

Louise Viljoen

Louise Viljoen is professor in die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit Stellenbosch. Haar navorsingsveld is die Afrikaanse letterkunde en literêre teorie met 'n spesiale belangstelling in gender, identiteit en (outo)biografie-skrywing.
E-pos: lv@sun.ac.za

Die leser in Breyten Breytenbach se tronkpoësie

The reader in Breyten Breytenbach's prison poetry

Breyten Breytenbach is the most important prison writer in the Afrikaans literary tradition. This article briefly places his prison writing against the background of national and international prison writing before going on to investigate the way in which the reader is represented in his Afrikaans prison poetry. Research about prison writing points out the importance of communication with the outside world for the prisoner. To the prisoner who is also a creative writer, writing is one of the most important means of establishing contact with the outside world. Amongst the large number of poems in Breytenbach's body of prison poetry which depict an attempt to communicate with the outside world, there are several in which the addressee is explicitly referred to as the reader. The focus of this investigation thus falls on that which reception aesthetics refer to as a "text-internal reader" or "explicit reader", directly or indirectly addressed in the text. The investigation shows that the poet-narrator in Breytenbach's prison poems is very conscious of the reader's role in the concretization of the poem. Several poems from Breytenbach's body of prison poetry, collected in the anthology *Die ongedanste dans* ("The undanced dance", 2005), are analysed to show different facets of the poet-narrator's relationship with the reader. Some of these analyses describe the poet-narrator's circumspect approach to the reader and the explanations and instructions given to the reader. Other analyses focus on the poet-narrator's attempts to manipulate references to time in order to create the illusion of simultaneity with the reader. Further analyses show that the prison writer's emphasis on the anonymity and absence of the reader can be related to philosophical representations of signification while at the same time being grounded in the material circumstances of Breytenbach's imprisonment. It is also shown that some of the poems depict the reader as being complicit in creating the circumstances in which the prison poet finds himself. **Key words:** Afrikaans literature, Breyten Breytenbach, prison poetry, the reader.

Breyten Breytenbach as tronkskrywer

Breyten Breytenbach se geskiedenis as politieke gevangene is welbekend. Hy is op 19 Augustus 1975 in hegtenis geneem nadat hy Suid-Afrika onder 'n skuilnaam binnegekom het, aangekla ingevolge die Wet op Terrorisme en op 25 November 1975 gevonnissen tot nege jaar gevangenisstraf waarvan hy sewe jaar uitgedien het. Die eerste gedeelte van sy gevangenskap het hy in eensame aanhouding in Pretoria se Sentrale Gevangenis deurgebring voordat hy op 10 Julie 1977 na die Pollsmoor-gevangenis in Kaapstad verskuif is en uiteindelik op 2 Desember 1982 vrygelaat is (vergelyk Galloway 1990: 169–79; 219). Tydens sy gevangenskap het Breytenbach vyf digbundels en twee prosa-

tekste geskryf wat na sy vrylating gepubliseer is (slegs die digbundel *Voetskrif* het tydens sy gevangenskap verskyn). Die tronkmemoir *The True Confessions of an Albino Terrorist* is geskryf en gepubliseer na sy vrylating.

Breytenbach se werk as tronkskrywer kan teen die agtergrond van verskillende tradisies gesien word. Binne die Afrikaanse literêre tradisie is hy sekerlik die bekendste tronkdigter. Naas sy werk is daar in Afrikaans slegs Frank Anthony se bundel tronkgedigte *Robbeneiland my kruis my huis* van 1983 waarin hy skryf oor sy tyd as politieke gevangene op Robbeneiland. 'n Mens kan egter ook sy werk plaas binne die meer omvattende tradisie van die Suid-Afrikaanse tronkpoësie. Van Vuuren (1992: 24–36) verwys in haar studie van Breytenbach se tronkpoësie na die werk van ander Suid-Afrikaanse tronkdigters soos Joubert Reitz, Donald Snowdon, Dennis Brutus, James Matthews, Frank Anthony, Jeremy Cronin, Ujebe Masokoane en Benjamin Moloise. Hierdie tradisie is op sy beurt weer ingebed in die meer omvattende tradisie van Suid-Afrikaanse tronkliteratuur wat, volgens 'n vroeë klassifikasie-raamwerk van Jacobs (1986: 96–7), in vyf kategorieë ingedeel kan word: biografiese werke wat handel oor detensie of gevangenskap; tronkmemoires; fiktiewe werke in die vorm van tronkmemoires; romans oor gevangenskap, detensie en ondervraging; en poësie en drama wat handel oor detensie, gevangenskap en ondervraging. Alhoewel daar wel enkele voorbeelde van Suid-Afrikaanse tronkliteratuur is wat nie gebaseer is op die ervarings van politieke gevangenes nie, ontstaan die oorgrote meerderheid van Suid-Afrikaanse tronktekste (of hulle nou geskryf is deur mense wat self gevangenes was of nie) uit die politieke verset teen die apartheidsregering en kom die grootste konsentrasie van hierdie tekste voor in die laaste veertig jaar van die vorige eeu. Roux (2007) se studie oor die tronkoutobiografie onder apartheid span die net wyer deurdat hy die werk van Herman Charles Bosman (die outobiografiese *Cold Stone Jug* van 1949) en Johnny Steinberg (*The Number* van 2004), wat nie oor politieke gevangenskap handel nie, insluit naas die meer bekende voorbeelde van tronktekste deur skrywers soos Nelson Mandela, Moses Dlamini, D. M. Zwelonke, Indres Naidoo, Michael Dingake, Ruth First, Jean Middleton, Emma Mashinini, Caesarina Kona Makhoere en Breyten Breytenbach. Die Suid-Afrikaanse tronkliteratuur kan op sy beurt gelees word teen die agtergrond van 'n wêreldtradisie waartoe onder andere figure soos Boethius, Mikhail Bakthin, Fyodor Dostojewski, Benvenuto Cellini, die Markies de Sade, Jean Genet, Antonio Gramsci, Primo Levi, Rosa Luxembourg, Osip Mandelstam, Ezra Pound, Francois Villon en Oscar Wilde bygedra het, soos wat Davies (1990: 244–57) uitwys in *Writers in Prison*. Met hierdie omvattende tradisie van tronkliteratuur vereenselwig Breytenbach hom wanneer hy in sy tronkpoësie verwys na die werk van skrywers wat vervolg of opgesluit was om politieke of ander redes, soos Villon, Dostojewski, Pound, Mandelstam en Lorca.

Die omstandighede en voorwaardes waaronder Breytenbach in die tronk geskryf het, word beskryf in die prosateks *Boek* (geskryf tussen Desember 1975 en Julie 1977 in

die Sentrale Gevangenis in Pretoria) en *The True Confessions of an Albino Terrorist* (geskryf na Breytenbach se vrylating). Dit is 'n vreemde ironie dat hy vir 'n ongewoon lang tyd in eensame opsluiting was maar tog toestemming gekry het om te skryf, iets wat politieke gevangenes meestal nie toegelaat is om te doen nie. Daar het egter sekere voorwaardes gegeld, onder andere dat hy dit aan geen ander gevangene of bewaarder mag wys nie en dat dit onmiddellik na voltooiing oorhandig moes word aan die gevangenisowerhede (*Confessions*, 141). Die manuskripte is uiteindelik by sy vrylating aan hom oorhandig; daarsonder sou hy nie die gevangenis verlaat het nie, skryf hy in sy tronkmemoir (*Confessions*, 294).

