

“’n Almanak van klippe”: Laatwerk en Breyten Breytenbach se *Die beginsel van stof (laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekeninge)*¹

Helize van Vuuren

Helize van Vuuren: Departement van Tale en Letterkunde, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

oplaas (dink Woordfoël) oplaas
kom die doodloop van die reis in sig
want aan die naat van bewussyn
flikker die dans van die oplase metafoor
en dis goed dat hy nou byna alles uitvee en vergeet
soos ’n droom van newel

Opsomming

Teoretiese aspekte van laatwerk en laat styl, soos uiteengesit deur veral Theodor W. Adorno, Kenneth Clark en Edward Said, word gebruik om Breytenbach se “skemberbundel”, *Die beginsel van stof*, te ontleed. Vanuit ’n vergelykende literêre raamwerk word Breytenbach vlugtig gelees in vergelyking met groot digters in die Afrikaanse poëtiese kanon, en ook binne ’n wyer intertekstuele konteks. Die klem is egter in hierdie eerste ondersoekende artikel merendeels op die apokaliptiese verse, asook ’n aanloop tot die ontsluiting van enkele besonder “duistere” verse in afdeling vier van die bundel, wat getipeer word deur laatwerktematiek en -styl.

Trefwoorde: laatwerk, laat styl, Afrikaanse poësie, Breyten Breytenbach, Afrikaanse poëtiese kanon, vergelykende letterkunde, apokaliptiese verse, duister verse

Abstract

“An almanac of stones”: Late work and Breyten Breytenbach’s *Die beginsel van stof* (laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekeninge [The principle of matter (late poems, grasshopper shadows, eventide notes)])

The concept of the “late work” of artists is derived from Theodor W. Adorno’s “Spätstil” in German – used for the late works of Ludwig von Beethoven such as the *Missa Solemnis*. The term refers to work produced by great artists towards the end of their lives. This does not of necessity always imply artists of advanced old age. Edward Said points out that other factors, such as “the decay of the body, the onset of ill health or other factors that even in a younger person bring on the possibility of an untimely end”, might bring about a “new idiom, what I

shall be calling a late style” (Said 2006:6) in the oeuvre of a specific writer, poet or musician. In this article the 72-year-old Breyten Breytenbach’s last collection of poetry, published in 2011 under the title *Die beginsel van stof* [The principle of matter], receives attention. Breytenbach is an older poet, nearing his “three score and ten”. As arguably the strongest older Afrikaans poet (b. 1939), along with Antjie Krog, who is of a younger generation (b. 1952), he has now produced a poetry collection that may with impunity be described as “late work”.

Said differentiates between two types of late work. In some last works there is reflected “a special maturity, a new spirit of reconciliation and serenity”, and these late works then carry with them the “crown” of a lifetime of aesthetic endeavour. It is argued that in the oeuvre of Elisabeth Eybers (1915–2007), which stretched over almost a century, there is evidence of this “reconciliation and serenity” in the last collections she published, such as *Tydverdryf/Pastime* (1996). The poems are still of considerable craftsmanship, crowning her oeuvre at the end. But more arresting is the second type of late work, where “artistic lateness” is characterised by “intransigence, difficulty, and unresolved contradiction”. This type of late style “involves a nonharmonious, nonserene tension, and [...] a sort of deliberately unproductive productiveness going *against* [...]” (Said 2006:7). Breytenbach’s last collection is seen as falling into this difficult category, resisting easy accessibility, and holding severe tensions, especially in the apocalyptic poems and the darkly bitter verses of the fourth section of the collection.

The Breytenbach collection is read comparatively within the context of major Afrikaans poets of stature, and also fleetingly with reference to the Turkish poet Nazim Hikmet (1902–1963), who called ageing the most difficult art in the world in his poem “I’m getting used to growing old”: “The world tastes like an early morning cigarette:/ death has sent me its loneliness first”. In Breytenbach’s collection there is a strong consciousness of growing older, of loved ones who have recently died (his brother, Basjan, and his friend Frederik Van Zyl Slabbert), poems in celebration of the joys of living, calling up his long-departed mother (“Ounooi” as he endearingly calls her) and pleading for a last availability to her of the simple pleasures enjoyed by the living. Against these lyrical, joyous poems celebrating life, the other side of the collection is particularly dark and apocalyptic, such as the almost inaccessible poems in section four, dealing with the world of the prison (“Ek het ontsnap uit die fuik”, 113), the purported skinning of a dog (“Koop ‘n hond”, 115) and the alarming poem about a severely bruised old poet, who could be either Breytenbach himself or his erstwhile friend, the old American poet Stanley Kunitz, who lived to over a hundred (“toe ek hom sien”, 124).

Comparing Breytenbach’s recent anthology with the last collections of N.P. Van Wyk Louw (*Tristia*, 1962) and D.J. Opperman (*Komas uit ’n bamboesstok*, 1979) the conclusions are reached that Breytenbach’s difficult poems bear a strong resemblance to the almost inaccessible poems in Louw’s final volume, and that the more joyous side to his collection finds a literary intertext in Opperman’s final *Komas uit ’n bamboesstok*, which celebrates the rediscovery of the pleasures of life after near death through liver cirrhosis (which caused a seven-month-long coma). In Breytenbach’s *Die beginsel van stof* the lyrical subject is clearly an ageing male, whereas Antjie Krog’s *Verweerskrif* [Body bereft] accentuates and foregrounds with precise, and sometimes lurid detail, the nature of ageing in herself as menopausal woman. In the final section of *Verweerskrif*, the poet offers journal inscriptions of a daily psychological fight with the projected “eternity” of Table Mountain (seen outside her window through all seasons) and her own mortality as *homo sapiens*. Breytenbach’s late

work is more masculine, more about physical fights, slaughtering of animals and bruising of the body, especially in the fourth section.

Attention is also focused on the apocalyptic motif in *Die beginsel van stof*, with the poet referring to his mother tongue with bitter irony as “a footnote to the night of history”. There is estrangement from his readership (“the volk”) and a strong sense of “der Untergang des Abendlandes”, the end of an era, and the end of Afrikaans as a (literary and poetical) language, which sets the tone of this collection. Breytenbach’s alienated relationship with his readers is in the focus in the third section (specifically in the poem “Wanneer die wêreld onder ons vlerke wit is” [“When the world beneath our wings is white], 119). The poet also looks back on his long prison sentence as an “albino terrorist” in the seventies and eighties. He searches for the reason why a friend would have betrayed him at the time, and this is related to the recent work of Hugh Lewin, *Stones against the mirror. Friendship in the times of the South African struggle* (2011), where a similar question forms the backbone of the search described throughout the text.

In the fourth and final part of the article, various possible interpretations are offered of a very difficult and inaccessible poem in the collection, “Koop ’n hond”, 115. René Descartes’s habit of slaughtering dogs in his search for truth about God and pain in animals is brought to bear on the interpretation, as is another poem about a dog, “Secreto de familia” by the Peruvian poet Bianca Varela (1926-2009). Lastly, yet another enigmatic poem, “toe ek hom sien” (124), is discussed in an attempt at obtaining clarity. Finally, it is concluded that this collection offers some of the most inaccessible of Breytenbach’s poems in the fourth section, more so perhaps than his most difficult prison poems.

Keywords: late work, late style, Afrikaans poetry, Breyten Breytenbach, Afrikaans poetical canon, comparative literature, apocalyptic verse, difficult poetry

1. Inleiding

Laatwerk (’n term afgelei van Theodor W. Adorno se Duitse woord vir werke in “spät Stil”) is die werk wat kunstenaars voortbring digby die einde van hul lewens, en gaan gepaard met intense “intimations of mortality”, soos dié van Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) in sy dertigerjare (Said 2006:xiii). Hierby sou ’n mens plaaslik kon invul die laatwerk van Antjie Krog (1952–) en N.P. Van Wyk Louw (1906–1970), met hierdie “intimacies” in hul vyftigerjare (sigbaar in Louw se “Groot ode” in *Tristia*, en Krog se “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” in *Verweerskrif*).

Said maak duidelik dat laatwerk nie noodwendig aan bejaardheid te koppel is nie:

the last great problematic [is] the last or late period of life, *the decay of the body, the onset of ill health or other factors that even in a younger person bring on the possibility of an untimely end*. I shall focus on great artists and how near the end of their lives their work and thought acquires a new idiom, what I shall be calling a late style. (Said 2006:6; my beklemtoning)

In ’n sekere sin staan álles van Ingrid Jonker dan bowendien ook in die teken van laatwerk, werk-in-die-onmiddellike-aansig-van-eie-sterfte, weens die intense obsessie met selfmoord dwarsdeur haar oeuvre, soos merkbaar in die vers “Ontvlugting”. So ook dié van Sylvia Plath

en ander gedoemde digters, of “poètes maudits”, soos François Villon, Charles Baudelaire en Arthur Rimbaud. Die singewende frase vir Said se begrip van laatwerk is “near the end of their lives”, wat by die oorgrote meerderheid digters waarskynlik wél met veroudering en bejaardheid te make het. Te bedenke val ook waar die digter T.T. Cloete se oeuvre sou inpas, aangesien hy eers op relatief gevorderde ouderdom gedebuteer het. Is álles van sy hand nie so ongeveer laatwerk nie? (Die gevalle Jonker en Cloete laat sien hoe onduidelik die landskap van laatwerk nog in die fokus is – in ieder geval vir die Afrikaanse poësie. Op sy beste is hierdie terminologie ’n verskuiwende, nogal vae, ordeningsmeganisme wanneer met kunstenaars se oeuvres omgegaan word.)

