

BUIITEBLADONTWERPE AS BYDRAE TOT  
TEKSINTERPRETASIE VAN BREYTEN BREYTENBACH

SE BUFFALO BILL

IN DIE ONGEDANSTE DANS

Anita Morkel, Hons. B.A., H.O.D.

Verhandeling voorgelê vir die graad  
Magister Artium in die Departement Afrikaans en Nederlands  
aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër  
Onderwys.

Studieleier: Prof. M.C.A. Seyffert

Medeleier: Prof. J. van der Elst

Potchefstroom

1992

## VOORWOORD

Rencia, jou tegniese afrondingswerk op die rekenaar het gehelp om die wa deur die drif te trek. Holger, jy was ook deel van die span en jou bydrae word baie waardeer.

Graag wil ek ook vir Tienie du Plessis en John Miles bedank wat my te woord gestaan het. Vanweë jul jarelange betrokkenheid by die uitgee van Breytenbach se publikasies was die gesprekke besonder insiggewend.

Aan my ouers - julle het alles met jul begrip en bystand moontlik gemaak. Mevrouw Kelfkens, 'n groot dankie vir u lewendige belangstelling in die verloop van dié studie.

Proff. M.C.A. Seyffert en J. van der Elst, ek respekteer u bekwaamheid na hierdie *vuurloop* meer as ooit te vore.

Die geldelike bystand van die RGN word hiermee erken. Menings wat in die studie uitgespreek word of enige gevolgtrekkings wat gemaak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig as dié van die RGN beskou word nie.

# INHOUDSOPGAWE

1.	Inleiding	
1.1.	Probleemstelling .....	2
1.2.	'n Afbakening van die studie .....	4
1.3.	Hipoteses .....	5
1.4.	Doelstellings .....	5
1.5.	Bronnestudie en metodes van ondersoek ...	6
1.6.	Hoofstukindeling .....	7
2.	Die kommunikasieproses in die ongedanste dans	
2.1.	"Boustowwe" as werkmodusse .....	8
2.1.1.	Die leser en die spelelement van die teks .....	13
2.1.2.	Die verwagtinge van die leser .....	20
2.1.3.	Die manipulering van die leser se verwagtinge .....	22
2.2.	Die "voorafgaande geskiedenis" .....	26
2.3.	Die "funksie wat jy daaraan toeskryf" ...	29
2.3.1.	Kuns as illusie .....	32
2.4.	"die seine wat jy daarmee kan opvang"...	35
2.5.	Sintese .....	40
3.	Die buitebladontwerpe in die ongedanste dans as tekstekens	
3.1.	Icoon, ikonologie en ikonoklasme .....	44
3.2.	Ikonologie en ikonoklasme in Zen .....	50
3.2.1.	Die aard van Boeddhistiese skilderkuns.....	51
3.2.1.1.	Temas en genres in Zen-skilderkuns .....	52
i)	Figuurstudies .....	53
ii)	Skilderye van Zen-ontmoetinge .....	63
3.2.3.	Ikonoklasme .....	69
3.2.3.1.	Styltegnieke wat tot ikonoklasme bydra...	75
3.4.	Ikone en ikonoklasme in die ongedanste dans .....	77
3.5.	Sintese .....	81

4.	Buitebladontwerpe as komplement tot teksinterpretasie	
4.1.	Die "waterpunt van beelde".....	85
4.2.	Die kleurgebruik in die buiteblad- ontwerp .....	88
4.3.	Die bundelkomposisie van <b>buffalo bill</b> ..	98
4.3.1.	Die transformasie van mites.....	99
4.3.2.	'n Portret van 'n kunstenaar .....	101
4.4.	Rubriekindeling en -titels .....	113
4.5.	Die "voëls van my taal" .....	121
4.5.1.	'n Woordportret .....	121
4.6.	Die interaksie tussen die buitebladont- werpe van die <b>ongedanste dans</b> .....	129
4.7	Sintese .....	140
5.	Bevinding .....	142
	Abstract .....	150
	Bibliografie .....	152

## ILLUSTRASIES

### I. AFDrukKE

1. Boeddha sit met 'n blom in sy hand .....	54
2. 'n Vrolike Pu-tai (Hotei) dans-stap deur die platteland .....	57
3. Hotei wys na die maan .....	58
4. Bodhidharma, die Indiese patriarg .....	61
5. Die sesde patriarg, Hui-neng besig om 'n bamboesstok te kap .....	65
6. Die sirkel ("enso" in Japannees) as simbool van die Groot Leegte .....	68
7. Tan-Hsia verbrand 'n houtbeeld van Boeddha ....	72
8. Hui-neng besig om heilige geskrifte ("soetras") op te skeur .....	73

### II. FOTO'S

1. Die voorblad van <b>buffalo bill</b> se buiteblad- ontwerp .....	83
2. Die agterblad van <b>buffalo bill</b> se buiteblad- ontwerp .....	84

### III. TABELLE

1. Die koderings in <b>buffalo bill</b> .....	147
2. Portret- en figuurstudies in die ongedanste dans .....	148

# HOOFSTUK 1

## INLEIDING

Die kombinasie van skilder- en digkuns in die ongedanste dans vereis dat die leser die *verhouding van visuele en geskrewe tekste* moet verantwoord in sy pogings tot vasstelling van betekenis. 'n Geïntegreerde teksinterpretasie staan trouens sentraal as wyse van kommunikasie met die resipiënt van die betrokke bundelreeks. Oor die belang van 'n realisering van die totale teks het Brink (1984: 18) hom soos volg uitgelaat: "Breyten, skilder-skrywer, bied ... nie sy omslagontwerpe aan as 'illustrasies' vir 'n bundel nie, maar as integrale deel van die teks."

'n Artikel van Winterbach oor Breytenbach se skilderwerk - "Laat ons vleis soos vars kool bly" - sluit in 'n groot mate by die aangehaalde opmerking van Brink aan. Haar vergelyking van Breytenbach met die Britse skilder Francis Bacon, kan veel eerder as 'n voorbeeld van 'n verbandlegging tussen Breytenbach se poësie en skilderwerk gesien word. In die artikel kom Winterbach (1973: 186) indertyd tot die besluit dat sy skilderye: "... meer literêr (is), omdat die impak van die werk nie soveel op die ontginning van die medium berus nie, maar meer afhanklik is van die onderlinge literêre betekenis-samehang van die verskeie komponente daarvan."

Galloway (1976: 90) het weer Breytenbach se vroeëre poësie as vertrekpunt geneem en merk die volgende daarop op: "Breytenbach gee dikwels visuele gestalte aan die ouditiwe. Hierdie opvallende gebruik verleen 'n onderskeidende karakter aan sy werk en dra daartoe by dat sy poësie direk tot die oog spreek."

Talle buitebladontwerpe van Breytenbach se tekste het af-drukke van tekeninge daarop wat deur homself gemaak is.

'n Bekende voorbeeld daarvan is sy tekening met 'n Tantristiese inslag wat op die buitebladontwerp van Lotus (1970) afgedruk is. Afdrukke van skilderye van 'n kleinerige formaat kom ook in sy vroeë poësiebundels voor. Die portret op Die huis van die dowe (1967) beeld 'n man met 'n abnormale groot kop uit. Dié geswolle hoof kom later weer in die buitebladontwerp van ('yk') voor. Die verskil tussen Breytenbach se vroeëre tekste en die ongedanste dans is dat die formaat van sy skilderye wat afgedruk is in laasgenoemde se buitebladontwerpe baie groter is. Die buitebladontwerpe van die ongedanste dans is in kleur en dra verder daartoe by dat dit *direk tot die oog spreek*.

Die diversiteit en noue samehang tussen sy skilderwerk en poësie word deur Breytenbach in 'n onderhoud met Van der Merwe (1987: 88) soos volg beskryf: "As 'n mens in ag neem dat dit twee afsonderlike kommunikasiemoontlikhede is, elkeen met sy eie kodes en spesifieke sensitiwiteite, dan nog spruit dit vir my voort uit dieselfde ervaringswêreld, dieselfde drang tot uitdrukking." Aangesien die ongedanste dans as 'n bundelreeks verskyn het, kan verwag word dat die samehang daartussen blyke sal gee van hierdie ooreenkomste waarna hy verwys.

Die *ervaringswêreld* wat in die geval van die ongedanste dans ter sprake is, hang saam met die feit dat dit ook as *tronkpoësie* bekend is. As 'n deurslaggewende toonbeeld van Afrikaanse poësie wat in die tagtigerjare gelewer is, word dit dan ook as "... die enigste Afrikaanse verskuns wat internasionaal groot aandag getrek het" (Gilfillan, 1991: 49), beskryf.

### 1.1. Probleemstelling

Die kombinasie van skilder- en digkuns in die ongedanste

dans vereis dat die leser *die verhouding tussen die visuele en geskrewe tekste* moet verantwoord in sy teksproduksie. Relasies is trouens 'n kerngegeewe in die werk van Breytenbach en hy noem dit dan ook as die tema van 'n gedig in sy ars poëtikale Boek (deel een). Ook in sy skilderkuns beskou hy homself as: "... behep met die verhoudinge tussen die diverse elemente van 'n doek ..." (Van der Merwe, 1987: 89).

Hoe dit moontlik is om verbande tussen twee uiteenlopende tekstipes te lê, is 'n kwessie waaroor kunskritici deur die eeue moeite het. Mediums waarin 'n samestelling van die visuele en verbale voorkom, het in die twintigste eeu die probleem aansienlik uitgebrei. 'n Paar voorbeelde daarvan is rolprente, televisie, strokiesprente en plakkate. Semiotici soos Roland Barthes (1972) en veral Umberto Eco (1979) bespreek hierdie *kunsvorme* onderskeidelik op grond van mitologie en die rol van die leser.

Die kritici se probleem word in Bättschmann (1988: 11-20) se artikel "Text and image: some general problems" behandel. Aan die hand van John Austen en John Searle se teorie oor "speech acts" ondersoek hy historiese skilderye wat in 'n representatiewe styl geskilder is. Bättschmann kom dan tot die besluit dat: "... the invention of the artist over the text is primarily in illocutional acts". Die illokusiewaarde van *uitdrukking* en *gebare* kan nie, soos hy self daarop wys, na ander soort skilderye in 'n ander genre en op nie-representatiewe kuns van toepassing gemaak word nie.

Saam met die beperkinge van Bättschmann se bespreking, is daar 'n verdere leemte dat verskillende mediums waarin dieselfde kunstenaar werk selde deur kritici ondersoek word. Mazur-Keblowska (1990: 68-81) lê wel verbande tussen

die Duitse kunstenaar, Ernst Barlach se dramas en beeldhouwerk en herlei dit na sentrale temas. Hierdie temas sentreer hoofsaaklik om die religieuse aard en die algemene menslike eienskappe van sy werk. In die geval van Breytenbach se buitebladontwerpe is skilderye en verbale tekste direk met mekaar saamgevoeg sodat die ko-produseerder (die leser) daarvan dadelik met al twee gekonfronteer word. Dieselfde geld vir Sheila Cussons wat baie keer die tekeninge of etse vir die buiteblaaie van haar poësiebundels self ontwerp het. Die soeke na gemene delers tussen die verskillende tekstipes aan die hand van die religieuse soos Mazur-Kebłowska dit gedoen het, is 'n logiese uitweg, maar hou ook die gevaar van 'n verskraling in. Met inagneming van die probleem kan 'n ondersoek na Boeddhistiese kuns moontlik meehelp tot teksinterpretasie. Die koderings in Breytenbach se kuns strek wel wyer as net 'n religieuse kodering. Tog toon die werkwyses en die funksie wat in Boeddhistiese kuns voorkom sterk ooreenkomste met dié van Breytenbach.

## 1.2. 'n Afbakening van die studie

Die hoofklem in hierdie studie val op die buitebladontwerpe van Breyten Breytenbach se bundelreeks die **ongedanste dans**. Dié studie sal veral op **buffalo bill** as "die tweede bundel van die **ongedanste dans**" toegespits wees. Die leserspubliek se ontvangs daarvan as 'n digter-skilder se tekshantering van gevangenskap binne 'n bepaalde ideologiese konteks dien as 'n uitgangspunt in hierdie studie.

Dit hou in dat die ontkenning van die *werklikheid* as **geskiedenis** waarbinne die teks ontstaan het deur 'n klemplasing op die belang van die leser - soos talle interpreteerders van Breytenbach dit doen - enersyds as kunsmatig beskou kan word. Die toespitsing op die lesersrol verreken wel die werkmodusse wat in die bundelreeks aangewend word,

maar meld nie kritiek as 'n ontmaskering van waardestelsels en houdings nie. In dié verband sal die *werkmodusse* as metodes om nuwe denkwyses te help vorm ten opsigte van 'n siening van die subjek en morele breuke benader word.

### 1.3. Hipoteses

Dat 'n komplementêre verhouding tussen die visuele en geskrewe tekste van die *ongedanste dans* bestaan, dien as tese in dié navorsing. As voorlopers tot die bundelinhoud kan ook veronderstel word dat dit die verwagtinge van 'n resipiënt beïnvloed en rig. Die aanname kan gemaak word dat die proses van teksproduksie deur die ontvanger reeds by 'n aanskouing van die buitebladontwerpe begin. Sodoende kan die visuele teks as 'n teks op sy eie beskou word. Daar kan ook verwag word dat die ko-produseerder sal probeer om verbande tussen die onderskeie tekste te lê. Nog 'n tese is dat die buitebladontwerpe as 'n kriptiese segging tot die bundelinhoud dien. Verder word ook voorsien dat die *werkmodusse* in die *ongedanste dans* interpretatiewe strategieë is waarmee nuwe persepsies gerig word.

### 1.4. Doelstellings

Hierdie studie het ten doel om 'n totale teks, geproduseer deur 'n skilder-digter, te interpreteer. Daarmee word gepoog om 'n wesenlike bydrae te maak tot die ontsluiting van Breytenbach se poësie. Die relasie tussen visuele en geskrewe teks sal so ondersoek word dat alle tersaaklike voorbeelde van Breytenbach se hele oeuvre in die studie gebruik word.

Die relasie van visuele en geskrewe tekste sal in die raamwerk van 'n kommunikasiesisteen ondersoek word. Die fokus sal in aansluiting daarby val op 'n lesergeoriënteerde ontvangs van *buffalo bill*. Daarin sal die verwagtingshorison as 'n kerngegewe hanteer word. Die historiese en lite-

rêre verwagtinge as deel van hierdie verwagtingshorison van die resipiënt sal saam met die buitebladontwerp as moontlike kriptiese segging tot teksinterpretasie ondersoek word.

'n Boeddhistiese lewensbenadering vorm 'n integrale deel van die werkmodusse in die ongedanste dans. Gouws (1988) se logolinguale begronding van 'n hiatiese lees van Breytenbach herlei die poëtiese en Boeddhistiese gegewe tot -jy is die boodskap wat jy aan jouself bring. In dié ondersoek na buffalo bill as fokuspunt sal die vraag gevra word: Wat is die boodskap wat jy aan jouself moet bring? Laasgenoemde vraag sal afgespits word op 'n funksiegerigte benadering tot teksproduksie. Die bepaalde funksie(-s), in relasie met die resipiënt en die konteks waarbinne dit verskyn het, deur die ongedanste dans vervul, sal in oënskoue geneem word.

Die sogenaamde *vryheid* van die leser om kreatief binne die riglyne van die teks deel te neem aan die teksproduksie sal ook in die verloop van die studie aandag geniet. Daarmee saam sal die mening ondersoek word dat wat as literatuur beskou word 'n gemeenskapsbesluit is. So 'n besluit gaan gewoonlik ook gepaard met uitsprake oor hoe 'n bepaalde teks gerealiseer moet word. Dit bring op sy beurt weer beperkinge én bydraes mee waarna gekyk sal word.

### 1.5. Bronnestudie en metodes van ondersoek

Uiteenlopende navorsingstudies is oor die werk van Breyten Breytenbach gedoen. Die prominentste en relevantste daarvan vir die doel van hierdie studie is: Viljoen (1988) se semiotiese ondersoek oor ('yk') en Gouws (1988) se logolinguale benadering tot Breyten Breytenbach, T.T. Cloete en Antjie Krog se poësie. Fagan (1988) se studie handel oor die rol van die outeur met spesifieke verwysing na die werk

van Breytenbach en D.J. Opperman.

Daar is nog geen navorsing oor die belang van die kombiner-  
ring van visuele en geskrewe tekste by Breytenbach gedoen  
nie. Die rol van die buitebladontwerpe is in 'n mindere  
mate deur Van der Merwe (1975) in haar studie oor die  
paradoks in Breytenbach se poësie met verwysing na Met  
ander woorde betrek. In Viljoen (1988) se semiotiese  
ondersoek oor ('yk') word die buitebladontwerpe van die  
bepaalde bundel deeglik behandel. Geen studie is egter tot  
nou toe eksklusief aan hierdie tema gewy nie.

Postmodernistiese literatuurteorieë en 'n Boeddhistiese le-  
wensbenadering sal verreken word soos wat dit in die tekste  
wat ondersoek word, neerslag vind. Verder sal Breytenbach  
se ars poëtikale uitsprake soos dit in onderhoude met  
resensente en sy oeuvre tot uiting kom as riglyn dien.

