

Heilna du Plooy is professor en vakhoof
van Afrikaans en Nederlands in die
Skool vir Tale aan die Potchefstroom-
kampus van die Noordwes-Universiteit.
E-pos: Heilna.duPlooy@nwu.ac.za

The introspective perception

In this article the relation between Breyten Breytenbach's paintings and poems is discussed focusing on images relating to vision, seeing, looking and eyes. Based on the interpretation of selected paintings, of which some are used on the covers of the volumes of poetry and a number of poems, the conclusion is reached that the same poetics and *ars combinatoria* underlie painting and writing in Breytenbach's oeuvre. Seeing, writing and living are opposed to blindness, non-vision, silence and death. In *die windvanger* ("the wind catcher") similar motifs are used but the emphasis is changed as the ability to see is more markedly associated with insight and an attempt to understand. **Key words:** Breyten Breytenbach, poetics, painting and poetry, die windvanger.

Inleiding

Weens die statuur en omvang van die oeuvre van Breyten Breytenbach, is tallose aspekte en fasette van sy oeuvre al bespreek en deeglik verken. Daarom is dit bykans onmoontlik om vir vertroude Breytenbachlesers en -kenners iets nuuts te probeer vertel. Tog kom die moontlikheid om weer oor sy werk te skryf, uit die aard van sy oeuvre self voort, om naamlik in en tussen die herkenbare en selfs bekende aspekte van sy werk – van die deurlopende temas tot by die metafore en die verspringende klanke – nuwe verbande en kombinasies te soek of te lê sodat iets anders tot stand kom. 'n Waardige ideaal van 'n kommentator of bespiegelaar sou onder meer kon wees om altyd weer iets nuuts of 'n ou insig op 'n nuwe manier te vind in die bestanddele van 'n kunstenaarsbestaan. Dit geld ook ten opsigte van diegene wat wil skryf oor Breytenbach se werk. Hierdie artikel is dus hoogstens 'n nuwe rangskikking van die skerwe kleur en vorm en betekenis wat telkens kaleidoskopies vir die lesers van Breytenbach se skrywes en vir die aanskouers van sy skilderye in nuwe patrone uiteenval en/of saamval.

Uitgaande van so 'n benadering sou 'n mens kon begin deur te kyk na die manier waarop woorde en beelde (sowel simbole as metafore) instrumente word om nuwe dinamiese ruimtes te open waarin die kunstenaar, sowel die digter as die skilder, homself opnuut ontdek en momenteel tot stand bring.

Daar word in hierdie artikel uitgegaan van Breytenbach se eie siening dat sy poëtiese oeuvre en sy skilderwerk onskeibaar is aangesien albei artistieke aktiwiteite

die resultaat is van omvattende en onmiddellike belewenis. In die prosesse van beide skryf en skilder, word volgens Breytenbach die “ek” tot stand gebring, maar in hierdie artikel word identiteit spesifiek benader deur die fokus te rig op die intense gemoeidheid met die oog, met wat gesien word en sigbaar gemaak kan word, maar ook met dit wat juis onsigbaar is of nie gesien kan word nie en met die onvermydelike blindheid en bedrieglikheid van weerspieëlings. As verwysings en representasies van oë en sig in Breytenbach se oeuvre nagegaan word, blyk dit opnuut dat die estetiese denke onderliggend aan sowel die digterlike as die skilderlike medium op dieselfde “poëtika” berus en hierdie waarneming word as vertrekpunt gebruik in hierdie artikel oor enkele aspekte van kyk, sien en die oog in Breytenbach se oeuvre en in *die windvanger* (2007).

Meer as een muse

In 1997 is ’n simposium onder die titel *The Dual Muse: The Writer as Artist – The Artist as Writer* (1999) in St. Louis in die VSA gehou en die resultaat van die geleentheid het verskyn in ’n gelyknamige publikasie met ’n inleiding deur Lorin Cuoco. By hierdie geleentheid was Breyten Breytenbach, Jennifer Bartlett, Tom Philips en Derek Walcott die gassprekers. Breytenbach is voorgestel as “a man whose very name in its repetitious alliteration bespeaks the dual nature of his activities” (Chenétier 1999: 79). Tog kan Breytenbach se kunstenaarsidentiteit nie as bloot tweeledig beskou word nie. Om twee muses te dien of te bedien, om in ’n verhouding te staan met, in Breytenbach (Bartlett et al 1999: 104) se woorde, “the dubious mule, the mutinous dude or the duelling mouse”, is slegs ’n verwysing na die kanale waardeur die veelvuldige identiteite van die kunstenaar tot uiting kom. In beide mediums is Breytenbach ’n kameleon en die resultaat van die tweeledige kunstenaarskap word deurgaans gekenmerk deur meervoudigheid en beweging.

Dieselfde vrae word altyd gevra aan kunstenaars wat in meer as een medium werk: Waarom werk ’n kunstenaar in twee mediums? Hoe het dit gebeur dat jy in twee mediums werk? Hoe ontwikkel die werke in verskillende mediums en kan dit vermeng word of saamsmelt? Moet die twee mediums as aanvullend tot mekaar beskou word of lewer hulle wedersydse kommentaar?

Die vraag wat vir my egter van groot belang is, is hoe die feit dat die kunstenaar in twee mediums werk die sensitiwiteit van die lesers en aanskouers opskep vir wat hy doen of probeer doen (vgl. ook Ziegler in Bartlett et al 1999: 103).

George Marie Lory (1993: 8) is van mening dat “writing and painting are intertwined in Breyten [...] His poems are rainbows overflowing with colour, whereas his paintings are spiced with words” en Marilet Sienaert (2001: 15) verduidelik dat “the interrelatedness of text and image is to be found not so much in the finished product, as in the process of making, in the creative act of writing or painting or drawing”.

Breytenbach noem sowel skilder as skryf “disciplines of being [...] expressions of the same creative energy: one does not strive to explain the other: writing is simply a continuation of painting just as painting is a prolongation of writing” (*Painting*, 16).¹ Die kreatiewe werksaamheid self is waarom dit gaan en die twee mediums bestaan in simbiose, vir die kunstenaar is beide in Breytenbach se eie woorde dieselfde “nael-string van oorlewing” (Sienaert 1995: 11).

Terwyl die verskil tussen skryf en skilder dikwels beskryf word in terme van die lineêre en temporele aard van taaltekste en die ruimtelikheid en gelyktydigheid van die visuele tekste, keer Breytenbach (1999: 84) hierdie geykte siening poëties op sy kop:

There is a simultaneousness in the poem, a total picture: the image, sense, or feeling that emerges and constitutes an impression of wholeness (or one can say “holeness” also), that stilled movement of inevitability. Similarly, there is a sense of sequence in a painting, of what comes first and then what next, even though presented all at the same time, and of looking far and near.

Hierdie uitspraak hang natuurlik nou saam met die onderliggende aanname afkomstig uit die Zen-Boeddhisme in Breytenbach se werk dat alles met alles in verband staan en dat alle dinge mekaar reflekteer en aanvul en dat die saambestaan en interaksie van dinge onontkenbaar en bepalend is. Wat hier egter ter sake is, is dat dieselfde estetiese beginsels oftewel poëtikale opvattinge ten grondslag lê aan sowel die talige as die visuele kunswerk. Beide bestaan uit tekens wat heenwys na ander dinge in ’n aanhoudende heen-en-weer-reflekerende en uitkringende gewaarwording vir die kunstenaar en vir die ontvanger van die kunswerk, terwyl die kunswerk as sodanig, as gedig en as skildery, steeds op sigself as artefakte in hulle materiële bestaan van waarde is. Breytenbach (“Cadavre”, 85) verduidelik soos volg:

Image and metaphor are pictures; they have this dual nature of being pictures of something else, of which they stand in the place of, that which they point to; and they are presences or manifestations in their own right; like light, they constitute a source of illumination and they are the means of enlightening, of calling forth from the darkness the things you wish to identify.