Nie net die temas en motiewe is meestal anders in die laatwerk van kunstenaars nie, ook die vorm daarvan verskil dikwels van dié van wat vroeër in die oeuvre verskyn het. In Said se postuum-gepubliseerde *On late style. Music and literature against the grain* (2006) tref hy ’n onderskeid tussen twee tipes laat werke. Die eerste soort is volwasse en sereen, en vorm die hoogtepunt van ’n lewe se estetiese uitsette:

We meet the accepted notion of age and wisdom in some last works that reflect a special maturity, a new spirit of reconciliation and serenity often expressed in terms of a miraculous transfiguration of common reality [...] *The tempest* or *The winter’s tale* [...] Verdi’s *Othello* and *Falstaff* [...] not so much a spirit of wise resignation as a renewed, almost youthful energy that attests to an apotheosis of artistic creativity and power [...] **late works crown a lifetime of aesthetic endeavor**. Rembrandt and Matisse, Bach and Wagner [...]. (2000:6–7; my beklemtoning)

Die oeuvre van Elisabeth Eybers (1915–2007) is ’n sprekende voorbeeld van hierdie eerste tipe. Tussen *Belydenis in die skemering* (1936) en *Valreep/Stirrup-cup* (2005) strek haar bundels oor sewe dekades heen. En hoewel die leser ’n sekere mate van inperking van tema en motiewe, asook ’n sekere voorspelbaarheid van vorm en fokus, begin teëkom na die einde toe, bly dit verse van meestal gewaarborgde estetiese kwaliteit.

Die tweede soort in laat styl is egter wars van enige sereniteit, versoening en harmonie:

But what of **artistic lateness**[...] **as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction**? What if age and ill health don’t produce the serenity of “ripeness is all”? This is the case with Ibsen, whose final works, especially *When We Dead Awaken*, tear apart the career and the artist’s craft and reopen the questions of meaning, success, and progress [...]. Far from resolution, then, Ibsen’s last plays suggest an angry and disturbed artist for whom the medium of drama provides an occasion to stir up more anxiety, tamper irrevocably with the possibility of closure, and leave the audience more perplexed and unsettled than before.

It is this second type of lateness as a factor of style that I find deeply interesting [...] the experience of **late style that involves a nonharmonious, nonserene tension, and [...] a sort of deliberately unproductive productiveness going against** [...]. (2006:7; my beklemtoning).

Adorno se voorbeeld van hierdie soort laatstyl in die werk van Beethoven is sy *Missa Solemnis*, wat hy in sy “Spätstil Beethovens”, 1937, ’n “verfremdetes Hauptwerk”

(vervreemdende meesterwerk) noem. Said wys op die driftigheid en opvlieëndheid wat Adorno in Beethoven se laatwerk vind (2006: 8 en 11): “What Adorno describes here is the way Beethoven seems to inhabit the late works as a lamenting personality [...]”

In Adorno se *Essays on music* (2002) beskryf hy Beethoven se laatwerke, soos die *Missa Solemnis* en *Negende simfonie*, as katastrofes, met die krag daarvan geleë in negatiwiteit: “[W]here one would expect serenity and maturity, one instead finds a bristling difficult, and unyielding – perhaps even inhuman – challenge.” Hierdie werke is moeilike, ontoeganklike uitdagings. Beethoven se laatwerk is vir Adorno uit en uit onversoend, “uncoopted by a higher synthesis: they do not fit any scheme, and they cannot be reconciled or resolved [...]”. Beethoven’s late compositions are in fact about ‘lost totality’, and are therefore catastrophic” (Adorno in Said 2006:12–3).

Die “altyd moeiliker poësie” in Louw se *Tristia* (1962), en spesifiek die modernisties intellektueel-uitdagende “Groot ode”, voldoen aan die beskrywing van so ‘n vervreemdende, uitdagende meesterwerk.

Laatwerk is vir Said ’n vorm van ballingskap (2006:xiv) en elke kunstenaar se laatwerk word vir hom getipeer deur die onversoendheid daarvan (2006:xv):

Lateness therefore is a kind of self-imposed exile from what is generally acceptable, coming after it, and surviving beyond it [...]. There is [...] an inherent tension in late style that abjures mere bourgeois aging and that insists on the increasing sense of apartness and exile and anachronism, which late style expresses and [...] uses to formally sustain itself. (Said 2006:16–7)

Hy sien in Adorno se outobiografiese *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschaedigten Leben* (1951) ’n aanslag op kontinuïteit – weerspieëlings van ’n beskadigde lewe – in ’n snel-opmekaar-volgende reeks diskontinue fragmente, almal op een of ander manier aanvalle op verdagte “eenhede” of gehele (Said 2006:15).

In afdelings drie (“nomadismes” – los fragmente) en vier (“buig en prewel buig en prewel”) van *Die beginsel van stof* (2011) word die leser ook gekonfronteer met sulke “discontinuous fragments” as refleksies van ’n beskadigde lewe. Die persona aan die woord is die gekneusde “verdrommelde Bitterblaf” of “Blackface Skeelkyk” en die toon is meestal donker en bitter met onderwerpe soos verraad, distopiese toekomsvisie, of die digter se skeefgeloopte verhouding met die Afrikaanse “volk”, sy lesersgemeenskap. In veral afdeling vier, wat uit die neerslag van merendeels nagmerrieagtige drome bestaan, word die swaar werk van psigologiese verwerking beskryf. Hierdie deurwerk van die stiltes en psigologiese breuke – of naatvlakke (“fissures”) – is vir Said (2006:15) aan die kern van aanvaarding en uitbeelding van die “laatheid” van die kunstenaar se posisie.

Tendense in die werk van ouer kunstenaars, soos Titiaan, Michelangelo en Paul Cézanne, is volgens Kenneth Clark dat dit meesal pessimisties is (“a kind of transcendental pessimism”, Clark 2006:80–1): “[T]he aged artist’s pessimism extends from human life to his own creative powers.” Hul keer hul ook af van realisme, met ’n voorkeur vir simbole, maar hierdie

simbole “can be interpreted differently and leave us with an uneasy feeling that we can decipher only half the message. They are intensely personal” (2006:89–90). Ook tipies is ’n gevoel van isolasie en ’n stoïsynse gestrooptheid in die laatwerk van skrywers. Die ouer kunstenaar gebruik gewoonlik ’n ruwer styl (en is minder bekommerd oor die vorm), maar in begenadigde oomblikke word flits-insigte in die irrasionele en absolute aan die toeskouer of leser gegun.

Werklik groot kunstenaars bied in hul laatwerk volgens Clark insig in een of ander absolute waarheid, ten spyte van die ruheid van die styl, die pessimisme teenoor die lewe en die mens, en die geringskatting van hul eie waarde. Hy noem ook die roekelose vryhede wat deur ouer kunstenaars met styl geneem word, waarskynlik veroorsaak deur ’n desperate gevoel van “imminent departure” (2006:85) en geveg met die al hoe korter wordende lewenstyd wat vir hul oor is. Yeats is een van die weinige digters, sê Clark, wat dit kon volhou om sterk verse te produseer tot in sy tagtigerjare (2006:84). By implikasie neig bejaarde digters se oeuvres dus volgens Clark om te “verloop”, of te “versand”, in steeds meer van die reeds oorbekende temas in die oorbekende styl of idiolek.

Said verwys na stylkenmerke van laatwerk, soos ’n “fractured landscape” (2006: xii), die dood wat indirek, in “refracted mode” as ironie verskyn (2006:24), of getipeer deur ’n terugkykende, en abstrakte, kwaliteit, met rekapitulاسie (2006:25), soos in die *Vier letzte Lieder* en ander werke van Richard Strauss.

In hierdie beskrywing kan ’n mens afdeling vier ook herken. Die subtitel van *Die beginsel van stof*, “(laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekeninge)”, dui al die aard daarvan as ’n “skemberbundel” (Kerneels Breytenbach 2011) of laatwerk duidelik aan, al is dit tussen ironies verskuilende hakies. Die klem in hierdie verse is op die donker keersy van die lewe, op “laat” “skaduwees” en “aand”. En die “sprinkaan”-kwalifikasie in “sprinkaanskaduwees” suggereer die poëtiese Bybelse wysheid oor die ongelukkige dag wat daag as die oudgeworde mens hom- of haarself soos ’n geknakte sprinkaan “met moeite voortsleep”:

En die amandelboom sal in bloei staan, en die sprinkaan sal homself met moeite voortsleep, en die kapperkruid nutteloos wees; want die mens gaan na sy ewige huis, en die rouklaers sal op die straat rondgaan [...]. Voordat [...] **die stof na die aarde terugkeer soos dit gewees het**, en die gees na God terugkeer wat dit gegee het.

Alles tevergeefs sê die Prediker, dit is alles tevergeefs. (Prediker 11:5–8; my beklemtoning)

Onafwendbaar gaan saam met oudword en bejaardheid ’n intense bewussyn van dood en die onvermydelike liggaamlike stropingsproses. Die Turkse digter Nazim Hikmet (1902–1963) noem gewoon raak aan oudword die moeilikste kuns in die wêreld. Kort voor sy dood skryf hy hieroor (Hikmet 2002:266).

I’m getting used to growing old

I’m getting used to growing old,
the hardest art in the world –

Knocking on doors for the last time,
 Endless separation.
 The hours run and run and run ...
 I want to understand at the cost of losing faith:
 I tried to tell you something, and I couldn't.
 The world tastes like an early morning cigarette:
 death has sent me its loneliness first.
 I envy those who don't even know they're growing old,
 they're so buried in their work.

12 January 1963

'n Paar maande later skryf hy selfs 'n gedig oor sy begrafnis waarin hy die bure groet ("In this yard I was happier than you'll ever know./ Neighbors, I wish you all long lives", Hikmet 2002:269).

Hierdie houding is geheel anders as Dylan Thomas se woedende, uittartende woorde oor die dood by sy vader se sterfbed: "[R]age rage against the dying of the light."