## 1.6. Hoofstukindeling

Die indeling van hoofstukke word soos volg aangebied:

In die eerste hoofstuk word 'n *verantwoording* van die  
betrokke studie se doelwitte en terrein van ondersoek  
gegee. Die tweede hoofstuk handel oor die visuele en  
geskrewe teks as deel van die *kommunikasieproses* in  
die ongedanste dans. Hierdie onderskeie tekste word in  
die derde hoofstuk as *tekstekens* ondersoek. Daarin  
word veral klem op Boeddhistiese ikonologie en ikonoklasme  
geplaas. Die *bydrae van die buitebladontwerpe tot  
teksinterpretasie* word in besonderhede in die vierde  
hoofstuk ondersoek. 'n *Bevinding* van die insigte uit  
die studie verkry, kom in die slothoofstuk voor.

## HOOFSTUK 2

### DIE KOMMUNIKASIEPROSES IN DIE ONGEDANSTE DANS

Bepaalde leesstrategieë moet gevolg word as 'n teks geïnterpreteer word. So 'n interpretasie kan op 'n kontinuum van voorwaardes en realiseringsmoontlikhede geplaas word. Dit bring mee dat 'n teks as bestaande uit moontlikheidsvoorwaardes benader kan word. Breyten Breytenbach se siening van 'n teks soos dit veral in **Boek (deel een)** voorkom, praat van die navolging van sekere werkmodusse as *voorwaardes* en *moontlikhede*. Hierdie teksopvatting beteken dat die voorwaardes ontgin moet word sodat die moontlikhede ontdek kan word.

Om die moontlikheidsvoorwaardes wat by die interpretasie van Breyten Breytenbach se **die ongedanste dans** geld toe te lig, sal na die volgende aspekte gekyk word: Die wyse waarop die tekskomponente van **die ongedanste dans** aangebied word; die funksie(-s) wat aan die teks toegeskryf kan word en die seine wat daardeur opgevang word. Die samehang - outeur, teks, leser en konteks soos deur Breytenbach (Van der Merwe, 1987: 89) benader, sal in hierdie hoofstuk as vertrekpunt in die hantering van voorgenoemde teksintegrale relasies dien: "Ek dink 'n gedig sowel as 'n skildery is 'n soort skottelontvanger wat gedeeltelik bepaal word deur die boustowwe waaruit dit bestaan, die voorafgaande geskiedenis, die funksies wat jy daaraan toeskryf, en soos by 'n radarontvangtoestel, die seine wat jy daarmee kan opvang."

#### 2.1. "Boustowwe" as werkmodusse

Die buitebladontwerpe van **die ongedanste dans** kan beskou word as tekste in eie reg, saamgestel uit elemente wat ooreenstem met dié van die geskrewe tekste. Die teks én wel die werkmodusse wat daarin gevolg word, sal saam ondersoek word op grond van Breytenbach (Idem, 1987: 89) se

uitspraak oor sy skilderwerk: "En net soos in my skryfwerk dink ek ek is behep met die verhoudinge tussen die diverse elemente van 'n doek of 'n gedig, en in die aanvoeling in daardie verband van die elemente. En by elemente beskou ek as inbegrepe: beelde, maar ook ritme, kleur, ruimte. En die normale verwagting van die leser of die kyker."

*Verhoudinge* as 'n dinamiese spilpunt waarom alles wentel in Breytenbach se werk moet van nader beskou word omdat dit 'n invalshoek is tot die werkmodusse waarmee persepsies in die visuele en geskrewe tekste gerig word.

'n Interafhanklike en verweefde relasie bestaan deurgaans in Breytenbach se oeuvre. 'n Indeling van sy oeuvre (Breytenbach, 1987: 99-100) in fases is bloot kunsgrepe, maar tog insiggewend aangesien dit ontwikkeling sistematiseer en aantoon. Gouws (1988: 183) het hierdie indeling uitgebou en merk soos volg oor die samehang tussen die tweede en derde fases op: "Die hiatiese lees is 'n uitvloeisel, 'n verruiming van die vervangingslees van Breytenbach se tweede fase." Die bundelreeks **die ongedanste dans** behoort dan ook tot die hiatiese fase in Breytenbach se oeuvre.

Die belang van relasies kom ook in die samevoeging van teenpole in een woord en/of beeld voor as 'n deurlopende kenmerk van Breytenbach se werkmodus. In aansluiting met voorafgaande is dit ook insiggewend om Brink (1979: 5-6) se opmerking oor die verslengte van die vrye versvorm in Breytenbach se vroeëre poësie te lees: "In Breyten se poësie is die uitgangspunt byna altyd sterk visueel (dit is inderdaad 'n skilder-aan-die-woord) en daarom word die verseenheid in sy werk so gereeld bepaal deur die geleding van *beelde*."

Ten opsigte van die samevoeging van teenpole in een woord en/of beeld bied Scholtz (1985: 5) die volgende belangrike insig: "Die Westerse leser moet hom van meet af aan onttrek aan die dualisme van Westerse begrippewêreld. Sodat die paradoks vervang word deur die polariteit of komplementariteit en mens skeeftrap as 'n mens skryf oor die paradoks by Breytenbach."

Die saam sien en lees van sake word in hierdie komplementariteit vereis. Voorbeelde daarvan in sy oeuvre is allereers en opvallend sy keuse van bundeltitels waarvan **Kouevuur** en **lewendood** sekerlik die sprekendste is. Ook *vormlik* manifesteer hierdie aspek hom in sy werk en wél op 'n uitsonderlike wyse. In die bundelreeks **die ongedanste dans** gebruik Breytenbach sy kenmerkende vrye vers en ook klassieke versvorme soos die haikoe, kwatryn, pantoen, ballade, villanelle, ghaselle en veral die sonnet. Hieroor skryf Hugo (1986: 16): "Paradoksaal vind 'n traumatiese en ontwrigtende ervaring (langdurige tronkstraf met onder meer eensame opsluiting) hier uiting in streng formele poësie." Breytenbach se willekeurige omgang met veral die sonnetvorm bevestig sy eie individualiteit in 'n omgewing waar gelykmaking (die gedagte is ook vervat in die bundeltitel ('**yk**')) heers. Sodoende ontstaan 'n komplementariteit en kan dit tereg soos volg beskryf word: "Eensyds bied die sonnetvorm dus aan die ontwrigte digter vastigheid, andersyds verskaf die omverwerping van die vormvoorskrifte die illusie van vryheid aan die gevangene." (Idem, 1986: 16-17.)

Komplementariteit bring uiteraard ook teweeg dat intratekstuele verbande in Breytenbach se oeuvre gelê kan word. Die gedig "ykoel" in ('**yk**) kan as voorbeeld dien van 'n intratekstuele relasie en wel met "bedreiging van die siekes" in sy debuutbundel **Die ysterkoei moet sweet** (1964). Na aanleiding van die titel van "ykoel" se relasie met "bedreiging van die siekes" (die aanvangsgedig in die bundel

Die ysterkoei moet sweet) skryf Viljoen (1988: 191) oor dié subjek in eersgenoemde gedig dat die "ek is die ysterkoei". Die (e)k is een van die komplementêre komponente saam met j(γ) of (Y)olande vervat in die titel van ('yk'). 'n Bekendstelling word aan die ek gemaak en 'n afskeid word ook van die ek in "die bedreiging van die siekes" en in "ykoei" geneem. Afsies van 'n fisiese afskeid van die tronkbestaan, is die afskeid wat in laasgenoemde gedig geneem word, tydelik, want soos Viljoen (1988: 221) die ondertitel tereg interpreteer, sal "... die woordkoekies herhaaldelik vir die laaste keer geëet word".

Ook die intertekstuele relasie met ander outeurs se skryfwerk getuig van 'n komplementêre verhouding. Die seleksie van bepaalde intertekste soos onder meer in die motto-gedig in buffalo bill moet in samehang met die intrateks geïnterpreteer word. Dit bring mee dat die interteks in die proses betekenistransformasies ondergaan.

'n Boeddhistiese lewensbeskouing (en wel die Soto skool waartoe Breytenbach behoort) hou in dat meditasie (zazen) gesien word as reeds die behaling van satori. Dit behels "...dat jy terselfdertyd besig is met en betrokke by die metodiek en die einddoel." (Breytenbach, 1987: 79.) Hierdie samehang raak ook die resipiënt se benadering en interpretasie van Breytenbach se tekste. Daaroor merk Gouws (1988: 168 en 195) die volgende op: "... die aard van die satori is die aard van die poësie" en "(i)n die hiatiese fase gaan dit oor die 'wans', die onmiddellikheid van die satoribewussyn".

Die verhouding tussen woord/beelde bring "'n wedersydse invloed en modifikasie" (Breytenbach, 1987: 170) teweeg. So-doende is daar verbandlegging - "die beeld wat ontstaan uit die samevoeging in daardie verband van dié elemente" (Van der Merwe, 1987: 89). Die beïnvloeding en modifiëring van

die beeld is óók geleë in die ontvanger se eie "assosiasies, die projeksies, die eie voortbou" (Breytenbach, 1987: 170). Die verhouding geleë in die verskil tussen "... 'wat er staat' en dit wat jy lees, dink jy lees" en dit wat die ontvanger moet aanvul in die gapings, die hiante maak transformasie moontlik. Die "bewustelike transformasie" word immers "moontlik gemaak deur die kreatiewe energie van die hiaat" (Gouws, 1988: 205).

Vanweë die verbande en transformasie in die verhoudinge asook die konsekwente modifiëring is dit poësie en skilderwerk in 'n proses van beweging. Verbande moet deurlopend gelê word tussen die woord/beelde. Dit is tekste en daarmee saam ook die leser en outeur as teksintegrale elemente in 'n voortdurende wordingsproses.

Die teks word herhaaldelik gekonstrueer en gerekonstrueer met die verskillende lesings daarvan. Sodoende word die leser (en die outeur) in die proses telkemale getransformeer. Ten opsigte van die implisiete outeur in Breytenbach se werk meen Fagan (1988: 304) dat: "... twee verwante aspekte bestaan: enersyds 'n verbrokkeling van die ek, andersyds 'n absorbering binne die ek. Verbrokkeling vind veral op drie maniere plaas: die isolering van liggaamsdele, die skryf van sy eie dood en die gebruik van verskillende name of alter ego's". Die verbrokkeling is egter (in 'n Boeddhisties kode) terselfdertyd 'n integrering van oënskynlike opposisies byvoorbeeld lewe en dood. Die heen-en-weer-beweging tussen integrering en verbrokkeling lei tot 'n deurlopende wisselwerking tussen konstruering en 'n dekonstruering. Hierdie beweging ten opsigte van die leser en die teks kan aan die hand van die werking van spelstrategieë ondersoek word.

### 2.1.1. Die leser en die spelelement van die teks

In die bundel *buffalo bill* is die gedagte van 'n spelvorm opgesluit in die subtitel. Die eerste gedeelte van die subtitel - "panem et circenses" (brood en gratis vertonings) is die woorde van die digter Juvenalis in sy *Satires*. Hierdie minagtende woorde van Juvenalis is as 'n veroordeling van die beoefenaars en slagoffers van korrupsie in die Romeinse ryk bedoel.

Die openbare vertonings betrek 'n spelelement en die (oorspronklike) satiriese strekking daarvan kom reeds na vore as daar gekyk word na die *werking* van spel in die teks. Die *korrupsie* van die normale verwagtinge van die leser betrek hom om deel te neem aan die spelelement van die teks. Die wyse waarop die leser ook deel word van die *vertoning* kan beskou word as 'n satirisering van sy tradisionele en gekondisioneerde verwagtinge oor sy rol as leser, die teks en voorgenoemde se relasie met 'n bepaalde konteks.

'n Spelelement vorm 'n onmiskenbare deel van 'n transformeringsproses. "If the text highlights transformation it is bound to have a play structure" en "(t)he more the reader is drawn into the proceedings by playing the game of the text, the more he or she is also played by the text." (Iser, 1989: 258.)

Die fiksionele wêreld van die teks verskil tegelykertyd van die verskillende vlakke van die werklikheid. Die onderlinge transformasies en gevolglike modifiërings word 'n oneindige spel van moontlikhede op en tussen die verskillende vlakke. Die volgende vlakke waartussen spel moontlik is, word deur Iser (1989: 250) onderskei:

## 1. Ekstratekstueel

- 1.1 Hier is 'n spel tussen die outeur en die wêreld waarin hy *ingryp*, en
- 1.2 tussen die teks en 'n ekstratekstuele wêreld asook die teks en ander tekste moontlik.

## 2. Intratekstueel

- 2.1 Hier is 'n spel tussen die geselekteerde items van ekstratekstuele sisteme, *en*
- 2.2 tussen die semantiese insluitinge in die teks opgebou moontlik.

## 3. Tussen teks en leser

- 3.1 Hier is 'n spel moontlik tussen die leser se natuurlike houdings en daardie wat hy gevra word om aan te neem, *en*
- 3.2 tussen die betekenis wat deur die tekswêreld gedenteer word, én wat dié denotasie - as rigtinggewende riglyn - bedoel is om in vooruitsig te stel.

Iser se verwysing na die term ekstratekstueel kan teruggevind word by Lotman (1972) se gebruik van die term. Daarvoor skryf Gräbe (1984: 168) dat laasgenoemde se: "... kategorie van literêre ekstratekstuele relasies ... ook intertekstueel genoem kon word". Die bostaande vlakke vorm elk 'n hiaat wat die spel aan die gang sit en wel op die volgende wyses deur Iser in sy opstel "The play of the text" onderskei word:

- Op elke vlak word onderskeibare posisies met mekaar gekonfronteer.

- Hierdie konfrontering veroorsaak 'n heen-en-weer-beweging tussen die posisies en die gevolglike verskil in betekenis moet (of liever wil deur die leser) opgehef word om 'n resultaat te verkry.

- Die aanhoudende beweging tussen die verskillende posisies lei daartoe dat verskillende aspekte geopenbaar word. Wanneer een aspek op die ander se betekenis inbreuk maak en indring, dan vind transformasie plaas. Elkeen van hierdie verskille maak spel moontlik en dus ook transformasie.

Die *posisies* raak die woord/beelde in die bundelreeks die ongedanste dans waarin verskillende koderings met 'n religieuse (Boeddhistiese), seksuele, politieke en poëtiese strekking meestal saam bestaan. Laasgenoemde kode raak die *posisies*, die rolle van die outeur, leser en die konteks soos dit in die teks geïntegreer is. Die leser se pogings om 'n sluitende teksbetekenis te konstitueer, hou in dat hy die spel van die teks wil beëindig. Die leser wil voel dat hy die spel gewen het deur die verskille in die betekenis op te hef. Daarin word hy teengegaan deurdat die spelelement van die teks telkens die moontlikheid om die betekenisverskille op te hef uitsluit.

Die polivalente betekenisverskille op die onderskeie vlakke veroorsaak spel, maar is ook die resultaat van die betekenisverskille. Die leser se teksrealisering kan sodoende net as 'n *supplement* gesien word omdat 'n finale betekenis altyd uitgestel word soos dit in die *différance*-beginsel van Derrida (1981: 24-31) uitgedruk word. Die kleinste *speelruimte* in 'n teks is die taalteken met sy samestelling - betekenaar (die woord) en betekende ('n konsep of betekenis). In die Saussuriaanse tipering van hierdie samehang as synde arbitrer en konvensioneel is dit van belang dat beide woord en konsep net deur verskille identifiseerbaar is. Die kenmerke van die teken laat 'n verskuiwing in die betekenis in relasie met die betekenaar toe en ondermyn die idee van 'n direk referensiële of mimetiese funksie van taal (en veral in die geval van literêre tekste). Die begrip *différance* sluit die betekenisverskille en die uitstel van 'n finale betekenis in

sodat dit vir Derrida (1981: 26 en 1978: 11) inhou dat: "Nothing either in the elements or in the system, is anywhere simply present or absent. There are only, everywhere, differences and traces of traces." En "meaning must always await being said or written in order to inhabit itself, and in order to become, by differing from itself, what is: meaning."

Nog 'n basiese spelruimte wat deur Iser (1989: 254) onderskei word, is die *skema* wat in Paiget se teorie oor spel ontwikkel is. Skemata tree op in ons pogings om aan te pas in die wêreld en is daarop gemik om verskille te oorkom. Daarin speel *persepsie* 'n belangrike rol aangesien dit gebruik word om die skemata uit te werk. Die volgende aspekte is rigtinggewend in persepsie en die vorming van nuwe skemata: die bestaande kennisskemata van die leser, die onbepaaldheid van die teksinhoud en die retrospektiewe ordening van die teks (die "postdictability") deur die leser. Die "postdictability" hou in dat skemata verander word tydens die leesproses (Muller, 1982: 199).