Die gedagtegang sluit ook aan by die gedagte uitgespreek deur Seamus Heaney (1998: 450) by die ontvangs van die Nobelprys vir letterkunde in 1995. Hy verwys na die meerledigheid van die poësie om in die blote bestaan daarvan waarde te hê terwyl dit terselfdertyd ander funksies ook vervul: “I credit poetry, in other words, both for being itself and for being a help, for making possible a fluid and restorative relationship between the mind’s centre and its circumference...” (Heaney 1998: 450).

Elders in sy uiters insiggewende voordrag in St. Louis stel Breytenbach (“Cadavre”, 82) dit ook eksplisiet dat poësie en skilderwerk as aktiwiteit vir hom dieselfde funksies vervul:

Both poetry and painting are of necessity conduits of pain [...] How much must I give for the privilege of painting and poetry? Paintings and poems are contracts signed with death in terms of which you are given the lease to some more space and some more time. And when I say "lease", I also hear "leash", and we are back with the self-portrait of Goya as dog in a house of infinite journey. Painting and writing evoke for me not so much a duality of expression as a communality of purpose.

Selfs die tegniese elemente en aspekte van die twee mediums stem volgens Breytenbach ("Cadavre", 82) ooreen:

What do you write and paint? I'd isolate a few intersections: memory, space, imagination, projection, transformation or even metamorphosis, which of course is movement. Again, what do you write and paint? The mixing of yourself which is movement: becoming, bastardization, unthinking, copulation with death. How do you paint and write? By using a grammar and a syntax which are remarkably alike in the two disciplines: patterns and colors, inner rhymes and rhythms, alliteration, allusions and emptinesses, edges and borders, spacing and positioning, lines and planes, horizons and graves, and groves. Every poem is both horizon and grave, rot and resurrection, leftover and new beginning, and so is every painting.

Die oog en self-representasie

In Breytenbach se werk, talig en beeldend van aard, is self-representasie volop. Sy werk word dikwels as outobiografies beskryf en daar word ook aangetoon dat dit sentreer om 'n geïdentifiseerde identiteit, in sy vroeër werk dikwels in terme van die temas van ballingskap en gevangenskap (Reckwitz 1999: 90). Hierteenoor skryf Breytenbach in *die windvanger* (2007) oor en in terme van die vlugtigheid van tyd. Wat wel in gedagte gehou moet word, is dat, soos Breytenbach self verduidelik in 'n brief in antwoord op 'n navraag van die skrywer van hierdie artikel (9 Junie 2001), hy altyd skryf oor wat hy op 'n bepaalde tyd of in 'n periode beleef, d.w.s. dat hy reageer op die spesifieke omstandighede waarin hy hom bevind. Dit blyk ook uit die reeks verjaardag-gedigte wat in *die windvanger* opgeneem is, tekste wat telkens met 'n datum gemerk is en ook die vele ander gedigte waarby daar spesifiserende datums voorkom.

Die belangrike rol wat die "oog", die *eye* wat ook *I* is, in Breytenbach se self-representasies speel, is meermale aangetoon en uitvoerig bekomentarieer (vgl. Sie-naert 1993: 15–50). Ek wil sonder om te herhaal wat reeds geskryf is, aansluit by vorige kommentators oor die rol van sien, uitkyk en inkyk in Breytenbach se gedigte en skilderye, oor wat ek sou wou noem, die altyd swerwende én inkerende blik.

Hierdie oorsig dien dan as aanleiding om enkele opmerkings te maak oor hoe die uitkyk en inkeer manifesteer in gedigte in *die windvanger*.

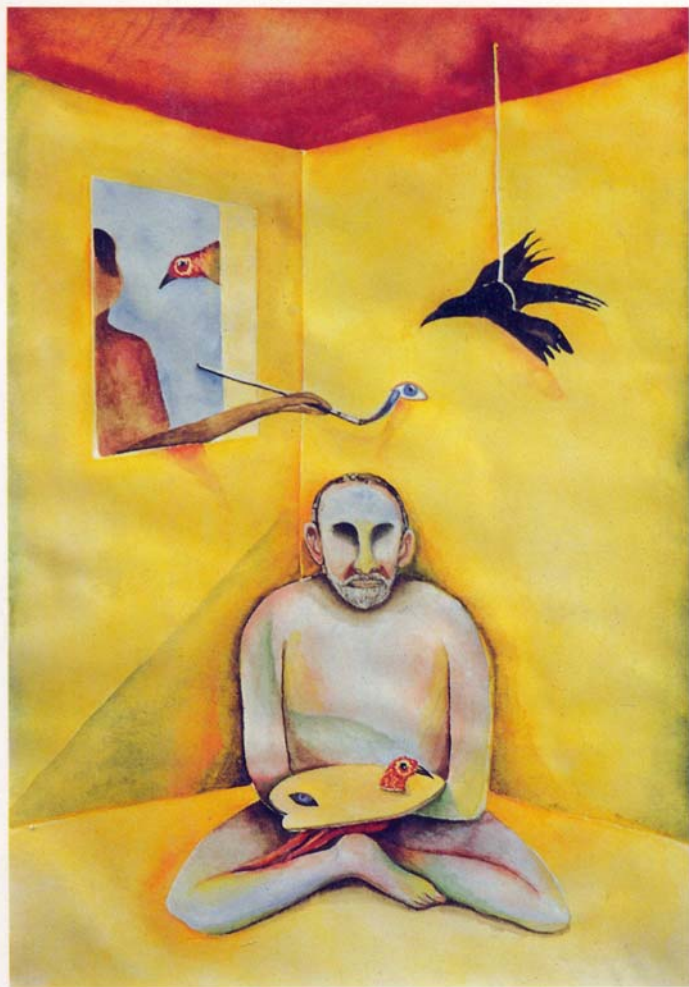
Vir die gewone Breytenbachleser wat nie toegang tot al sy skilderye het nie, is die versameling skilderye in *Painting the Eye* (1993) 'n voor die hand liggende vertrekpunt in 'n gesprek oor beeld en vers in Breytenbach se oeuvre. In hierdie werke word die komplisering van kyk en die visie vooropgestel, net soos op die buiteblaaie van verskeie bundels en ander publikasies. Die oog wat kyk of juis nie kyk nie word ook dikwels gebruik saam met simbole van inperking, die afgeslotenheid van 'n sel, 'n deur met 'n slot of 'n tralievenster in aansluiting by hierdie soort metaforiek in die werk tydens en na Breytenbach se gevangenskap.