Woede is ook waarmee 'n mens Antjie Krog se houding teenoor verganklikheid in *Verweerskrif* (2006) identifiseer. In die dagboekgedig oor Tafelberg groei die berg vir haar tot tartende simbool van ewigheid. Sy tier en raas as verwerende mens oor haar fragiele staat, reddeloos uitgelewer aan verganklikheid: "ek's beneweld/ van woede oor ek net een maal leef, oor ek in die ganse ewigheid net nou leef" (2006:93).

Hierteenoor bestry Breytenbach (met heelwat ironie!) sy eie woede oor verganklikheid in die "fragmentarium" (83) van afdeling drie van *Die beginsel van stof*:

moenie kwaad wees nie, verdrommelde Bitterblaf –
 vir wie? vir wat?
 jou broers het nie jou brood gesteel nie
 die berg het elke tweede jaar weer geblom
 met watervalle blink strepies oor die wange
 jou skoene het jou tog al die seisoene gehou
 met ruimte vir eelte

dis jy en jy alleen
 wat oud en ylhoofdig geword het
 om op boom en voël te vloek
 en nou ook op jou skaduwee spoeg

het jy gedink jy sou vir ewig lewe
 soos die padda wat wegkruipertjie speel
 met die maan in die water?

Berusting kom in die retoriese vraag waarmee die vers eindig: "het jy gedink jy sou vir ewig lewe?". Ook aan die slot van Krog se "skemberbundel" *Verweerskrif* is die spreker egter ten slotte uitgewoed, en word Tafelberg as "dawerende bergtriomf van almagtigheid" uiteindelik kalmer bekyk vanuit die digter-spreker se blik as "onthemelde" (Krog 2006:97).

Te bedenke val egter dat die tema van sterflikheid en oudword slegs 'n tema is, wat ook in die werk van heel jong digters figureer (soos in Breytenbach se debuutgedig, “hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe ...”).

2. Breytenbach se laatwerk in konteks

Saam met die bewussyn van eie verganklikheid, 'n tema wat vanaf sy debuutbundel in Breytenbach se werk teenwoordig is, kom toenemend in sy laatwerk ook die bewussyn van die bedreiging van Afrikaans in die nuwe politieke bedeling. Dié perspektief op die broosheid van Afrikaans as ontmagtigde minderheidstaal is al van kort na 1994 af 'n groeiende motief in die Afrikaanse letterkunde, soos aan die slot van Karel Schoeman se *Verkenning* (1995). Weliswaar het slegs enkele lesers die implikasies van die eensame Sanvrou se geprewel in haar eie taal aan die slot van dié roman ingesien, maar dit sit wel deeglik daar vir dié wat kan lees – profeties, apokalipties.

In Breytenbach se laatwerk kom toenemend 'n intensivering of verdubbeling van die verganklikheidsgevoel na vore – nie net van die self as ouerwordende individu nie, maar ook van die taal en daaraan verbonde sy eie kreatiewe nalatenskap. Dit val op dat daar in *Die beginsel van stof* heelwat na digters in klein minderheidstale verwys of uit hul aangehaal word: so is daar naas die intense bewussyn van die Afrikaanse digterlike kanon (met veral heelwat Louw-intertekste) as ook verwysings na die Provensaalse digter in Oksitaans, Frédéric Mistral (die “leeu van Arles”, 24, 159), asook die Katalaanse digter Salvador Estrem I Fa (89). Hierby sluit die nogal sentrale motief in die bundel aan van die moontlikheid van ondergang van 'n taal soos Afrikaans (vergelykbaar met Katalaans of Oksitaans).

“Boedel opmaak” is 'n ou Afrikaanse gesegde vir hierdie stadium in 'n lewe, en in die beoefening van kuns is dit nie anders nie. Breytenbach se nuwe reeks skilderye-met-teks van sy literêre voorgangers, “Voormoeders en abbavaders” (tentoongestel by die Afrikaanse fees wat in Junie 2011 in Amsterdam gehou is) is 'n voorbeeld van so 'n boedel-opmakery van die ouer kunstenaar. Op dié manier bepaal hy ook sy eie “Rang in der (Literaire) Staten Rij”. Na Eugène N. Marais, C. Louis Leipoldt, N.P. Van Wyk Louw, D.J. Opperman, Uys Krige, Elisabeth Eybers, Adam Small, Ingrid Jonker en Sheila Cussons volg Breytenbach, met skatpligtigheid aan die ander gekanoniseerdes. 'n Klein (maar opvallende en intrigerende) motief in *Die beginsel van stof* is verwysings na die voorouers se taal (met sy kliekgeluide en dubbele negatief) en hul vuurmakery (op-die-hakke-sittery by die breek van die hout). Die suggesties hier is dat die voorouers sowel San (kliekgeluide en op-die-hakke-sittery, 55, 102) as Frans (met die gebruik van dubbele negatiewe) is:

maar hoe kan ek ooit
hierdie berg en branders en wind
en die vlug van voëls
anders ervaar as geskep uit die taal
van die voorouers se sagte klik
en nie-nie?

Dit wil dus lyk asof laatwerk waarin die idee van “kultuur” (taal of letterkunde) belangrik is, soos die laaste digbundels van Louw en Opperman, ook vir Breytenbach se laatwerk van belang is. Opperman se postume *Sonklong oor Afrika* (2000) word hier buite rekening gelaat, hoewel dit ook verse oor oudword bevat, soos die enigsins banale “Prys jou Skepper”: “Prys jou Skepper vóór jy volkome ghagha is [...] daar is g’n medisyne/ teen kaperjolle van die ouderdom:/ [...] en die Here hou intens van harlekyne.”²

Die eerste aspek wat opval in ’n vergelyking met Louw se *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957* (1962, opgeneem in 1981) en Opperman se *Komas uit ’n bamboesstok* (1978, opgeneem in 1987), is die nogal droog intellektuele en abstrakte titel van Breytenbach se negentiende bundel, *Die beginsel van stof*, in vergelyking met vroeëre, meestal konkrete, poëtiese titels in sy oeuvre, soos *Kouevuur*, *Papierblom* of *Die windvanger*. Die titel sou filosofies, wetenskaplik of religieus begryp kon word. Die Afrikaanse frase “die beginsel van stof” is ’n direkte vertaling van René Descartes se deel II van sy beginsels van filosofie, naamlik “[Of] the principles of material things” (1644). Hierdie teks begin met ’n onderafdeling getitel “The grounds on which the existence of material things may be known with certainty”:

Although we are all sufficiently persuaded of the existence of material things, yet, since this was before called in question by us, and since we reckoned the persuasion of their existence as among the prejudices of our childhood, it is now necessary for us to investigate the grounds on which this truth may be known with certainty.

Religieus gesproke sinspeel die titel op die bekende begrafniswoorde, “Stof is jy en tot stof sal jy terugkeer.” Wetenskaplik gesproke sou *beginsel* geskei kon word in die twee dele van die woord, *begin* en *sel*, wat in materie geleë is (verduideliking van die digter op YouTube-onderhoud met Kerneels Breytenbach, 2011). Wat die inhoud betref, is dit deur datering onder aan die verse en uit *Intimate stranger. A writing book* (Breytenbach 2009) duidelik dat die gebundelde verse oor ’n hele aantal jare heen ontstaan het (minstens vanaf 2004 tot 2010). En ook dat hier beswaarlik van ’n sterk deurgekomponeerde eenheid in dié wyd uiteenlopende versameling sprake is. Die aard en struktuur van elke afdeling verskil radikaal van dié van die ander. (Afdeling vyf sou selfs as ’n effense insinking beskryf kon word, miskien omdat die konteks van die skilderye wat daarmee saam in Hengelo tentoongestel is, hier ontbreek. Hul doen aan as meestal losdrywende, afstandelike verse, buiten vir enkele gedigte soos 5.9: “ek loop oral met hom saam, Jan Afrika”, of 5.13: “geliefde, sal jy by my bly sover ek gaan”.) In die wydgeskakeerdheid van aard en toon is die bundel vergelykbaar met *Tristia*: ’n groot verskeidenheid verse wat oor ’n hele aantal jare heen ontstaan het.

In *Die beginsel van stof* word die leser gekonfronteer met sterk wisselende teneure, gemoedstemmings of emosies, vanaf die humoristiese en selfs banale (soos die grappige motto’s waarmee die bundel open) tot die elegiese en ironiese, die donker uitsiglose en swart pessimistiese, afgewissel met die liries sangerige. Ook hierin is daar grond vir vergelyking met *Tristia*.

Maar een van die boeiendste aspekte van Breytenbach se laatwerk is 'n aantal “duister” of moeilike verse, wat begrip weerstaan, soos die leser mee bekend is uit *Tristia*, 'n tipiese kenmerk van modernistiese poësie. Min toegewings word aan die leser gemaak in (onder meer) “(Koop 'n hond)” (115) en “(toe ek hom sien)” (124). Aansluitend by die “duister” verse is ook die nogal digte en moeilike intertekstuele gesprekke met (of verwysings na) 'n groot aantal digters, soos in “tweegesprek” (19), “Arles”, “Piedmont” (159–60) en “frère khère” (168–9). Naas die intens apokaliptiese verse, dikwels ook gefokus op die taaltema, en enkele kunsteoretiese verse, is daar weer eenvoudige helder, liriese gedigte (weer eens iets wat hierdie bundel gemeen het met Louw se *Tristia* – die afwisseling van verwickeldheid met eenvoud van inslag).