Skemata word gebruik om 'n patroon in die relasies van die tekselemente vas te stel. Akkommodering dien op sy beurt weer om sake na te boots (soos teruggevind kan word in kinderspel). Objekte word egter na gelang van die behoeftes van die individu by assimilasië gevorm. Spel vind plaas sodra skemata ophou om as 'n vorm van akkommodering te funksioneer. Die skemata se vorm word dan gegrond op die objek wat nageboots word en projeksies van die leser se verbeelding op die afwesige elemente. Die oorspronklike (akkommoderende) funksie van die skemata word dan in die agtergrond geplaas en gehou sodat dit nie algeheel opgehef word nie. In plaas daarvan om nabootsend te werk, dien die skemata deur assimilasië gevorm om aan die afwesige 'n teenwoordigheid te gee.

In 'n teks is egter implisiet bepaalde strategieë vervat wat die manier waarop 'n rekonstruering deur die leser gemaak word, rig. Bepaalde reëls reguleer ook die deelname aan die spel in 'n teks. Twee van die spelvorme waarop Iser (1989: 256) wys, is in die die ongedanste dans van belang. Die spelvorm *alea* is gebaseer op verandering en die onvoorsienbare. Die spilpunt in dié spelvorm is vervreemding wat bereik word deur die insluiting en vooruitskouing van verskillende (inter-)tekste waarin hulle oorspronklike betekenis verander. Deurdat dit die bekende (oorspronklike) betekenis omverwerp, word uitgereik na die ondenkbare en so word die leser se konvensiegerigte verwagtinge deurbreek. Tydens die spelvorm *illinx* word verskeie posisies gedestruktureer en gekanselleer terwyl dit teen mekaar afgespeel word. Dit stuur daarop af om op 'n terugblik van die verskillende posisies in die spel van die teks te fokus. Dit is tiperend van die verskillende spelvorme dat dit probeer om iets te projekteer maar terselfdertyd het die spelvorme geen beheer oor die geïntendeerde resultaat nie. Sodoende is daar altyd elemente in die rolspel van die leser wat sy greep ontglip.

Die reëls betrokke in die bepaling van die leser se deelname aan die spel van die teks betrek *regulerende-* en *aleareëls*. Eersgenoemde werk volgens konvensies ten opsigte van 'n strukturering van die rolspel in hiërargiese kousale, onderskikkende of ondersteunende relasies. Al hierdie regulerings word vrygestel deur die aleareëls wat spel toelaat in 'n andersins baie beperkende raamwerk.

Die leser is nie 'n toeskouer in die spel van 'n teks nie, maar is ten volle daarby betrek omdat dit hom in staat stel en aanmoedig om deel te neem aan die generering van betekenis. Elke leser speel die spel op sy manier en produseer so sy eie *supplement* wat hy meen die teksbetekenis is. Die betekenis is inderdaad net 'n *supplement* omdat

transformerings aanhou en so 'n finale teksbetekenis onmoontlik maak.

Transformasie ondergrawe die posisies wat in die teks weer-gegee word. Dit dekonstrueer ook die status van aspekte wat deur transformasie van afwesigheid na teenwoordigheid herlei is (die *supplement* van die leser). Die werking word dus voortgestu deur 'n aanhoudende negering van wat nie negatief nie, maar hoogs produktief is. Dit is die geval juis omdat dit "... lures absence into presence, but by continually subverting that presence, turns it into a carrier for absence of which we would otherwise not know anything" (Iser, 1989: 259). Deur die aanhoudende verskuiwings gebruik die spel van die teks *negering* om aan die interrelasie: af- en aanwesigheid gestalte te gee. Juis hierin lê die uniekheid van spel meen Iser aangesien dit produseer en terselfdertyd toelaat dat die produksieproses waargeneem word.

Die manier waarop die transformasiespel gespeel word, stuur af op 'n bepaalde *doel* wat die ontvanger moet realiseer. Een wyse van realisasie is in terme van die *semantiese aspek* en dit behels "... our need for understanding and our urge to appropriate the experiences given to us" (Idem, 1989: 259). Nog 'n benadering waarop hy wys, kan saamhang met die verkryging van *ervaring*. In dié geval meen Iser dat "... we open ourselves to the unfamiliar and are prepared to let our values to be influenced or changed by it". 'n Derde modus van spel word in 'n a lê Barthes-trant beskryf as dié van *plesier* (jouissance). Daarvolgens sou die resipiënt voorkeur gee aan die genot geput uit die uitsonderlike ervaring van sy "faculties" wat hom in staat stel om 'n teenwoordigheid vir homself te wees.

Al drie hierdie realiseringsmodusse waarop die spelelement van 'n teks opereer, is tegelyk werksaam in 'n teks. Veral

die tweede modus (in samehang met die eerste) se sien- en leeservarings is vir die ontvanger van Breytenbach se tekste van wesenlike belang. Die regte houding word van die resipiënt geverg om 'n "onbevooroordeelde waarnemingsmeganisme" (Breytenbach, 1987: 136) te wees. In die proses moet "... jy jouself vergeet om te kan skep. Ek bedoel gedééltelik vergeet - of 'n gedeelte van die self vergeet ..." (Idem, 1987: 88).

Die spelelement van 'n teks word as 'n karnavalisering deur Bakhtin (1963) beskryf. Daarin word heersende ideologieë en outoritêre instellings gekarnavaliseer. Gevolglik kom parodiëring voor sodat daar 'n "... *jolly relativity of every system ...*" (Idem, 1963: 102) is soos dit veral in periodes van kulturele krisis voorkom. Hierdie gees van karnavalisering kom voor in Breytenbach se **die ongedanste dans**. Afgesien van die omstrede strekking en gevolglike parodiëring van tradisionele en aanvaarde sienings is daar ook 'n Boeddhistiese kode in sy karnavaliserings teenwoordig. Die uitbundige en eksentrieke monnike wat in Boeddhistiese oorleweringe en sketse voorkom, toon die absolute bevryding van hierdie karakters se insig ("enlightment").

Op die buitebladontwerpe van die bundel **lewendood** is 'n hansworskarakter met 'n punthoedjie uitgebeeld. 'n Ideologiese kommentaar vorm deel van die buitebladontwerp deur 'n moontlike intertekstuele allusie na skilderye van die skilder Goya oor die Inkwisisie. Dié skilder is reeds teenwoordig in Breytenbach se vroeëre bundel **(d)ie huis van die dowe**. Laasgenoemde bundeltitel is dan ook 'n direkte vertaling van die doofgeworde Goya se woonplek, die "Quinta del Sordo".

In Goya se skilderye dra die veroordeeldes punthoede en papiertunieke. Die spore van hierdie uitrusting kom in die

buitebladontwerp van die bundel voor, veral as die skilderdoek op die voorblad as 'n soort marteltuig waaroor die skilder uitgestrek is, beskou word. Dié openbare marteling en verbranding van mense deur die Rooms-Katolieke Kerk vind 'n parallel met die teregstellings van terdoodveroordeeldes in die gevangenis waarna dikwels in **die ongedanste dans** verwys word. Net soos in Goya se baie bekende skildery van 'n teregstelling - "The shootings of May third" (Gassier, 1955: 91) - vorm 'n ideologiese kode deel van dié *tronk-poësie*.

Ook in die ander buitebladontwerpe van **die ongedanste dans** kom karnavalisering as 'n ontmaskering van diep-liggende waardestelsels en houdings voor. Die wyse waarop dit in **buffalo bill** tot uiting kom, word in die vierde hoofstuk bespreek. Die relativering van waardes soos dit in die Boeddhisme hanteer word, word in die volgende hoofstuk ondersoek.

### 2.1.2. Die verwagtinge van die leser

Verwagtinge is nog 'n element in die **verhoudinge** waarmee Breytenbach "behep" is en waarmee 'n wig ingedryf word (illusies ontstaan) tussen wat verwag en dit wat aangebied word.

Die aktualisering van 'n fiktiewe teks maak deel uit van die leser se resepsie daarvan binne 'n breë sosio-kulturele sisteem. Die ontvangs van die teks word deur instellings soos die regering wat aan bewind is (as die bepaler van ideologie), die sensuur en die joernalistiek asook deur akademici as literêre kritici beïnvloed.

In haar ondersoek oor Breyten Breytenbach as openbare figuur wys Galloway (1987: 441) daarop dat die senderskode

veral by oningeligte lesers beklemtoon word in hul reaksies. Daarin het onder meer die volgende 'n deurslaggewende rol gespeel: sy huwelik met 'n Viëtnamese vrou, die onderwerping van sy werk aan sensuur, sy siening en uitsprake oor Afrikanerskap en die rol van die skrywer-intellectueel asook sy weiering by tye om literêre pryse te ontvang. Die onderliggende stramien waarteen hierdie sake se omstredenheid gebaseer is, is die destydse apartheidgeologie in Suid-Afrika. In die post-apartheidfase in Suid-Afrika staan Breytenbach as openbare figuur, sy literêre werk en sy lesers in sy eie woorde in die teken van: "(b)ly beweeg, ver anderkant bevryding. Niks word vir ewig gewen of gevestig nie. Of, waarskynlik vir ewig verloor nie" (Idem, 1989: 4.)

Omdat die leser bepaal wat as literatuur beskou word, kan 'n literêre sisteem as 'n oop gestruktureerde sisteem beskou word (Fish, 1980: 11). In sodanige besluitneming is die leser nie vry om na willekeur sy waardebeplanning te maak nie. Die leser vorm deel van 'n interpretatiewe gemeenskap (Idem, 1980: 15) wat op sy beurt bepaal waarop in die tekste gefokus sal word in die waardebeoordeling. In die wisselwerking tussen die ontvanger en die sosio-kulturele konteks waarin hy hom bevind, bestaan betekenisgemaaking ten opsigte van die fiksionele teks ook uit 'n dinamiese interaksie tussen die leser se verwagtinge, projeksies, aannames, gevolgtrekkings en beoordelings.

Hoewel resepsie meestal in 'n breër kader as interpretasie beskryf word, voer Van Assche (1981: 8) in reaksie op hierdie beskouing aan dat dit bloot 'n kwalitatiewe beoordeling is. Hy kwalifiseer wel dat 'n wetenskaplike interpretasie vollediger, genuanseerder en presieser is as 'n deursnee lesersinterpretasie, maar meen dat so 'n onderskeiding net 'n graduele verskil is. Dit is egter volgens hom nie genoeg rede om te beweer dat 'n essensiële verskil bestaan nie - soos dat 'n wetenskaplike interpretasie rasioneel en

goed oorweeg is, terwyl 'n resepsie emosioneel en spontaan sou wees. Daarop stel hy die vraag: Waarom sou 'n gemiddelde leser nie rasioneel en bedag kan reageer nie? Die antwoord op hierdie vraagstelling is opgesluit in die leser se literêre en sosio-kulturele verwagtingshorison en dan spesifiek sy aktualiseringspotensiaal of -bevoegdheid ten opsigte van 'n fiktiewe teks.

Lees (van fiktiewe en nie-fiktiewe tekste) word deur Fish (1989: 82) beskou as 'n bemiddelende en konvensionele aktiwiteit (net soos ons belewenis van die werklikheid) binne 'n interpretatiewe gemeenskap. Die bemiddelende en konvensionele eienskappe plaas volgens hom enersyds beperkinge op aktualisering en gee die leser andersyds interpretatiewe strategieë in die hand. Die afleiding wat gemaak kan word, is dat daar deduktief interpretatiewe strategieë of dan skemas aan die leser gegee word wat die leser se betekenisgewing tydens lees beheer.

Daarteenoor en nie heeltemal uitsluitend van die vorige nie kan die tekskomponente induktief opgebou word deur opeenvolgende koderings van perseptuele kenmerke tot 'n betekenisinhoud. Dit hou in dat die tekskenmerke die signifikasie van die teks is en ook deur die teks gekontroleer word. 'n Perseptuele *werkskema* (die instelling, die houding) en die herkenning van die skema waarvolgens die teks werk (hetsy dit as interpretatiewe strategie gegee is of self vasgestel is,) kan nie van mekaar geskei word nie. Die verweefdheid van persepsie en die herkenning van die skema berus op die leser se onteenseglike verwantskap met 'n interpretatiewe gemeenskap waarvan hy deel vorm.

### 2.1.3. Die manipulerings van die leser se verwagtinge

Breyten Breytenbach manipuleer die leser se verwagtinge op

grond van die uitgangspunt dat die reële leser se verwagtinge oor literatuur en die sosio-kulturele sisteem waarbinne dit verskyn het, konvensiegerig is. In verskeie uitsprake in sy ars poëtikale Boek (deel een) is dit duidelik dat die deurbreking van beide die literêre en sosio-kulturele verwagtinge van die reële leser 'n doelbewuste (geïntendeerde) aspek van sy werk is. Deur aan te bied wat die leser verwag om te kry, word die "... informasie-inhoud" gering en hoef hy "... nie van naderby en opnuut te kyk of te luister nie" (Breytenbach, 1987: 35). In 'n reaksie teen die leser se "aangeleerde herkenningss-reaksies" stel die digter hom ten gunste van "'moeilike' poësie" (Idem, 1987: 35) waarin 'n "... uitbuitbare spanning (ge-)skep (word) tussen dit wat jy oënskyklik aanbied en die gekondisioneerde verwagting van die verbruiker" (Idem, 1987: 42).

Die skrywer (reële en implisiete outeur) het 'n magtige wapen in die vorm van verwagtinge aangesien die inspelning van illusie juis hier begin. Breytenbach (1987: 35) is hom daarvan terdeë bewus en benut dit meesterlik in die wisselwerking tussen buitebladontwerpe en geskrewe teks van die die **ongedanste dans**. Die visuele tekste van hierdie bundelreeks dien as ikoniese tekens en skep die verwagting dat dit as voorlopers tot die geskrewe teks weer teëgekomen en uitgebou sal word. Dit is nie uitsonderlike of enigins vergesogte verwagtinge nie. Die verrassing is eerder geleë in die wyse waarop hierdie verwagtinge bevestig word al dan nie.

Resensente se reaksies op **buffalo bill** toon 'n uiteenlopende beoordeling van die bundel. Die relasie tussen die buitebladontwerpe en die geskrewe teks word in 'n mindere of meerdere mate deur die resensente bespreek. Hierdie resensente wat as ingeligte lesers gereken word, verwag en soek dan ook na 'n verband tussen die twee tekste. Hugo (1984: 6) voer aan dat Mao Tse-tung nie teruggevind kan

word in die teks nie. Dit hang vir hom saam met die gebrek aan eenheid van buffalo bill. Volgens Marais (1985: 10) is dit heeltemal onnodig om Mao Tse-tung in die bundel te soek aangesien Oosterse denke tog 'n rol daarin speel. Na aanleiding van die titel (afgedruk op die buitebladontwerp) meen Olivier (1984: 15) en Marais (1985: 10) dat die mite, die legende van Buffalo Bill afgebreek is en op 'n ironiese wyse deur die bundel besweer word. Oor die titel spreek Hugo (1984: 6) hom soos volg uit: "Die moontlikhede van die titel, benewens die voor die hand liggende (sic) begin-letterooreenkoms met die digter se naam word nie werklik in die bundel verwesenlik nie. Slegs in een gedig (op p. 114) maak Buffalo Bill 'n vlugtige verskyning as herinnerde beeld uit 'n rolprent."

Bostaande uitspraak van Hugo toon dat die mottogedig wat aan die begin én slot van die bundel voorkom oor die hoof gesien is. Die "moontlikhede van die titel" is juis 'n kernaspek aangesien dit 'n deel van die subjek (die produseerder en die ko-produseerder) se rol in buffalo bill uitmaak. Viljoen (1988: 39) wys met betrekking tot die "versplintering" van die "ek" in ('yk') daarop dat dit deel is van 'n proses van vervanging, self-parodiëring, self-refleksie en metafiksie.

Verwarring word veroorsaak deur die feit dat Mao Tse-tung op twee kraanvoëls en nié die titelfiguur Buffalo Bill op 'n perd uitgebeeld word nie. Fourie (1984: 27) meen dat lesers wat Breyten Breytenbach se voorliefde vir die absurde en surrealistiese ken oor hierdie paradokse sal heenkyk en hulle sal verdiep in die bundel self omdat: "(s)ome answers and some solutions will be found, but what matters is not arriving, but the journey itself". In die reis deur die woordwêreld van die teks kan die aktualisering daarvan aansienlik uitgebrei word deur die betrekking van die buitebladontwerpe.

Die leser se verwagtinge ten opsigte van 'n fiksionele teks word in die leesproses van die ongedanste dans voortdurend getransformeer deur die referensiële illusieskepping en -werking daarvan sodat sy voorstelling van die aktuele werklikheid waarin hy hom bevind gemodifiseer word. Pogings van die leser om sy betekenisproduksie saam te voeg tot 'n harmonieuse en 'n bepaalde betekenis berus op 'n illusie aan die kant van die leser. Dit hang saam daarmee dat die oopheid van die tekste die leser *stuur* om na die betekenis wat die teks vir hom inhou te gaan soek.

Deur die blootlegging van die beperkinge van betekenis soos in hoofsaak deur taal oorgedra, word die leser gedwing "to come to grips" met sy eie idees. 'n Bewuswording én -wees, 'n aktiewe waarneming van die werking van die teks in hom bring 'n "meelewing (meditasie)" mee (Breytenbach, 1987: 60). Die afwesighede (hiate) of die sogenaamde beperkinge (vanuit 'n Westerse perspektief) dwing die leser om soos 'n Oosterling met 'n *indirekte kyk* (alles in) die werklikheid te beskou. Dit veroorsaak dat die afwesige aspekte wat self deur die leser ingevul moet word 'n soveel trefender *teenwoordigheid* verkry juis omdat dit *verswyg* word.