In die skildery wat verskyn op die buiteblad van *Painting the Eye* sit 'n man met gekruisde bene in 'n hoek. Daar is 'n venster agter hom waardeur 'n deel van 'n ander figuur en die kop van 'n voël sigbaar is. 'n Hand met 'n kwas reik na binne om 'n oog op die muur te skilder. Die sittende figuur hou wel 'n palet op sy skoot, maar sy oë is twee donker plekke wat lyk asof daar geen sig in is nie. Die oog, oftewel die blik of visie, word dus verskuif van die menslike figuur na 'n ontliggaamde oog teen die muur, wat onder meer beteken dat die waarnemende instansie los staan van die figuur in die skildery. Hierdie werkwyse verplaas die fokus van die voorwerpe in die skildery na die skilderhandeling as sodanig en verleen daarmee 'n metatekstuele kwaliteit aan die skildery. Die visie is dus deel van die representerende of estetiese aktiwiteit en afgesien van hierdie verplasing van die fokus weg van die menslike figuur na die kunstenaarsaktiwiteit en die kunswerk as sodanig, is daar ook die suggestie dat die figuur se sig weggeneem is, verduister is en beperk is sodat die skildery aansluit by die gevangenismetaforiek in verskeie ander skilderye in die boek.

In verskeie van die skilderye in hierdie versameling is die gesig van die hooffiguur agter 'n masker versteek en word die menslike liggaam dikwels voorsien van 'n voëlkop met 'n snawel soos in "Arbre à oiseaux" [1992] (*Painting*, 6) en "L'oiseau tombé" [1990] (*Painting*, 10). In laasgenoemde werk is die figuur se kop verbind tot bo-oor die oë sodat die verband 'n dop oor die boonste deel van die kop en gesig vorm. Maskers word meermale gebruik en ook die spieël wat as 'n metafoor van selfrefleksie dien, maar beide motiewe word so gekompliseer dat die afleiding ontlok word dat die self nie sigbaar is nie, nie geken kan word nie en juis nie weerspieël kan word nie. In "L'homme au miroir" [1990] (*Painting*, 17) sit 'n figuur met 'n verestert of -vlerk tussen die blaaie en 'n voëlmasker op die gesig, maar hy hou 'n handspieël vas en in die spieël is 'n gesig gereflekteer. Die posisie van die spieël is sodanig dat dit eerder die aanskouer se gesig is wat weerspieël word as die gesig agter die masker. Daar is dus geen enkellynige verhouding tussen die spieël en die refleksie in die spieël nie. In die skildery "And this mirror" (*Horse*, 84) vervloei die een helfte van die gesig asof die beeld deur onreëlmatige glas verwring word.

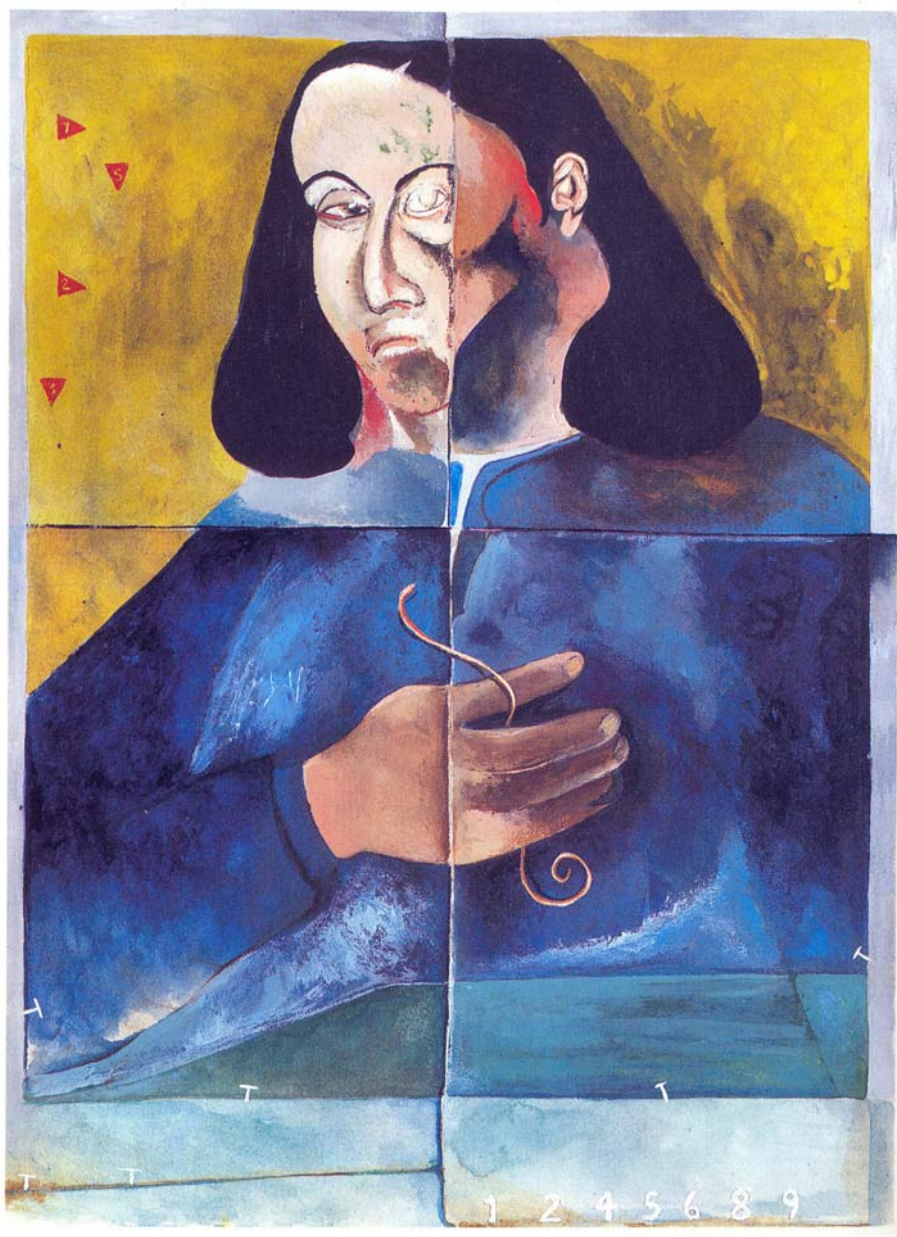
Die skildery is, soos dikwels, in vier dele gedeel en die twee oë van die reeds verdeelde gesig, lyk glad nie dieselfde nie, nóg in kleur nóg in vorm. In 'n ander skildery in *All One Horse* (32) is daar 'n skilderende figuur wat 'n soort selfportret skilder waarin

