelboek Openbaring. Die vroulike prostituut word voorgestel as 'n wese op die drumpel tussen sosiale en psigologiese kategorieë, en as sodanig destabiliseer sy stelsels en bedreig selfs die fundamentele binêre opposisie tussen lewe en dood (Goodwin 1993: 159). Die prostituut bespook nog altyd kulturele voorstellings, en dan spesifiek as die vergestaltung van lyflike verval en dus die dood. Maar wat ook altyd deel was van die situasie van die prostituut, is dat sy sowel sosiaal onaanvaarbaar is as die objek van onwettige begeerte – sy word dus sowel verwerp as begeer. Sy is dus sowel die buitenissige, bedreigende ander as 'n aspek van die kleinburgerlike self. Om die prostituut en nie ook haar kliënte nie voor te stel as die draer van siekte is duidelik 'n poging om dit wat verdring is, van die kollektiewe self weg te projekteer. Goodwin (1993: 159) se gevolgtrekking is: "Small wonder, then, that she comes to represent death itself, externalized but beckoning".

Na analogie van Openbaring 17:18 stel D. J. Opperman (1987: 75) in sy gedig "Grootstad" uit die bundel *Negester oor Ninevé* die stad, oftewel 'n nywerheidsbestel, voor as 'n prostituut in wie se skoot die hele beskawing ondergaan. En as die beskawing waarvan die nywerheid 'n uitvloeisel is, soos Paglia (1990) aanvoer, wesenlik manlik is, dan is hierin nog 'n weergawe van die man wat deur die vroulike verswelg word. Tragedie, voer Paglia (1990: 4) aan, is die Westerse letterkundige genre by uitstek. Tragedie as 'n dramatisering van 'n onvermydelike ondergang van die mens is ook 'n tipies manlike genre, aangesien daar min voorbeelde in die Westerse kanon is van vroue as tragiese protagoniste. "Tragedy is a male paradigm of rise and fall, a graph in which dramatic and sexual climax are in shadowy analogy" (Paglia 1990: 5). Paglia se argument is egter dat hierdie ewige siklus in die natuur vasgelê is, dat die kunste se onherbergsaamheid jeens die vrou spruit uit die natuur se onherbergsaamheid jeens die mens, en dat die opeenvolging van opbloeï en verval geskakel is in 'n nimmereindigende siklus van interafhanklikheid.

Bogaande is, in kort, die kultuurkritiese en teoretiese agtergrond vir die beskouing van enkele van Breytenbach se verse, en spesifiek hoe die vrou-dood-kuns-verbinding daarin voltrek word.

Murder your darlings

In Breyten Brey tenbach se digbundel *Lotus*, wat in 1970 onder die pseudoniem Jan Blom verskyn het, word die derde afdeling, "Skulp vir reën", afgesluit deur die gedig "(wewenaar en woord)" (*Lotus*, 238).⁴ Die spreker in die gedig, wat implisiet as digter voorgestel word, is hierin die wewenaar, en die digter staan dan teenoor die woord in dieselfde verhouding as die wewenaar teenoor die vrou: soos die wewenaar se vrou is die digter se woord dood. 'n Ander perspektief op hierdie beeld, en een wat eerder deur die gedig ondersteun word, is dat die digterlike woord 'n vrou is, maar dan spesifiek 'n gestorwe vrou. Poe se opvatting omtrent die mees poëtiese onderwerp is dus nie uitgedien nie, of so wil dit met die eerste oogopslag in Breytenbach se gedig blyk.

3.30 (wewenaar en woord)

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!

Bogaande gedig kan ten eerste gelees word teen die agtergrond van Breytenbach se vooropstelling van die verband tussen kuns en die dood. Breytenbach fantaseer, en is geobsedeer met sy eie dood, skryf Lütge Coullie (2004: 189). Dit is 'n fiksasie, merk sy op, wat in al sy werk voorkom, en ter illustrasie haal sy soos volg uit sy *Notes of Bird* (1984) aan: "You are addicted to the idea of dying and your only fear is that you may miss that appointment" (Lütge Coullie 2004: 189). Lees daarby die groot aantal van sy gedigte wat oor die dood handel, gedigte wat saamgevat kan word onder die titel van die slotgedig van sy bundel *Eklips*, "Om te lewe is om te brand" – Andrei Voznesenski". Die laaste reël in hierdie gedig lui soos volg: "om te lewe is om te lewe, is om lewe-lewe te sterwe" (*Eklips*, 102). In sy essay "Writing the Darkening Mirror" skryf hy oor die paradoksale wording-in-aftakeling wat deur die skryfproses bewerkstellig word: "And death is no ending, it is the final self. The end product when light at last falls short" (*Memory*, 2).