Al die moontlikhede wat deur die hiate aan die ko-produseerder gebied word, *stuur* dus die resipiënt om die tot op hede versweë en selfs onmoontlike perspektiewe te oorweeg. Dit handel sodoende oor 'n opheffing van 'n swye oor *ander* soos Roland Barthes dit in sy opstel (1972) *Myth today* beskryf. Soos in die geval van Barthes waar die *ander* op 'n bepaalde klas in die samelewing dui, het dit ook 'n sosio-politieke strekking in Breyten Breytenbach se *die ongedanste dans*. Tog strek hierdie *ander* wyer in die bundelreeks aangesien dit binne 'n Boeddhistiese kode geïnterpreteer moet word. Sodoende word 'n hele lewenshouding oftewel *ander insigte* en 'n *kennisname* van moontlike lewensbenaderinge aangesny.

## 2.2. Die "voorafgaande geskiedenis"

Die relasie binne en buite as deel van die intrateks in die ongedanste dans speel 'n deurslaggewende rol in die interpretasie van **buffalo bill** soos dit ook duidelik meespreek in dié bundel se subtitel: "-panem et circenses; 'n binne met 'n oneindig veel buite gelap". Die bundel **buffalo bill** is geskryf terwyl Breytenbach in die Sentrale Gevangenis te Pretoria in algehele afsondering aangehou is. Dié afgeslotenheid van die buitewêreld binne die geïsoleerde bestaan van die gevangenis laat die subtitel 'n ironiese konnotasie kry.

'n Heen-en-weer-beweging tussen die *binne* en *buite* kom in hierdie bundel voor. Die *binne* hou onder meer 'n inkeer in die self en ook 'n afstroping van die persoonlikheid in soos dit deur Breytenbach (1984c: 234) beskryf word:

"Prison for me, is the absolute stripping away of all protective layers: sounds are raw, sights are harsh, smells are foul. The scars are there like tatoos on the mind. You are reduced to the lowest common denominator - being alone (and scared and weak to the point of being suffocated by a self-disgust) whilst always surrounded by others."

'n Gesprekvoering met ander - hoofsaaklik skrywers - kenmerk die beweging na *buite* om te ontsnap aan die *binne*. Die titel en buitebladontwerpe lui hierdie intertekstuele gesprek in met heenwysinge na Buffalo Bill, Mao Tse-tung en ook Vincent van Gogh. Laasgenoemde word reeds deur die titel geïmpliseer aangesien Buffalo Bill se regte naam William dui op Van Gogh se tweede naam - Willem. Die afgesnyde regteroor van Mao betrek ook vir Van Gogh as 'n interteks.

Vanuit 'n semiotiese benadering beskryf Claes (1987: 10-13) intertekstualiteit op sintaktiese, semantiese en pragmatiese vlakke waarna vervolgens gekyk sal word.

Op die sintaktiese vlak kan 'n intertekstuele relasie ontstaan as verskillende tekste ten minste een element met mekaar gemeen het. Dié interteksteme kom voor op verskillende taalvlakke: die grafiese, foniese, morfologiese, sintaktiese, semantiese, modale en logiese. Tekste het egter deurlopend meer as een element met mekaar gemeen en daarom sou teksklasse op grond van interteksteembundels onderskei kan word. Ook die ontbreking van 'n verwagte interteksteem beskryf hy as van belang en noem dit 'n "nulgraad" of "zeroprimum".

Die geheel van tekste wat deur intertekstuele relasies met mekaar verbind is, kan 'n interteks genoem word. Alle tekste wat van so 'n interteks deel uitmaak, is - wanneer die verskille eerder as die ooreenkomste belang word - variasies of transformasies van mekaar. Hierin vorm die interteksteembundels 'n invariant. Dit beteken dat die intertekstuele ooreenkomste tussen die voorveronderstelde argitekse (die grondtekse) en die fenotekse as interteksteme beskryf word. Die intertekstuele verskille geld weer as transformasies.

Julia Kristeva wat die term intertekstualiteit (*inter-textualité*) gemunt het se waardevolste bydrae tot die diskoers daarvoor is haar idee dat 'n intertekstuele aanhaling nooit onskuldig of direk is nie (Morgan, 1985: 22). Sy beskou sodanige aanhalings altyd as *getransformeer* (my kursivering), verdraai, verplaas, gekondenseer (verdig) of só aangepas om die sprekende subjek se waardesisteem te pas. Hierdie aanpassing van intertekstuele aanhalings om by die eie waardesisteem te pas, sal veral in die vierde

hoofstuk by die bespreking van die mottogedig in **buffalo bill** toegelig word.

Twee tipes intertekstualiteit word deur Riffaterre onderskei, naamlik eksplisiet waarin 'n aanhaling voorkom en implisiet waar 'n allusie op die grondteks aanwesig is (Morgan, 1985: 26). 'n Identiese transformasie of herhaling laat die betekenisvorm en -inhoud van die oorgenome tekselement in beginsel ongewysig sodat net die konteks verander, skryf Claes (1987: 11). So 'n transformasie noem hy 'n sitaat (kwotasie) en voeg by - die feit dat 'n teks aangehaal word, bring egter reeds 'n pragmatiese betekenisverandering teweeg. Verder kwalifiseer hy 'n klank- of lettersitaat waar slegs die betekenisvorm oorgeneem is. In die geval van 'n allusie word slegs die betekenisinhoud behou. Hy wys daarop dat nie-identiese transformasies soos byvoeging, weglating, vervanging en permutasie lei tot vorme van teksbewerkinge soos parafrasering, uitbreiding, samevatting, aanpassing en kommentaar.

Op die pragmatiese vlak het die leser dikwels aanwysers dat hy te doen het met 'n intertekstuele verwysing. Dikwels is die intertekstuele aanwysers baie implisiet. Tog kan stilistiese faktore, afwykinge in spelling, woordeskat, sintaksis, taalregister en tematiek geld as aanduidings. Selfs hierdie aanwysers kan ontbreek sodat die verwysing naatloos in die teks verweef is (Claes, 1987: 13). Sodra die leser egter 'n afwyking in die sintaksis of woordeskat binne die normale taalgebruik (idiolek) van die teks teëkom, kan dit volgens Riffaterre dui op spore van die afwesige interteks (Schmitz, 1987: 26).

Die intertekstuele semantiese vlak betrek die interpretasie of 'n toekenning van funksies aan die intertekstuele verskynsels. In sy bespreking daarvan merk Claes op dat die

toekenning van funksies regstreeks afhanklik is van 'n sin-gewende subjek. Ook onderskryf hy dit dat aangeneem moet word dat konkrete intertekstuele funksies histories en sosiaal bepaald is. Sodoende kan die funksies net onder-soek word binne die sosiale, ideologiese en literêre in-stellings waarin dit ontstaan en gelees word.

'n Teks vorm wel deel van die totale kultuuragtergrond waarin dit ontstaan het sodat die kultuur as 'n teks beskou kan word. Juis omdat die tekstekens bestaan uit betekenis-verskille en eindeloos uitwys na ander tekste (spore van ander tekste) kan elke teks net begryp word teen die agtergrond van ander tekste. Die naatlose invoeging van 'n teks in die kultuurteks soos binne 'n postmodernistiese raamwerk opgeneem, toon ooreenkomste met 'n Boeddhistiese beskouing van relasies in die "werklikheid". Die "afbakening" en vervloeiing van die "persoonlik-historiese binnekant" en die "buite-ek of samelewing-historiese" (Breytenbach, 1987: 97) vind plaas in 'n Boeddhistiese beskouing waarna in afdeling 2.4. meer uitvoerig verwys sal word.

### 2.3. Die "funksie wat jy daaraan toeskryf"

Die intensie van 'n fiktiewe teks kan bloot deur die pro-jeksies van die leser se verbeelding gerekonstrueer word (Iser, 1989: 29). Tog bestaan daar binne die postmodernis-tiese stroming 'n estetika van transformasie waarin tradi-sionele instellinge teengegaan word (Claes, 1987: 7).

In die ars poëtika van Breytenbach is die *transformerende mag* van die sender én die resipiënt (via die poësie, die skilderwerk en die bewussynsprosesse) sentraal in die funk-sionering van die kommunikasieproses. Daarin is die ak-tiewe en kreatiewe "wedersydse ontdekking" en "vryheid" (Breytenbach, 1987: 14) van sy bepaalde werkmodusse geleë. Beide die outeur en die leser word op dieselfde kontinuum

geplaas van "ontdekking" en "vryheid" as (ko)-produseerders van teksbetekenis.

'n Sogenaamde neutrale teksbetekenis in samehang met sy konteks bestaan in werklikheid nie soos dit in die volgende uitspraak van Breytenbach (1986: 53) meespreek: "Kunst om de kunst, die niets te maken heeft met de klasse (of etnische groep of gemeenschap) waaruit zij voortkomt, kunst die onafhankelijk is van de politiek of haar nooit raakt, bestaat niet."

Die kuns én die politiek word ook op dieselfde spoor geplaas in die volgende uitsprake van Breytenbach (1986: 156 en 195): "Poetry is politics, or the appearances of politics. Or the appearances of the appearances of politics. Or the politics of appearances." En "I write ... because it is the conduit of awareness structuring conscience, a metamorphosis, a communion of the endless struggle for justice."

Galloway (1989: 4) merk op grond van Breytenbach se stellingname in *End papers* op dat die: "... transformasie en vryheid waarna Breytenbach streef, by hom tot uitdrukking kom in twee spesifieke vorms: die aanwend van die gedig as instrument van vryheid en die 'struggle for freedom' wat mobilisasie behels". Deurdát Breytenbach "... van meet af 'n kontesterende *sosiale funksie* (my kursivering) aan die letterkunde toegeken het ..."; "... verskuif hy lesers se verwagtings oor literatuur drasties ... Hy dompel die Afrikaanse literêre kritiek in 'n krisis en dwing ideologiese keuses by lesers af." (Galloway, 1988: 55 en 59.)

Op grond van hierdie uitsprake oor Breytenbach as 'n openbare figuur en sy siening "kommunikasie is onvermydelik transformasie, modifikasie" (Breytenbach, 1987:160) kan

gesê word dat: 'n transformasiefunksie in 'n komplementêre relasie van literatuur en maatskappy reguleer die kommunikasieproses in Breytenbach se tekste. Die teks en veral dan die hiatiese aard van die ongedanste dans vervul 'n oorbruggingsfunksie tussen die ko-produseerder en die sosio-politieke bestel waarin hy hom bevind. In die lig daarvan is die funksie van die teks dié van (be-)geleier in die transformering en die resipiënt as ko-produseerder weer dié van hergeleier via die woord/beeld en bewussynsprosesse.

Woord/beelde moet hier uitgebrei word om die volgende aan te dui, naamlik:

- die taalspel van die geskrewe teks met sy woord-(beeldinge);
- die uitbeelding in die visuele teks van die buitebladontwerp;
- die denkbeelde waaronder die konseptualisering soos geskakeer deur lewensbenadering, die persepsies en die gevolglike verwagtinge van die leser;
- asook die denkbeeldige, die skyn of die illusieskepping soos dit benut en uitgebuit word deur die begeleier veral ten opsigte van die realiseerder se gekondisioneerde en konvensionele verwagtinge.

Die boodskap waarvoor die ko-produseerder homself moet oopstel sodat: "Jy die boodskap wat jy aan jouself bring" (Breytenbach, 1987: 136) kan wees, werk op die matriks van die transformasiefunksie van die kommunikasieproses. Die voorwaardes is egter dat die regte houding aangeneem moet word vir die oopstelling vir die samehang - procéd  en die boodskap.

### 2.3.1. Kuns as illusie

Die skepping van illusie is 'n skema waarvolgens die transformasiefunksie deur die produseerder gegeneer word. Illusie glip deur in die dialektiek tussen wat jy (dink jy) sien en wat jy verwag om te sien-voel. Oor sy skilderwerk skryf Breytenbach (1984b: 19-20): "Painting is cutting out the tongue. The silent art. Sliding through the gap between the real and the imaginary" en "(s)o, manipulating signals, signs, systems of reference (never discover: always recognize) - to slip in *other* shapes and discordancies. Pretending to be speaking the same language."

Die gedig en/of skildery is altyd besig met illusiewekking en -werking wat deur die produseerder gebruik word as werkmodus en waarvolgens hy die ko-produseerder dwing om mee te doen aan hierdie doelbewuste spel. In die oënskynlik aangebode woorde/beelde word die leser as ko-produseerder gemanipuleer deur die skyneffekte van illusieskepping. Benewens die feit dat die metateks dikwels hierdie aspek aksentueer en die ko-produseerder bewus is dat hy met 'n fiksionele tekswêreld werk, is daar altyd nog sprake dat "he or she is played by the text" (Iser, 1989: 258). Daarvoor sorg die eindelose spel van transformasies en modifiërings. In hierdie spel, "gestage" deur die produseerder, is die volgende aanhaling by monde van een van Breytenbach (1989a: 32) se romanfigure in *Sporen van die kameleon* uiters beskrywend:

"Kijk, een acteur moet zijn leven modelleren naar dat van het personage of de ideeën of de traditie die hij wil uitbeelden. Hij moet van zichzelf een abstractie maken, als een kameleon. Hij is de imitator die zich op onbekend terrein begeeft om zijn leven niet in gevaar te brengen. De acteur als persoon moet onzichtbaar worden. Niets dan een situatieschets, een overgangsmoment, een verpersoonlijking - beter nog, een

vertaling. Voor mij roept dat de fascinerende relatie op tussen illusie en werkelijkheid. En het feit dat de illusie niet minder werkelijkheid is dan de werkelijkheid, werkelijker nog omdat je de werkelijkheid alleen bevatten kunt door een imitatie of een reconstructie ervan."

In bostaande aanhaling kom die volgende aspekte na vore: Eers word die (verwachting) illusie geskep dat daar met die bekende, die tradisionele gewerk word. Voorgenoemde dien as model waarvolgens gewerk word, dit is die uitgangspunt, die invalshoek. Hierdie imitasie ('n akteur as werklike persoon gee lewe aan 'n fiksionele karakter) maak die volgende oorgange moontlik: die (eerste) transformasie van siening tot konsep maak 'n tweede transformasieproses moontlik, naamlik van konsep tot realisering in taal en skilderwerk.

As ko-produseerder moet die resipiënt bewus wees van die illusieskeppende vermoë waaroor hy beskik en die funksionering daarvan in die tekskommunikasie met hom. Die oënskyklik tradisionele aanbod in die geskrewe en visuele teks word as illusie in die teksproduksie ontmasker. Aanpassings van verwagtinge moet sodoende deurlopend deur die resipiënt gemaak word. Dit hou in dat daar voortdurend 'n modifiëring in die interpretasieproses gemaak moet word.

Die volgende uitsprake oor die "civic poet" deur Breytenbach (1986: 133) geld as keersy van die muntstuk ook vir die ko-produseerder:

"Part of the civic poet's responsibility is to recognize the interstices, to be the thin wedge that could split the cracks, to seize the distaff element and moments of disequilibrium. He must be able to exploit

the dynamic dialectical relationship of illusion, or appearances - with reality - knowing intimately the myriad ways in which the one becomes the other. The poet must be subversive."

Hierdie subwersiwiteit oftewel ondermyning van die grense tussen illusie en werklikheid vind in die hiate van die teks plaas. Die ontvanger van 'n Breytenbach-tek word as ko-produseerder met illusieskepping as resultaat van die transformasiefunksie en as 'n proses van die wordingspel in die teks gekonfronteer. Die teks en die leser se houdings- en verwagtingsverskille kan na Breytenbach se onderskeiding tussen waarneming en kennis herlei word. Waarneming word ideaal gesien as 'n beskikbaar wees, terwyl kennis, konsepte "vooordeel, grypmiddel op die werklikheid" is (Breytenbach, 1987: 23-24).

Die onskheidbaarheid van waarneming, sien(-ing) en kennis spreek egter mee in die volgende uitspraak van Breytenbach (1984b: 21) oor sy skilderwerk:

"In fact you paint very often what you 'know' and not what you 'see'. Don't we in any event just see what we know? We are programmed and we are lazy. We have either/or minds. It is exhausting to really peel the eyes. Better put them on the ceiling. But here I mean that to be pictorially realistic you paint that which you *know* exists ... although it has no visual justification from the observation point of the time-situated I. Anyway 'lifelikeness' is an affair of choice, of dosing the work, of introducing a whiff of illusion (limited by communal history-confined consciousness), of 'creating' a jab of 'reality'."