Breyten Breytenbach

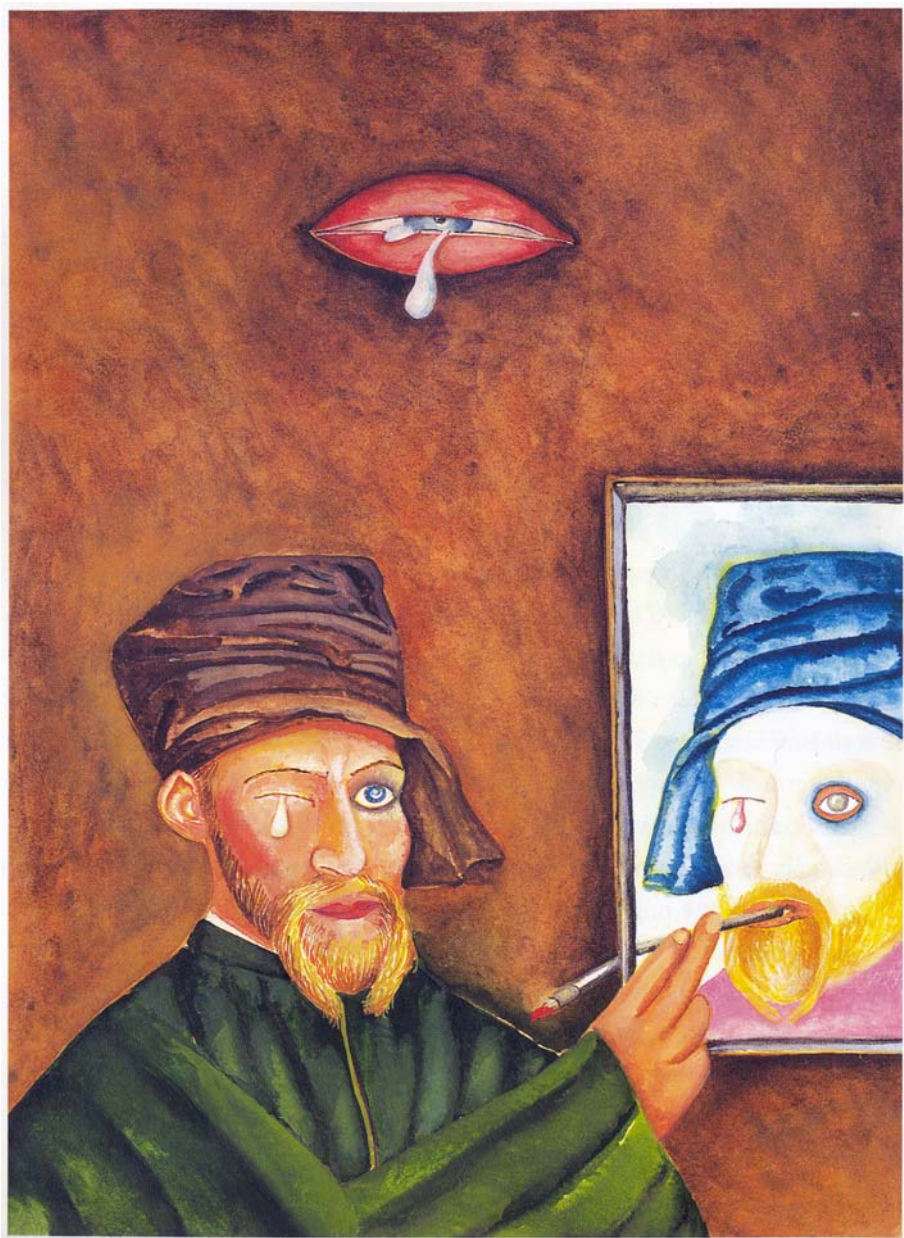


PAINTING THE EYE

Figuur 1. Buiteblad van *Painting the Eye* (1993)



Figuur 2. "And this mirror", uit: *All One Horse* (84).



Figuur 3. "Like a whiplash", uit: *All One Horse* (32).

die een oog oop en die ander toe is. Dit is dus 'n soort gelaagde metatekstuele skildery waarin die skilderhandeling uitgebeeld word, maar die afbeelding binne die skildery is tegelykertyd 'n spieëlbeeld en geen spieëlbeeld nie, want die oë korreleer nie en is oorkruis oop en toe. Uit elke toe oog drup 'n groot traan en bokant die twee gesigte, van die uitgebeelde skilder en die geskilderde gesig binne die skildery, hang 'n oog teen die muur wat effens oop is en waaruit daar ook 'n traan drup, maar hierdie oog lyk ook soos 'n mond. Skilder en skryf, kyk en praat, nie kyk nie en nie praat nie, die uitwissing van kyk én van praat, die selfbewuste aanhangig maak van sowel kyk as praat as handelinge, as prosesse op sigself én as betekenisgenererende en representerende prosesse, word dus herhaaldelik in verskillende kombinasies aan die orde gestel.

Dieselfde herhaaldelike vooropstelling van oë kom ook voor in die afbeeldings op die buiteblaai van bundels. Op die versamelbundel *Die hand vol vere* (1995) is die oë en gesig van die figuur agter 'n voëlkopmasker versteek en op verskeie bundels is die oë verbind of uitgewit. Op die voorblad van *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1984) is die figuur se oë versteek agter verbande terwyl hande in alle kleure na die figuur uitreik. Die figuur se hande lyk soos hulpelose stompies maar hou wel 'n voël vas. Op die agterblad kom dieselfde figuur voor, sonder die kopverband maar met die oë van die figuur steeds onsigbaar, uitgewit. Die hande hou 'n voël vas waarom verbande gedraai is. Die erotiese konnotasies van die verwonde voël, die ontnagtigde voël, die ontliggaamde voël of die onverbonde, nie-funksionele voël wat in die hande vasgehou word, die voël in gevangenskap, die afwesige, nie-bestaande voël vanweë eensaamheid en verwydering van die geliefde is onmiskenbaar, soos ook die verband met vryheid en gebrek aan vryheid wat via die metaforiek van voëls deur vlieg en vrye vlug en vlerke voorgestel word. Dieselfde soort improvisasie met figuur en visie en spieëlbeeld kom voor op die voorblad en agterblad van *Lewendood* (1985).

In vele van die werke in *Painting the Eye* en ook in ander skilderye kom die simbole van onder meer die hond, die perd en die voël voor in 'n verskeidenheid van vorme. Daar is ook die veelvuldige gebruik van 'n figuur met 'n "gebreekte" of verdeelde hart terwyl die figure dikwels eienskappe vertoon wat kennelik verband hou met die werklike kunstenaar en sy biografiese gegewens. Die simbole of tekens word telkens anders gegroepeer en daar ontstaan telkens ander verbande wat nuwe betekenis uit nuwe verhoudinge laat ontstaan. Die skilder gebruik 'n *ars combinatoria*, waarin tegnieke van permutasie gebruik word om te vorm en te omvorm en te transformeer, deur middel waarvan identiteit sowel daargestel as omvorm en uitgewis en herkonstitueer word om net opnuut te permuteer.

Wat egter wel duidelik word, is dat sien en die afwesigheid van sig verband hou met lewe en ook veral met die kwaliteit van lewe. In die tronkbundels en ander tekste oor die tronkervaring is die oë weg, blind, toegedraai want lewe is 'n "ongedansde dans", dit bestaan nie. Die suggesties van die seksuele onvervuldheid, onaktiwiteit en frustrasie is duidelik uit die herhaaldelike afbeelding van voëls wat dikwels voor

die liggaam vasgehou word. Lewe, volle lewe sou dus onder meer seksuele uitlewing en die vermoë om te sien insluit en dit is die dinge waarvan die gevangene ontnem is. Daarom “is” hierdie lewe nie, dit is ’n onbestaan, ’n uitwissing van bestaan, ’n nie-bestaan. Die oë is vir die skilder sowel as vir die mens die spieël van die binneste, maar ook die kontak met die omwêreld en die visuele inperking is vergelykbaar met die ontneming van lewe, dit veroorsaak ’n absolute onmag. Die nie-bestaande lewe word dus in ander vorme, in verplaasde vorme en variasies by wyse van vervangings van die self voorgestel – die ander vorme het volmag om namens die nie-bestaande kunstenaar, namens die gevangene te bestaan.