Die werk wat in die tronk geskryf is, is vanaf 1983 tot 1987 gepubliseer. Die eerste digbundel *Voetskrif* het reeds in 1976 tydens Breytenbach se gevangenskap verskyn onder omstandighede waaroor die digter nie beheer gehad het nie (vergelyk *Confessions*, 138). Die volgende vier bundels verskyn vanaf 1983 tot 1985 in 'n volgorde wat omgekeerd is met betrekking tot hulle ontstaansdatums: *Lewendood*. *Die eerste bundel van die ongedanste dans* (1985), *Buffalo Bill*. *Die tweede bundel van die ongedanste dans* (1984), *Eklips*. *Die derde bundel van die ongedanste dans* (1983) en ('YK'). *Die vierde bundel van die ongedanste dans* (1983). Twintig jaar na die verskyning van *Lewendood* verskyn *Die ongedanste dans* in 2005 by Human en Rousseau. Hierdie versamelbundel bevat al die gedigte wat Breytenbach in die tronk geskryf het soos wat die subtitel *Gevangenisgedigte 1975-1983* aandui en volg op *Ysterkoei-blues* van 2001 waarin al die gedigte opgeneem is wat die digter tussen 1964 en 1975 geskryf het. *Die ongedanste dans* bevat al die bekende gevangenisgedigte met die toevoeging van die lang gedig *Die glimlag* wat vantevore verlore was, plus die gedigte wat in *Boek* opgeneem is in die volgende volgorde: *Voetskrif*, *Lewendood*, *Buffalo Bill*, *Die glimlag*, *Eklips*, *Boek* en ('YK'). *Voetskrif*, *Die glimlag* en die gedigte uit die prosa-werk *Boek* is dus nou ingesluit onder die titel *Die ongedanste dans* wat vantevore die ander vier tronkbundels tot 'n eenheid gebind het.¹ Net soos die genoemde digbundels het *Boek*, 'n prosawerk waarin daar besin word oor die skryfhandeling, in die gevangenis ontstaan en wel in die tyd wat Breytenbach in eensame aanhouding was, naamlik vanaf Desember 1975 tot Julie 1977. *Mouiroir*, waarvan die Afrikaanse en Franse weergawes in 1983 verskyn het en die Engelse in 1984, is ook in die tronk geskryf en bestaan uit verskillende kortverhale of kort prosas. Alhoewel hierdie werke voor publikasie hersien en geredigeer kon word, moet 'n mens in gedagte hou dat hulle in die tronk ontstaan het. Coetzee (2004: 84) merk op dat hierdie werk die merktekens dra van hulle gesensureerde oorsprong. In teenstelling met hierdie werke wat geskryf is terwyl Breytenbach in die tronk was, word die veelbesproke tronkmemoir *The True Confessions of an Albino Terrorist* geskryf na sy vrylating uit die tronk en sonder dat hy uitgelewer is aan die inhiberende invloed van die tronkowerhede.

Verskeie kommentators maak in hulle bespreking van Breytenbach se tronkgeskifte melding van die spanning veroorsaak deur die feit dat hy tegelykertyd skrywer en

politieke aktivis is. Davies (1990: 156) verwys byvoorbeeld na die ambiguïteit wat ontstaan as gevolg van “the combination of a sense of political commitment, a reflexive sense of prison life in general, and a commitment to being a creative writer”. Beide die lof en kritiek wat uitgespreek is oor *The True Confessions of an Albino Terrorist* het verwys na die feit dat dit tegelykertyd historiese dokument en literêre teks is: vir sommige is dit ’n positiewe eienskap (Jacobs (1986: 98) beskou dit as een van die hoogtepunte van die Suid-Afrikaanse tronkliteratuur); vir ander is dit negatief dat die esoteriese aard van die teks daartoe lei dat dit nie inpas by die verwagtinge wat gestel word aan struggle-literatuur nie (vergelyk Galloway, 1990: 295–300, se opsomming van die reaksies op hierdie teks). Beide Van Wyk (1989) en Schalkwyk (1994) vergelyk Breytenbach se literêre hantering van die tronkgegewe met die meer politieke-gerigte hantering daarvan deur Jeremy Cronin en veral wat Van Wyk betref, val die vergelyking ongunstig uit vir Breytenbach. Van Vuuren (1992: 109) argumenteer dat sy tronkpoësie ’n uitgestrekte “mindscape” verteenwoordig eerder as wat dit uitgesproke politiek is en dat dit dus nie beantwoord aan die verwagtings dat Suid-Afrikaanse tronkpoësie van die tagtigerjare ’n politieke boodskap van opstand teen die verdrukker moet verkondig nie. Ook Roux (2007: 215–6) verwys na die feit dat Breytenbach se werk gekritiseer is omdat dit nie ’n fokuspunt gebied het vir die aspirasies van die onderdrukte massas in Suid-Afrika nie en lê klem op die feit dat Breytenbach se representasie van die tronkervaring in sy tronkmemoir geïnflekteer word deur die literêre sensibele wat hy saam met hom na die tronk bring (Roux 2007: 232).

Die tronkskrywer en die leser

Studies oor Breytenbach as tronkskrywer noem (met verwysing na bronne soos Don Foster e.a. se *Detention and Torture in South Africa*, L. J. West se “Effects of isolation on the evidence of detainees” en Ioan Davies se *Writers in Prison*) die uitwerking wat aanhouding op die gevangene kan hê. Jacobs (1986, 1991) verwys na die disintegrasie van die self as gevolg van die *dread / debility / dependency syndrome* soos gedefinieer deur West terwyl Van Vuuren (1992: 27) wys op die depersonalisering of dissosiasie wat resulteer in ’n kort aandagspan, ’n onbetroubare geheue, ’n grammatikale en sintaktiese afbraak van taal, die skepping van neologismes of ’n ‘neo-taal’ en ’n gebrek aan logiese denkprosesse. Daar word ook gewys op ooreenkomste tussen Foster (1987: 136–40) se beskrywing van aangehoudenes in eensame afsondering se oorlewingstrategieë en dié wat deur tronkskrywers beskryf word, soos byvoorbeeld die aktiewe gebruik van fantasie, pogings om tyd te struktureer, die terugkeer van die geheue na gebeure in die verlede, fisieke oefening, sang, die belangstelling in minutieuse besonderhede soos miere, vlieë of die aantal bakstene in die muur, die kultivering van ’n roetine, die bewuste dink aan diegene aan die buitekant en die poging om

gesprek te voer met bewaarders. Wanneer Jacobs (1991: 116–7) die eienskappe van Suid-Afrikaanse tronknarratiewe lys, identifiseer hy onder andere “the compulsion to develop channels of communication and cultivate human contacts”. Ook ander skrywers oor tronkliteratuur benadruk die belangrikheid van kommunikasie met die buitewêreld vir die gevangene. Die behoefte aan “community” (wat kontak sowel as solidariteit met ’n bepaalde groep impliseer) word deur Davies (1990: 44) uitgewys as een van die vier hoekstene van die filosofie van tronkliteratuur terwyl Roux (2007: 135, 206) in sy studie van tronk-outobiografieë ook wys op die belangrikheid daarvan.

Vir die gevangene wat ook skrywer is, is skryf een van die maniere waarop hy kontak met die buitewêreld en die gemeenskap kan bewerkstellig. Uit Breytenbach se tronkpoësie blyk dit dat die keersy van die gesprek met die self genoodsaak deur die isolasie en ingekeerdheid van die gevangenisomstandighede ’n intense uitreik via die poësie is na bepaalde aangesprokenes. Hy skryf in sy tronkmemoir *The True Confessions of an Albino Terrorist* oor die vreemdheid van die situasie “when you have to write as deeply down in yourself as you can because you need to survive; writing in a desperate attempt at communication with the outside, with the world, with the people closest to you, knowing beforehand that it cannot reach them” (*Confessions*, 141). Alhoewel daar in sy tronkpoësie ’n menigte voorbeelde is van gedigte gerig aan spesifieke aangesprokenes (die geliefde, die moeder, die vader, vriende, Boeddha, die gevangenisowerheid, moordenaars en diene, ens.), kan ’n mens sê dat daar in elk van die gedigte ook ’n leser veronderstel word vanweë die feit dat dit deel uitmaak van die literêre kommunikasiesituasie geïmpliseer deur die uiteindelijke publikasie van die gedigte. Binne die groot en gevarieerde raamwerk van leser-gerigte benaderings is dit veral die retoriese, semiotiese en strukturalistiese benaderings in die literatuurstudie wat gebaseer is op die model van die literêre teks as ’n vorm van kommunikasie waarin die outeur en die leser van die teks aan mekaar verbonde is as die sender en die ontvanger van ’n boodskap (vergelyk Suleiman 1980: 7). Daar is egter ook ’n hele aantal gedigte in die versameling tronkgedigte waarin die aangesprokene eksplisiet en by name “die leser” genoem word. Dit is die doel van hierdie artikel om na te gaan hoe Breytenbach die leser voorstel in sy tronkpoësie, om te kyk watter riglyne hy aan die leser gee, watter verwagtinge hy van die leser het en wat hy hoop om deur sy gesprek met die leser te verwesenlik. Die fokus val dus op wat binne die resepsie-studie ’n “teksinterne leser” genoem word, meer spesifiek die “eksplisiete leser” of “adressaat” wat die een is wat direk of indirek in die teks aangespreek word. Die afleidings oor hierdie “eksplisiete leser” word gemaak deur ’n “reële leser”, naamlik die skrywer van hierdie artikel, wat behoort tot die “tekseksterne terrein” (vir terminologie, vergelyk Senekal 1983: 22–7). Verder word daar ook gekyk hoedat die gedigte waarin die leser aangespreek word die spanning tussen die poststrukturalistiese skrywer en die politiek-bewuste skrywer reflekteer.