Enersyds is daar die ideaal dat waarneming 'n beskikbaarheid en 'n toeganklikheid moet inhou en andersyds word 'n

beperking geplaas op die ontvanger deur die "communal history-confined consciousness". Die hele kwessie van waarne-  
 ming hang egter saam met Breytenbach se teksopvatting waar-  
 volgens die teks en aldus ook die ko-produseerder (as teks-  
 integrale element) die *moontlikheidsvoorwaardes* vir die  
 ontwikkeling van sekere persepsies bevat. Die moontlikheid  
 van 'n oopsluiting, 'n toeganklikmaking van die beskikbare  
 teks is immers in homself ingebou. Die werkmodusse in **die**  
 ongedanste dans: die samehang tussen sake en die trans-  
 formasies van sake in die hiate hou in dat die ko-produsent  
 eweneens oop moet wees vir *ander* persepsies. Dit kan  
 lei tot 'n modifiëring van die ko-produseerder se persep-  
 sies.

#### 2.4. "die seine wat jy daarmee kan opvang"

Wat as literatuur gereken word, is 'n konvensionele kate-  
 gorie in die sin dat dit 'n gemeenskapsbesluit is. 'n Be-  
 paalde soort toespitsing op eienskappe wat kontemporêr aan  
 literatuur toegeskryf word, lei tot die realisering van  
 eienskappe wat ons meestal vooraf aan literatuur toegeken  
 het. Die oopheid van die sisteembeskrywing - literatuur -  
 kan aan die ontvanger toegeskryf word, want hy *maak*  
 literatuur. Die respiënt is deel van 'n gemeenskap wie se  
 aanname oor literatuur die fokus daarop en sodoende die  
 tipe literatuur wat gemaak word, bepaal.

Die belang van die ontvanger (onder meer as produk van sy  
 gemeenskap) in die realisering van 'n teks bring die diffe-  
 rensiëring tussen die groeperings - akademici/literêre  
 kritici en die breë publiek na vore. Die literêre kritici  
 vir wie (bepaalde) tekste en wél in die geval literatuur  
 veronderstel is om toeganklik(-er) te wees, het dan ook  
 weer die taak op sy skouers geneem om begeleiers te wees  
 ten opsigte van die ontsluiting van sodanige tekste. Die  
 ontvanger kry dus *toegang* tot literatuur via die bege-  
 leiding van ingeligte lesers.

Om waarneming te sien as "beskikbaar en toeganklik" wees, is enersyds 'n idealisering want die gemeenskap(-sbewussyn) plaas beperkinge daarop. Hieroor skryf Fish (1989: 78 en 83):

"... the assigning of ... interpretation is not something one does *after* seeing; it is the shape of seeing, and if seeing does not have this (interpretative) shape, it will have some other. Perception is never innocent of assumptions, and the assumptions within which it occurs will be responsible for the contours of what is perceived"

en

"... perception (and reading is an instance of perception) always occurs within a set of assumptions that pre-constrains what could possibly be perceived ..."

In die geval van Breytenbach se tekste kan die aannames van die breë publiek gekleur word deur "... die kontesterende sosiale funksie ..." (Galloway, 1988: 55) wat hy aan die literatuur toegeken het. Dit raak die sosio-kulturele verwagtingshorison van die ontvanger in sy realisering van 'n teks. Ook kan 'n bewustheid van die uiteenlopende reaksies op Breytenbach (as openbare figuur) hierdie aannames beïnvloed. Die uiteenlopende reaksies word soos volg deur Galloway (1988: 59) gesistematiseer:

"Daar is dié wat met woede en veragting reageer op sy 'volksvreemdheid' en 'verraad'. Daar is ander wat deernis en begrip het vir die skrywer-intellektueel se houding jeens 'n hartelose sisteem wat hom stelselmatig uitgedryf het - iets wat dié groep hom selfs sy 'politieke naïwiteit' en deelname aan die bevrydingstryd laat 'vergewe'. En daar is sommige wat die

digter sien as beyweraar (hoewel op lompe manier miskien) vir fundamentele verandering en wat tot 'n vergelyk moet kom met die Breytenbach-erfenis."

Hierdie sosiaal-politiese fungering van Breytenbach as openbare figuur is beslis meer *bekend* aan die breë publiek as sy skryfmodusse en die leesstrategieë wat gevolg is/word in sy tekste. Daarmee dan nie 'n waardebepaling nie, maar 'n bevestiging van die bestaan van die groeperings: literêre kritici en breë publiek. Onder laasgenoemde bestaan verskillende soorte lesers met uiteenlopende bevoegdhede om 'n teks te realiseer en gevolglik 'n betekenis daaraan toe te ken.

Gesien in die lig van die voorafgaande afdeling oor die komplementêre sosiale en literêre transformerende funksionering in die ongedanste dans is die volgende opmerking van Van der Merwe (1988: 29) insiggewend: "Na my mening sal die literêre kode probeer om die sosio-kulturele kode by die meer gesofistikeerde en ingeligte leser te beïnvloed." Van Buren (1981: 22) verkies om die sosio-kulturele kode met 'n ideologiese kode te vervang. Oor die manier waarop literatuur 'n invloed op die werklikheid uitoefen, skryf hy vervolgens dat daar geen twyfel kan bestaan dat dit nie direk nie, maar indirek van aard is. Hy is ook van mening dat literatuur nie die werklikheid beïnvloed nie, maar wel die *voorstelling* wat die leser van die werklikheid maak.

In plaas daarvan om die klem net daarop te laat val dat die ontvanger deel sou uitmaak van 'n "interpretative community" (Fish, 1980: 14) met sy sosio-kulturele beperkinge, kan daar ook aangeneem word dat in sosiale gedrag ook 'n "... adventurous, creative side and a tendency to ossify successful novelties into the conventions of normality" (Pavel, 1986: 26) is.

Om die transformasiefunksie van 'n teks te realiseer, moet die ontvanger bereid wees om homself oop te stel vir die *onbekende* fiksionele wêreld van die teks. So 'n bereidwilligheid maak van die ontvanger as deel van die teksstrategieë 'n "samesweerder" (Breytenbach, 1987: 68). Die bereidheid om ontvanklik te wees en om jouself te vergeet al is dit net 'n gedeelte van die self word gestel teenoor: die "... verkorte seine, die kapsules waartoe ons gekondisioneer is" en "... die projeksie van 'n aangeleerde herkenningsreaksie" (Idem, 1987: 35).

Die korrekte houding van die ontvanger is ook die wese van die gedig. Met dié uitspraak (Breytenbach, 1987: 79) kom die wesenlikheid van 'n Boeddhistiese lewensbenadering in Breytenbach se werk na vore. Die *keuse* in die geval van die ontvanger van hoe sy perspektief, sy instelling ten opsigte van die teks sal wees, het 'n parallel in Boeddhisme. Hierdie keuse is geleë tussen - gekondisioneerde en konvensionele sienings gebonde aan die determinisme van die verlede of 'n sensiwiteit vir "nuwe vorms of vormloosheid" (Idem, 1987: 136).

Hierdie "nuwe vorms of vormloosheid" word in die vryheid gekry wat die transformerende mag/vermoë van die ko-produseerder aan hom verleen. Die transformasie en gevolglike modifiëring van persepsies vind plaas in die verhouding (saambestaan) van: "'... wat er staat' en dit wat jy lees, dink jy lees" (Idem, 1987: 170) én dit wat self bygedra moet word in terme van die assosiasies, die projeksies, die eie voortbou. Die transformasie binne so 'n verhouding lei tot 'n eenwording (van alles) en is soortgelyk aan "zen-sien" waar die volgende resultate (Idem, 1987: 97) geld sodat:

- a) die realiteit van hierdie gedurige verhouding met die omgewing bevestig word;
- b) die aard daarvan duidelik word;

- c) die verhouding opgehef word sodat 'identiteit'  
en  
'omgewing' nie meer as afsonderlike eenhede bestaan  
of ervaar word nie, en
- d) die verhouding - wat nooit verstoort is nie? - her-  
stel word gebaseer op die so-heid (die Tathata)  
van identiteit en van omgewing.

Hierdie "so-heid", Tathata (wat opgeneem is in Breytenbach se bundeltitel, soos die so (1990)) is die Verstandskern, die "Essence of Mind" wat ook die nie-verstand is. 'n Deurdringing daartoe word bereik deur meditasie gekoppel aan wysheid (prajna) opgedoen deur intuïsie en word in medeliefde uitgedruk.

Om sake te sien in hulle *so-heid* (hulle ware aard) is "om te kyk sonder 'n self, sonder vooroordeel of uitgangspunt of oogpunt" (Idem, 1987: 75-76). In die *so-heid* word 'n einde gemaak aan onderskeidings en word alle verskille as vals (verbeel) bewys. Groot klem word geplaas op die illusieskeppende vermoë van die produseerder en sy uitbuiting daarvan ten opsigte van die ko-produseerder se verwagtinge as 'n onderdeel van teksaktualisering. Juis vanweë hierdie beklemtoning van illusie word die teensy in 'n komplementêre verhouding verkry, naamlik die stroping van illusies sodat die ware aard van sake gesien kan word. Die bewuswording van die leser se self, die teks en konteks se (verbeelde) grense/onderskeid ten opsigte van die deurlopende transformerende wisselwerking daarin en -tussen bring die *ware aard* van die kommunikasieproses na vore.

Die persepsie en instelling tot "wedersydse en onderlinge afhanklikheid en eenheid van alle lewe" (Breytenbach, 1987: 73) is die tematiese, interpretatiewe en intensionele aspekte van die vryheid geleë in die transformerende funksionering van produseerder, ko-produseerder en die teks.

Hierdie vryheid bring mee - "selfstandigheid en verdraagsaamheid. (Medeliefde die moraliteit daaruit spruitende)" (Breytenbach, 1987: 174) as sleutel tot die kommunikasieproses in die ongedanste dans.

'n Etiese aspek maak duidelik deel uit van hierdie transformasie. Juis omdat transformasie ter sprake is, handel dit om 'n strewe tot verandering van 'n maatskappy. Die wyse waarop Breytenbach se teksopvatting - waarna in die verloop van hoofstuk verwys is - tot uiting in die ongedanste dans kom, kan as 'n kritiese en selfs 'n korrektiewe werklikheidsopvatting ten opsigte van tradisionele beskouinge benader word.

## 2.5. Sintese

Die moontlikheidsvoorwaardes waarvolgens die visuele - en geskrewe tekste van die ongedanste dans realiseer kan word, berus op 'n bepaalde teksopvatting. Tydens die teksproduksie moet die transformasiefunksie van die teks gerealiseer word. Die deelname aan hierdie proses kan slegs plaasvind deur 'n keuse uit te oefen ten gunste van nuwe persepsies waarmee alles benader moet word. Indien die ko-produseerder homself oopstel vir die ervaring van die onbekende in die fiktiewe teks is die uitvloeisel daarvan soos dit deur Du Plooy (1990: 11) gestel word:

"Die betekenis wat in die fiksionele wêreld gegenereer word, word inderdaad relevant gemaak deur die ontvanger of leser deurdat die problematiek beoordeel word aan aktuele omstandighede bekend aan die ontvanger. In sommige gevalle bewerkstellig die ervaring in die fiksionele wêreld 'n transformasie van opvattinge wat die leser in die werklikheid kan uitleef."

Enkele van die funksies wat deur Iser (1989: 197-214) aan

literatuur toegeskryf word, geld in die geval van Breyten Breytenbach se tekste. Dit dien onder meer om die prys wat betaal moet word vir 'n pragmaties georiënteerde sin van sekuriteit onder die leser se aandag te bring. Die ontvanger as ko-produseerder se "sin vir sekuriteit" word heeltemal versteur en omvergewerp. Die ineenstorting van grense tussen sake vanweë die hiatiese aard van die **ongedanse dans** gee aanleiding tot só 'n omverwerping van die tradisie. Dit raak veral die tradisionele siening van die teks en die lesersrol.

Verder word die illusie van 'n persepsie gegeneer sodat die ondenkbare 'n teenwoordigheid kry deur 'n reeks beelde. Hierdie *ondenkbare* word in Breytenbach se tekste veral gevind in komplementêre verbandlegging tussen die teks en die etiese. Dit vind uitdrukking binne 'n Boeddhistiese kodering waarin die rol van die subjek (as implisiete outeur én leser) en hul generering van betekenis ingesluit is. Die persepsie waarvolgens 'n bepaalde instelling van die subjek geverg word, kleur die mate van sinmaking - die insig (of satori soos dit in Boeddhisme genoem word) wat hy kan bereik. Hierdie instelling is in der waarheid 'n oopstelling vir die moontlike wêreld van die fiksionele teks en die voorstellingswaarde daarvan in die aktuele werklikheid.

Breytenbach (1987: 55) se beskrywing van Oosterse kuns geld ook in 'n groot mate vir sy eie werk, naamlik dat dit sosiaalbewus is, maar dat dit nie 'n primêre moralisering is nie. Die sosiaalbewustheid daarvan bestaan daarin dat dit verwys na 'n betekenis, boodskap wat 'n algemeen bekende en aanvaarde lewensuitsig en -houding impliseer. Die leser as deel van 'n interpretatiewe gemeenskap word ten opsigte van die *sosiaalbewustheid* van 'n teks wel beïnvloed in sy *voorstelling* van die werklikheid. In die geval van Breyten Breytenbach se tekste speel die volgende aspekte 'n rol:

- die rol wat hy as openbare figuur in die Suid-Afrikaanse konteks vertolk (het);
- Breytenbach (1987: 160) se siening van kommunikasie in al sy geledinge as "... onvermydelik transformasie, modifikasie"; die wesenlike aard van 'n "weder-sydse en onderlinge afhanklikheid en eenheid van alle aanwesige lewe" (Breytenbach, 1987: 73) in die verhouding tussen die (oënskynlik) aanwesige en die afwesige (in die hiate);
- die 'vryheid' van die leser om aan homself die boodskap (van die teks) te bring deur 'n kreatiewe en aktiewe deelname aan die (fiksionele) wêreld (van die teks);
- die dinamiese aard van voorgenoemde deelname aangesien dit 'teenwoordigheid' gee aan die tot-nou-toe ondenkbare voorstelling van die werklikheid. Die deelname is ook dinamies omdat 'n deurlopende worderingsproses van transformasies voorkom, en
- die verrassingselement geleë in die deurbreking van gekondisioneerde verwagtinge van die leser deur die totaal onvoorsienbare en dikwels haas ondenkbare aan te bied. Die keuse van die leser tussen bekende én die nuut aangebode "vorms" verkry so prominensie.
- Die ervaring van die transformasiefunksie van 'n teks en die uitwerking daarvan op sosio-kulturele vlak is 'n proses soos dit in die woorde van Breytenbach (Galloway, 1989: 4) weerspieël word: "Bly beweeg, ver anderkant bevryding. Niks word vir ewig gewen of gevestig nie. Of, waarskynlik vir ewig verloor nie."
- Dié uitspraak impliseer 'n deurlopende en voortdurende (kritiese) herdefiniëring van absoluut alle sake (dié van die subjek as leser en outeur, die fiksionele teks en die sosio-kulturele konteks).

## HOOFSTUK 3

### DIE BUITEBLADONTWERPE IN DIE ONGEDANSTE DANS AS TEKSTEKENS

'n Verbandlegging tussen die skilderye op die buiteblaaie en die teksinhoud van die **ongedanste dans** betrek twee soorte tekstekens, naamlik die visuele en die verbale. Die verhouding tussen dié onderskeie tekstekens betrek die *ikoniese verband* tussen die skilderye op die buiteblaaie en die teksinhoud van die **ongedanste dans**.

Breytenbach beskryf in 'n onderhoud met Van der Merwe (1987: 88) die samehang tussen sy skilderye en poësie soos volg: "As mens in ag neem dat dit twee afsonderlike kommunikasiemoontlikhede is, elkeen met sy eie kodes en spesifieke sensitiwiteite, dan nog spruit dit vir my voort uit dieselfde ervaringswêreld, dieselfde drang tot uitdrukking." Hierdie "dieselfde ervaringswêreld" waarvan hy melding maak, is baie omvattend en tog sou 'n ondersoeker Boeddhisme as gemene deler kon neem. In Breytenbach se **Boek (deel een)** gee hy breedvoerige uiteensettings van Boeddhisme. Dit is dan ook binne dié denkraamwerk waarbinne sy lewensbenadering en -beskouing uiting vind.

Die ikoniese verhouding tussen sy skilderwerk op die buiteblaaie én die teksinhoud van die **ongedanste dans** sal in hierdie hoofstuk na *ikonologie* en *ikonoklasme* in die skilderkuns en literatuur van Zen teruggevoer word. In die verband is dit nodig om weer te verwys na Breytenbach (Idem, 1987: 89) se opmerking wat as vertrekpunt in die vorige hoofstuk gedien het: "Ek dink 'n gedig sowel as 'n skildery is 'n soort skottelontvanger wat gedeeltelik bepaal word deur die boustowwe waaruit dit bestaan, die

voorafgaande geskiedenis, die funksie wat jy daaraan toeskryf, en soos by 'n radarontvangtoestel, die seine wat jy daarmee kan opvang." In aansluiting by die vorige hoofstuk sal die "boustowwe", die "voorafgaande geskiedenis" en die "funksie ... daaraan toegeskryf" in hierdie hoofstuk binne die raamwerk van Zen-ikonologie en ikonoklasme hanteer word. Die verklaring (ikonologie) sal gekombineer word met 'n bespreking van die omverwerping van tradisionele sienings en instellings teenoor beelde (ikonoklasme) in Zen-kuns.