Tematies vergelyk met die drie betreklik laat werke van Louw (1962), Opperman (1978) en Krog (2006) (om opvallende bundels van prominente digters te neem), sou 'n mens 'n paar breë lyne kon trek, wat terselfdertyd miskien ook die ruwe buitelyne van ontwikkeling in die Afrikaanse poësie oor die afgelope sestig jaar aandui. Ten minste dui dit op 'n boeiende verwantskap tussen voorganger en opvolger, vernuwer en telkens weer vernuwende vervanger van die voorganger (“Vervanger”? soos Breytenbach dit skryf in die groot “stoei”-gedig waar die digter bloederig verskyn met sy verse in 'n doos wat 'n “vel van onthou” is. Hiermee moet hy hulle op enigmatiese wyse “verbind tot die Vervanger”, 124). Temas wat onder die aandag kom, is ballingskap en winterse somberheid (Louw), fisiese verwerking van die self (Opperman en Krog) en nomadisme, sowel as die spel met maskers of identiteit (soos die voël, of “fool”, of hanswors, die Woordfoël, by Breytenbach).

Op gevaar van die reduktiewe af sou 'n mens dit oorsigtelik kon stel dat in al vier bundels daar 'n sterk bewussyn van verganklikheid en dood is, teenoor die vreugdes van die lewe. Die aksente verander egter telkens. In *Tristia* (1962) is daar 'n besonder wye greep op die Europese geskiedenis en godsdiens (selfs 'n Eurosentrisme), met die hoogste wat die mens bereik het in die fokus, tot alles weer teruggevoer word na die vroegste prehistoriese begin in die grot in vuur, geloof, liefde en kuns in “Groot ode”. *Komas uit 'n bamboesstok* (1978) bied insig in die bejaarde digter se visies en drome tydens 'n byna-doodse (“onder-waterse”) ervaring, en is hoofsaaklik 'n sterk outobiografiese viering en herontdekking van die lewe. Die merkwaardige is dat hierdie outobiografiese vooropstelling van die ouer digter met naam en adres duidelik 'n tegniese stylgreep is wat hy intertekstueel invoer in sy werk via die oeuvre van Breytenbach, spesifiek laasgenoemde se debuutgedig, “bedreiging van die siekes” (*Die ysterkoei moet sweet*, 1964, opgeneem in 2001). Krog se *Verweerskrif* (2006) bied 'n vroulike perspektief op verganklikheid en die tot niet gaan van die vrouelyf deur verskeie biologiese fases. Met fokus op Tafelberg as simbool van ewigheid bring sy haar geveg met verganklikheid onder woord.

Die beginsel van stof bring 'n sentrale apokaliptiese element na vore wat saamhang met sy perspektief op Suid-Afrika, Afrikaans as kwynende, steeds verarmende taal, die politieke opset, en verraad. Veral in afdeling vier staan die apokaliptiese sentraal, maar ook in die openingsgedig, “n voetnoot onder die nag van geskiedenis” (11). In die bundel, miskien met 'n intertekstuele kopknik na Krog en haar woedende gestoei met die durende klip van

Tafelberg, groei “klip” langamerhand tot simbool van durendheid, by implikasie dit wat behoue bly in die dood en na die dood. Die taal word uiteindelik as klein klippie begrawe tussen die geliefde se heupe (18), terwyl klip in “frère khère” (168–9) groei tot metgesel in die dood in en durende “merker van my afwesigheid”.

Afdelings een en sewe het sterk gedigte, soos ook afdeling vier met sy prosaverse, hoewel hier ’n besonder donker en bitter toon in die somber prosagedigte heers – gedigte wat handel oor destydse verraad (“(Ek het ontsnap uit die fuik)”, 113); ontnugtering (“(Wanneer die wêreld onder ons vlerke wit is)”), 119; en verlies (“Ons is hier”), 133). Die Hengelo-reeks sonnette is minder indrukwekkend, miskien sonder die destydse konteks, buiten vir die Jan Afrika-gedig (5.9, 147) en die liefdesgedig (5.13, 151).

Net soos in *Tristia* is daar egter ook in hierdie “skemberbundel” ’n hele aantal pragtige eenvoudige, helder liriese gedigte, soos die “koggelpassie”-verjaardagvers vir homself in 2007, oor ’n drafessie in New York (14), die gebed-gedig vir sy oorlede geliefdes in “die guns” (30), ’n verjaardagvers vir Ampie Coetzee in “die voor-gedig” (42), “geboorte” (175–6), en les bes die slotgedig, “oopskryf” (181):

hoe om jouself toe te maak
met woorde
as beskerming teen die woordlose
koue gekerm van die ewigheid

Clifton: Februarie–Mei 2010.

Dit roep Louw se gedig uit *Nuwe verse* (1954, opgeneem in 1981:180)op, waar hy besin het oor “die sterflikheid/ van elke ding wat aards is”:

Clifton

Maar watter van die gode sal ek prys
dat hierdie winterglans en hierdie dag
sowat van wit en goud en deurskyn-grys
voor hierdie oog laat speel? en dat dié prag,
terwyl dit sterwe met die sterflikheid
van elke ding wat aards is, voor my hand
op hierdie wit papier van nuuts af wyd
en glansend word en dans en brand?
Ek weet dit nie; maar iets moet goddelik wees:
die paadjies hier word elkeen soos ‘n kim,
en ek word soos die eerste mense bang.
Selfs dan by hierdie poele woon die vrees?
En ek sal sku oor hierdie rotse klim
waar kaal seuns daglank die rooi krewes vang.

Dit lyk asof Breytenbach in hierdie skemberbundel van hom besonder bewus was van die latere oeuvre van Louw, soos ook gesuggereer deur die ander pleknaam-gedig, “Arles”, wat onmiddellik vir die Afrikaanse leser “Arlésiennes”, insgelyks uit *Nuwe verse*, oproep.

(Hierdie besondere bewustheid van Louw se verse is waarskynlik ook in die hand gegee deurdat Breytenbach en sy vrou van tyd tot tyd in Clifton woon, volgens LaVita 2011.)

3. Apokaliptiese verse

Die self-ironiserende gedig waarmee afdeling een open, “’n voetnoot onder die nag van geskiedenis”, gee die toon aan vir die bundel: “in die nag toe alles swart/verbrand is [...] het ek my taal gedroom/ die titelblad swart besmeer/ met tekens nou onontsyferbaar rou”. Dié donker nagmerrie-cum-droom-sfeer, met ’n sterk skeut apokaliptiese inkleuring, is selde afwesig in die res van die bundel. Die hele afdeling vier bestaan trouens uit vrye verse, wat neig na prosa, in dieselfde apokaliptiese, donker droomsfeer. Ook die duidelik-geïdentifiseerde laatwerk in afdeling ses, “uitvaart”, en afdeling sewe, “laat-verse”, handel eksplisiet oor die dood, die weg daarheen, en selfs die testament en die uitstrooi van die as.

Die digter-spreker is in die openingsgedig besonder geringskattend oor hoe hy onthou, gekanoniseer en histories geëvalueer sal word. Dit hang klaarblyklik ook saam met die feit dat sy hele digterlike oeuvre geskryf is in Afrikaans, ’n minderheidstaal, kwynend by die dag, soos die digter dit sien. Die taal se “titelblad” is in tekens wat met verloop van tyd “onontsyferbaar”, met ander woorde onverstaanbaar, gaan word. Alles te make met die taal roep oënskynlik vir die digter warse, negatiewe assosiasies op: “my gedigte [...] is ’n almanak van klippe/ die woordeboek van versteende begrippe/ gedoop in asyn vir jou, voëlverskrikker, se lippe” (151). Die taal is selfs weersinwekkend, soos “asyn aan die lippe”. Die kwynende taal is aan’t sterwe soos ’n “woordeboek van versteende begrippe”, en sy leser het so min lewe as ’n verstokte, afskrikwekkende “voëlverskrikker”, wat slegs nut het om lewende wesens weg te jaag deur hul skrik te besorg. (Daar begin wel iets retories, verhardes in hierdie nou reeds bekende houding van die Afrikaanse digter na vore kom wat algaanderweg meer voorspelbaar word.) In 2006 al kon die digter se houding teenoor die taal in sy oeuvre as volg beskryf word:

Reeds in die vers “4 April 1974” in *Soos die so* (1990) is daar ’n merkbare teësin in die poësie as die digter skryf “Here, ek het genoeg gehad/ van gedigte ...” en kla oor die “stank van poësie”. Hierdie klagte wat soos ’n refrain deur die latere deel van die oeuvre loop, suggereer ’n digter wat in die ban van sy eie vakmanskap is, en daardeur gevange gehou word teen sy eie wil. In die gedig getitel “27 Desember 1988” word die moedertaal eksplisiet hierby betrek: “Praat asseblief geen Afrikaans met my./ Los my af!/ Laat staan my hier ...”. In *Nege landskappe* word selfs kras na Afrikaans as “moertong” (‘tong van die moeder’, d.i. moedertaal, maar ook ‘taal wat sy moer gesien het’) verwys: “ek ken nog baie meer wysies op moertong/ as in ander tale, al begin die snedes plek-plek/ reeds yl”. Hy vra ook eksplisiet en blatant: “maak dit saak as niemand gehoor gee/ en die taal verrot?” (4).

En so is ons terug by *Papierblom* en die uittrek van die “Josefskleed van die taal” (1998:129). Die sirkel is voltooi. Poëties is in dié oeuvre lankal die afsterwe van Afrikaans en die lesers aangekondig, hoewel dit eers later in die openbare ruimte sigbaar geword het. Afrikaans se grootste lewende digter ly aan sy moedertaal. Dis vir hom soos “asyn aan die lippe”. (Van Vuuren 2006:55)

Daar is wel deeglik iets problematies in die minagting vir “(h)ulle wat jou taal praat”, en afwysende opmerkings soos “onder die grond lê stink Volk/ besmet met Woord” (120), as die sprekers van die “versande taal” (173). Dit is problematies vir die Afrikaanse lesers van die digbundel, en dit is problematies vir die digter wat noodgedwonge in hierdie enigste moedertaal van hom skryf.