Voorskrifte aan die leser en waarnemings oor die rol van die leser

Die tronkgedigte spreek die leser op verskillende maniere aan en beeld ook die posisie van die leser as deel van die literêre kommunikasiesproses op verskillende maniere uit. Ek verwys kortliks na 'n paar voorbeelde. Soms word daar aan die lesers verduidelikings en voorskrifte gegee. In die gedig "vooraf" (*Dans*, 339–41),² wat eintlik geskryf is as inleiding tot die prosateks *Boek*, benader Breytenbach³ die leser met dieselfde omsigtigheid en retoriese vernuf as wat hy dit gedoen het in "Bedreiging van die siekes", die eerste gedig in sy eerste bundel *Die ysterkoei moet sweet*, toe hy die "dames en here"-lesers moes oortuig van die hofflikheid, goeie trou en hardwerkendheid van die "maer man met die groen trui" (*Ysterkoei-blues*, 15).⁴ In "vooraf" verduidelik die spreker wat die praktiese implikasies van sy tronksituasie was en en probeer hy lesers op speelse wyse manipuleer om sy werk te aanvaar:

Ek hoop dat die leser 'n verdraagsaamheid
aan die dag sal lê wat ek self
nie altyd besit nie, dat hy of sy
toegewings sal maak vir die omstandighede
waarin hierdie proewe geskryf word:
nl. in en vanuit 'n situasie van
relatiewe afsondering.

Hy ondervang moontlike kritiek deur by voorbaat om verskoning te vra vir die feit dat hy min of geen bronne kon gebruik nie en dat hy soms gebruik maak van denkbeldige aanhalings. Verder vra hy begrip vir sy "simpel argumente", "esoteriese toespelings", 'n moontlike beheptheid met die "kontoere van die ek" ('n toespeeling op die vroeër kritiek dat sy werk "ekkerig" is, vergelyk Grové 1967: 21) en die "eie kode" wat hy in die tronk ontwikkel het.

In die gedig "stoksiel" (*Dans*, 382) uit ('YK') gee die digter vir die leser 'n aanduiding van sy intense behoefte om te kommunikeer ("ekkis die wetslaner: swaar aan die behoefte / om te vertel") en waarsku die leser om bedag te wees op verskuilde betekenis: "want alles wat enkel is het 'n dubbele begripnis / lees maar, er staat niet wat er staat opgestel". Daar word meermale gesê dat die kriptiese en obskure aard van sommige van Breytenbach se tronkgedigte die resultaat is van die feit dat hy probeer het om sy werk ontoeganklik te maak vir die onsimpatieke gevangenisowerhede aan wie hy sy manuskripte moes oorhandig. Hy verwys in sy tronkmemoir daarna as 'n "laying bare the most intimate and the most personal nerves and pulse-beats in yourself to the barbarians, to the cynical ones who will gloat over this" (*Confessions*, 141).

Soos wat blyk uit die lang titel van die inleidingsgedig uit *Buffalo Bill*, "Klink dig in die donker, van die / keel wat afbrand en in opdrag / aan die leser, asook aan wat volg" (*Dans*, 161), word daar aan die leser 'n opdrag gegee oor wat gedoen moet word om die wonder van betekenis, wanneer "dankbare voete oor die vlamme water"

gaan, te laat plaasvind. Die digter gee in die eerste strofe van die gedig toe dat die “uitgespoelde woorde” wat hy aan die leser bied “stil en skraal en wit en kil” is, maar vra dan:

[...] maar skil
dit af, krap die koeël van begrip uit, stol
die verdinging van die bedoeling en by swaarde
van vroeër krygers brand nuut die ongehoorde
dan nog, vuur, ’n straal, is-wit, stil –

Vanweë die introspeksie en self-refleksiwiteit afgedwing deur die tronkomsandighede word daar heel dikwels in die tronkgedigte besin oor die aard van poësie en betekenisgewing, ’n proses waarby die leser uiteraard ook betrokke is. In gedig “3.13” (142–3) uit *Lewendood* word daar eksplisiet gefokus op die “verhouding tussen digter en gedig, beskrywing / en waarlikheid”, maar nie voordat die spreker toegegee het dat die leser belangrik is vir konkretisering van die gedig en dat lesers op verskillende maniere aan die gedig lewe sal gee nie: “die gedig, so het u teen dié tyd al afgelei, / is baie dinge – soveel lesers as hierdie skrywe kan werf / net soveel oë en ore sal dit hê”.

In die vyfde deel van die gedig “die hemel” (172–3) uit *Buffalo Bill* lyk dit asof die digter homself probeer moed inpraat deur te sê dat hy kan vlieg (skryf) net soos wat die leser kan begryp en interpreteer:

natuurlik kan jy vlieg
net soos begrip getros aan die oog
’n skadu oor die boek spat
en verstaan-verstaan wip
oor al die wit tafels waaruit
die bewe-gebewe van miere kom:
die vermenigvuldiging en die verdeling

Dat die leser ten nouste gemoed is met die proses van representasie wat die gedig onderlê, blyk ook uit die gedig “’n bottel woorde omtrent ’n prent” (*Dans*, 295–9) uit die bundel *Eklips*. Hierdie gedig ontstaan uit ’n heel spesifieke situasie: die spreker in die gedig sien êrens in ’n gevangenskantoer ’n “powere kopie van ’n Utrillo skildery / plat gemasjien met geen aantasbaarheid meer” (*Dans*, 295). Die res van die gedig besin dan aan die hand van die skilder Maurice Utrillo (1883–1955) se situasie oor die aard van representasie en daar word verwys na die wyse waarop die maak van ’n skildery die werklikheid “uitvee” en dit “vervang” of “toesmeer” met verf (*Dans*, 297). In die derde afdeling van die gedig is Utrillo self aan die woord en praat hý (in plaas van die digter na wie hy verwys as “Jan Ander” wat na die afdruk van sy skildery kyk) met die leser van hierdie gedig:

kyk na die afdruk van dié prent (vervals)
van die toneel wat nooit só was
en nou altyd so sal wees
en voorts in jou sal verder gaan
vir altyd verbind in nou en aan dit
wat sekerlik nooit só was nie
– jou eie eie –
en nou eenstryk so sal wees
en ensovoorts. sien jy? (*Dans*, 299)

Hier verwys hy dus na die feit dat die skildery die representasie is van iets wat nooit werklik bestaan het nie, maar in die proses van representasie ’n werklikheid geword het wat vanweë die aanwesigheid van die kyker of leser vir altyd sal voortleef. Hieruit blyk dit dat Breytenbach voortdurend in sy tronkgedigte besig is om te besin oor al die fasette van die literêre kommunikasieproses en veral ook die rol wat die leser daarin speel.

Vervolgens fokus ek op ’n aantal gedigte waarin sekere eienskappe van die leser en die leesproses meer uitvoerig uitgewerk word.

Die onbekende leser

In die gedig “gesels met die papier” (361–2) in (‘YK’) word die ‘oopheid’ van literêre kommunikasie bevestig deurdat die spreker in die gedig die aangesprokene (oftewel die potensiële leser) as ’n onbekende gegewe konsepsualiseer (ook in die latere bundel *Soos die so* van 1990 word daar verwys na die “Onbekende Leser”, (*Soos die so*, 135, 202)). Die eerste strofe van “gesels met die papier” bevestig dat die skryfproses gedryf word deur die behoefte aan kommunikasie, maar sê dan ook dat die kommunikasie in die tronkstandighede noodwendig gerig is op ’n onbekende entiteit:

... skryf uit die common behoefte van die mens
aan gemeensaamheid al sy dit ook met ’n leë vel
papier wat vol skrapies gevinger spektakelstem kan kweel
om woord en omwoord en swye met ... te deel
omdat dit nodig is om die absensie hier
binne huid te sentreer en met ’n hiatus te skakel
dit is die eerste punt

In hierdie geval is die gespreksgenoot in die eerste plek die “leë vel papier” wat in die loop van die gesprek “vol skrapies gevinger” word. Die papier skep dan die geleentheid om met “’n spektakelstem” (’n spookagtige, teatrale of selfs verspotte stem) te kommunikeer met ’n aangesprokene wat vir die spreker onbekend is en moeilik is om konkreet voor te stel soos wat die beletselteken in die volgende frase aandui: “om

woord en omwoord of swye met ... te deel". Alhoewel die onbekendheid van die leser deel uitmaak van enige literêre kommunikasiesituasie, word die besef van die onbekendheid van die leser verhewig deur die tronksituasie. Hierby word dan nog gevoeg 'n uitsonderlike bewustheid van die afwesigheid van beide die digter en die leser: daar word in die laaste drie reëls van bostaande strofe gesuggereer dat dit hier gaan om 'n "absensie" wat kommunikeer met 'n "hiatus". Die letterlike afwesigheid afgedwing deur die tronkomsandighede kry dus in hierdie geval ook 'n literêr-filosofiese dimensie omdat die dubbele afwesigheid (van digter én leser) suggesties dra van beide Derrida se opstand teen die "metafisika van teenwoordigheid" sowel as Lacan se siening van die subjek as gebaseer op verlies, gemis of afwesigheid. Hierdie gedig beklemtoon die wyse waarop die poststrukuralistiese trekke van Breytenbach se tronkgedigte verknoop is met die materiële omstandighede waarin hy verkeer, naamlik dié van gevangenskap, eensame opsluiting en onthouding. Die klem op die teenwoordigheid van afwesigheid in die betekenisproses word gestaaf wanneer daar in gedig "3.6" (*Dans*, 133) uit *Lewendood* aan die leser gesê word dat die gedig benader moet word deur nie direk te kyk na dit wat jy wil sien nie, want "die gedig is afwesigheid".