Dan is "(wewenaar en woord)" ook die laaste in 'n reeks liefdesgedigte waarin die spreker as't ware sy omgewing deur verliefde oë – deur die oë van die liefde – aanskou en herontdek. Die liefde word voorgestel as 'n reis, soos in die opeenvolgende verse "(windroos)", "(tot rus)" en "(liefdesvaart)", maar aan die einde van die reeks versomber die stemming met die implikasie dat die beminde ter wille van die kuns opgeoffer word, soos in die voorafgaande "(moord in die gedig)" en "(kennis van die heilige van galg-aas)" waarin daar ook reeds die verbinding tussen woord, vrou en die dood voorkom: "die heuwels is galge vir wolke / soos die woordbos 'n galg is / waaraan die sin haar moet walg" (*Ysterkoei-blues*, 237).

Die gedig "(wewenaar en woord)" moet dus gelees word teen die agtergrond van die rol wat die liefde en die dood in die breë in Breytenbach se poësie speel, maar ook in die besonder in die konteks van die verbinding woord-vrou-dood wat in hierdie betrokke siklus voltrek word.

In die afdelingstitel, "Skulp vir reën", word die skulp, simbool van die vroulike,⁵ as 'n beskerming teen die elemente voorgestel. In "(wewenaar en woord)" is die skulp, dit wil sê die vroulike, ten eerste 'n "luisterryke mond", dus by uitnemendheid die orgaan vir die poësie. Maar die spreker in die gedig, die digter, leer by die

miere. Die spreker word hierdeur aan 'n Bybelse perspektief gekoppel,⁶ met ander woorde aan 'n perspektief met 'n baie besliste kultureel-godsdienstige lading. Vanuit hierdie perspektief weet die spreker dan ook wat om met die mondkulp te maak, en dit is om die "vleeswitte grystong" daaruit te vreet. Hierdie proses word voltrek in terme van die liefdesreis wat regdeur die betrokke afdeling in *Lotus* ter sprake is. Die moorddadige uitvreet, soos wat miere dit doen, word in verband gebring met die liefdesreis deurdat hierdie reis voorgestel word as 'n verwonding. Die minnaar-spreker skryf as't ware in die lyf van die beminde in en die poësie ontstaan deur die ontsyfering van hierdie verwonding, van "al die rooi letters van jou lyf". Soos wat voorheen in hierdie afdeling gesuggereer is, is daar dus weer sprake van "moord in die gedig".

Maar is dit werklik wat geïmpliseer word?

Die gedig word onderbreek deur 'n ellips, en dan lui die volgende reël "nou toe nou", so asof daar geleentheid gegee is om oor die voorafgaande te peins, en dan volg die verontwaardiging: "nou toe nou"! Die res van die gedig kan dus gelees word as 'n relativering of selfs 'n weerspreking van die voorafgaande. Dit word ook bevestig deur die versekering: "en dit moet jy weet:" Dan sê die spreker: "ek het my myne uit die liefde gekap". Hy het dus liefdevol te werk gegaan. Daarby is die voor die hand liggende betekenis dat die spreker gemyn het, dit wil sê iets kosbaars ontgin het, en in die konteks van die gedig kan dit gelees word as woordontginning, oftewel die digkuns. Die spreker sê boonop dat hy homself in die liefde uitgestort het, dit wil sê hy het homself in die myn (digkuns) gestort en sou daarin begrawe wil word: "gooi daardie gat toe!"

Hierdie "my myne" kan ook met 'n ander betekenisinhoud gelees word, 'n betekenis aangevoer deur die voorstelling in hierdie afdeling van die liefdesreis as 'n ontdekking van eie identiteit. Lees dus ook "my myne" as "my eie ek", 'n lesing wat ook die verwarring voorkom as die gedig (poësie) verder in die vers voorgestel word as sowel die liefde as die ontginning (myn) van die liefde.