So 'n bespreking is enersyds afgespits op 'n religieuse "funksie", maar ten spyte daarvan is dit 'n "radartoestel" - die middel waarmee beduidende "seine op(ge-)vang" kan word. Verwysings in die vorige hoofstuk dat 'n neutrale teksbetekenis in samehang met die konteks waarin dit voorkom eintlik nie bestaan nie sal veral onder ikonoklasme as 'n ondermyning van ikone behandel word.

### 3.1. Icoon, ikonologie en ikonoklasme

Uiteenlopende standpunte is deur die eeue oor die verhouding tussen visuele en verbale tekstekens ingeneem. In die *ut pictura poesis* of susterkuns se kritiektradisie is analogieë tussen visuele en verbale tekens getrek. Daarteenoor heers in die *paragone*-benadering 'n vergelyking waarin verskille tussen die twee tekentipes uitgewys word.

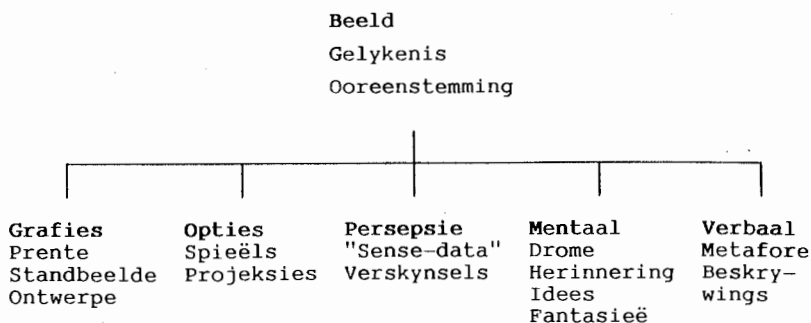
Binne hierdie tradisies het talle werke verskyn waaronder dié van Nelson Goodman (1976), Ernst Gombrich (1959), Gotthold E. Lessing (1766) en Edmund Burke (1757). Sonder om in diepte die verskillende standpunte van elke outeur uit te lig, kan gemeld word dat: Sommige outeurs se teorieë berus op 'n voorkeur vir beelde ("images" of ikone) en/of 'n gelykstelling daarvan met verbale tekens. Ander skrywers wys beelde heeltemal af ten gunste van die verbale teken. Die beskouing van visuele en verbale tekstekens

deur dié teoretici word telkens deur Mitchell (1986: 151-59) herlei na: 'n *Ikonophobia*, 'n vrees vir die erkenning van enige beelde (in die geval van Lessing en Burke), 'n *ikonophilia* waar die magie van beelde geld (soos by Gombrich) en *ikonoklasme*, 'n verwerping van beelde (soos deur Goodman).

Breytenbach (1987: 19) wys daarop dat hy telkens "... gebruik en misbruik ..." van Gombrich se *Art and illusion* (1959) in sy ars poëtikale *Boek (deel een)* maak. Dien-ooreenkomstig kan 'n *ikonophilia* en *ikonoklasme* in Breytenbach se poëtika verwag word. Beelde word dan ook as een van die elemente wat "... ondersoek 'regverdig' ..." (Idem, 1987: 99) in die hiatiese fase van sy oeuvre genoem.

In die voorafgaande paragrawe is die woord *ikoon* met verskillende verbindings telkens gebruik. Die basismorfeem, *ikoon* se woordeboekbetekenis in die *The Oxford dictionary* dui op 'n beeld ("image"), 'n "statue", 'n sakrale skildery en 'n mosaïek. Die breë spektrum van sake wat onder 'n *beeld* verstaan kan word, blyk uit Mitchell (1986: 10) se skematiese voorstelling wat hier weergegee word:

Mitchell se indeling van beelde



'n Literêre beskrywing van die woord ikoon kan herlei word na die grondlegger van semiotiek, C.S. Peirce. Sy definisie van 'n ikoon lui dat dit enige teken is wat 'n objek kan verteenwoordig hoofsaaklik deur similariteit (Peirce, 1931-58: 157 en 276). 'n Icoon vorm, saam met die indeks en die simbool, deel van Peirce se indeling van tekstekens se relasie met die omringende wêreld. Daarvolgens is 'n indeks iets wat funksioneer as 'n teken op grond van 'n feitlike of kausale verband met sy objek. 'n Simbool funksioneer as 'n teken vanweë een of ander reël of konvensie of assosiasie gegrond op gewoonte daartussen en sy objek.

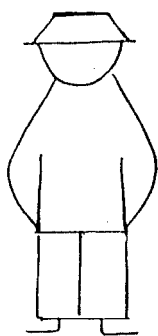
Benewens akoestiese ikonisiteit soos onomatopoeë kan 'n literêre teks as 'n geheel ook 'n ikoon wees (Nänny, 1986: 200). Die geweldige omvang van Herman Melville se *Moby Dick* is 'n ikoon van sy gróót tema, die walvis. Ook T.S. Elliot se *The Waste Land* en James Joyce se *Ulysses* kan as *strukturele* ikone dien van 'n besige stedelike lewe in terme van die opeenvolgende visuele indrukke en die oorvleueling van teksgedeeltes. Die bundel *buffalo bill* se buitebladontwerpe en die teksinhoud se relasie is eweneens ikonies veral op grond van 'n Boeddhistiese kodering.

Die bekende kunskritikus, Erwin Panofsky (1955: 31-2), se verklaring van die term *ikonologie*, benadruk alleenlik die suffiks *-logie* se betekenis. Dié suffiks is afgelei van die Griekse woord *logos* wat denke ("thought" en "reason") aandui sodat dit 'n interpretariëwe denotasie vir Panofsky inhou. Daarteenoor stel hy *ikonografie* met sy suffiks *-grafie* afgelei van die Griekse werkwoord "graphein" - om te skryf. Ikonografie behels vir hom 'n verklaring en 'n klassifikasie van beelde.

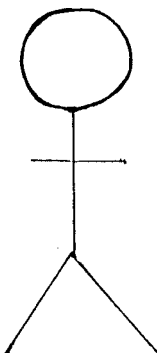
Die *beeldwaarde* van 'n ikoon en die suffiks *-logie* betrek die interpretasie van beelde deur die denke. Twee

verskillende vertrekpunte kan geld in sodanige interpretasie (Mitchell, 1986: 45). Een beskouing is om die beeld as 'n gemanifesteerde oppervlakte-inhoud of *materiaal* gestel teenoor die woord as 'n latente, verborge betekenis *agter* die visuele oppervlakte te benader. Daarteenoor bestaan die moontlikheid om 'n interpretasie te maak deur van die woord na 'n *visie* daaragter te beweeg. Sodoende word vanaf 'n proposisie na 'n *prent in die ruimte van die logika* gewerk.

Die noue verweefdheid van die woord en die visuele beeld as teken kan (Idem 1986: 26-27) onder meer op grond van Ludwig Wittgenstein se taalteorie bespreek word. Wat veral belangrik is, is Mitchell se illustrasies ter voorstelling van Wittgenstein se teorie. Daarvolgens word nie van die wêreld na die brein en dan na taal beweeg nie, maar van een soort teken na 'n ander as 'n soort geïllustreerde geskiedenis van die ontwikkeling van skryftekens. Die progressie is vanaf 'n prent na 'n *pictogram*, dan na 'n spraakfiguur wat as metonimie of 'n sinekdogee kan geld, die ideogram (hiëroglief deur Wittgenstein genoem) en dan na fonetiese tekens. Die ideogram kan in die geval van die voorstelling wat hier gegee word 'n sinekdogee wees indien die sirkel en die pyltjie as 'n prent van die liggaam en die fallus ('n gedeelte van die geheel) gesien word. Dis egter metonimies wanneer dit as 'n skild en 'n spies (geassosieerde objekte wat die saak self vervang) gelees word.

'n Voorstelling van Wittgenstein se taalteorie

Beeld  
Prent



Pictogram



Ideogram

MAN

Fonetiese  
teken

Mitchell (1986: 29-30) wys daarop dat in die postmodernistiese literatuurteorie van Jacques Derrida se *Of Grammatology* sy antwoord op die vraag wat 'n beeld is moontlik soos volg sou geklink het: "Nothing but another kind of writing, a kind of graphic sign that dissembles itself as a direct transcript of that which it represents, or of the way things look, or of what they essentially are." Gesproke taal word by Derrida vervang met die gedagte van *graphie* of *gramme*, die grafiese teken, die spoor, 'n karakter of ander tekens wat taal 'n moontlikheid gefundeer op die algemene moontlikhede van skryf maak.

Die illusie dat tekstekens 'n direkte transkripsie is van hoe sake lyk of essensieel is, vorm deel van die werkmodusse in die ongedanste dans. In die gedig "op die heuwel" (p. 86) in *buffalo bill* skryf die digter van "ideogramme" en dit het bepaald die enkodering van 'n "spoorsnyer" aanhoudend aan die beweeg en besig om spore (in die Derridaanse sin van die woord) te maak. In die poëtika van Breytenbach geld beelde as 'n "aanknopingspunt" waardeur nie

"na" die werklikheid gekyk word nie, maar na iets gekyk word "as" die werklikheid (Breytenbach, 1987: 75). Die blik op sake asof dit die realiteit uitmaak, berus op die illusie dat iets soos die werklikheid is. Terselfder tyd dien "... die skyn as 'n penetrasie en besitting van die syn ..." (Idem, 1987: 67-8). Die leser as ko-produent is sodoende tegelykertyd by die metodiek, die werkmodusse en die einddoel betrokke. Dit handel oor die verhoudinge tussen beelde en die gevolglike modifikasie (transformasie) daarvan (Idem, 1987: 200): "Aanknoping, kontak maak, kom in die gedaante van 'n beeld. Beeld is dan knettering, breek ander beelde oop, 'n string klappers aan één lont; is soms ook 'n kentering ..."

Die beeld is egter nie net 'n bepaalde soort teken nie, maar ook 'n fundamentele beginsel van **(t)he order of things** soos Michel Foucault (1970) dit beskryf. Daarvolgens is 'n beeld 'n algemene begrip met vertakings en verskillende, maar bepaalde ooreenkomste wat die wêreld met "figures of knowledge" (Foucault, 1970: 17-45) samehang gee. Die ontvanger van Breytenbach se tekste in die ongedanste **dans** se normale beeld (verwagtings en waardes) van sake se samehang ("order of things") én "figures of knowledge" word doelbewus teengegaan (vergelyk ook 2.1.2 en 2.1.3. in die verband).

Die wyse waarop 'n *kritiese bewussyn* uiting vind in die ongedanste **dans** hou verband met wat deur Roland Barthes (in sy *Mythologies* 1957) as *mitologisering* beskryf word. Die werking van mitologisering en mitoklanisme kry in die ongedanste **dans** 'n eiesoortige uitdrukking juis vanweë onder meer die Boeddhistiese inslag daarvan. As 'n kritiese *daad* word *signifikasie* nie net gemanipuleer nie, maar ook getransformeer in hierdie bundelreeks. Verder word strukture gedekonstrueer, maar ook gerekonstrueer in terme van 'n Boeddhistiese kodering. Die kritiese *daad* word in dié bundelreeks uitgevoer ("perform")

deur 'n aanskoulike transformasie van waardesisteme (mites) oor literatuur en die sosio-kulturele kode of ideologiese kode soos Van Buren (1981: 22) verkies om dit te noem.

'n Opheffing of 'n omverwerping van grense tussen sake (tussen die ek en ander én die intra- en interteks) sodat dit in hul *so-heid* gesien word, is in die vorige hoofstuk as "die seine wat jy daarmee kan opvang", bespreek. 'n Blik op die wyse waarop hierdie aspekte uiting in Zen-skilderkuns en literatuur vind, dra by tot 'n ko-produksie oftewel uitvoering ("performance") van die "seine" in die buitebladontwerpe en die verbale teksinhoud van die ongedanste dans opgesluit.

### 3.2. Ikonologie en ikonoklasme in Zen

Die vryheid van reëls, sisteme en beginsels in Zen-skilderkuns sluit nou aan by die modusse wat in Breytenbach se skeppende werk gevolg word. Die afbreking van alle *heilige beeste* geskied in Zen-skilderkuns met 'n snerpende humor. Hierdie humor is daarvoor verantwoordelik dat absoluut alles - sodra blyk dat dit 'n instelling word - onder skoot kom. Juis op hierdie vlak is die spelelement (vergeelyk 2.1.1. in die verband) of dan karnavalisering van heersende ideologieë en outoritêre instellings in die buitebladontwerpe en teksinhoud van *buffalo bill* ter sprake.

Talle skilderye in die *tradisie* van Zen-skilderkuns gee blyke van 'n humoristiese siening. Die alledaagse gewooneheid waarmee Zen-skilders selfs die grondlegger van Boeddhisme, Sakyamuni (Boeddha) en patriarge soos Bodhidharma uitbeeld, spring nie hierdie humor vry nie. Trouens elke aspek van die beoefening van Boeddhisme - die beoefening van *zazen* (meditasie), die soetras (heilige geskrifte) en die beeld van Boeddha word in hul skilderkuns onderwerp

aan 'n profanisering. Bepaalde figure soos Han-shan, Shih-te en Pu-tai word byna sonder uitsondering as die narre in Zen-skilderkuns uitgebeeld.

Die gebruikmaking van die term Zen-skilderkuns moet volgens Brinker (1987: 20) omsigtig benader word omdat dit nie altyd maklik is om die spesifieke Zen-kenmerke in 'n gegewe kunswerk te isoleer nie. Dit hang daarmee saam dat Zen-skilderkuns nie as 'n afsonderlike genre in Oosterse kuns benader kan word nie. Veel eerder moet dit teen die agtergrond van die algemene kunsgeskiedenis in China en Japan én die algehele ontwikkeling van Boeddhistiese kuns in die Ooste beskou word. Tog het Zen-kunstenaars met verloop van tyd in die seleksie van hul styl die formele beginsels van 'n eeu oue skildertradisie in 'n nuwe konteks getransformeer. Sodoende het hulle 'n nuwe, onkonvensionele en verrassende modus van uitdrukking aan hul skilderye gegee.

### 3.2.1. Die aard van Boeddhistiese skilderkuns

Zen-skilderye is so gedemitologiseer dat dit soms selfs moeilik is om dit as werke met 'n religieuse inslag te onderskei. Profane en sekulêre temas gaan in Zen-kuns sodanig 'n simbiose aan dat die grense daartussen verdwyn. Alle sake, hoe eenvoudig en profaan ook al word gelyk aan die Absolute gestel as 'n manifestasie van die Boeddhawese. Sodoende is hierdie sake tegelyk uniek én omsluit ook die hele universum.

Wat 'n Zen-skildery ook al uitbeeld - 'n apie, 'n pruimbloeisels of 'n swaeltjie - dit is 'n direkte uitdrukking van die algehele waarheid van Zen. Hierdie waarheid word in die *Hannaya-shin-gyo*, (die *Hart-soetra*) waarna in ('yk') verwys word, gereduseer tot:

"Vorm is leegheid en die leegheid verskil nie van vorm nie, nog vorm van leegheid."

Visualiserings word in Zen-kuns gegee van dieselfde fundamentele Zen-gedagte (*funksie*), naamlik - 'n direkte deurdringing om insig teweeg te bring en die oë te open om die essensiële natuur/ware aard van sake te sien. Die wyse waarop uitdrukking hieraan gegee is, is enigmaties. Skilderye waarop gedigte - gewoonlik deur iemand anders geskryf as die skilder self - kom dikwels in Zen voor. Die kombinasie van skilderwerk, poësie en kalligrafie as *shigajiku* (rolle met poësie en skilderwerk) het tot *Gesamtkunst* gelei. Een tekenende voorbeeld van dié gebruik, kom voor in die Zen-meester Fo-yen Ch'ing-yun (1067-1120) se *Collected sayings* waarna Brinker (1987: 47) verwys. In een hoofstuk kom 'n reeks skilderye voor waarvoor hy verse geskryf het. In 'n daaropvolgende hoofstuk kom weer inskripsies in die outeur se eie handskrif op skilderye van Zen-meesters voor.

### 3.2.1.1. Temas en genres in Zen-skilderkuns

Die invoering van nuwe motiewe en nuwe tipe skilderye het Zen 'n bepaalde ikonografie gegee wat van tradisionele Boeddhistiese skilderye onderskei kan word. In die proses van innovasie en die gepaardgaande verskuiwing van aksente het ook 'n herevaluering van temas plaasgevind. In klasieke Boeddhistiese skilderye oorheers 'n komplekse en gestileerde uitbeelding van figure. Hoewel figure ook 'n groot komponent van Zen-skilderkuns vorm, het ook veral die natuur daarin na vore gekom. Oor die algemeen speel die natuur 'n wesenlike rol daarin. Figure word op hul beurt in 'n "empty space" (meestal letterlik ook met 'n leë agtergrond) in volmaakte harmonie met die natuur uitbeeld.

Enkele van die belangrikste temas en genres in Zen-skilderkuns sal vervolgens uitgelig word. Raakpunte daartussen én die buitebladontwerpe in die ongedanste dans sal aange-  
toon word.