Gelyktydigheid met die leser

Ten spyte van die sterk bewustheid van die leser as onbekend en afwesig word daar in sommige van Breytenbach se tronkgedigte probeer om 'n soort gelyktydigheid met die leser te bereik, om skrywer en leser in dieselfde tyd en ruimte byeen te bring sodat die verwydering opgehef kan word en kommunikasie kan plaasvind. In die gedig "2.13 (credo)" (*Dans*, 110–3) uit *Lewendood* suggereer die spreker deur die formulering dat die gedig 'n plek is waardeur hy in dieselfde tyd en ruimte as die leser tereg kan kom. Die gedig word aangebied as 'n "credo", dus 'n belydenis van "innige oortuiging" (*HAT*), en begin deurdat die spreker hom direk rig op die leser met die volgende woorde:

my naam
jy wat nou hier lees
is nie van belang nie
want dit gaan ook polstik verby en niks bly oor

Die opheffing van die self in die eerste strofe (sy naam is "nie van belang nie") staan in spanning met die uitgebreide katalogus van dit wat dieselfde ek al gesien, beleef en ervaar het wat in die res van die gedig aangebied word (daar is naamlik tien strofes wat in lengte wissel van vyf tot twaalf reëls). Die leser word by hierdie opheffing betrek deurdat hy of sy direk aangespreek word: "jy wat nou hier lees". Op die moment wat hy die woorde uitspreek, verplaas die digter homself na die situasie van die leser op die moment wat daar gelees word. Hierdeur kom die digter en die leser

omgang

nou is dit vroeg die lig 'n knettering
nou gaan ek op my naat lê in die dou
met asem gesnak die afwagtende stottering
van hoendervleis (in die keel so tjrie-tjou)
nou mag ek die oog-ewigheid van lewendood besing
met rooi nat spier iets kringend weergee aan papier
van vrou, van koutjie, van kreng, van sterwe
(of skerwe lig vlam-vlam nou):
'n cunnilingus van die vuurkoue hart

uit die kosmiese geraas binne-en-buite
breek die watergladde hingste silwer
soos soliede vloei en vaslê van newel –
om uit die inbloeï van droomstroom te haal die kreet
klankeloos die lag diep uit die keel te skaat

want terwyl ek mettertyd gaan skrywe
en selfs wanneer jy nóú lees nou
vleg dolfyne 'n eenmalige redenasie van fosfor
iewers diep in-en-uit die intussen donker

Die verskillende moontlike betekenis van die titel “omgang” dui op die intensiteit van die spreker se behoefte aan kommunikasie. Dit lyk aanvanklik asof die spreker hom gereed maak vir die omgang met iemand deur te praat (sy asem is “gesnak” en daar is ’n “afwagtende stottering” wat “tjrie-tjou” maak in die keel). Dit lyk egter ook asof hy wil praat via die maak van ’n gedig. Hy wil naamlik lewe en dood “besing” en iets “weergee aan papier”, beide formuleringe wat die skryfhandeling en poësie suggereer. Terselfdertyd lyk dit egter ook asof die spreker hierdie omgang visualiseer as ’n vorm van seksuele verkeer: hy gaan lê op sy “naat in die dou”, met sy asem “gesnak” in ’n “afwagtende stottering / van hoendervleis”. Dit word bevestig wanneer hy in die slotreël van die eerste strofe verwys na “’n cunnilingus van die vuurkoue hart”.

Die tweede strofe teken die agtergrond waarteen die spreker se afwagting van die omgang deur middel van die poësie gesien moet word: daar is ’n verwysing na “die kosmiese geraas binne-en-buite” waaruit “watergladde hingste” breek. Uit die omvattende werklikheid (die kosmiese geraas wat binne sowel as buite die spreker bestaan) breek daar dus momente van insig en versoening (verteenvoerdig deur die “watergladde hingste”) waaruit die spreker dan die “kreet” en “klankelose lag” van die poësie waarmee hy wil kommunikeer kan haal. Die “watergladde hingste” is waar-

skynlik 'n verwysing na dolfyne wat ook in die volgende strofe genoem word en binne die Griekse mitologie verwys na die versoening van teenoorgesteldes omdat dit verbind word met die manlike (Apollo Delphinos, die lig en die son) sowel as die vroulike (vanweë die klankooreenkoms tussen *delphis* (dolfyn) en *delphos* (baarmoeder)) (Cooper 1978: 54).

Wanneer die leser in die derde strofe vir die eerste keer aangespreek word, begin die tydsaanduidings in die gedig sterk opval. In die eerste strofe praat die spreker oor iets wat hy in die hede ervaar ("nou is dit vroeg") en verwys hy ook na iets wat hy in die vooruitsig stel ("nou gaan ek"). In die derde strofe verwys hy daarna dat hy van voorneme is om in die toekoms te skryf ("terwyl ek mettertyd gaan skrywe"), maar verplaas hy hom ook na die moment in die hede waarop die nog-te-skrywe gedig gelees word ("selfs wanneer jy nou lees nou"). Die verskillende tydsaanduidings maak 'n mens sterk bewus van die feit dat die spreker hom nie in dieselfde tyd en ruimte as die aangesproke "jy", die leser, bevind nie. Dit is 'n skeiding wat afgedwing word deur die gevangenis-omstandighede, maar wat ook eie is aan die aard van die gedig: die lesers van die gedig is nie aanwesig wanneer die digter skryf nie. Die "omgang" kan eers verwerklik en die skeiding opgehef word wanneer die gedig gelees word. Daarom word die leser in reël 16 direk, op die oomblik van die lees van die gedig, aangespreek: "wanneer jy nou lees nou". Die klem op die "nou" van die leesmoment suggereer dat dit gaan om die leser op die moment van lees, binne die hier en nou van die leeservaring, 'n moment wat hom hernuwe by elke nuwe lees van die gedig en met elke nuwe leser. Cortazar (1966: 397) maak in sy roman *Hopscotch* 'n soortgelyke punt oor die skrywer se behoefte om simultaneïteit met die leser te bewerkstellig: "Simultaneize him [the reader], provided that the reading will abolish reader's time and substitute author's time. Thus the reader would be able to become a coparticipant and cosufferer of the experience through which the novelist is passing, at the same time and in the same form" (oorspronklike kursief). Volgens die derde strofe vind hierdie kontak tussen die spreker en die leser in die oomblik van lees plaas terwyl dolfyne besig is om 'n "eenmalige redenasie van fosfor" te vleg. Die verwysing na die vleggende dolfyne ('n bekende simbool vir versoening en eenwording, Cooper (1982: 75) suggereer dat daar wel iets bereik kan word van die opheffing van grense in die proses waartydens die gedig gemaak en gelees word: as noodsaaklike medespeler vir die digter, vervul die leser 'n essensiële rol by die moment waarop teenoorgesteldes (binne-buite, kosmiese geraas-geordende struktuur, subjek-objek, self-ander) saamval om 'n moment van betekenis en sin te skep.

'n Liefdesverhouding met die leser

In die gedigte waarin daar sprake is van 'n poging om in dieselfde ruimte as die spreker tereg te kom, is daar suggesties dat die digter se verlange na die leser dié is van 'n minnaar wat eenwording met sy geliefde begeer. Hierdie beeld van die leser is op

sy sterkste in die gedigte “Isis (i)” en “Isis (ii)” (*Dans*, 443–4) uit (‘YK’) waarin die identifikasie tussen die digter en sy teks boonop so sterk is dat die spreker in die gedig met die teks geïdentifiseer kan word.