In al die beelde en motiewe wat Breytenbach in die skilderye gebruik, sien ’n mens sy metaforiese denkwyse: hy kombineer bekende figure en vorme telkens anders maar meer nog, hy maak juis ongewone en onverwagte en verrassende kombinasies waardeur metaforiese verbande ontstaan. Hierdie skildermatige werkwyse vind mens in die gedigte in talige vorm waar die *ars combinatoria* in die ongewone bymekaarbring van onverwante woorde en konsepte en sake telkens nuwe betekenis ontlok.

’n Talige ekwivalent van hierdie permutasies kan byvoorbeeld gevind word in die verskeidenheid name waarmee Breytenbach na homself verwys in sy skryfwerk: Breyten Breytenbach word Breipen Breytenbach, Preytenbach, Braakinpag, Prenten Prentenbog, Bangai Bird, Buffalo Bill. Hy satiriseer homself selfs in name waarin negatiewe assosiasies oorheers soos Bibberbek, Bewebors, Bittergek, Buiteday, Bruidjebark, Bietjie-Bees Brode-breek Babbeldors (Viljoen 1998: 281). Hierdie vrylike kombinasie van sowel assosiasie as klank is dubbeld effektief as selfkommentaar.

Wat ook opvallend is, is dat in die vroeër verse, d.w.s. die gedigte wat voor die periode van gevangenskap geskryf is, die oog nie so intens geproblematiseer is as in die tronkpoësie en daarna nie. In die gedig “nagmaal” in *die ysterkoei moet sweet* (1964) (*Hand vol vere*, 36) word reeds na blinde spieëls verwys:

die spieëls is blind
die donker bol die ruite;
net ons hare kruip langer;
dis die groen nag sonder stert

Nogtans word die geliefde in dieselfde gedig beskryf in terme van die lig en lewe in haar oë agter die slapende ooglede:

[...] om die geslote klooster van die kykers
saamgekol in een helder tregter van leef, ’n kelk van lig
die skree van lewe, die pyn van wete, jy leef [...]

Hier word die oog beskryf om die essensie van die geliefde en haar lewe uit te beeld. In “die skoelapper en die slak” uit *die huis van die dowe* (1967) word gepraat van die geliefde se “skulp groot, maar ligryke oë” wat “kyk uit jou kop / soos die koeldiep

venstertjies / van 'n Moorse huis in die son" (*Hand vol vere*, 54). Hier is die oë uiters positief gemerk, meer nog, die oë van die geliefde staan telkens sentraal in beskrywinge van liefdeservaringe en die opwelling van gevoelens van liefde by die digter. Haar oë is ook waarin hy homself spieël, waarin die geliefdes vir mekaar en die liefde self gestalte kry. Kyk as sodanig is ook meermale 'n positiewe ervaring in *die huis van die dowe* (1967) as die digter onder meer skryf "Die bome se oë gaan oop" (*Hand vol vere*, 56) en die gedig "testament van 'n rebel" eindig met 'n versugting waarin 'n oopogige sterwe en die rooi lied van die digkuns bymekaargebring word:

want soos ek tot oop oë sterf
so sal my rooi lied nooit sterf nie

In 'n gedig vir die *Poetry International Rotterdam* in 1974, "om die einde vooruit te loop" skryf die digter egter soos volg oor vrees (vir afskeid?), oor "om wat bang is weg te vat" (*Hand vol vere*, 168):

lê op die strand met jou swart klere aan
en 'n hoed op
jy is 'n blinde oog
en dis asof jy jou lyf verlaat

Vrees en inperking, smart en ongeluk en ballingskap, gevoelens wat beskryf word as "moenie dat die owerhede weet / hoe diep die pyn in my vreet nie" hou verband met 'n gebrek aan visie, met die verlies van sig (*Hand vol vere*, 170). In *Voetskrif* (1976) staan die gedig "(vers as boodskapper)" waarin die digter skryf "hierdie ek is dood / met die groen brommers om oë en mond" vanweë sy inperking (*Hand vol vere*, 186). Die uitwerking van die vrees op die geliefde word ook in terme van 'n gebrek aan sig verwoord:

beminde beminde
nes 'n verblinde mot jou stil vrees by die nag se ruit

Die gedig sluit soos volg af:

o mon amour
kyk ek kom weer
en intussen
oor hierdie papier wat sonder einders is
skryf ek blind skryf ek stom na jou toe

In *Eklips* (1983) staan die gedig "'n bottel woorde omtrent 'n prent" waarin die digter sy lewe beskryf as "'n stoor waar die niks moet brand / in die woorde se vuur" en waarin hy sê "die dood is 'n skildery van die lewe" en skryf word "die wit koevert van stilte ongeadresseer" (*Hand vol vere*, 198). Dit word duidelik dat in die gevangen-

skap die digter sy onvermoë om te kan lewe, te kan liefhê en te kan kommunikeer sien as dood, as 'n stomheid en 'n blindheid. Die verbod op vryheid beteken vir hom die uitwissing van sintuiglikheid, 'n uitwissing wat des te sterker spreek omdat die woorde in die verse steeds so sterk visueel is. Die verlies aan visie en sig word in terme van visualiteit beskryf wat die uitbeelding van die belemmering net meer akuut maak: "flou / en sonder suiker is die son blou / en poerpers die skaduwees en hulle opsomming". Aan die einde van die gedig word al hierdie gedagtes saamgevat:

die dooie sit voor – wat sy esel? – 'n werkbaarheid
wat geen oog kan omvat –
vee dit met die kyk daarna uit – vervang –
in 'n delikate verhouding – uitgehol in lyne
met verf opnuut 'n toesmering –
realiteit/illusie/opsomming/aftrekking/transponering/
ek kyk/ing/

In *Mouir* is daar die figuur Don Espejuelo wat as kameraad, selmaat en meester ook 'n alter ego is, 'n projeksie van die self om die eensaamheid te verdryf. In Spaans beteken *espejuelo* "klein spieëltjie" (vgl. ook Botha 1988: 410), met ander woorde die skrywer praat met 'n spieëlbeeldjie van homself. In die skets "Self-Portrait/Death-watch", wat Breytenbach beskryf as "A Note on Autobiography" in *Judas Eye*, (123), skryf hy:

Because consciousness is open-ended and subject to constant change and it is frightening, if not perilous, to keep on caressing the unknowable I. The hidden nature of awareness is that it cannot be stilled for long enough to be defined, not even temporarily like the dead person. If I do thus write about some id or other oddment it must be dead. Therefore I cannot write about me; I could only write I. And immediately the writing is blanched, staunched.

It would be more illuminating to trace the trajectories of Panus, Elephtherià, King Fool, Don Espejuelo, Geta Wolf, Jan Blom, Vagina Jones, Lazarus, Comrade Ekx, Afrika Aap, or Bangai Bird... to get *you* at the tip of my pen and/or into the word processor: I the Other or/and the Other. Or to be free to create third persons.

Daar kan dus van die metafore en representasies van die oog uitgegaan word, soos wat vele ander invalshoeke geneem kan word, om by die selfbelewens en gevolglike komplekse identiteitsproblematiek in Breytenbach se oeuvre as skilder en skrywer uit te kom. Uit onder meer die hantering van die visuele blyk hoe Breytenbach skryf en skilder oor die dinge wat hy in 'n bepaalde stadium van sy lewe ervaar, ook dat daardie ervaring allesomvattend en tegelyk ongrypbaar is. Oor die "taak" en identiteit van die digter as 'n openbare figuur binne 'n bepaalde geskiedenis (wat hy "the mother of invention" noem) skryf hy soos volg in *Judas Eye* (123):

It protrudes and it is concave. It is open-minded. It is stained by the dead weight of what you have lived through, but it also delineates the absence of what you did not experience. I shall write about this to you in order to duck the blame, to shift the weight, to sculpt the breathing space. The immaculate conception, then, of the mask known as Breyten Breytenbach.