Die gedig, impliseer die voorlaaste strofe dus, is die liefde. Die gerusstelling waarmee die tweede helfte van die gedig ingelui is, word dus voortgesit, naamlik dat die gedig nie 'n moord is soos voorheen veronderstel nie – die gedig is die liefde. Maar die gedig word op 'n baie spesifieke wyse aan die liefde gelyk gestel, en wel na analogie van die verband tussen die vrou en die woord: "so soos elke vrou 'n woord is". Ons aanvaar Breytenbach gebruik hier 'n beeld en maak nie 'n *a priori*-stelling nie, want per slot van sake is alles woorde. Die strofe lui dan ook verder dat elke vrou soos woorde "onpeilbaar en ontleen" is, dit wil sê benewens die feit dat die vrou nie tot 'n vaste betekenis of tipe gereduseer kan word nie, dra sy ook die spore van ander woorde en/of vroue. Maar dan is die vrou ook (soos woorde) "'n in-plaas-van en 'n sameswering". Soos die woord is die vrou dan, en hier skemer Hegel se woord-as-negering deur, iets wat net die plek merk van die eintlike en as sodanig 'n negering is van dit wat sy verteenwoordig – 'n aanduiding van die afwesigheid (die dood) van

die vrou van vlees en bloed. Indien die vrou dus ook nog met die woord “sameswering” beskryf word, kan die reël gelees word as beskrywend van iemand wat teen die spreker saamsweer om haarself te laat verdwyn – haar te laat ken deur haar afwesigheid.

Hierdie vrou-woord-metafoor is egter ingebed, of dan ten minste gekoppel, aan ’n ander metafoor, naamlik “die gedig is die liefde”. Die uitgebreide metafoor is dus: Die gedig is die liefde soos wat die vrou ’n woord is. ’n Komplekse netwerk van betekenisverbande word so gevestig waarin die woord “gedig” opeenvolgens gekwalifiseer word deur “liefde”, “vrou” en “woord”. So gelees, is die gedig ’n wyse waarop ’n verband gevestig word met die vrou-as-woord, dit wil sê die vrou in haar hoedanigheid as “onvaspenbare”, as negering en afwesigheid. Die gedig-as-liefde is dus ’n onvaste, afgeleide en wederstrewige wyse waarop verbintenisse met woorde aangegaan word. Maar, lui die slotreël van hierdie strofe, en eers daarmee word die vrou-as-woord-metafoor volvoer: “maar nou begraaft in my myne”. Die vrou-as-woord is in die digter se woordmyn, sy gedig, begrawe, maar soos hierbo aangedui, kan dit ook gelees word dat sy begrawe is in dit wat die spreker as “myne” beskou, dit wil sê dit wat hy beskou as behorende tot hom. En net so kan die digter sy klein afsteek – deur die liefdesobjek, die vrou-woord, te begrawe. Hierdie strekking word in die slotstrofe van die gedig “memento mori” in Breytenbach se bundel *nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde* (170) nog ekstremer gestel as die digter voorgestel word as sou hy met die dood getroud wees, met dan die implisiete veronderstelling dat die dood ’n vrou is:

begrafnisvoëls, stryk die penne met die bekkies glad:
gras is die mens, stof is sy dae,
klei is sy huis, bloed is sy dade,
moord is sy skepping, dood is die gade

Uit dieselfde bundel, in die gedig “die titel is: ’n belydende woord uit die dood” (*nege landskappe*, 182) word die poësie voorgestel as ’n owerspelige verhouding waarin die dood verkul word:

ek het my lewe met woorde deurgebring: o,
nie as bydrae tot die taal
(asof dit ’n noodhulpfonds sou wees)
wat nog te sê van kultuur,
daardie suur kultus
van trutterigheid en krukbakleiers nie,
maar om die dood met ’n ander vrou te kul

Indien dus weer na die gerusstelling van die “nou toe nou” in “(wewenaar en woord)” gekyk word, blyk dit bloot ’n valse gerusstelling te wees. Die versekering dat die

gedig “uit liefde gekap word”, is juis net dit: “die gedig is die liefde”, die liefde én die geliefde staan in diens van die gedig, en word uiteindelik saam in die gedig begrawe. Die digter is dus, soos die titel aandui, ’n wewenaar – ’n man wat die vrou afsterf sodat die woord langs hom kan verrys. Dit word ook in die slotstrofe bevestig: Die digkuns is die digter se hoogste waarde, sy “liefsteling”, maar dit impliseer dan ook sy volslae eensaamheid as mens.