Isis

(i)

(l’amour est mort de trop d’amour)

jy toegespits op iets op tafel.

in die donker kan (ek) dit nie uitmaak nie.

leun oor jou skouer en sien:

jy besig om ’n legkaart saam by-teen te pas

stuk vir stuk:

neem die patroon ’n vorm aan (ek) sien:

dis my portret, my buitelyne, my ek!

jou hande so rats (rotjies)

jou kennersoog

so deeglik agter halfgeslote wimpers instinkdief

weet jy hoe om die gate te vul.

en nou? jy staan dan op

(enkele spatsels eier in die laken)

terwyl die donkerste gedeelte (soos ’n)

die binnebrok nog makeer!

een:

moenie my godsnaam só laat lê nie onvoltooi

soos die afgestorwene in my kooi! of

twee:

nee, rond my liefs nooit af, lief. bou altyd alleen

tot die punt waar ek déél van jou bly, leser.

Die verhouding tussen die sprekende “ek” en die aangesproke “jy” in hierdie gedig kan op verskillende maniere gelees word. In die eerste plek is dit die verhouding tussen die vrugbaarheidsgodin Isis en die god van die doderyk Osiris wat volgens die verhale van die Egiptiese mitologie deur sy broer Set in veertien stukke opgekap is en weer deur Isis aanmekaar gesit is nadat sy al die stukke behalwe die fallus (“die donkerste gedeelte”) gevind het (vergelyk Guirand 1975: 17–9). Dit is egter ook moontlik om dit te lees as die verhouding tussen die “jy” as legkaartbouer en die ek as die legkaart wat gebou word. Verder kan die spreker en aangesprokene ook gelees word in terme van die opposisie gevangenskap en vryheid deurdat die eerste verwysings na die sprekende “ek” geplaas word in hakies wat gelees kan word as ’n ikoniese teken van gevangenskap (vergelyk ook die verwysing na ’n “kooi” wat ’n voëlkou oftewel beeld van die tronk kan wees).

Wanneer die “jy” in die laaste reël van die gedig eksplisiet as “leser” (r.19) aangespreek word, blyk dit dat die verhouding tussen sprekende “ek” en aangesproke “jy” ten slotte dié tussen digter of teks en leser is. Die voorstelling van hierdie verhouding toon duidelike raakpunte met die wyse waarop die verhouding tussen die teks en die leser binne sekere rigtings in die literatuurwetenskap geteoretiseer word. Die wyse waarop die skaduagtige “(ek)” tot lewe en “ek”-wees kom deur die inwerking van die “jy” in die eerste strofe kan vergelyk word met Ingarden en Iser se teorie dat die literêre teks gekonkretiseer of lewendig gemaak word deur die leser. Die fenomenoloog Ingarden (1973: 346–7) beskou byvoorbeeld die literêre werk as ’n geskematiseerde struktuur wat deur die leser voltooi moet word en tot lewe gebring moet word. Volgens hom is dit die leser se verantwoordelikheid om die geskematiseerde struktuur te “konkretiseer” tot estetiese objek en is daar ’n verskeidenheid konkretiserings van een literêre werk deur verskillende lesers moontlik. Die resepsie-estetikus Iser (1974: 274–5) gebruik Ingarden se werk as uitgangspunt vir sy eie beskouings oor die verhouding tussen die teks en die leser wanneer hy skryf:

The work of art is more than the text, for the text only *takes on life* when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work *into existence*.

Ook die vul van “gate” (r.11) kan geles word teen die agtergrond van Ingarden en Iser se opvatting in verband met die konkretisering van die teks. Volgens Ingarden (1973: 246–54) word die medewerking van die leser uitgelok deur die aanwesigheid van *Unbestimmtheitsstellen* (vertaal as *places of indeterminacy*) in die teks. Die “gate” waarvan daar sprake is in die Breytenbach-tek herinner ook aan Iser (1971, 1978) se verwysing na *Leerstellen* (oop plekke) as die dinamiese elemente in die teks wat die leser se medewerking uitnooi.

Terugskouend kan die gedig dus ook geles word as die beskrywing van ’n leesproses waarin daar sprake is van toegespitste aandag (“toegespits op iets op tafel”), geduld en toewyding (“saam by-een te pas / stuk vir stuk”), vaardigheid (“rats”, “kennersoog”), intuïsie (“instinkdief”) en ’n soort vervoering (“agter halfgeslote wimpers”). Die gedig se suggesties dat die verhouding tussen digter of teks en leser ’n erotiese kleur het (vergelyk die onderskrif by die titel en die verwysings na “spatsels eier in die laken”, “my kooi” en die leser as “lief”) vind op sy beurt weerklank in post-strukturalistiese opvatting oor die leesproses en betekenisgewing. Hiervolgens verloor die leser hom- of haarself ekstaties in die teks en word een daarmee in ’n moment van *textasy* (Young 1981: 32). Roland Barthes gebruik in *The Pleasure of the Text* (1975: 14) die term *jouissance* (plesier met ’n duidelik erotiese konnotasie) om die verhouding tussen die leser en ’n bepaalde soort teks te omskryf. Hy onderskei dit van *plaisir*

(plesier sonder die spesifiek erotiese konnotasie) wat deur ander tekste verskaf word.

'n Belangrike aspek van die verhouding tussen digter of teks en leser in "Isis (i)" is dat die opwinding van die spel behoue bly omdat die afronding nooit kom nie. Die "jy" onttrek haarself voordat die laaste gat gevul is. Dit lyk asof hierdie onttrekking van die "jy" lei tot die verspilling van saad, indien die verwysing na "(enkele spatsels eier in die laken)" vanweë die assosiasie van die eier met vrugbaarheid en die manlike testes geles word as 'n aanduiding dat saad gestort is. Hierdie voorstelling herinner aan die wyse waarop Derrida betekening beskryf as 'n "dissemination", 'n proses waarin betekenis verspil en vermors word omdat daar nooit 'n volkome oorvleueling en identifikasie tussen betekenaar en betekende kan wees nie: "A semination that is not *in*semination but *dis*semination, seed spilled in vain" (Spivak 1976: lxxv; oorspronklike kursief). Hierdeur word beklemtoon dat die teks in wese 'n proses en nie 'n afgehandelde produk is nie soos wat Barthes (1981: 39) bevestig wanneer hy sê: "dissemination – an image which makes sure the text has the status not of a reproduction but a reproductivity." Hierdie 'disseminasie' sluit aan by die post-strukturalistiese opvatting dat die vrye spel van betekenaars nie vasgevang of afgesluit kan word nie. Die "jy" se onttrekking en die verspilling van saad suggereer dat die verhouding nie werklik gekonsumeer word nie. Ook in hierdie opsig sluit die Breytenbach-gedig se voorstelling van 'n essensiële aspek van die verhouding tussen teks en leser aan by Derrida se opvatting van interpretasie: "It is a sexual union forever deferred" (Spivak 1976: lxxvi).

Die laaste strofe van die gedig herinner aan 'n bekende prosedure in die metafiksie, naamlik die aanbieding van meer as een slot waaruit die leser kan kies. In opsie "een" protesteer die spreker teen die onvoltooidheid van die "jy" se omgang met hom, hetsy as lewegewende Isis, bouer van die legkaart, minnares of leser: "moenie my godsnaam só laat lê nie onvoltooi/soos die afgestorwene in my kooi!" (r.16–7). Die spreker verwys na sy onvoltooid self as "die afgestorwene in my kooi" (r.17) omdat hy 'dood' is tensy hy tot lewe gewek word deur interaksie en seksuele omgang met die "jy". Uiteindelik kies die spreker in die gedig die tweede alternatief wat die moontlikheid van 'n finale interpretasie deur die leser afwys omdat dit die beëindiging van hulle verhouding sal beteken: "nee, rond my liefs nooit af lief. bou altyd alleen / tot die punte waar ek déél van jou bly, leser" (r.19–20). Dit sluit aan by die poststrukturalistiese siening dat die betekeningproses nooit afgesluit kan word nie omdat daar altyd sprake is van die proses van oneindige semiosis, soos beskryf deur die semiotikus Peirce. Die teks "Isis (i)" gee dus ten slotte 'n perspektief op die verhouding tussen teks en leser wat ooreenkomste vertoon met die wyse waarop dit in die post-strukturalisme omskryf word. 'n Interessante aspek van die verhouding tussen die teks en leser, soos uitgebeeld in hierdie gedig, is dat dit as 't ware die leser is wat die teks 'opvoed' om die keuse teen afsluiting en finaliteit te maak wanneer die leser onttrek voor die afhandeling van die proses.