## i) Figuurstudies

'n Komplementariteit van temas kom voor in die onderskeie Zen-figuurstudies. Endersyds verteenwoordig figure soos die grondlegger van Zen en patriarge 'n meer ernstige aspek. Skilderye van figure soos Pu-tai, Feng-kan en Han-shan vertoon weer 'n onmiskenbare humoristiese inslag. Die erns en humor in Zen kan nie van mekaar geskei word nie sodat die een element se bestaan afhanklik van die ander is. Die alledaagsheid en toeganklikheid van die figure kenmerk egter al die figuurstudies in Zen.

In Zen-skilderye word die grondlegger van Boeddhisme nie as 'n metafisiese of geïdealiseerde wêreldleier voorgestel nie. Veel eerder lyk Sakyamuni na 'n historiese inisieerder en voorganger van 'n lang reeks Zen-patriarge. Die blomme wat hy voor sy bors in sommige Zen-skilderye (vergeelyk afdruk 1) vashou, verwys na 'n bekende oorlewering van die oorspronklike Zen-ervaring. Hierdie besondere beleving word in Zen-literatuur vertel. Daarvolgens het Sakyamuni terwyl hy op die Aasvoëlberg was 'n blom na sy volgelinge uitgehou in plaas daarvan om sy verwagte toespraak te leer. Hulle het met algehele stilswye gereageer. Net een, Mahakashyapa, se gesig is opgehelder deur 'n glimlag waardeur sy insig in Zen weerspieël is. Gouws (1988: 166) merk op dat die glimlag van Mahakashyapa 'n ikonies vergestaltung is van die ervaring van *satori*.

Die besondere verhaal illustreer die oordraging van die woordlose boodskap. In Zen word groot waarde aan 'n onafhanklikheid van woorde geheg. In ander figuurstudies vind dié klempasing uiting in die opseur van heilige geskifte (soetras) en 'n monnik wat met 'n leë soetrarol rondstaan. Volgens oorlewering het die monnik, Hsiang-yen op 'n dag al sy soetras verbrand omdat die bestudering daarvan hom nie



1. Boeddha sit met 'n blom in sy hand.

tot insig gebring het nie. Daarna het hy 'n reisende monnik geword en gesê: "'n Koek op papier geteken kan nooit die honger stil nie." Hierdie woorde is een van die intertekste in die newetitel van die tweede laaste gedig, "ykoei", in ('yk'). Hsiang-yen het dan ook uiteindelik heeltemal onafhanklik van woorde tot ware insig gekom. Op 'n dag het hy gras bymekaar gemaak in die ruïne van 'n klooster. 'n Stukkende teël wat hy opgetel en weggegooi het, het teen 'n bamboesstok geval. Toe hy die klank hoor, het hy insig bereik en hartlik begin lag.

Bodhisattvas is nog 'n groep *heiliges* wat dikwels voorgestel word. Die populêrste Bodhisattva in Zen is ongetwyfeld Avalokitesvara. Net soos Sakyamuni word hy in skilderye as 'n eenvoudige en toeganklike figuur met sy voete ferm op die aarde voorgestel. Benewens die baie gewilde Avalokitesvara is ook Manjusri (Monju) en Fugen as Bodhisattvas in Zen-ikonografie opgeneem. Laasgenoemde twee figure verteenwoordig twee aspekte van die historiese Sakyamuni, naamlik sy insig en wysheid. In Zen-uitbeeldinge is hulle met 'n aardse en menslike eenvoud sonder enige versierings geskilder.

Die heiliges se waardigheid, krag en wysheid het hulle die reg tot bepaalde rydiere gegee - 'n leeu vir Monju en 'n wit olifant vir Fugen. Ook hul rydiere is sonder sierlike bybehore en meestal is hulle in 'n lêende posisie geskilder. Dit is ook nie buitengewoon om 'n stout glimlag op die olifant se gesig te sien nie. Rydiere kom ook voor op die voorblad van *buffalo bill* waar Mao Tse-tung op twee voëls ry. Op die stofomslagtekening van 'n *Seisoen in die paradys* (1976) ry 'n figuur met Breytenbach se gesig weer op 'n bul.

Figure soos Pu-tai (Budai), Han-shan (Hanshan), Shih-te (Shide) en Feng-kan (Fanggan) stel 'n totaal ongewone

religieuse dimensie voor, gekenmerk deur vrolikheid, lewenslus, humor en onkonvensionaliteit. Die figuur op die agterblad van *lewendood* met sy punthoedjie en 'n glimlag op die mond kan in dieselfde kategorie geplaas word, want hy lyk soos 'n nar.

Oor die jare het soveel legendes en anekdotes rondom Pu-tai ontstaan sodat dit moeilik is om die ware historiese feite omtrent sy lewe te onderskei. Alle bronne beskryf hom egter as 'n plesierige karakter met 'n besondere voorliefde vir poetse, 'n groot maag en 'n ewe groot sak waarin hy aalmoese, hout en klippe rondgedra het. Sy bynaam Pu-tai (Budai) beteken *tousak* en is beslis 'n eufemisme vir sy bultende maag. Terwyl hy van plek tot plek rondgetrek het, het hy volgens oorlewering onverstaanbaarhede geprewel, met kinders gespeel, baie gelag en gedans.

Hierdie enigmatiese figuur het die verbeelding van skilders (vergelyk afdrucke 2 en 3) aangegryp juis omdat sy ongebonde lewenstyl die Zen-beginsels van algehele bevryding van behoeftes en onverskilligheid teenoor gesag tipeer. Pu-tai word in sommige skilderye voorgestel as 'n laggende en dansende figuur en in ander waar hy na die maan of in die leë lugruim wys, terwyl hy vrolik lag. Die volmaan waarna hy wys, geld in Zen as 'n simbool van ware leegheid sonder eienskappe. Die bultende sak wat hy met hom saamgedra het, is weer 'n konkrete teensy van die maan soos in die volgende vry vertaalde kwatryn van Tokei Dojin (Brinker, 1987: 28) voorgestel:

Groot maag, gapende kleed,  
 Skatte vergader diep op die sakbodem  
 Deur die lug lei 'n ander pad  
 Moenie soek waarna die vingerpunt wys

Die bestaan van Shih-the, Feng-kan en Han-shan berus weer



2. 'n Vrolike Pu-tai (Hotei) dans-stap deur die platteland.



3. Hotei wys na die maan.

op 'n ietwat twyfelagtige voorwoord tot 'n versameling gedigte. In die voorwoord van die *Cold mountain. 100 Poems by the T'ang poet Han-shan* waarna Brinker (1987: 70-1) verwys, skryf Lu-ch'iu Yin die meeste van die gedigte aan Han-shan toe. Die gedigte is teen boomstamme, rotse, huismure en rotse gevind.

Volgens Lu-ch'iu Yin was Han-shan 'n snaakse karakter met eksentrieke gewoontes. Hy is dikwels met 'n besem en 'n leë soetra en soms weer met 'n emmer vir sy oorskiet geskilder. In ander skilderye wys hy met een vinger op na 'n leë lugruim. Shih-te word gewoonlik met 'n kombuisbesem voorgestel. Die besem en emmer stel die alledaagse bedrywighede wat so hoog in Boeddhisme aangeslaan word voor. Die leë soetra en die vingerwysing na die leë lugruim dien as ikone vir die ervaring van die groot Leegte. Sedert die Sung-dinastie word Han-shan en Shih-te as 'n giggelende paar narre met toutjies hare uitgebeeld. In ander skilderye is Han-shan en Shih-te dikwels saam met hulle geestelike mentor Feng-kan as 'n bles, bebaarde monnik voorgestel.

Nog twee eksentrieke figure in Zen-Boeddhistiese skilderye is Hsien-tzu (Kensu in Japannees) oftewel *Mossel* en Chu-t'ou (Choto in Japannees), die *Varkkop*. Kensu het volgens oorlewering al langs rivierwalle gedwaal op soek na mossels en garnale, 'n gebruik wat nie vir 'n toegewyde Boeddhis toelaatbaar was nie. Hy het egter satori bereik terwyl hy 'n garnaal gevang het. Beide Japannese en Chinese skilders stel hom vanaf die dertiende eeu voor as 'n verwaarloosde ou man, met sy vangnet en sy vangs - 'n lewendige garnaal wat hy ophou. Die monnik, Chih-meng het eweneens sy bynaam Chu-T'ou, *Varkkop* te danke aan sy gunsteling gereg. Later is Hsien-tzu en Chu-T'ou saam gegroep in skilderye vanweë die feit dat hulle hul min gestuur het aan die vegetariese dieet wat vir Boeddhistiese monnike voorgeskryf is.

Vanaf die vroegste tye reeds het Zen-skilders hul aandag gefokus op die agt-en-twintigste patriarg ná Sakyamuni - die Indiese monnik - Bodhidharma. Een van die bekendste verhale omtrent hierdie grondlegger van Zen in China is dié van afsondering vir nege jaar lank in 'n grot waar hy met sy gesig na die rotsmuur gemediteer het. In skilderye word hy dikwels saam met die Zen-volgeling, Hui-k'o voorgestel terwyl laasgenoemde besig is om sy linkerarm af te sny. Hierdie buitensporige daad moes die aanvanklik ongestoorde Bodhidharma oortuig van die erns van Hui-k'o se versoek om as leerling aanvaar te word. Die verhaal wat in Mumonkan se Gateless gate (Sekida 1977: 118-121) opgeneem is, dien as interteks vir die gedig "bitter heuwels 2" in buffalo bill.

Talle skilderye oor Bodhidharma is weer op sy wonderbaarlike oorsteek van die Yangtze-rivier op 'n riet gebaseer. Die bonatuurlike kragte onderliggend aan hierdie gebeure is letterlik deur die massa vertolk. Die geleerde Zen-priesters het dit egter as 'n metafoor vir die buitengewone eienskappe van dié onkonvensionele patriarg beskou. Een so 'n skildery van die gebeure toon Bodhidharma met 'n verbaasde uitdrukking op sy gesig en wapperende klere. Al hierdie temas is gemoeid met 'n voorstelling van legendariese biografiese gegewens. Verder handel dit ook oor dinamiese en aksiebelaaide narratiewe skilderye waarin historiese gebeure met fundamentele implikasies in Zen gehuldig word.

Portretstudies van Bodhidharma waarin hy halflyf en in driekwart profiel geskilder is, kom ook voor. Die karakteristieke kenmerke van hierdie portrette is geleë in die beklemtoning van die patriarg se nie-Chinese voorkoms, sy baard, sy groot ore met ooringe en sy vorsende blik. Skilderye deur Bokkei, Hakuin, Takuju en Matabei van Bodhidharma toon elkeen 'n ander styl. Veral Matabei se portretstudie (vergelyk afdruk 4) openbaar 'n humoristiese



4. Bodhidharma, die Indiese patriarg.

inslag. Sy Bodhidharma loer vanuit sy ooghoek met 'n hangende mond sodat hy eerder soos 'n stout seun as 'n formidabele patriarg lyk.

'n Kombinasie van erns en humor kom meestal in die buitebladontwerpe van Breyten Breytenbach se tekste voor. In die uitsonderlike kunstenaarskap van Breytenbach kan hierdie eienskappe nie van mekaar geskei word nie. Die absurde voorstelling van Mao Tse-tung op die buitebladontwerp van buffalo bill as 'n ruiter op twee watervoëls is humoristies. Tog is daar tegelykertyd 'n element van erns in die voorstelling van die twee watervoëls geleë, want in Boeddhisme is 'n voël 'n simbool van Boeddha (Cooper, 1978: 21).

'n Verbrokkeling van liggaamsdele sorg dat die buitebladontwerpe van Boek (deel een) en Memory of snow and dust heeltemal absurd voorkom. Slegs die kopedeelte van Breytenbach kom in eersgenoemde buitebladontwerp voor. Net soos in die geval van die buitebladontwerp van lewendood - waarop 'n skilder voorgestel is, het die landskapskilder van Memory of snow and dust ongewone proporsies. Die skilder in lewendood se buitebladontwerp het nie bene nie, maar die skets wat vir die skildery gemaak word, voorsien 'n vooraangesig van bene. 'n Skoen ontbreek aan die een voet van die skilder in Memory of snow and dust. 'n Voet met 'n skoen steek agter die skilderdoek uit en impliseer dat dieselfde skilderaksie - as voor die doek - daar aan die gang is.

Te midde van die verbrokkeling van liggaamsdele is daar ook 'n onkonvensionele wyse waarop integrering teweeggebring word. Die geïntegreerdheid van skilder en skildery in die buitebladontwerp van lewendood suggereer 'n verwantskap tussen die kunstenaar en sy kunswerk. Dieselfde mate van gelykmaking vind ook in die buitebladontwerp van Memory of

snow and dust plaas. Die landskap wat die skilder besig is om te maak, vorm deel van die omringende natuur. Die Zen-beginsel dat alles tot een groot geheel behoort, sonder dat daar enige onderskeidings is, blyk uit die aaneenskakeling van aspekte in hierdie twee buitebladontwerpe.

Die ongebondenheid waarmee figure in Zen-skilderye voorgestel is, word op 'n eiesoortige wyse in die buitebladontwerpe van Breytenbach se tekste tot uitdrukking. 'n Bereiking van insig (*satori*) is telkens in die buitebladontwerpe uitgebeeld. Een van die opvallendste aanduidings daarvan is die gesigte se leë oë, die oë wat geheel ontbreek of nie gesien kan word nie aangesien dit bedek word. Op die buitebladontwerp van *buffalo bill* is nog 'n sintuig afwesig, naamlik die oor van Mao Tse-tung. Die oë en oor vorm 'n leegte, 'n leemte of hiaat.

Die herhaaldelike voorstelling van dieselfde belewenis herinner aan 'n spel, die *nenko* (daaroor meer in afdeling 3.2.3.). Hoewel daar elke keer variasies is in die voorstelling van die ervaring, verkry die eindelose herhaling daarvan 'n absurde kwaliteit. Die visualisering van *satori* op die buitebladontwerpe moet in dieselfde lig gesien word as Viljoen (1988: 221) se interpretasie van "ykoei" se newetitel: "... die woordkoekies sal herhaaldelik vir die laaste keer geëet word".

## ii) Skilderye van Zen-ontmoetings

Skilderye van Zen-ontmoetings (*zenki-zu*) of Zen-bedrywighede is didakties van aard aangesien dit as visuele hulp tot aanmoediging en stimulering vir die bereiking van *satori* dien. In die titels van baie van hierdie skilderye kom die woord *mondo* met die letterlike betekenis - vraag en antwoord - voor. 'n Sterk narratiewe en historiese inhoud kom ook in dié skilderye voor.

'n Afdeling van die zenki-zu-skilderye word deur prominente Zen-Boeddhistiese persoonlikhede tydens 'n deurslaggewende moment as hulle skielike insig bereik, gevorm. By 'n eerste aanblik lyk die inhoud van die skilderye besonder onopvallend omdat dit alledaagse en selfs triviale bedrywighede voorstel. Voorbeelde daarvan is 'n monnik wat besig is om deur 'n rivier te loop, 'n priester besig om bamboes te kap of om 'n klooster se binneplein te vee. Die eerste tema verwys na 'n monnik wat terwyl hy deur 'n rivier loop sy eie weerkaatsing in die water gesien het en daardeur insig verkry het.

Hui-neng het weer toe hy die klank van bamboes wat gekap word, hoor - tot insig deurgebreek (vergelyk afdruk 5). Na hierdie besondere voorval word in die gedig "bamboesstokkode" in ('yk') verwys. Die "Han Swô" waarna in die slot van hierdie gedig verwys word, is onmiskenbaar - Han-shan. Die naam "Han-Swô" kan weer met "hanswors" vervang word soos dit in 'n kinderliedjie deur D.J. Opperman opgeneem, klink: "Wiettelattie, wiettelattie bamboesbos, in die bamboesbos daar bly hanswors." Ook Hsiang-yen het onderwyl hy die binneplein van 'n klooster gegee het die klank van 'n klippe teen 'n bamboesstok gehoor. Die geluid het die stilte verbreek en aanleiding tot sy insig gegee.

Nog temas wat tot hierdie groepering behoort, is skilderye van Pu-tai waar hy besig is om 'n haangeveg dop te hou en Hsien-tzu se vang van 'n garnaal. Dit is moeilik en selfs onmoontlik om hierdie skilderye te begryp sonder 'n ikonologiese toeligting aan die hand van Zen-literatuur. Die aandag waarmee Pu-tai die haangeveg beskou, dui op hierdie figuur se ongebondenheid en kinderlikheid. Hierdie kinderlikheid is bepaald nie 'n kinderagtigheid nie, maar eerder 'n totale oorgawe aan sy oorspronklike, sy ware natuur waarin bevryding (*satori*) geleë is. Ook Hsien-tzu wat besig was met 'n alledaagse bedrywigheid, naamlik om kos te soek, het tot insig gekom toe hy 'n garnaal gevang het.



5. Die sesde patriarg, Hui-neng besig om 'n bamboesstok te kap.

In drie van die vier bundels in die reeks die **ongedanste dans** is die uitgebeelde portret of figuur besig om iets te doen. En die aksies wat uitgevoer word, kan tot die bereiking van *satori* bydra.