Weer eens is dit egter nie so eenvoudig nie. Breytenbach se “(wewenaar en woord)” is ook ’n bevraagtekening van ’n kulturele mite. Dit blyk veral uit die wyse waarop die spreker aanvanklik beweeg word tot ’n manier van kyk: hy leer ’n Bybelse les. Hy kyk dus uit ’n kultureel-godsdienstig vasgelegde perspektief en sien daarvolgens die poësie as ’n proses van aftakeling en verwonding. Maar baie spesifiek is die poësie dan ook uit hierdie perspektief ’n aftakeling van die vroulike beginsel in die breë en dan spesifiek die vroulike lyf. In hierdie opsig kan die tweede helfte van die gedig as ’n relativering van hierdie kultureel verskanste, misogynistiese perspektief gesien word, hoewel daar eintlik net weer op die bloedspoor teruggehoop word.

Camille Paglia se voorstelling van kultuur as ’n resultaat van ’n manlike strewe weg van die vroulike, aardse natuur kry weer en baie spesifiek ’n relevansie as Breytenbach hierdie bevraagtekening van die vrou-dood-koppeling in die Westerse estetika voortsit in sy vers “die gedig as vooruitgang”, weer uit *nege landskappe* (103). Hierdie gedig word in die teks ’n “doop-gedig” genoem, dit wil sê ’n *ars poetica*. Die gedig word, so lui die vers, geskryf aan die hand van ’n vroeëre koerantberig oor ’n man se bekentenis van die ontvoering, seksuele aanranding en uiteindelijke moord op ’n sesjarige seun. In die gedig word die moordenaar en die seun egter albei met die letter “B” voorgestel – by implikasie is die moordenaar en die seun in die herdigting van die berig dieselfde persoon. Ná die moord begrawe die man die lyk naby ’n abdy:

en langs Crooked Lane naby ’n abdy
in die fetus-posisie gemoffel
in die aarde se skoot

Die man sterf dus in die gedaante van sy jongere self, en sy teraardebestelling is ’n terugbesorging aan die moederskoot. Die aarde is hier in die hoedanigheid van moeder natuur, en die moontlikheid van regenerasie word gesuggereer deur die verwysings na “fetus” en “die aarde se skoot”.

In die slotstrofe verskuif die fokus van die verdigte weergawe van die koerantberig na die digter wat dit ver-dig. Die digtende hand bring “’n knoop woorde” te voorskyn. Die fokus gaan dan na wat buite gebeur, na die natuur. Daar doen die wind en die wolke dieselfde as wat die digter binne doen, die wind maak ’n kring, die wolke ’n snoer. Die ooreenkoms tussen die digtershandeling en die natuurprosesse word versterk deur die klanksnoer in die strofe: die “ring” aan die digtershand word klankmatig geskakel met “bring”, “kring” en “sing”:

Hierdie bewegende hand dra 'n ring
en bewe nie behalwe by die voort-bring
van 'n knoop woorde. Buite die ruite
is 'n kring wind, 'n snoer wolke
Voëls sing

Dat die digtende hand nie bewe nie, verkry in die konteks van die gedig 'n spesifieke betekenis: populêre voorstellings wil dit hê dat die koelbloedige moordenaar se hand nie tydens die misdaad bewe nie. Maar wat doen hierdie koelbloedige hand? Hy knoop woorde, net soos wat die wind "kring" en die wolke "snoer". Binne sowel as buite, in die kultuur sowel as die natuur, word dieselfde prosesse voltrek – almal is aandadig aan 'n knoop en 'n snoer, almal het as't ware 'n wurgtou in die hand. Maar almal is aandadig juis omdat hulle besig is met 'n kreatiewe proses – die gedig is immers as "doop-gedig" 'n "benoeming" van die digterlike proses. En die uiteinde van hierdie kreatiewe, moorddadige proses is uitbundig lewe: "Voëls sing," lui die slotreël.

Die oog moet egter gehou word op die kontoere van Breytenbach se kultuurargument. In watter opsig is die gedig 'n "vooruitgang"? In bogaande lesing van hierdie gedig sou 'n mens kon veronderstel dat die vooruitgang waarop die titel dui, voltrek word in die verplasing van natuur deur kultuur. In die gedig word die twee egter gelykgestel en as ewe aandadig beskou. Maar dan wentel die gedig ook om 'n oertoneel waarin die digter homself wegmoffel in die moederaarde sodat herlewing kan plaasvind. Dit is ook die tipiese gegewe van inisiasierituele: die inisiantus word in donkerte afgesonder om daarna tot 'n nuwe orde hergebore te word. Die donker ruimte waarin die jongelinge hul moet terugtrek, is dan simbolies sowel die baarmoeder as die graf. So gelees is die titel van die gedig geheel en al ironies: die poësie is volgens hierdie gedig immer 'n terugkeer na 'n oertoneel, na 'n misdaadtoneel.