Le Roux (1997: 128–32) wys in haar bespreking van die gedig daarop dat die “voorkeur vir honger eerder as versadiging” wat deur die motto van die eerste “Isis”-gedig opgeroep word deur die onvoltooide reël van die tweede “Isis”-gedig (*Dans*, 444) se motto voortgesit word: “O my love, my darling, I hunger...”. Sy skryf verder dat hierdie motto gehaal is uit ’n gewilde Amerikaanse popliedjie van die vyftigerjare, “Unchained melody”, wat gebruik is as temalied van die film *Unchained* (1955). Volgens haar vat hierdie temalied met sy intense gevoelens van verlange na ’n afwesige geliefde die inhoud van die film, gebaseer op Kenyon J. Scudder se boek *Prisoners are People* wat ’n pleidooi gelewer het vir oop tronke wat gevangenes sou toelaat om kontak met familie en vriende te behou, goed saam en sluit dit ook aan by die feit dat Breytenbach hierdie gedigte in gevangenskap skryf. Alhoewel hierdie gedig die aksent baie sterk plaas op die verhouding met die geliefde is daar suggesties dat ook hierdie gedig tegelykertyd die helende hereniging van die vernielde en afgestompte gevangene met sy geliefde en van die digter of teks met die leser uitbeeld (vergelyk reëls soos “ons moet gaan roof-roof op soek na / ’n verbrokkelde geheel / uitgerafel in ’n laaste strofe” en “helder moet dit wees om deur ’n kraak / in die witwoordbevrose oppervlakte te plons”). Ook in hierdie twee gedigte is daar sprake van ’n besonder noue verbintenis tussen Breytenbach se materiële omstandighede as gevangene en die poststrukuralistiese trekke in sy uitbeelding van betekening en die verhouding van teks met leser.

Die skuldige leser

In sy bespreking van tronkskrywers beweer Ioan Davies (1990: 13) dat tronkverhale dikwels parodieë is van bestaande verhale, tekste en genres en dan wel parodieë wat die leë moralisme daarvan oor polisie, gevangenes en geregtigheid weerspreek. Hy tipeer dan ook Breytenbach se werk as “masterfully parodic” omdat hy sy uitgebreide kennis van die wêreld se tronkliteratuur kan kombineer met ’n persoonlike ervaring van gevangenskap. In aansluiting hierby is daar ook in Breytenbach se tronkpoësie sprake van self-parodiëring soos in die gedig “ykoei” (*Dans*, 445) uit (“YK”). Die titel “ykoei” lyk naamlik na ’n sametrekking of verkorte weergawe van die woord “ysterkoei” wat deel uitmaak van die titel van sy eerste bundel *die ysterkoei moet sweet*; verder herinner die struktuur van die gedig “ykoei” aan “Bedreiging van die siekes”, die inleidingsgedig in daardie bundel (*Ysterkoei-blues*, 15). In beide gedigte verskaf die inleidings- en slotstrofes ’n raamwerk waarbinne die eintlike gedig ingebed word: in die raamwerk van die eerste gedig stel ’n seremoniemeester-spreker Breyten Breytenbach bekend aan die lesers; in die tweede vra die spreker die lesers se vergunning om afskeid te neem van Bangai Bird (die tronknaam van Breytenbach). Beide gedigte neem dus op selfbewuste wyse afstand in ten opsigte van sigself en verwys self-refleksief na die maak van die gedig. Uit die aanspreek van die leser in die aanhef van beide gedigte blyk dit dat die leser as ’n essensiële komponent van die proses van die teks beskou word.⁵

Soos reeds vroeër aangedui, probeer die seremoniemeester-spreker in die inleidende strofe van “Bedreiging van die Siekes” sy lesers deur die hofflike aanspreekvorm oorreed om die goeie trou van Breyten Breytenbach te aanvaar:

Bedreiging van die Siekes

(vir B. Breytenbach)

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,
die maer man met die groen trui; hy is vroom
en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u
'n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:*
ek is bang om my oë toe te maak
ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie
die hospitale van Parys is stampvol bleek mense
wat voor die vensters staan en dreigend beduie
soos die engele in die oond
dit reën die strate afgeslag en glyerig

my oë is gestysel
hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe
as die sooie rou swart vleis is
en die blare en oorryp blomme gekleur en geknak is van nat
voordat die lig hulle kan knaag, die lug sweet wit bloed
maar ek sal weier om my oë in te hok

pluk my benerige vlerke af
die mond is té geheim om pyn nie te voel nie
trek stewels aan vir my begrafnis sodat ek die modder
aan julle voete kan hoor soen
die spreekus kantel hul gladde lekkende koppe, swart bloeisels
die groen bome is prewelende monnike

plant my op 'n heuwel naby 'n dam onder leeubekkies
laat die sluwe bitter eende op my graf kak
in die reën
die siele van kranksinnige maar geslepe vrouens vaar in katte in
vrese vrese vrese met deurweekte kleurlose koppe
en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)

Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig.

Na die bekendstelling (in kursief) volg die gedig wat gefabriseer is (in gewone druk) voordat daar afgesluit word met die seremoniemeester-spreker se oproep: “*Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig.*” Die gedig binne die raamwerk vertel die verhaal van ’n sikliese proses van lewe en sterwe: daar word verwys na siekte en begrafnis, maar ook suggesties gegee van moontlike herlewing deurdat die spreker met die “swart tong” versoek om op ’n heuwel geplant te word. Die terugkeer na die leser in die laaste reël van die gedig suggereer dat die “genade” van die leser nodig is vir die voltrekking van die tekstuele proses van sterwe en herlewing. Ten spyte van die speelse en self-ondermynende inslag van die kursiewe gedeeltes in die gedig, is dit duidelik dat dit vir die spreker belangrik is om die guns van die leser te behou omdat hy afhanklik is van die leser om die gedig tot lewe te bring of te konkretiseer.

Die gedig “ykoei” maak gebruik van die retoriese struktuur opgestel in “Bedreiging van die Siekes”, maar parodieer ook die uitgangspunte van daardie gedig:

YKOEI

(“Ce qui est atroce d’ordinaire avec les gâteaux,
c’est qu’on mange toujours le dernier.”)

*dames en here, vergun my om afskeid te neem
van Bangai Bird,
die maer droom met die groen hemp;
hy stut en streel sy wurmvet kop
om vir u vir oulaas ’n geedig te teel,
soos byvoorbeeld:*

om uit die hospitaal te kom moet jy
in ’n koma wees
dood maar wel-wetend van lig agter die lede
hoe swem die skadumaan!

hardloop terug weg van die see
na die doolhuis van eensaamheid in die waai
van die berg
in die woud is die bome suile donkerte

hardloop deur die ragfyn seer
die voëls het kantelkoppies vol stilte gesweer
verblind met die maan diep in eier oë
en die stuifreën wat die stof nooit nat maak nie

by bure verbly blaf die hond van boetseerklei 'n werf
gaan katswink op die knieë en roep siejy! siejy!
jy word deur bewakers genooi om saam verder te ry
maar die motorfiets is stotterend kapot
sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik
en die kattebelletjie word wit van skif
en die hande self vrot

*kyk hy is skadig –
of u hom genadig wil wees?
die woordfees is verorber,
niemand is skuldig aan onskuld nie*

(22-11-1982)

Die verandering van die een gedig na die ander vertel in 'n sekere sin die verhaal van die dramatiese omwenteling wat die skrywer van hierdie twee gedigte se lewe ondergaan het tussen die publikasie van die eerste gedig in 1964 en die skryf van die tweede gedig in 1982. In die eerste gedig het die spreker Breyten Breytenbach bekendgestel; in die tweede gedig vra die spreker toestemming om afskeid te neem van Bangai Bird wat een van Breytenbach se tronkname was (vergelyk *Confessions*, 146, 176, 280 en 305). “ykoei” is die tweede-laaste gedig in Breytenbach se versameling tronkgedigte en die datum dui aan dat dit geskryf is tien dae voordat Breytenbach op 2 Desember 1982 vrygelaat is. Daar is ook ander verskille in die aanhef van die twee gedigte: die “maer man” het 'n “maer droom” geword; die “groen trui” het die “groen hemp” van die gevangene geword; die “langwerpige kop” het 'n “wormvet kop” soos dié van 'n voël geword; die “gedig” het 'n “geedig” geword en dit word nou op organiese wyse “geteel” eerder as “gefabriseer”. Die man het dus sy substansie verloor en 'n “droom” geword; hy is by wyse van spreke vervang met 'n parodie van homself in die gedig wat 'n parodie is op sy vroeër gedig. Dit is dus nie vreemd dat hy homself in die hieropvolgende gedig, die laaste in sy laaste tronkbundel, sal aanmeld met die titel “ek is hier, parodie” (*Dans*, 446–8) nie.