Die visuele ingesteldheid as 'n lewenswyse

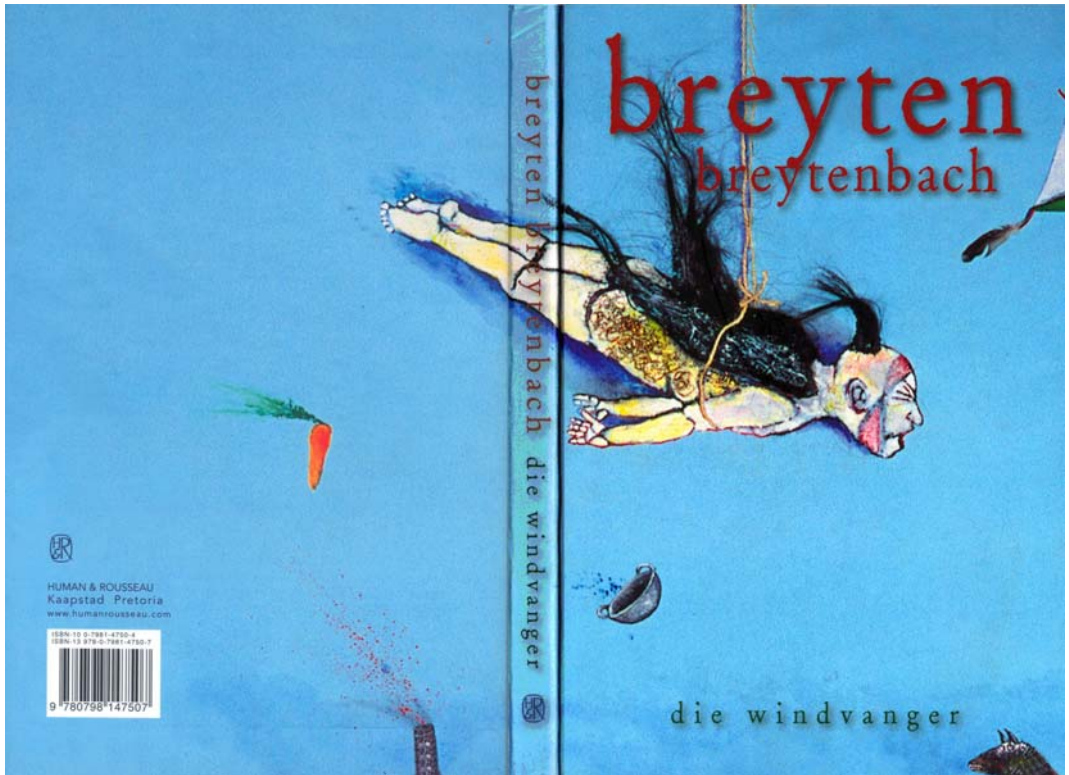
Soos wat 'n mens jou kan voorstel, is die visuele aspekte van die beelde en metaforiek van so 'n skilder-digter en digter-skilder opvallend en kenmerkend, maar dit gaan om veel meer as 'n blote visuele waarnemingsvermoë. Dit gaan eerder om 'n diepge-wortelde visuele ingesteldheid wat inherent deel vorm van die holistiese kunste-naarsaktiwiteit en wat die individuele belewenis en interaksie met die werklikheid bepaal, maar wat ook verband hou met daardie soort sien wat moet lei tot insig. Dit sou seker nie vergesog wees om te sê dat die skilder as 't ware visueel in interaksie tree met alles om hom nie, maar die digter verwoord ook dit wat visueel na hom toe aankom en daaruit kom sy bespiegeling en nadenke oor die werklikhede waarin hy hom bevind. Daaruit moet hy sy manier van oorlewing ontwikkel.

Dit blyk byvoorbeeld uit Breytenbach se poëtiese beskrywing van kleur en lig aan die begin van sy essay "The first hand story (working notes)" wat opgeneem is in *Painting the Eye* (1993) hoe sterk visueel hy dink. Dit gaan om 'n diepgaande sensitiviteit ten opsigte van lig wat sowel visueel waarneembaar en emosioneel en intuïtief evokatief is. Lig en kleur word meer as sintuiglike of visuele waarneming, meer as metafoor, meer as interpretasie, dit word belewenis:

White is not really a colour. Too often it's only dead light. Unless you can turn it over and show what's underneath or let the layered colours shimmer through the veil or pull the eye to notice how it fits in or froths over non-light. Black has potentially a richer surface. Shapes are brought to the attention by shadows which act as echoes, and these are not usually black. White can be a darkness.

Wanneer *die windvanger* in die lig van hierdie visuele ingesteldheid gelees word, is die skildery op die buiteblad baie interessant.

Daar is 'n figuur wat "vry" hang teen 'n blou agtergrond wat soos die lug lyk. Verskeie ander objekte kom ook in die blou ruimte voor, 'n vallende geelwortel, 'n bakkie wat lyk asof dit van erdewerk is met iets wat daaruit val, die nek van 'n vallende bottel wyn met druppels wat bo uitspat. Regs bo steek daar 'n deel van 'n vlieër met 'n veer aan die onderpunt uit en regs onder is daar die kop van 'n hond. Die gewoonheid van die objekte val op maar die kombinasie en die feit dat dieselfde vorme en figure al meermale gebruik is, kompliseer die betekenis van die uitbeelding. Die gewone dinge is deel van die lewe, 'n geelwortel en wyn en 'n bakkie vir kos. Die



Figuur 4. Buiteblad van *die windvanger* (2007).

vlieër en die veer sluit natuurlik aan by die veelvuldige gebruik van voëls en vlieënde dinge en die hond is ook 'n bekende motief.

Die figuur lyk asof hy vlieg, hy het trouens vlerke. Die vlerke is egter van hare gemaak wat nie juis op 'n suksesvolle vliegvermoë dui nie. Die gesig is geverf, die liggaam is bedek met goudkleurige versierings en die tou is 'n growwe gedraaide tou wat ook die arms van die figuur vasbind. Die figuur hang aan die tou om sy lyf en is dus gelyktydig vryswewend en gebonde. Dit wil voorkom asof die figuur geassosieer kan word met 'n sirkusarties, 'n sweefstokkunstenaar wat binne bepaalde reëls die illusie skep van vryheid. Die versierings van die figuur se liggaam en gesig motiveer en ondersteun hierdie assosiasie wat ook die idee aktiveer van die skrywer en skilder as vermaaklikheidskunstenaar. Belangriker is egter die gelyktydige gebondenheid en vryheid van die swewende figuur wie se arms duidelik deur die tou vasgeknél word. Dit is ook onontkenbaar dat die tou herinner aan 'n galgtou eerder as aan die fyn sterk

toue waarmee sweefstokartieste optree en daarmee is daar onteenseglik 'n onheilspellende ondertoon in die skildery.

Die oë van die figuur is toe, op skrefies getrek asof hy teen 'n groot spoed deur die lug trek. Hy is in die wind, hy "vang" die wind, hy word deur die wind getrek of swaai in die wind aan die tou. Daar is iets onbepaalds en onlogies aan die skildery, maar die onlogiese aktiveer juis die metaforiese samehang van die verskillende elemente.