Breytenbach sluit met hierdie donker versameling verse ook aan by die apokaliptiese visie van Eben Venter se *Horrelpoot* (2006). Ook Venter het die teloorgang van die taal as ’n sentrale motief, in die brabbeltaaltjie wat sy protagonis in dié distopiese roman gebruik. Vir die gesamentlike Afrikaanse spraakgemeenskap wat hier te lande lewe, en daaglik die verarming van hul moedertaal via die Afrikaanse radio, koerante en eie interaksie meemaak, is hierdie somber skrywerlike gebare net nog beswaring. Ironies genoeg leef geneen van hierdie skrywers permanent in Suid-Afrika nie, en ontsnap hul dus veel geredeliker aan die effekte van die daaglikse kreeftegang van die steeds kleiner wordende en vergrysende minderheidstaal. (Hoewel hul ook waarskynlik minder ervaar van die rare vorme van oorlewing van die taal in byvoorbeeld township hip-hop.) Daar is iets sadomasochisties en erg ongemaklik in die verhouding tussen skrywer en die lesersgemeenskap, wat hierdie tipe apokaliptiese tekste verwelkom, waardeur en prys as van hoë estetiese gehalte, terwyl hul inhoudelik toenemend die uitsiglose toekoms van die taal en sy sprekers beklemtoon.

Die veranderde situasie met die taal, met Afrikaans, en dus ook van sy belangrikste skrywers, word op frappante wyse weerspieël in die openingsgedig se vyfde strofe:

was ek nou die profeet
weggestuur om te bespied of daar lewe
is in hierdie wêreld
of die sinnelose balling teruggekeer om te sê
ons taal was ’n voetnoot
onder die onleesbare bladsy geskiedenis? (11–2)

Die verwysing na “die profeet” roep die “hoë erns” en sentrale statuur op van sy digterlike voorganger, Louw, terwyl Breytenbach homself waarskynlik hier eerder met die “sinnelose balling” identifiseer wat terugkom met die slegte nuus oor die agteruitgang van die taal. In die nagmerrie wat onthou word in die openingsgedig, verwys die digter na drie foto’s van homself wat hy in die “boek van die taal” gesien het – een met medeskrywers (“tussen dooie vriende [...] ons gedigte is slawe”), een by ’n afskeid met sy moeder, en laastens by ’n ouetehuis “’n malhuis vir aftandse verjaardes/ as geraamte met ’n bietjie bitter vlees”. Hierdie laaste beeld suggereer moontlik ’n toekomsvisie van die self, soos weerspieël in foto’s van die bejaarde, gedementeerde Jan Rabie voor sy dood in ’n inrigting in Hermanus.

Dié openingsgedig bevat telkens ook die bewoording of idees vir die subtitels van die eerste vier, langste, afdelings van die bundel: (1) “tussen dooie vriende is ons gedigte slawe” (uit strofe drie); (2) “en verder terug in die voue van verheue” (strofe vier); (3) “nomadismes (“die sinnelose balling”, strofe vyf); en (4) “buig en prewel buig en prewel/ baie woorde o baie woorde” (strofe sewe). Daarna volg die reeds in 2009 gepubliseerde “veertien sonnette vir ’n engel in Hengelo”, ’n begeleiding op groot gedrukte vlac, oral in die stad opgehang, by

'n retrospektiewe uitstalling van sy skilderye in Hengelo, en ten slotte die kripties-getitelde laaste twee afdelings, “uitvaart” (afdeling ses) en “laat-verse” (laaste afdeling).

Die teks funksioneer dus as 'n soort digterlike credo waarin die hoofemas en motiewe reeds aangekondig word: verdwynende taal, dooie vriende, boedelopmakery van eie plek in die kanon en die geskiedenis, ballingskap en toekomsvisie van die eie bejaarde self (“as geraamte met 'n bietjie bitter vlees”). Dit alles word gekleur met 'n distopiese toekomspektief van die “onleesbare bladsy geskiedenis” waar “ons taal” maar 'n “voetnoot” by was. Wel opvallend hier is die besitlike voornaamwoord *ons*, wat in hierdie digterlike moment 'n sterk groepsgevoel weerspieël, 'n groep waartoe die digter ag dat hy behoort. Dit is dieselfde groep taalgenote wat in “Wanneer die wêreld onder ons vlerke wit is” (119) met vervreemding as “(h)ulle wat jou taal praat” beskryf word, en uitgeskel word as “verby”:

[...] Afrika is die wit nag van my drome. Vlieë,
insekte, goggas, stof, snot, blindheid, pyn, bloed, stom
krete, saad, mes, stront, oog, vlieë, stof, dans, pyn,
vlieë, oog, stof, vlieë.

[...]

Die gedig is [...] die hand wat soos 'n skaduhond al
langs die woorde loop. Om af en toe 'n been te lig.
Is om in die eerste instansie weer die verknogting aan die volk te vind.
Hulle wat jou taal praat. Ek kry dit nie meer nie. Hulle is verby.
Die stilte tussen ons het verkrummel soos muwwe brood.
Ons het fokkol vir mekaar te sê en doen dit met moeite.
Fok die volk van bo tot onder van agter en van voor
in die agterstrate en die vore.

Maar hierdie skelpartye leer die Afrikaanse leser verduur in ruil vir verse wat nie dié woede adem nie. Toenemend lyk dit asof dit veral die ouer digter is wat so eksplisiet 'n minagting vir sy leserspubliek durf verwoord: hy het niks meer om te verloor nie. In sy debuutvers het hy nog deemoedig aan sy lesers gevra: “wees hom tog genadig”. Nou stel hy minder belang in die eindproduk as in die kreatiewe proses, en eie plesier:

In youth [...] it's the reception of the piece and not its production that counts. But to the aging writer, painter or musician the process can signify more than result [...] with time and age, the act of showing becomes increasingly subordinate to the act of making, and gratification turns ever further inward. (Delbanco 2011:61)

In “Ons is hier” (133) vind die leser 'n soort Psalm 137-aanpassing. Dit is nie die Israeliete se klaagsang by die “riviere van Babilon” waar die verstote volk sit en ween nie, maar by “die see waar die bote langsam/ die land verlaat, boordensvol mense in hulle beste donker klere”:

En oor die water het hulle treurige liedere gekom
soos die geskiedenis van 'n mensdom.
Dit was verby, dit is verby, die land leeggevloei.

Donker leesstof vir die Afrikaanse leser wat hierdie bundel nog op vaderlandse bodem ter hand neem. Maar so is die hele afdeling vier – dit roep donker, bitter, fantasmagoriese

droomwêreld op. Die afdeling open met 'n verraadgedig wat sinspeel op die tronkperiode (1975–1982) in die digter se lewe: “(Ek het ontsnap uit die fuik)” (113). Hoewel dit nie duidelik is op wie die verraad sou sinspeel nie, omdat geen persoon geïdentifiseer word nie, is dit nie werklik ter sake nie. Die hoofidee is die vrees wat die spreker voortdryf, en die uiteindelijke konfrontasie:

(ek) wou weet waarom jy my verraaai het, waarom al
die klimate gelede, wat was my oortreding, wie
was die magte aan wie jy my uitverkoop het, kyk
hoe stomp het my hande geword, en nou is daar
niks meer wat jy aan my kan doen nie [...]. (114)

Hierdie ou vrees van “al die klimate gelede” word voortreflik geïllustreer in 'n ander politieke gevangene, Hugh Lewin, se vertelling oor sy verhouding met sy verraaier en sy vriend, Adrian, in *Stones against the mirror. Friendship in the time of the South African struggle* (2011). Sy bitterheid gaan veral oor die sewe jaar wat die verraaier vry buite rondloop, “while I'd been cooped up in a cage” (2011:173) en “the more I experienced the reality of outside, the more I was brought face to face with what I'd missed by being in prison” (2011:174). Veertig jaar na die gebeure ontmoet hulle en versoen hul met mekaar. Wat Lewin en Breytenbach se ervarings gemeen het, is die eindelose tye tussenin waar die gevangene wonder oor die rede vir die verraad, en uiteindelik die besef dat die ander niks meer aan hom kan doen nie. Die skade is gedaan, en die tyd van gevangeskap (die Groot Afwesige Tyd, of GAT, soos dit heet in *Soos die so*, 1990) is ingeboet:

anderdag was ek jonk en fier
die hand vol woorde en 'n mooi gesig –
nou brand my vel soos dooie papier
en elke dag is koggelend 'n gedig. (167)

In die laaste afdeling, “laat-verse”, publiseer die digter 'n besonder donker digterlike testament onder die titel “vir oopmaak wanneer dood my oë toegemaak het ('n brandberig)” (171–4). Dié neologistiese “brandberig” is letterlik 'n voordoodse opdrag om ná die digter se dood alle gedigte, asook sy lyk, “te verbrand” (mits die Afrikaanse taal, oftewel die apokalipties te verwagte “versande taal” waarin die “dokument” geskryf is, nog vir enigeen verstaanbaar is):

as daar nog enigiemand is
wat hierdie woorde soos dit verskyn
in die versande taal kan lees
en indien julle enigsins die maan respekteer

vernietig asseblief alles /
[...]

verbrand die mond wat land en sand
aanmekaar gelieg het / verbrand
die hand wat handuit geruk
tot aan die rand nog hoereer vir rym /

verbrand die skryfsels en die beweging
 van gedagte en van droom /
 verbrand die piel wat so baie skoor en skoot
 gesoek het / verbrand die hart
 en die niere en die vet /
 laat die slym opdroog
 en die toonnaels verrot
 op 'n stapel in die buitelug

[...]

verbrand die hele armsalige kaboedel
 en gooi wat oorbly vir die visse en die voëls

vee uit! ek sê: vee uit!
maak skóón!