Hoewel die vroulike in bogaande gedig hoogstens aandadig is aan moorddadige kreatiwiteit, is die vrou en vroulikheid dikwels in Breytenbach se poësie juis dit wat voorgehou word as die slagoffer, die hoogste offer wat gebring moet word sodat die kuns kan lewe. Hoewel dit op die oog af lyk asof hy een van die dierendste kulturele mites bevraagteken, is sy verbluffende woordwerk telkens 'n bestendiging van die vrou-dood-koppeling in die Westerse estetika.

Aantekeninge

1. Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n hoofstuk uit die skrywer se proefskrif, "Letterkunde en die dood: onmoontlikheid en die moontlikhede van die teks" (Universiteit van Kaapstad, 2007).
2. Die verbintenis is byvoorbeeld merkbaar in die Moedergodin wat feitlik in alle mitologieë 'n sentrale rol speel. Sy is die Groot Moeder, wat aan alles lewe skenk, en as sodanig word sy ook gelyk gestel aan die aarde en die natuur. Die Moedergodin is egter ook 'n ambivalente figuur – nie net die gewer van lewe nie, maar ook die godin van dood vernietiging. Soos die natuur 'n voedings-

bodem is, die gewer van lewe, is dit ook deur rampe en plaë 'n vernietiger van lewe. In die figuur van die Moedergodin begin die mens aanduidings gee van sy vermoede en vrees dat hy deel is van die natuur en daarom uitgelewer aan die dood. Freud skryf byvoorbeeld in sy essay "The theme of the three caskets" (Freud 1989: 520) dat die Griekse skikgodinne, die Moirai, geskep is nadat die mens agtergekom het hy is ook deel van die natuur en daarom onderworpe aan die onveranderlike wet van die dood. Die menslike bewussyn vind dit egter moeilik om hierdie geworpenheid in die dood te aanvaar, en daarom, sê Freud, is die godin van die dood vervang deur haar teenoorgestelde, naamlik die godin van liefde.

3. Camille Paglia (1990) is uit 'n feministiese perspektief, hoewel omstrede, meer bevestigend oor die verbintenis tussen die vrou en natuur en die man en kultuur. Volgens haar is die *femme fatale* byvoorbeeld nie 'n produk van die manlike fantasie nie, maar 'n uitvloeisel van die onveranderlike biologiese werklikhede van die vrou.
4. In hierdie artikel word na meer as een Breytenbach-teks verwys, gevolglik sal verkorte titels in verwysing gebruik word.
5. Sien ook "skulp se skaamlip / die vrou / 'n abdy / heuningkorf ..." in die gedig "(by bieg 'n vrou)".
6. Spreuke 6:6: "Gaan kyk na die mier, luiaard, kyk hoe hy werk, en leer by hom."

Bronnelys

- Breytenbach, Breyten. 1983. *Eklips*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1993. *nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Pretoria, Somerset-Wes: Hond/Intaka.
- _____. 1996. *The Memory of Birds in Times of Revolution*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte 1964–1975*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 1993. Risky resemblances: on repetition, mourning, and representation. In Sarah W. Goodwin & Elisabeth Bronfen (reds.). *Death and Representation*. Baltimore, Londen: The John Hopkins University Press, 103–29.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Londen, New York: Quality Paperbacks Direct.
- Freud, Sigmund. 1989. The theme of the three caskets. In Peter Gay (red.). *The Freud Reader*. New York, Londen: W.W. Norton & Company, 514–22.
- Goodwin, Sarah Webster. 1993. Romanticism and the ghost of prostitution: Freud, Maria, and "Alice Fell", in Goodwin, Sarah Webster & Bronfen, Elisabeth (reds.) *Death and Representation*. Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press, 152–73.
- Guthke, Karl S. 1999. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegarty, Paul. 2000. Bataille, conceiving death. *Paragraph*, 23 (2): 173–92.
- Lütge Coullie, Judith. 2004. From dream to waking and back again: An A-Z guide to the critical writing. In Judith Lütge Coullie & J. U. Jacobs (reds.). *a.k.a. Breyten Breytenbach – Critical Approaches to his Writings and Paintings*. Amsterdam, New York: Rodopi, 181–20.
- Opperman, D. J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg, Human & Rousseau.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press.
- Poe, Edgar Allan. 1846. The philosophy of composition. *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, XXVIII: 163–7.
- Smith, F. A. H. 2007. *Letterkunde en die dood: onmoontlikheid en die moontlikhede van die teks*. Ongepubliseerde Ph.D. Universiteit van Kaapstad.