Hierdie metaforiese aard van die verhouding tussen die voorwerpe en figure word versterk deur die aanwesigheid van die hond in die regterkantste onderste hoek van die skildery. Die hond is 'n motief wat regdeur Breytenbach se oeuvre voorkom en in verskillende betekenisse en met verskillende assosiasies gebruik word. In *Dog Heart* (1998) word uitgebrei oor die hond as motief. In die eerste plek word die hond verbind met die onherroepbaarheid van die verlede, en die onoorbrugbare kloof tussen 'n mens en sy verlede of herkoms en die gevolglike gespletenheid wat in Breytenbach se geval veel meer intens is as vir die meeste ander mense (Du Plooy 2004: 42).

But no, when I look into the mirror I know that the child born here is dead. It has been devoured by the dog. The dog looks back at me and smiles. His teeth are wet with blood. This has always been a violent country. Writing is an after-death activity, a sigh of remorse [...] I return to this land now that time has gone away (*Dog Heart*, 9).

Die skrywer verwys ook na Nietzsche wat besluit het om sy pyn "Hond" te noem (*Dog Heart*, 58) sodat daar tussen die hond en lyding en pyn 'n taamlik eksplisiete verband gelê word, maar ook 'n band met die tyd en met skryf en die onvermoë van skryf om iets weer te gee. Die hond in die buitebladskildery van *die windvanger* roep dus onvermydelik ook kwellende assosiasies op.

Wat verder belangrik is, is dat die voorwerpe op die buiteblad die grense van die prentvlak oorskry. Dit veroorsaak dat die "raam" van die skildery, van die betekenis-konvensie wat die skildery as skildery verstaanbaar en interpreteerbaar maak, gerelativeer word. Net die "stertveer" van die vlieër is sigbaar en net die nek van die wynbottel. Die ding of plek waaraan die tou bevestig is, is ook buite die beeld. Die ongeborgenheid van die hangende figuur word vir my hierdeur beklemtoon. Hy is in 'n eindelose ruimte gesuspendeer en slegs 'n klein deeltjie van hierdie ruimte is op die prentvlak weergegee. Hy hang magteloos met sy toegeknypde oë en sy oopgesperde mond. Die knope waarmee die tou om die geskilderde man se lyf vasgemaak is, lyk ook los, glad nie ferm en sterk en veilig nie. Die figuur is dus in 'n gevaarlike en prekêre posisie in 'n groot en onbegrensde, selfs eindelose ruimte. Om te val, is 'n werklike bedreiging aangesien die geelwortel en kosbakkie en die wynbottel reeds val. Die hele problematiek van tyd en ruimte word hiermee in die skildery geaktiveer. Hoe lank kan die figuur bly hang? Hoe lank kan hy homself teen die wind verweer? Daar is nêrens vastigheid en sekerhede in hierdie ruimte nie.

Die skildery op die buiteblad bied dus dadelik kodes aan wat die lees van die verse in die bundel *die windvanger* rig of minstens beïnvloed. Vanuit 'n ander hoek kan 'n mens sê dat die buitebladontwerp in gesprek tree met die inhoud van die bundel en ook dat die lees van die bundel meerdere interpretasies van die buiteblad moontlik maak. Die vraag na die wyse waarop die wedersydse en intensiverende werking van die beeldtekste en die taaltekste daartoe meewerk om die leser en kyker sensitiewer te maak vir waarmee die kunstenaar besig is, word dus opnuut relevant by die lees van *die windvanger*.

In die gedig „die windharp“ (*windvanger*, 168) skryf die digter:

word dit kouer
die skaduwees digter
die mes en die tou en die gif
skielik meer aanwesig
[...]
het jy geskreeu?
wanneer het jou oë opgehou sien?
het jy die see gehoor?

Die leser moet dan skielik wonder of die bakkie wat val en waaruit die inhoud spat op die buiteblad, dalk 'n bakkie gif is en die tou 'n simbool van teregstelling. Want dit gaan hier, soos in die gedig „Goddog“ (*windvanger*, 129) om die onvermydelike

voortgang van tyd, oor
die sterfstort van ons soort
verby aand en boord en woord

In *die windvanger* is die deurlopende en saambindende tema inderdaad die voortgang van tyd, die vloeiende en ongrypbare aard van tyd. Inderdaad gaan dit om daardie eksistensiële vraag, die vraag wat die Gracehopper stel aan die Ondt in James Joyce (1983: 528) se *Finnegan's wake*: “Why can't you beat time?”

In die eerste gedig in die bundel word die frase “daar is geen tyd” 'n refrein (*windvanger*, 11). Terwyl die gedig stel dat tyd “die verskietende komeet van die geheue” is, dat geheue en stories en liefdes, dat die lewe vervlietend is, is die gedig self natuurlik op ironiese wyse 'n verweer teen die verganklikheid omdat die hart se “klop-klop-dinge / soos pyn onder die ooglede” daarin opgeteken is. Die duursaamheid van die optekening word dadelik gerelativeer want die digter praat van die “vertel-vel” en “kankerwoorde van vergeet”. Hy verwys na die versaking van wat vertel word, na die “ewigdurende galmende momentum van stilte”. Die gedig is dan terselfdertyd woord en klank en stilte, maar van die ononderskeibare en onskeibare saamgaan van die moontlike en die onmoontlike, van wees en nie-wees, van klank en stilte, van die selfondermyning as sodanig is die konkrete opgeskryfde gedig, die

materialiteit van die opgetekende nogtans dit wat oorbly, wat is.

Wat egter wel duidelik word, is dat wind in hierdie bundel verbind word met die leegte wat daar is as die onmiddellike dinge en belewenisse verbygaan. Die digter skryf: "onthou / grootwind/ kom en waai alles weg" (*windvanger*, 43). Die "opskryf-hand" is steeds daar maar die hand is die instrument van die hond en ook dit is relatief: "hand my hond / ons kom al so lank saam" (*windvanger*, 44).

Dit is vir my asof die hantering van die visuele in hierdie bundel steeds opvallend is in die sintuiglike waarneming van die vorm en kleur van elke ding wat beskryf word, maar die betekenis van die visie, van sig en van sien verskuif hier van 'n onvermoë na 'n soort insig. Hier is nie meer die uitgekanselleerde oog van die gevangenispoësie en skilderye nie, maar die "insig" dat die dood blind is: "ons drink om die Grootdood se blinde oog / draaglik te maak" (*windvanger*, 50). As die lewe verbygegaan het, bly net die wind oor: "wanneer die wande verkrummel / en soos die onafgebroke skreeu / in jou oopgaan / 'n beierende, glinsterende inkantasie van dansende ruimtes - / 'n windstilte" (*windvanger*, 156). In die gedig "die windharp" word aan die een wat gesterf het, gevra: "het jy geskreeu? / wanneer het jou oë opgehou sien? / het jy die see gehoor?" (*windvanger*, 168).