Die katalogus van liggaamsdele wat die ouerwordende digter hier benoem as bestem vir die brandstapel na sy dood, herinner aan die bejaarde Barend J. Toerien se titelgedig in *Parte speel* (1991:19–22): neus, tong, oë, voël en voete kry elkeen 'n gedig gewy aan hul storie, om uiteindelik tot die wrang slotsom te kom: “Waar is die dae/ noudat daar net wind is/ vir koppel/ en Memorie alleen/ speel met my parte” (1991:24). Wrang, skel en geringskattend soos Breytenbach se “brandberig” aan die slot skyn te wees, is dit wel deeglik ook 'n *memoriam* en 'n voorlopige nadenke oor eie lewe en 'n “boedel opmaak”-met-apokaliptiese-draai oor die waarskynlik, teen daardie tyd tot niet gegane moedertaal. Die geringskattende stelling aan die begin, “in my hele lewe het ek/ geen enkele gedagte of insig gehad/ wat die moeite werd is om te onthou nie”, kan slegs ontkenning ontlok by die leser of erfgename van die digter. Want iemand wat sy bestaan gemaak het uit woorde, as digter, se nalatenskap is hoofsaaklik sy gedigte en digbundels. Die impuls om te beweer alles, ook eie werk, is “niks werd”, spruit waarskynlik uit woede, bewus of onbewus, oor eie verganklikheid, 'n donker gestemdheid, juis gerig teen dit wat die digter weet veel langer gaan duur as sy eie brose, fisieke liggaam. Hier staan Breytenbach veel nader aan Krog in sy reddelose, redelose woede oor “dood” wat sy oë gaan toemaak, met die verskil dat sy woede gerig is teen sy eie werk (feitlik intern, op 'n deel van homself) en hare ekstern op die klip van Tafelberg. Krog se woede in die Tafelberg-reeks is miskien nog minder vérgaande as Breytenbach s'n. Sy “brandberig” straal 'n soort allesvernietigende “après mois le deluge”-houding uit.

4. “Duister”, moeilike verse

'n Paar van die verse in *Die beginsel* van stof grens aan duisterheid, die duisterste van almal waarskynlik “(Koop 'n hond)” (115), uit die donkergestemde droom-reeks van die vierde afdeling. Wat hier volg is 'n poging om die duisterheid te probeer verhelder. Waarskynlik kan duisterheid, ondeurdringbaarheid in hierdie afdeling, as tiperend gesien word van Breytenbach se laat styl (hoewel ook veral sy tronkbundels as besonder ondeurdringbaar en moeilik beskou word). Dit sluit aan by die idee dat die ouer digter nie meer die leser te veel in ag neem nie – miskien enigsins anders as die jonger digter, wat meer bewus is van die resepsie. Die ouer digter konsentreer altemit meer op die produksieproses, en voel

waarskynlik die leser moet ook werk hê, so ongeveer soos Louw dit destyds verwoord het in een van sy opstelle oor die “moeilike poësie”. Die vers volg direk op die “verraad”-gedig “(Ek het ontsnap uit die fuik)”, en net voor die “aankoms”-vers in die stowwerige woonstel vol boeke en ou klere:

(Koop ’n hond)

Koop ’n hond by die plaaslike dierebeskermingsvereniging
want hulle doen goeie werk.
Met digte donker vag van anderhalfduim lank.
Verkieslik ’n reun: ’n teef sal dalk
jou hande probeer lek wanneer jy die pote met tou vasmaak.
Gooi die halsband weg en trek al jou klere uit
en sny die hond keelaf met ’n mes so skerp soos ’n gedagte
wanneer jy die rugstring en die boude van die vrou
weerkaats sien staan in ’n staanspieël van ’n kamer vol
anonieme lig. Maak ’n skoon snit en wurm die vliesbedekte
kadawer versigtig uit die vel. Waak teen vlieë.
Gooi die kadawer weg. Sny die vel in repies
en moenie huil nie. Dis beter as die hond nie ’n naam
gehad het nie. Bak die stroke in ’n oond. Maal
dit tot ’n fyn poeier. Meng met roet en gliserien –
of krokodilrane indien jy genoeg in voorraad het.
Maak met dieselfde bloederige mes vir jou ’n stilus skerp,
so skerp soos ’n woord wat betekenis soek, en dies meer.
Skrif nou ’n gedig oor ’n donker hond.
Waak teen vlieë.

Die hond-beeld is ’n bekende beeld in Breytenbach se oeuvre. In *Intimate stranger* is telkemale sprake van “Dog Death” (2009:15, 190). ’n Sleutel tot “(Koop ’n hond)” kom waarskynlik onder meer voor in die derde gedig hierna, “(Wanneer die wêreld onder ons vlerke wit is)” (119–20):

Die gedig is [...] die hand wat soos ’n skaduhond al
langs die woorde loop. [...]
[...]
[...]. Maar die hand
is moeg en blou van snuffel en verdwaal in paragrawe ordentlikheid.
Te muf om nog paddas uit die aarde te grawe. [...]

Die kreatiewe proses verloop volgens Breytenbach soos die gesnuffel van ’n hond deur grasse en bosse – so werk die kreatiewe proses met brein en hand wat kies tussen woorde, en die gedig dan tot stand laat kom. Die vraag by hierdie resepmatige gedig is wat die titel sou beteken. Verbeel jou die proses, soos met die afslag van ’n hond? Of koop iemand anders se bundel gedigte en laat dit jou tot inspirasie wees? Stel die gedig die totale opgaan van die liggaamlike in die geestelike voor? Die abstrahering van die werklikheid tot daar niks oorbly behalwe letters op papier wat dit beskrywe nie?

Maar dieselfde Descartes wie se filosofiese besinnings oor materie hier bo genoem is, en na wie die bundeltitel duidelik ook heenwys, was bekend vir rare en grillerige eksperimente met die afslag van honde³ (en hase, maar dis nou nie hier ter sake nie):

Descartes was a vegetarian for health reasons. He, did, however, skin dogs and rabbits alive for research purposes. He reasoned that if the animals felt pain then what was done to them would be so horrific that God would never allow it. Since God did, in fact, allow it then it follows logically that dogs and rabbits don't feel pain. There is no reason to think any other animals do, either. As Descartes went on to argue, animals don't have souls, and without a soul, you can't feel pain. [...]. Descartes proved that God exists and thereby established that animals don't feel pain. (Leafy 2011, s.b.)

Om 'n hond te slag was vir Descartes 'n berekende eksperiment in sy soeke na filosofiese waarhede oor pyn, die bestaan van God, en die aard van syn. 'n Google-soektog na honde-slagting bring onmiddellik die Descartes-betrokkenheid na vore – tesame met 'n reeks gruwelike foto's uit China van geslagte honde te koop *as kos op diverse markte*, en 'n instruktiewe, maar werklik ysingwekkende, video uit Kenia, “hoe om 'n hond af te slag”. Só duister is die Breytenbach-gedig met die eerste oogopslag dat enige van hierdie assosiasies – filosofies met Descartes, letterlike hondeslagting, en 'n allegorie vir die kreatiewe proses – vir die leser aanvanklik ongeveer op dieselfde vlak, ewe waarskynlik of onwaarskynlik, voorkom. Lesers noem ook moontlike assosiasies met die driepoot-hond in *Disgrace* van J.M. Coetzee.

Die konteks waarin die gedig verskyn (ná die vers oor die ontsnapping uit die tronk en voor die beskreeve aankoms tuis), laat vermoed dat die vers ook te make het met die digter as gevangene of oudgevangene, of sy destydse situasie, op een of ander manier. Daar is egter geen aspek van hierdie prosagedig in twintig reëls wat op die oog af enigiets met die onderwerp te make het of direk daarop kommentaar lewer nie. Hoogstens sou 'n mens kon sê dat 'n situasie beskryf word van een met mag en een wat volkome magteloos is. Die situasie van magtelose en bemagtigde, die wreedheid van die een teenoor die ander, en die sentraliteit van die hond in die titel suggereer intertekstueel Louw se veel omvangryker epiese vers “Die hond van God” oor die inkwisieter en die gemartelde in *Gestalten en diere* (1947, opgeneem in 1981:139–48). Die bemagtigde weer sonder enige genade alle aanspraak van die ontmagtigde op meegevoel af, en gaan besonder wreed en gevoelloos met hierdie ander lewende wese om, volgens 'n lys voorskrifte wat feitlik meganies uitgevoer word, alles ter diens van die uiteindelijke doel: die skryf van 'n gedig oor die afgeslagte, doodgemaakte, magtelose dier. Mag en magteloosheid, gevoel teenoor gevoelloosheid, aanhanklikheid teenoor wreedheid, afslagting teenoor die skep van estetiese objek. Is dit 'n vergesogte metafoor vir die digter se situasie in die hande van sy vyande? Voel hy dat hy soos 'n hond behandel is? Hierdie eerste interpretasiemoontlikheid vir die gedig is in die hand gegee deur die bundelkonteks.

Ander gegewens wat hierdie interpretasie sou ondersteun, is die motief van die hond wat dikwels in Breytenbach se oeuvre figureer. 'n Tronktekening getiteld “Les gens de la rose noire” uit die periode 1975–82, afgedruk in *Painting the eye* (1993:69), fokus op 'n gevange, vasgebinde hond, omring van militêre personeel, sirkusartieste, saltimbanques en die

afgesaagde kop van Breyten Breytenbach. Die skildery *Dog* vorm die basis vir die voorbladontwerp (met gemaskerde mensfiguur) van Marilet Sienaert se *The I of the beholder* (2001). In vele ander skilderye figureer ook hondfigure of hondekoppe (sien byvoorbeeld *Alles een paard*, 1989:44). Self beskryf die digter die hond in sy werk as heelyd aan die evolueer – die ou hond is die dood, wat geduldig wag, en *Dancing the Dog*, die titel van sy 2001-uitstalling, is “dancing (with) consciousness” (Coullie en Jacobs 2010:264). Dat die digter die outobiografie oor sy Bolandse kinderjare *Dog heart* (1998) doop, suggereer ’n noue verband tussen digter en hond – die hart van die digter is die hart van die hond. Les bes is die antwoord in ’n onlangse afskeidsgedig in *Die windvanger* (2007) op die vraag oor waar Breytenbach hom bevind, as volg: “hy is maar nog/ hier iewers hond.” Dat die wreed mishandelde en afgeslagte hond sinspeel op die digter se eie lot (veral aan die hand van sy Suid-Afrikaanse landgenote), is dus ’n moontlikheid. Nog ’n assosiasie wat die Suid-Afrikaanse lesers hier mee lees, is met J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999) en die enigmatiese slot waar die protagonis vir sy enigste “gehoor”, die driepoot-hond, sy gekomponeerde operamusiek op sy blikkitaar voorspeel. Die hond is ten dode opgeskryf, en sal self deur Lurie die dood in begelei word, maar vir oulaas neem albei deel aan die kreatiewe proses en die produseer daarvan – soos skrywer en leser, digter en leser.