Dit is duidelik dat die “geedig” gemaak deur Bangai Bird val binne die modaliteit van die droomagtige of irreële en dat die substansie van die spreker ondermyn word deurdat hy na homself verwys in die tweedepersoonsvorm as “jy”. Die eerste strofe maak dit duidelik dat die ruimte waarbinne die “geedig” afspeel dié van die onbewuste is, wanneer daar gesê word: “om uit die hospitaal te kom moet jy / in 'n koma wees / dood maar wel-wetend van lig agter die lede”. Die verwysing na uitkom uit 'n hospitaal suggereer gesond-word sodat jy die plek van siekte en afsondering kan verlaat en die analogie met die tronk is duidelik. Alhoewel die irreële sfeer van die

onbewuste, die droom of fantasie voortgesit word in die tweede strofe, word die eerste strofe se suggesties van uitkomst of vrylating weerspreek wanneer dit voorkom asof die spreker sê daar moet teruggekeer word na die tronk: “hardloop terug weg van die see / na die doolhuis van eensaamheid in die waai / van die berg”. Breytenbach gebruik herhaaldelik in sy tronktekste die beeld van die “doolhuis” of labirint vir die tronk terwyl die verwysing na die “waai van die berg” aansluit by sy beskrywings van die Pollsmoor-gevangenis in *The True Confessions of an Albino Terrorist* (107, 137, 155, 269). Die res van die “gedig” vertel dan die verhaal van die terughardloop na die “doolhuis”: die tog deur ’n woud, deur die “ragfyn seer”, verby voëls met “kantelkoppies vol stilte gesweer”, verblind deur die maan en “stuifreën wat die stof nooit nat maak nie” tot op ’n werf van die een of ander aard. Daar word gesuggereer dat die spreker nooit sy bestemming bereik nie: bewakers nooi hom om saam verder te ry, maar dit kan nie omdat die motorfiets kapot is. Die een wat hy gaan soek, is nie meer daar nie, want “sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik”. Op hierdie punt is dit nie net die gevangene en die bestaan in die tronk wat tot illusie verklaar word nie, maar ook die skryf daaroor. Die gedig oftewel “kattebelletjie” (volgens die WAT “’n klein, haastig afgekrabbelde, nie-vormlike briefie: ’n stukkie papier om op te skryf”) is besig om te “skif” en die hande wat dit geskryf het “vrot”. Dit lyk dus asof die digter en sy gedigte ten slotte verdwyn en die leser ook nie meer nodig is nie.

Die slotstrofe van die gedig is, net soos die inset, ’n toespeling op die slotreël van “Bedreiging van die Siekes”. In laasgenoemde is die maker van die gedig “skadeloos” genoem; in “ykoei” is hy “skadig”. Die woord kan verskillende dinge beteken: Bangai Bird is *beskadig* deur die tronkervaring, hy is *skadelik* in die sin dat hy ook skade berokken het, hy is *in die skadu* omdat die tronk bestaan waaroor die “gedig” handel ’n skaduwee-bestaan is. In plaas daarvan dat die spreker in die slot die leser vra om hierdie beskadige, skadelike, beskadude Bangai Bird genadig te wees, lyk dit asof hy minder angstig is om die leser se guns en genade te wen as sy eweknie in “Bedreiging van die siekes”. Dit word ’n retoriese vraag (“of u hom genadig wil wees?”) wat suggereer dat die keuse aan die leser oorgelaat is omdat dit vir die spreker om ’t ewe is wat hy of sy antwoord. Wanneer daar in die volgende reël gesê word: “die woordfees is verorber”, word daar ligweg gespot met die leser wat pas die gedig klaar gelees en die verbeeldingspel by wyse van spreke vir soetkoek opgeëet het. Die gedig word afgesluit met ’n ambivalente uitspraak: “niemand is skuldig aan onskuld nie” (r.29). Dit verklaar deels waarom die spreker nie so bekommerd is oor die genade van die leser nie. Hy besef dat niemand onskuldig is nie, ook nie die leser nie. Die implikasie van hierdie uitspraak is dat die leser net so skuldig is as die een wat in die tronk sit; miskien selfs dat die leser skuldig is aan die omstandighede wat hom in die tronk laat beland het. Schalkwyk (1994: 26) interpreteer eweneens die vertelsituasie in *The True Confessions of an Albino Terrorist* as ’n strategie waardeur die leser aandadig gemaak word aan die bestel wat van Breytenbach ’n politieke gevangene gemaak het:

The masks of the faceless addressee, shifting from “Mr. Investigator”, through “Mr. Interrogator”, “Mr. Confessor,” and “Mr. Eye” to the initialized “Mr. I” – the shifter of the first person singular – suggest not only the constitution of the authorial self through the other, but by being in the final analysis the logical place of the reader, they position us as accomplices in the master-slave dialectic writ large in South African society.

Dieselfde geld vir die situasie van die leser van die tronkgedigte: deur die spreker in die tronkgedigte se sterk identifikasie met die leser *in* die teks word die leser *buite* die teks ook betrek en aandadig gemaak aan die skuld en/of onskuld van die spreker. ’n Ander lesing van die teks sou kon klem lê op die feit dat beide digter en leser se verlies aan onskuld dui op ’n wedersydse besef dat hulle ’n spel met bepaalde reëls en konvensies speel wat volgens ou patrone verloop en telkens by die begin van die maak of lees van die gedig hernuwe word.

Ter afsluiting

Kyk ’n mens dus na die wyse waarop die eksplisiete leser in Breytenbach se tronkbundels voorgestel word, blyk dit dat die spreker in hierdie gedigte besonder bewus is van die aandeel wat die leser het in die konkretisering van die gedig. Om hierdie rede word die leser met omsigtigheid benader en word daar aan hom of haar verduidelikings en instruksies gegee in sommige gedigte. Binne die tronkomsandighede word die onbekendheid en afwesigheid van die leser sterk beklemtoon en geskakel met sekere literêr-filosofiese voorstellings van die betekenisproses. Dit blyk ook dat die verhouding met die leser so belangrik is vir die digter dat hy binne die gedigte pogings aanwend om die tydruimtelike grense tussen hulle te oorbrug en om die afsluiting van die verhouding tussen hulle deur die toeken van ’n finale betekenis aan die gedig te verhinder. Uiteindelik word die leser in die tronkgedigte ook betrek by die digter se gevoel dat sy hele bestaan en sy poësie ’n illusie is waaraan die leser aandadig is.

Die voorstelling van die leser het sekere post-strukturalistiese trekke deur die suggestie dat betekenis gebou word op afwesigheid en verglyding en dat die leesproses gesien word as iets wat nooit afgesluit kan word nie. Tog is dit ’n voorstelling wat gegrond is in die materiële realiteit van Breytenbach se gevangenskap en die politieke situasie waaruit die gevangenskap voortgespruit het. Die poststrukturalistiese sienings van subjektiwiteit en taal word nie net teoreties op die tronkervaring afgedruk nie, maar ontstaan uit die tronkomsandighede: “Rather than being imposed theoretically upon the experience, they arguably arise out of an imposed condition of abjection, confinement and impotence. They encompass the conditions of introspection and isolation, confinement and infinite self-reflexivity”, skryf Schalk-

wyk (1994: 29). Ook Jolly (1996: 71) is krities oor die poging om Breytenbach se tronkgeskrifte (sy verwys na *The True Confessions of an Albino Terrorist* en die Engelse weergawe van *Mouir*) as postmodernisties te lees omdat dit sy werk sal losmaak van die politieke konteks en 'n aanduiding sal wees van die imperialiserende neiging van teoretiese klassifikasies. Indien 'n mens die aantal gedigte wat besin oor die rol van die leser by die betekenisproses uit die tronkfase stel teenoor dié wat daarvoor en daarna geskryf is, lyk dit asof die verhouding met die leser veral in Breytenbach se tronkpoësie op die spits gedryf word. Dit is juis in hierdie omstandighede waar die digter ontnem was van ander maniere om te kommunikeer wat die verhouding met die leser van aller grootste belang geword het.