Die gebrek aan sig is dus steeds 'n nie-bestaan, om nie te kan sien nie, om nie te sien nie, is die dood, is afwesigheid. In "terugkyk" beskryf die digter hoe hy baie dinge "gesien" het, hoe die mens "geskil" word, hoe hy gedink het die geskiedenis "bevat... ten minste 'n oog", maar dan sê hy "ek het ook deur spieëls gewandel" en "ek het ook my gesig sien verdwyn". Na die lees van *die windvanger*, is daar egter by die leser nie meer die sterk indruk dat die digter, die skilder, die belewende ek in die verse nie kan sien nie, maar eerder dat sien tog lei tot 'n soort gerelativeerde insig. Hier word dus gesien, maar die sien gaan om wat die digter begryp, wat hy dink en verstaan of dink hy verstaan dalk gedeeltelik.

In die gedig "Mauritshuis" word daar bykans direk oor die kunswerk en die oog besin (*windvanger*, 143):

'n kunswerk is 'n flarde gesprek
uitgespoel in die oog – vervagende oorblyfsel
van 'n eenparty-tweespraak

Verderaan in die gedig, word nog meer direk oor die "beeldmakery" gepraat:

beeldmakery is immers 'n verdigting
as beskerming teen die tyd, en skep ruimtes
waarinne daar gesterf mag word

Al is die gedig hoe relatief, al is die kunswerk net 'n beskerming teen die tyd, is dit nogtans waartoe die kunstenaar toegang het, via daardie hand wat hond is:

net die opskryfhand bly klou aan papier
wil alles weg kan laat
sodat slegs die onsigbare
gedig bly hang
gekleef aan die eie gewig
van 'n wind woorde

Die uiteindelijke samehang

In Breytenbach se oeuvre hang alles uiteindelik saam: die hand wat skryf en skilder, die oog wat sien en die nie-sien wat die dood is, die hand wat hond is om die pyn te verwoord, die mond wat heimlik moet praat om die pyn "nie te voel nie", die vers wat 'n skuiling is, maar ook net wind word – op 'n oneindige aantal maniere word die sentrale metafore en beelde en figure in betekenissettings telkens nuut geskik en gerangskik. En dit alles om die self te vind, te ken, te bevestig, te ondermyn, uit te wis en nuut op te stel. Hoe sien die digter homself en alles wat hy beleef en doen en verstaan? Hoe kan hy verstaan wat hy sien en doen en beleef? Daarmee is 'n mens terug by die identiteitsproblematiek wat steeds sentraal staan in Breytenbach se oeuvre.

In sy essay oor speëls maak Umberto Eco die insiggewende stelling dat mens nooit seker sal weet nie of persepsie die basis is van semiose, d.w.s. of mens betekenis maak deur middel van waarneming, en of semiose die basis is van persepsie nie. Hy vervolg dan: "En dan zien we dat perceptie, denken, bewustzijn van de eigen subjectiviteit, spiegel-ervaring, en semiose delen van een tamelijk onontwarbare knoop blijken te zijn, punten op de omtrek van een cirkel waarvan het haast onmogelijk lijkt een beginpunt aan te wijzen" (Eco 1991: 12).

Selfkennis en selfondersoek is vir Eco 'n speëlhandeling, maar hierdie speëlende aktiwiteit kom semioties tot uiting en in die opsig, beklemtoon hy, gaan dit nooit om speëling en weerspieëling as 'n getroue refleksie nie, maar om die manipulering van die kanaal van kommunikasie, om die hantering van die semiotiese kunsgreep (Eco 1991: 31).

Die sleutel tot die oeuvre van 'n volgeling van meerdere muses soos Breytenbach lê dus myns insiens in die ondersoek na die manier waarop die verskillende tekensisteme waarmee hy werk, gemanipuleer word. Dit gaan om die poëtiese omvorming van die werklikheid wat in sowel skilderye as gedigte 'n nuwe beleefde wêreld tot stand bring, iets wat nie bestaan nie, maar wat as belewenis werkliker as die werklikheid is omdat dit gaan om 'n bepaalde siening, 'n insig wat semioties en poëties oorgedra word. In Umberto Eco (1991: 39) se woorde "Het spiegeloptische universum is een realiteit die de indruk van virtualiteit kan wekken. Het semiotische universum is een virtualiteit die de indruk van realiteit kan wekken".

Die virtuele wêreld van Breytenbach se skilderye en gedigte groei myns insiens nie net uit dieselfde poëtikale opvatting en praktyke nie, maar skep vir lesers en kykers betekenis en insig ten spyte van die voortdurende veranderende en geproblematiseerde visie.

Aantekening

1. Verkorte titels word voortaan gebruik wanneer na Breytenbach se werk verwys word.

Bronnelys

- Bartlett, Jennifer, Breytenbach, Breyten, Philips, Tom & Walcott, Derek. 1999. *The Dual Muse*. St. Louis: International Writers Center, Washington University.
- _____, Walcott, Derek & Ziegler, Heide. 1999. Panel Discussion. In Jennifer Bartlett, Breyten Breytenbach, Tom Philips & Derek Walcott. *The Dual Muse*. St. Louis: International Writers' Center, Washington University, 103–13.
- Botha, Elize. 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): 404–16.
- Breytenbach, Breyten. 1984. *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1985. *Lewendood*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1988. *Judas Eye and Self – Portrait/Deathwatch*. Londen: Faber & Faber.
- _____. 1989. *All One Horse*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1993. *Painting the Eye*. Claremont, South Africa: David Philip.
- _____. 1995. *Die hand vol vere*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1998. *Dog Heart. (A Travel Memoir)*. Cape Town: Human & Rousseau.
- _____. 1999. *Cadavre Exquis*. In Jennifer Bartlett, Breyten Breytenbach, Tom Philips & Derek Walcott. *The Dual Muse*. St. Louis: International Writers Center, Washington University, 79–102.
- _____. 2007. *die windvanger*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Chénétier, Marc. 1999. Introduction of Breyten Breytenbach. In Jennifer Bartlett, Breyten Breytenbach, Tom Philips & Derek Walcott. *The Dual Muse*. St. Louis: International Writers Center, Washington University, 79.
- Eco, Umberto. 1991. *Wat spiegels betreft. Essays*. Vert. Aafke van der Made. Amsterdam: Bert Bakker.
- Du Plooy, Heilna. 2004. To belong or not to belong. In Viljoen, Hein & Chris Van der Merwe (reds.). *Storyscapes. South African Perspectives on Literature, Space and Identity*. New York: Peter Lang, 39–54.
- Heaney, Seamus. 1998. Crediting Poetry. The Nobel lecture, 1995. In Seamus Heaney. *Opened Ground. Poems 1966–1996*. Londen: Faber & Faber.
- Joyce, James. 1983. The essential James Joyce. (With an introduction and notes by Harry Levin.). Londen: Granada.
- Lory, Georges Marie. 1993. Introduction. In Breyten Breytenbach. *Painting the Eye*. Cape Town: David Philip, 7–13.
- Reckwitz, Erhard. 1999. Breyten Breytenbach's *Memory of Snow and Dust* – A postmodern story of identity(ies). *Alternation*, 6 (2): 90–102.
- Sienaert, Marilet. 1993. *Painting the Eye*. In Breyten Breytenbach. *Painting the Eye*. Cape Town: David Philip.
- _____. 2001. *The I of the beholder. Identity formation in the art and writing of Breyten Breytenbach*. Cape Town: Kwela Books.
- _____. 1995. The interrelatedness of Breyten Breytenbach's poetry and pictorial art. *De Arte*, 51: 11–20.
- Viljoen, Hein. 1998. Breyten Breytenbach (1939-) alias, Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, Alias Kamiljoen. In H. P. van Coller (red.) *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik, 274–93.