’n Digter wat hond en eie psige (ego en alter ego?) gelyk gestel het in haar werk, is die surrealistiese digter Blanca Varela (1926–2009) uit Peru, wat in Spaans gedig het. (Sy is in 1949 weg na Parys, waar sy bevriend geraak het met Octavio Paz, en via hom met André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Henri Michaux, Alberto Giacometti en andere.) Uit *Concierto animal* (1999) kom haar abjekte, insgelyks afgeslagte-hond-gedig “Secreto de familia”:

Family Secret

I dreamed of a dog
 a skinned dog
 its body sang its red body whistled
 I asked the other one
 the one who turns out the light the butcher
 what has happened
 why are we in the dark

this is a dream you are alone
 there is no one else
 light does not exist
 you are the dog you are the flower which barks
 sharpen your tongue sweetly
 your sweet black four-legged tongue

dreams scorch the skin of man
 human skin burns disappears
 only the mutt's red pulp is clean
 the true light dwells in the crust of its eyes
 you are the dog

you are the skinned mongrel every night
dream of yourself and let that be enough

(Uit die Spaans vertaal deur Gwen MacKeith)

Die idee van die lydende self as die afgeslagte hond, die “skinned mongrel”, elke nag geskroei deur sy of haar eie drome, en die vel wat brand, is nie ver verwyderd van Breytenbach se idee van die gebakte vel wat verpoeier word vir ink nie. Die digter as hond, as abjekte, sou dus die intertekstuele idee via Varela agter Breytenbach se “(Koop ’n hond)” wees. Die digter, Breytenbach, kan gereedelik gesien word as afgeslagte hond – met die hele skandalige geskiedenis van sy veroordeling, eensame opsluiting en jare lange gevangenskap aan die hand van die “slagter”, Balthazar (J. Vorster). Dit is aan hom dat die skrywend-verwyttende “brief uit die vreemde aan slagter” (*Skryt*, 1972, opgeneem in 2001) oor onnatuurlike sterftes in tronke in 1972 opgedra is. ’n Gefolterde prisoner word in hierdie vers op vergelykbare wyse met die afgeslagte hond, as “die bloederige ding [...] met al die stukkende asem van sterwe/ tussen jou hande” beskryf. Reeds in Breytenbach se debuutgedig, “bedreiging van die siekes”, word menslike lyding oor die donker, uitsiglose winter in Parys geskakel met ’n beskrywing van die omgewing in terme van “sooie rou swart vleis”. Afgeslagte vleis suggereer ook daar die perspektief van ’n nagmerrie.

Maar die gedig word ook gelykgestel aan “die hand wat soos ’n skaduhond/ al langs die woorde loop. Om af en toe ’n been te lig” (119). Die gedig is ’n hand “soos ’n skaduhond”, maar dié is te uitgeput vir nog beweging – daar kom langsamerhand ’n einde aan die kreatiewe proses.

Nog ’n interpretasiemoontlikheid vir die hondgedig sou wees ’n artistieke self-minagting – die spel met taal en woorde maak die digter aandadig aan valsheid, aan blufspel. Die “werklikheid” van die lewe word in diens gestel van die artistieke, die estetiese, wat bo alles seëvier. Soos wat die skryf van ’n gedig oor ’n hond die doodmaak van die lewende hond inhou, so is die totstandkoming van ’n gedig ’n hol daad, in nabootsing van die lewe self: “The word-web we spin is as close to life as a hide – hide as in skin but also as a place of dissimulation and protection” (Breytenbach 2009:67).

Dat daar iets versteur is in die gemaklike skryfproses, met die verhouding tussen digter en leser, word beklemtoon in “(Wanneer die wêreld onder ons vlerke wit is)” (119–20): die gedig is “om in die eerste instansie weer die verknogting aan die volk te vind./ Hulle wat jou taal praat”. Hierdie proses is versteur, stel die digter, want “Ek kry dit [die verknogting] nie meer nie. Hulle is verby/ Die stilte tussen ons het verkrummel soos muwwe brood.”

Vandaar waarskynlik die rede vir die moeisaamheid van veral afdeling vier (“buig en prewel ...”) met sy prosagedigte. Hierdie afdeling lees in veel opsigte byna so ondeurdringbaar as die moeilikste van die tronkgedigte, omdat die konneksie tussen die woorde en ’n herkenbare ruimte of “werklikheid” waarna verwys word, vir die leser ontbreek. Met die verskil dat in Breytenbach se tronkgedigte, soos in sy vroeë verse, die wêreld agter die gedigte identifiseerbaar was. In die vroegste werk, met die digter in ballingskap, was sy verlange

gerig op die vaderland, en in die tronkgedigte was die twee ruimtes, vaderland, maar ook veral sy nuwe aangenome tuiste in Parys, agter die woorde as plek(ke) van betekenisgewende resonansie. Verlaas in afdeling vier van hierdie laat bundel ontbreek so 'n ruimte, of selfs verbeelde ruimte, waaraan die leser die prosatekste kan verbind, meestal. In *Intimate stranger. A writing book* (2009) soek die leser ook tevergeefs vir meer herkenbare omtrekke van 'n ruimte van waaruit die digter skryf. Dit is duidelik dat die “middelwêreld” van waaruit hy nou skryf, nie 'n vaste ruimte het nie, soos hy ook vaste identiteit ontken:

One always consists of many selves, shoals, and shelves and elves of self, depending on the need or the circumstances and environment [...] what we know as a memory may well be the dwelling-place, the dumping ground, of all these salvaged ghostly selves, the “ancestors”, the “ghosts of saved and unsaved versions of history competing for attention”. (Breytenbach 2006:274)

Om die begrip, laat staan interpretasie, van die gedigte verder te bemoeilik, is hier oënskynlik deurlopend ook sprake van afsplitsing van die digter-persona in ego en alter ego ('n mens sou dit ook self-objektivering of duplisering van die self en sy skadu-“ander” kon noem). Dié verskynsel is die opvallendste in die fassinerende vers “(toe ek hom sien)” (124), waar die “ek” en die “hy” mettertyd oor mekaar begin glip, nader aan die slot van die vers, tot hul weer een is. Ten slotte word die digterlike persona al hoe meer herkenbaar:

[...]. en hier is ek nou terug
uit die seisoen van verstrooiing met God in die doos
en iewers versamel op 'n verrottende vel papier
'n ontferming woorde as Vervanger.

'n Tweede, geheel ander interpretasiemoontlikheid is dat die hele vers satiriese kommentaar op die funksie van skryfskole en die doseer van kreatiewe skryfkuns sou kon wees. Ervare skrywers (soos Breytenbach in New York) rig studente in die metode af, maar die skakeling met die lewe is deurgeknip – die resultaat bloedlose, emosielose teks-op-patroon sonder die asem van lewe daaragter? So gelees, bevat die gedig 'n ironiese lys instruksies deur 'n meesterskrywer aan sy studente, met as onderwerp van die dag: “Hoe om 'n gedig te skryf”. Leidrade in die teks wat tot hierdie interpretasie aanleiding gee, is die mes “so skerp soos 'n gedagte”, 'n skerp stilus en die maak van ink uit hondevel (gemeng met “roet en gliserien – of krokodilrane indien jy genoeg in voorraad het”). Verder is daar die verwysing na die stilus so skerp “soos 'n woord wat betekenis soek”, plus die eksplisiete opdrag in die tweede laaste reël: “Skryf nou 'n gedig oor 'n donker hond”, asof aan 'n klas.

Dit sou nie 'n vreemde gedagte wees om 'n vers te skryf oor die bloedloosheid en selfgeobsedeerdheid van baie moderne kreatiewe skryfwerk nie. Byna 'n eeu gelede al het Roy Campbell in 'n gedig, “On some South African novelists” (opgeneem in 1985), geïrriteerd gevra (oënskynlik na aanleiding van die onindrukwekkende romans van Sarah Gertrude Millin), “(but) where's the bloody horse?”:

You praise the firm restraint with which they write –
I'm with you there, of course:

They use the snaffle and the curb all right,
But where's the bloody horse?

Al die tegniek en besonderhede is daar, maar wat ontbreek, is lewe, die ding self. In Breytenbach se vers oor die slagting van die hond is die hond slegs 'n verskoning om uiteindelik die vel te kan verpoeier om daarvan, gemeng met roet en gliserien of krokodilrane, ink te kan maak – om mee te skrywe. Waaróór geskryf gaan word, is die vraag. Dis duidelik uit die gedig dat alle emosie of aanhanklikheid afgeweer word, dat die wrede afslagting van die hond slegs 'n aktiwiteit op weg is, ter voorbereiding van die uiteindelige doel, die skryf van 'n gedig “oor 'n donker hond”. Die gruwelike en afstandelike slagting is slegs 'n middel tot 'n doel, die makabere skryf van 'n vers daarvoor. Ervaring moet in diens staan van kuns as die allerhoogste troefkaart, wat 'n soort bloedlose kuns (sonder hond, of soos in Campbell se geval, sonder die perd, die lewende wese) suggereer.