Aantekeninge

1. Volgens Breytenbach se uitgewer Alida Potgieter (2005) is die plasing in die versamelbundel *Die ongedanste dans* gedoen in die volgorde waarin die tekste geskryf is. *Die glimlag* is tussen *Buffalo Bill* en *Eklips* geplaas omdat Breytenbach aangedui het dat hy dit net na *Buffalo Bill* geskryf het. Dieselfde geld vir die plasing van die gedigte uit *Boek* tussen die gedigte uit *Eklips* en ('YK'). Galloway (1985: 86) het reeds in 1985 geskryf dat die vier bundels van "die ongedanste dans" wat tussen 1982 en 1985 verskyn het aangevul sou word met 'n bundel getitel *Die kus* en dat die vyftal bundels dan saam sou funksioneer as 'n Tantriese mandala waarvan *Eklips* as die middelste van die vyf bundels "die kroon van die lotus" en as sodanig "die sentrum, die spil" van die siklus sou wees. Volgens Potgieter (2005) is *Die glimlag* wat in die versamelbundel opgeneem is, die bundel waarna vroeër verwys is as *Die kus* en het Breytenbach aan haar gesê dat dit agterin een van die oefeningboeke, waarin een van die tronkbundels geskryf is, gestaan het en oorgeslaan is toe die verskillende tronkbundels gereed gemaak is vir publikasie. Hy het later weer daarop afgekom soos wat hy skryf in die bywoord by die uitgawe van die dramateks *Die toneelstuk*: "Laas jaar het ek (en Marthinus Basson) die voorstel van *Die toneelstuk* aan die KKNK voorgelê. Ek het breedvoerig nota's gemaak, karakters gaan skets. Die rugmurg van die stuk sou 'n lang gedig wees wat ek destyds in die tronk geskryf het toe Dostojewski my daar kom besoek het. Die gedig se titel was 'Die Kus'" (*Toneelstuk*, 81). Breytenbach skryf in *Boek* (98), gepubliseer in 1987 maar gedateer Desember 1975–Julie 1977, dat hy reeds voor sy gevangenskap begin beplan het aan 'n bundel getitel *Die ongedanste dans* oftewel *D.O.D.*, en noem dat twee ander "enklaves van dié lywige bundel of oorbundel" reeds ontstaan het, naamlik *Voetskrif* en *Lewendood*, dat hy besig is met *Eklips* en uiteindelik ook die bundel *Buffalo Bill* en *Soos die so wil "sloop" vir D.O.D.*
2. Die gedigte wat tydens Breytenbach se gevangenskap geskryf is, word aangehaal uit die versamelbundel *Die ongedanste dans* wat in 2005 by Human & Rousseau verskyn het. Die verkorte titel en bladsynommers word gegee in die geval van gedigte wat uit hierdie versamelbundel aangehaal word.
3. Vanweë die sterk outobiografiese inslag van Breytenbach se tronkpoësie stel ek die digter Breytenbach by geleentheid gelyk aan die "ek" of spreker in die gedigte vir wie die terme "spreker (in die gedig)", "sprekende subjek" of "digter" beurtelings in die besprekings gebruik sal word. Hiermee ontken ek nie die komplekse spel tussen outobiografiese feit en fiksie wat in Breytenbach se poësie voorkom nie; ook nie die spel wat Breytenbach speel met die fragmentering en dissimulasie van die subjek nie.
4. Die gedigte van Breytenbach wat tussen 1964 en 1975 geskryf is, word aangehaal uit die versamelbundel *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte 1964-1975* wat in 2001 verskyn het by Human & Rousseau.
5. Hierdie lesing van die twee gedigte is aanvullend by die lesings wat reeds daarvan gemaak is in Viljoen (1988: 174–225) en Smuts (2004: 57–72).

Bronnelys

- Barthes, Roland. 1975 [1973]. *The Pleasure of the Text*. Vert. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- _____. 1974 [1970]. *S/Z*. Vert. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- _____. 1981. Theory of the text. Vert. Ian McLeod. In Robert Young (red.). *Untying the Text*. Boston, Londen, Henley: Routledge & Kegan Paul, 31–47.
- Breytenbach, Breyten. 1984. *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1987. *Boek (Deel 1). Dryfpunt*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1990. *Soos die so*. Bramley: Taurus.
- _____. 2001a. *Ysterkoei-blues. Gedigte 1964-1975*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2001b. *Die toneelstuk. 'n Belydenis in twee bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2005. *Die ongedanste dans. Gevangenisgedigte 1975-1983*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Coetzee, J. M. 2004. Breyten Breytenbach and the reader in the mirror. In Judith Lütge Coullie & J. U. Jacobs. *a.k.a. Breyten Breytenbach. Critical Approaches to his Writings and Paintings*. Amsterdam, New York: Rodopi, 75–95.
- Davies, Ioan. 1990. *Writers in Prison*. Oxford: Basil Blackwell.
- Derrida, Jacques. 1978 [1967]. *Writing and Difference*. Vert. Alan Bass. Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Cooper, J. C. 1978. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Londen: Thames & Hudson.
- _____. 1982. *Symbolism. The Universal Language*. Wellingborough Northamptonshire: The Aquarian Press.
- Cortazar, Julio. 1966. *Hopscotch*. Vert. Gregory Rabassa. New York: Random House.
- Foster, Don. 1987. *Detention and Torture in South Africa. Psychological, Legal and Historical Studies*. Cape Town: David Philip.
- Galloway, Francis. 1985. Voetnote oor die bekroning van *Skryt* en die volgorde van *Die ongedanste dans*. *Tydskrif vir Letterkunde* 13(4): 82–7.
- _____. 1990. *Die digter as openbare figuur*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Grové, A. P. 1967. Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie. *Standpunte* 20(5): 12–23.
- Ingarden, Roman. 1973 [1931]. *The Literary Work of Art*. Vert. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, Wolfgang. 1971 [1970]. Indeterminacy and the reader's response. In J. Hillis Miller (red.). *Aspects of Narrative. Selected Papers from the English Institute*. New York, Londen: Columbia University Press, 1–45.
- _____. 1974 [1972]. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Londen: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1978 [1976]. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Londen, Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Jacobs, J. U. 1986. Breyten Breytenbach and the South African prison book. *Theoria*, 68: 95–105.
- _____. 1991. Confessions, interrogation and self-interrogation in the new South African prison writing. *Kunapipi*, 13(1): 115–27.
- Jolly, Rosemary. 1996. *Colonisation, Violence and Narration in White South African Writing: Brink, Breytenbach and Coetzee*. Athens: Ohio University Press; Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Guirand, Felix (red.). 1975 [1959]. *Larousse Encyclopedia of Mythology*. Londen: Hamlyn.
- Le Roux, Marina. 1997. *Musikale intertekste in Breyten Breytenbach se tronkbundels*. Ongepubliseerde MA-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Potgieter, Alida. 2005. E-pos korrespondensie met Louise Viljoen, 20 Mei.
- Roux, Daniël. 2007. *Presenting the prison: The South African prison autobiography under apartheid*. Ongepubliseerde Ph.D-proefskrif. Universiteit van Kaapstad.
- Schalkwyk, David. 1994. Confession and solidarity in the prison writing of Breyten Breytenbach and Jeremy Cronin. *Research in African Literatures*, 25(1): 23–45.
- Senekal, Jan. 1983. Resepsie – 'n terreinverkenning. In Charles Malan (red.). *Letterkunde en leser. 'n Inleiding tot lesergerigte literêre ondersoek*. Durban, Pretoria: Butterworth, 1–42.
- Smuts, Lisbé. 2004. "'T is a complex place": Transforming and disseminating the subject in poetry. In Judith Lütge Coullie & J. U. Jacobs (reds.). *a.k.a. Breyten Breytenbach. Critical Approaches to his Writings and Paintings*. Amsterdam, New York: Rodopi, 57–72.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1976. Translator's preface. In Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Baltimore, Londen: The Johns Hopkins University Press, ix–lxxxvii.
- Suleiman, Susan R. 1980. Introduction: Varieties of audience-oriented criticism. In Susan R. Suleiman, & Inge Crosman. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- Van Vuuren, Helize. 1992. Poetry in prison. A study of Breyten Breytenbach's five volumes of prison poetry in translation. Ongepubliseerde MA-tesis. Universiteit van Natal.
- Van Wyk, Johan. 1989. Review of Breyten Breytenbach's *Judas Eye*. *New Coin*, 25(2): 51–4.
- 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. Deel 1*. Pretoria: Van Schaik, 274–93.
- Viljoen, Louise. 1988. Breyten Breytenbach se ('yk'): 'n semiotiese ondersoek. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- Young, Robert (red.). 1981. *Untying the Text*. Boston, Londen, Henley: Routledge & Kegan Paul.