Van die twee interpretasiemoontlikhede lyk die eerste meer waarskynlik, weens die konteks van die oeuvre, die bundelkonteks, en veral die plek van die vers in afdeling vier tussen soortgelyke ander nagmerrieagtige, koorsdroom-tipe verse. Een hiervan wat in terme van beelding en sfeer sterk skakel met “(Koop 'n hond)”, is die insgelyks nogal enigmatiese vers “(toe ek hom sien)” (124):

toe ek hom sien is hy gekneus van kop tot tone,
selfs in goeie seisoene is die mens weinig meer
dan 'n sak verrottende vel van vlees en vet met binne-in
die glibberige organe en beendere soos grafstingels,
maar dis asof hy in 'n geveg was in 'n put
uitgehongerde honde, met onder die arm 'n doos
waaruit bloed syg. dis die Vervanger, sê hy,
ek het gewet dat 'n God se aandag bestry kan word,
sê hy, die begrip eengoddelikheid self roep 'n dubbel op
want hoe kan lig sonder skaduwee bestaan of wete
sonder gewete of beeld sonder verbeelding
en ek het 'n doos vol woorde gepak gedun uit verse
oor die jare en toe dit nag was na hom geneem.
hoe kan ek jou vertel dat die donker vol drome is?
toe ek hom sien het ek verklaar dat hierdie swermende
woorde wat so byt en kerm omdat hulle blind is
gedagtes en begrippe en 'n vel van onthou is,
dat hy hulle moet verbind tot die Vervanger en hy
het gesê dis teen die beginsel van stof wat skepping is,
maar ek het gesê alle baring is paring en soos sterre
is daar met die donker baklei want om te bestaan
moet daar skeiding wees. en hier is ek nou terug
uit die seisoen van verstrooiing met God in die doos
en iewers versamel op 'n verrottende vel papier
'n ontferming woorde as Vervanger.

In hierdie gedig word vertel van 'n bloedige geveg asof “in 'n put/ uitgehongerde honde” waaruit die digter “gekneus van kop tot tone” te voorskyn kom met onder sy arm “n doos/

waaruit bloed syg”. Hierdie kartonhouer is vol gedigte, gewan uit “verse oor die jare” en hul verteenwoordig ’n “vel van onthou”, en verteenwoordig vir die digter “God in die doos” (al wat hy oor het na “die seisoen van verstrooiing”), wat moet dien as “Vervanger”.

Hoewel daar van twee persone sprake is, maak die vers eintlik slegs goed sin indien die twee identiteite as ego en alter ego van een en dieselfde persona gelees word, en spesifiek van die digter, Breyten Breytenbach. Hy skyn te suggereer dat hy ’n skrywersblokkasie, ’n periode van “verstrooiing” meegemaak het, maar dit na ’n donker sielestryd (voorgestel met die “geveg in die put” met die “uitgehongerde honde”) oorleef het, en “nou terug” is. Die verwysing na die “swermende/ woorde wat so byt en kerm omdat hulle blind is”, lyk na ’n metatekstuele verwysing na die “laat-verse” en “aandtekening” in hierdie bundel, *Die beginsel van stof*. En dis veral hierdie afdeling vier, met sy donker droom perspektiewe, wat die kern van die “skemerbundel” vorm, saam met afdelings ses en sewe. Hier is “God in die doos” in hierdie “ontferming woorde”. Die eenvoud van die woorde kontrasteer met die vreemde, byna Bybelse, sfeer (soos Jakob wat by die spruit Jabbok geveg het met die engel, en mank daarvan afgekomp het, in Gen. 32:22–32). Hierdie tema het veel beeldende kunstenaars aangespreek, van Rembrandt van Rijn (1659) en Gustave Doré (1855) tot Marc Chagall (1970); en ook in die letterkunde het heelwat skrywers, van Herman Hesse tot Rainer Maria Rilke, hierdie motief in romans en gedigte verwerk.

Breytenbach se “(toe ek hom sien)” is ’n Afrikaanse variant op die tema van die geveg met die engel. Soos Rilke wat vir tien jaar nie sy *Duineser Elegien* kon voltooi nie, weens gebrek aan inspirasie, het die Afrikaanse digter ook ’n periode van skrywersblokkasie agter die rug wanneer hy die gedig skryf. Die vers het verder ook ’n Rilke-agtige geur, met die rare perspektief van die gesplete self (die “ek” en die “hy” in gesprek), en die rare, deels kunsteoretiese en deels teologiese geveg, spesifiek die poging om die versameling verse te “verbind tot die Vervanger”. Hierdie laaste frase is haas onverstaanbaar, haas sinledig. Wat presies bedoel word met “die Vervanger”, wat sentraal figureer in die vers, is ook nie duidelik nie. “Vervanger” vir God? “Vervanger”, soos hier deurgaans met ’n hoofletter gespel, is ook nie ’n bekende Afrikaanse begrip nie. Die leser bly uiteindelik effe in die duister oor die spesifieke nuanses van hierdie begrip en die sentraliteit daarvan in Breytenbach se ars poëtiese gedig.

5. Slot

Laatwerk en geleidelike afsluiting van ’n oeuvre, soos wat *Die beginsel van stof* is, bied besonder uitdagende, enigmatiese, en soms selfs duister verse, soos veral in afdeling vier, “buig en prewel buig en prewel/ baie woorde o baie woorde”. Hierdie afdeling is die verrassend vernuwende “hart” van die versameling, plek-plek op ondeurdringbaarheidsvlak soos in die moeilikste verse in Louw se *Tristia*.

Die gesprek oor hierdie gedigte het nog skaars begin.

Bibliografie

- Adorno, T.W. 2001 [1974]. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlyn/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Breytenbach, B. 1989. *Alles één paard. Verhalen en beelden*. Vertaal deur A.Nuis. Amsterdam: Meulenhoff/Van Genneep.
- . 1993. *Painting the eye*. Kaapstad: David Philip.
- . 1998. *Dog heart (A travel memoir)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2005. *Die ongedanste dans. Gevangenisgedigte (1975-1983)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006. Reflections on identity. In Coullie, Meyer e.a. (reds.) 2006.
- . 2007. *Die windvanger*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2009. *Intimate stranger. A writing book*. New York: Archipelago Books.
- . 2011. *Die beginsel van stof (laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekeninge)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Kerneels. 2011. Die twee Breytenbachs in gesprek. <http://www.youtube.com/watch?v=Lwk5huqJHtQ> (11 Julie 2011 geraadpleeg).
- Campbell, R. 1985. *Collected works I. Poetry*. Craighall: Ad Donker.
- Clark, K. 2006. The artist grows old. *Daedalus*, Winter, ble. 77–90.
- Coetzee, J.M. 1999. *Disgrace*. Johannesburg: Random House.
- Coullie, J.L., S. Meyer, T.H. Ngwenya en T. Olver (reds.). 2006. *Selves in question: Interviews on Southern African auto/biography*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Coullie, J.L. en J.U. Jacobs (reds.). 2010. *A.k.a. Breyten Breytenbach: Critical approaches to his writings and paintings*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Delbanco, N. 2011. *Lastingness. The art of old age*. New York: Grand Central Publishing.
- Descartes, R. 1644. *Selections from the principles of philosophy. Part II – Of the principles of material things*. <http://www.classicallibrary.org/descartes/principles/02.htm>. (12 Mei 2011 geraadpleeg).
- Hikmet, N. 2002. *Poems of Nazim Hikmet*. Hersien en uitgebrei. Uit Turks vertaal deur R. Blasing en M. Konuk. New York: Persea Books.

- Krog, A. 2006. *Verweerskrif*. Kaapstad: Umuzi.
- Leafy. 2011. www.veganise.me/the-moral-imperative-to-eat-meat (3 Julie 2011 geraadpleeg).
- Lavita, M. 2011. Onderhoud met Yolande Breytenbach. *Beeld*, 14 April, bl. 1.
- Lewin, H. 2011. *Stones against the mirror. Friendship in the time of the South African struggle*. Kaapstad: Umuzi.
- Louw, N.P. Van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Ovidius. 1998. *Sombere gedichten. Tristia*. Vertaal en toegelig deur W. Hogendoorn. Amsterdam: Athenaeum-Polak/Van Genneep.
- Rilke, R.M. 1981 [1939]. *Duino elegies / Duineser Elegien*. Die Duitse teks met 'n Engelse vertaling, inleiding en kommentaar deur J.B. Leishman en S. Spender. Londen: Chatto & Windus.
- Said, E.W. 2007 [2006]. *On late style. Music and literature against the grain*. New York: Vintage Books.
- Schoeman, K. 1995. *Verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Sienaert, M. 2001. *The I of the beholder. Identity formation in the art and writing of Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Kwela/SA History Online.
- Toerien, B.J. 1991. *Parte speel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, H. 1993. Rilke en Breytenbach: Twee digters in Parys. *Tydskrif vir Letterkunde*, 31(2):45–51.
- . 2006. “Die taal asyn aan die lippe”: 'n Oorsig van Breyten Breytenbach se poësie-oeuvre. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(2):46–56.
- Varela, B. 1999. *Concierto animal*. Madrid: Ediciones Peisa.
http://www.poetrytranslation.org/poems/8/Family_Secret (1 Junie 2011 geraadpleeg).
- Venter, E. 2006. *Horrelpoot*. Kaapstad: Tafelberg.

Eindnotas

¹Die finansiële ondersteuning van die NRF word hiermee erken. Hartlike dank aan die kritiese lesers wat die artikel help vorm gee het met hul kommentaar: Marius Crous, Philip John, Waldemar Gouws, Hans Neervoort en Tony Voss.

²Erkenning aan Hennie Aucamp vir die verwysing.

³Waldemar Gouws het my attent gemaak op hierdie rare praktyk van die filosoof.