In die voorblad van **eklips** se buitebladontwerp kom 'n huilende gesig met die outeur se naam en van in sy mond voor. Op die agterblad van hierdie bundel huil die gesig nie meer nie - asof 'n suiwering van sy leed ondervind is. Nog 'n verandering wat plaasgevind het, is dat die outeur se naam en van (omgekeer in spieëlskrif) aan die toege-  
maakte lippe soos krummels kos hang. Die suggestie is dat die self (die produseerder en ko-produseerder) oor homself herkou het en die teks (homself) verwerk het. Die bundel-titel staan nou in spieëlskrif op die voorkop van die portret geskryf en dui daarop dat die bewuste so helder soos 'n spieël is, waarin geen beeld stagnant en permanent bly nie, maar vloeibaar en onophoudelik deel is van die ervaring van *satori*.

Die skilder op die voorblad van **lewendood** se buitebladontwerp is besig om te skilder. Die nar wat hy geskilder het, staan halflyf met opgehefde hande op die agterblad. Soos in die geval van **eklips** het die skeppingsproses oënskynlik 'n bevryding meegebring. Dit word met die titel en die outeur se voorletters wat in spieëlskrif voorkom, die ooglose gesig en laggende mond voorgestel.

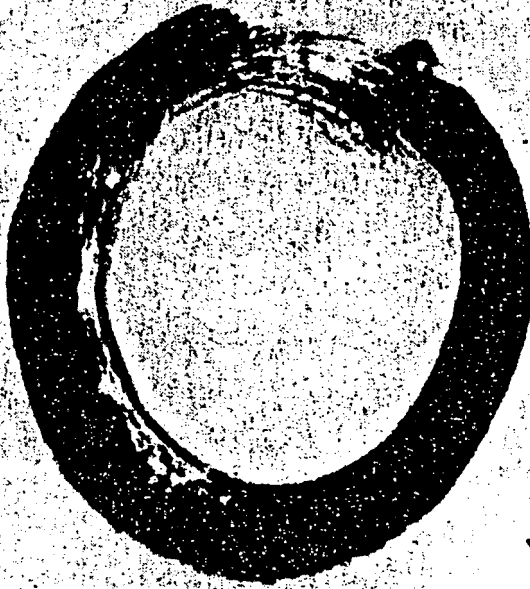
Mao Tse-tung is op die buitebladontwerp van **buffalo bill** besig om op twee watervoëls deur water te gaan. Hy wys vooruit met sy hand wat tot 'n inkpen getransformeer is. Hierdie gegewens wys op 'n reis wat onderneem gaan word. In die Boeddhisme simboliseer 'n stuk water wat oorgesteek

word 'n deurgang deur die wêreld van illusie om Nirvana te bereik (Cooper, 1978: 188). Sodra die woordreis deur die bundel meegemaak is, lyk dit asof Mao se portret op die agterblad heeltemal deur water of lug omring word. Die verband tussen die donkerblou kleur in die agterblad en inkpen van die voorblad is onmiskenbaar. Dit is asof Mao deur 'n see van ink wat vir die maak van die poësie gebruik is, opgeneem is.

Die sogenaamde *gelykenisskilderye* is 'n verdere kategorie in die *zenki-zu* en dis net soos in die geval van die *satori*-skilderye nie maklik om die paradigmadiese aard daarvan te ontsluit nie. 'n Sprekende voorbeeld daarvan is die van die gelykenis van die *os en sy oppasser* wat deur Zen-meesters gebruik is om hul volgelinge te wys op die verskillende vlakke van bewus wees en kennis in Zen. Hierdie gelykenis toon variasies in skilderye en in literatuur. In sommige weergawes word die weg van Zen deur 'n os gesimboliseer waarvan die kleur geleidelik van pikswart deur verskillende stadia na spierwit verander. Uiteindelik verdwyn die os heeltemal en 'n leë sirkel (vergeelyk afdruk 6) simboliseer dan 'n bevryding van die fenomenologiese wêreld.

Die sirkel (soms ook as die volmaan voorgestel) is 'n sentrale komponent in Zen. Die sirkel is 'n ekwivalent vir die *groot Leegte*. As 'n perfekte manifestasie van 'n vorm sonder begin en einde simboliseer dit die opheffing van alle kontradiksies tot 'n absolute eenheid, die ware leegheid. Die volheid en leegheid van die heelal, die Boeddha-aard van die alles en almal word deur die sirkel as 'n *non-simbool* bo tyd en plek geplaas.

'n Voorstelling van die *enso* kom op die buitebladontwerp van Breytenbach se *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (1973) voor. Die eerste drie woorde van



6. Die sirkel (die "enso" in Japannees) as simbool van die Groot Leegte.

die titel kom in die sirkel voor en spreek van vervangingsmoontlikhede totdat die ... vrugte van die droom van stilte bereik word. Die uitgebeelde *enso* is "(m)et ander woorde" die vrug van "die droom van stilte". Die *enso* is 'n ikoniese voorstelling van 'n hiaat as 'n: "(R)uimte waar iets ontbreek; gaping, leemte ..." (Odendal et. al., 1979: 386.) Mao Tse-tung se opgehefde hand kan as 'n indeks dien vir die voorvinger waarmee Boeddhistiese monnike 'n *enso* teen die lug geteken het om die wesenslike aard van die *Leegte* aan te dui.

Die ongewone relasie tussen die outeur se naam en van, die titel - buffalo bill, en die buitebladontwerp waarin Mao Tse-tung en die watervoëls uitgebeeld is, getuig van 'n reeks *gelykenisse* wat saamgevoeg is en onderlinge transformasie in die hiate kan ondergaan. Die ko-produseerder word, soos in die geval van die *zenki-zu*-skilderye, in sy teksproduksie aangemoedig tot 'n behaling van insig in die ware samehang van sake. Vanweë die hiatiese aard van die teks is die bydraes wat die ko-produseerder kan maak tot betekenis-making 'n voortdurende proses van deurslaggewende ontdekkings.

### 3.2.3. Ikonoklasme

Die nadruk val in Zen-kuns daarop om dit te bevry van die streng ortodokse rituele, dogma en ikonologie van sy religieuse voedingsbronne. Zen-skilderye neem sodoende as sy beginpunt die hier-en-die-nou en die alledaagse. Verder word in dié skilderye ook klem op biografiese besonderhede gelê. Dit neem die anekdotiese en legendariese as vanselfsprekend en integreer dit net so geredelik met die onopgesmuktheid van alledaagse sake.

Komiese en sakrale aspekte vorm nie 'n dualiteit in Zen nie, maar eerder 'n "... new unity, a dynamic rhythmic

harmony ..." (Hyers, 1974: 47). Die humoristiese het sy bestaan te danke aan die sakrale en die een kan nie sonder die ander voorkom nie. Sodra daar sprake is van die komiese en selfs absurditeit in Zen is dit 'n profanisering ter wille van 'n openbaarmaking van sake se eintlike aard. Absoluut alles wat verafgod of vereer kan word, is in Zen onderworpe aan 'n omverwerping: die eie ego, alle gebondenhede en behoeftes van die ego, maar ook die tradisie, geskrifte, doktrines, gode, wonderwerke, Bodhisattvas en Boeddha self. Die humor in Zen is daarom ikonoklasties van aard (idem, 1974: 103). Hoe heilig iets ook al mag wees - dis 'n moontlike *afgod* en daarom 'n wettige voorwerp om oor te lag. Ook in die persepsie van die gewone alledaagsheid van sake spreek 'n komiese ikonoklasme in Zen mee. Daarin is 'n ineensstorting tussen die kategorieë van die sublieme en die sakrale geleë. Die hele tradisie van Zen het trouens met 'n glimlag begin.

Selfs dié verhaal het nie 'n humoristiese parodiëring in Zen-literatuur vrygespring nie. 'n Vrye herinterpretasie van vroeëre weergawes van meesters se werk word 'n *nenko* of *nenro*, "om op te neem en te speel" deur Wu-men (Hyers, 1974: 112) genoem. Mumon (Wu-men) se kommentaar oor bostaande verhaal in sy *Mumonkan* (Sekida, 1977: 41-3) toon presies wat hy bedoel het met sy *nenko*. Hy beskouw die gebeure as buitensporig en absurd. Volgens Mumon het Sakyamuni sy volgelinge gekul deur hondevleis as skaapvleis aan hulle te verkoop, terwyl hyself gedink het dit is baie wonderlik. As almal in die gehoor gelag het hoe sou Boeddha dan sy boodskap oorgedra het, vra Mumon. Nog 'n kwelvraag wat hy stel, is: As Mahakashyapa nie geglimlag het nie hoe sou die Boeddha dan te werk gegaan het? Mumon se vers oor die gebeure (vry vertaal) lui soos volg:

Terwyl hy 'n blom uithou  
 verraai die Boeddha sy krulstert  
 hemel en aarde is verwar  
 deur Mahakashyapa se glimlag

Hierdie byna onbeskofte herinterpretasie van Mumon *skok* egter op sy beurt tot nuwe insigte. Die krulstert wat Boeddha sou verraai, beteken dat hy die geheim van Boeddhisme openbaar gemaak het. Die verwarring veroorsaak deur Mahakashyapa dui weer op die ander se onkunde omdat hulle nie die betekenis van sy glimlag kon verstaan nie.

Die oënskynlike skokkende ikonoklasme in Zen se kuns en literatuur is daarop gemik om absolute bevryding en insig te verkry. Enige verering van watter aard ook al is 'n groot struikelblok in die verkryging van ware insig in die eie natuur. 'n Blindstaring teen 'n doelwit om presies net soos 'n bepaalde heilige ('n Boeddha) te word, staan in die weg van algehele bevryding. In die proses moet - volgens Lin-chi (Rinzai) - Boeddha doodgemaak word en die partriarge uitgeroei word. Die verbranding van 'n Boeddha-houtbeeld deur die monnik van Tan-hsia (vergelyk afdruk 7) toon sy ontkenning dat die beeld enige heilige *substansie* sou hê. Bowendien het hy vuur gemaak met die beeld om 'n alledaagse behoefte te bevredig - hy het koud gekry.

Ook die geskrifte van Zen moet vernietig word. Sô dra Han-shan 'n leë soetrarol en Hui-neng skeur dit met genot op (vergelyk afdruk 8), terwyl Te-shan en Hsiang-yen weer hul soetras verbrand. Die ekstreme optrede wys dat in Zen - woorde bloot 'n heenwysing, die wysvinger om die maan uit te wys, is. Sels Zen-meesters se leerstellinge en geskrifte kan ook 'n afhanklikheid van die meester meebring. Die voorwoord tot Mumon se **Mumonkan** of "Gateless gate" deur Shu-an waarvan 'n vertaling uit Hyers (1974:111) gegee





8. Hui-neng besig om heilige geskrifte (soetras) op te skeur.

word, toon 'n humoristiese ikonoklasme teen enige vorm van gebondenheid:

"As dit gesê word dat daar geen hek is om tot Zen in te gaan nie sal elkeen op aarde daarby ingaan; en as gesê word dat daar wel 'n hek is, sal ons meester geen grond vind waarop dit opgerig kan word nie. Hy het deeglik kommentaar op elke teks van begin tot einde gelewer en sodoende is dit soos *een hoed wat op 'n ander gestapel word* (my kursivering). Ek is veronderstel om die boek te prys deur 'n voorwoord te skryf. Dit is ook net so dwaas soos om te probeer om droë bamboes te breek om sap te bekom. As iemand 'n boek van hierdie aard teëkom, word hy aanbeveel om dit weg te gooi sonder om te wag vir die raad van 'n ou man soos ek, wat self presies net dit gaan doen ..."

Die opstapeling van een hoed op 'n ander dui op 'n byna kompulsiewe herhaling oor-en-oor van dieselfde daad en/of woorde aangesien alles in werklikheid om een aspek in Zen draai - die verkryging van insig in die eie aard. Die *spelvorm* verkry onwillekeurig later 'n absurde lagwekkende kwaliteit.

Hierdie bepaalde werkmodus word letterlik in skilderye van Breyten Breytenbach se *Notes of bird* (1984) gevind. Figure wat mekaar se ewebeelde is, ruil hoede uit en stapel die hoede op mekaar in twee skilderye (Idem, 1984b: 31 en 36) in dié bundel gedigte en skilderye. Hoofbedekkings van alle moontlike en onmoontlike aard is trouens in *Notes of bird* 'n baie prominente faset. Uitsonderlike bedekkings is bepaald: 'n Brandewynbottel wat stewig bo-op 'n kop vasgebind is en 'n voëlvlerk wat soos 'n Rooi Indiaan se versierings by 'n kop uitgroei. Ook in die buitebladontwerpe van die ongedanste dans word die absurde humor van die *nenko*-spelvorm gekry. Die narrehoedjie van die figuur in die buitebladontwerpe van *lewendood* is 'n visu-

ele voorstelling van die deurlopende satirisering van die subjek in hierdie bundelreeks.

### 3.2.3.1. Styltegnieke wat tot ikonoklasme bydra

Die visualisering, die bewusmaking van die ontologies bepaalde grense van die fenomenologiese wêreld en die suggestie dat dit oorgesteek kan word, is die kwintessens van Zen-kuns. Hierdie *beperkinge* en die opheffing daarvan betrek 'n dubbelsinnigheid én 'n onbepaaldheid omdat gefokus word op die soheid ("tathata", die ware innerlike aard van dinge) van 'n konkrete beeld asook die niet (*sunyata* of die *Void*) in en buite 'n beeld.

'n *Sketsmatigheid* kenmerk Zen-skilderwerk, maar dit verskil heeltemal van die Westerse begrip van *skets*. Dit is 'n verkorte konstatering waarin gekonsentreer word op die essensiële innerlike natuur van sake - iets waaroor ons net kan wonder. Tog word die grense tussen binne en buite terselfdertyd ook opgehef deur die *sketsmatige* as 'n suggestie van die Groot Leegte.

'n Voortdurende spel met woorde, idees en situasies is in Zen gemik op 'n abrupte verkryging van insig. Deur die spelvoering word 'n blote intellektuele verstaan en vas-klewing aan woorde en vorms nie geduld nie. Die *mondo* (dialoog) is een manier waarop 'n rasonale benadering as valsheid ontbloot word. Veel eerder moet die reaksies van deelnemers spontaan vanuit sy ware natuur gekied. 'n Afbraak van die verskillende gestaltes van die self vind byvoorbeeld in die gedig "monoleeg" in *buffalo bill* as 'n gesprek met die self plaas. Nog 'n metode in Zen is die *koan* waarin dikwels paradoksale, absurde en ook humoristiese elemente voorkom. Dié woordspel word deur die Zen-meester aan 'n dissipel gegee om oor te mediteer sodat hy tot ware insig kan kom. Een so 'n koan waarna in die

gedig "voëls by omswaai" in **buffalo bill** verwys word, is Hakuin se vraag: "Wat is die klank van die klap van een hand?". Hierdie koan wat in die skilderkuns neerslag gevind het as die "One-hand Hotei" beteken om die klank van die Leegte te hoor.

Die naragtige ("jester-like") en selfs triviale strekking van baie koans en mondo's word deur Hyers (1974: 157) in verband gebring met 'n aanhaling uit die Lankavatara soetra: Die onderskeidende verstand is 'n danser en 'n magiër met die objektiewe wêreld as sy verhoog. Die intuïtiewe verstand is egter 'n wyse nar wat met die magiër saamreis en oor sy leegheid nadink. 'n Gelyksoortige metaforisering van dié verstand as 'n magiër/nar kom voor in die gedig "h. vitus" in ('yk'). Die aanleer van toertjies dien as metafoor vir die onderrig van die verstand (*hsin-tsung*) in dié gedig. Om die verstand te onderrig, hou in dat dit sake sien soos dit is, om aan niks vas te kleef nie, om orals teenwoordig te wees en tog om nêrens te wees nie.

Aspekte soos skielikheid, verrassing, skok en irrasionaliteit vorm deel van 'n komiese ikonoklasme in Zen. Dit word aangewend om die rasonale denke te deurbreek met 'n skielike direkte en intuïtiewe insig. So byvoorbeeld dui die titel van 'n versameling koans deur Genro waarna Hyers (1974:159) verwys – die **Tetteki Tosui** (die **Soliede fluit onderstebo geblaas**) se irrasionaliteit op die gekheid om met die onderskeidende verstand sake te benader. Ook die subtitel die ongedanste dans van die onderskeie bundels in dié reeks se verrassende absurditeit sluit aan by hierdie aanwending van humor in Zen. Dit behels "... digterspeel is voëlspeel in hierdie woordtronk" soos dit in "roll on time!" in ('yk') gestel word. Die "voëlspeel" is 'n gelykluidende woord vir "fool" speel. Eweneens moet die bundelreeks slegs as 'n vingerwysing na die maan gesien word. Die visuele en verbale tekstekens daarvan is slegs

'n heenwysing én moet in en deur die self gerealiseer word.

Die heenwysing (spore) van die tekstekens in die ongedanste dans kan in Zen-terme in die woorde van Hyers (1974: 90) soos volg saamgevat word:

"... in Zen art ... intimations of infinity and transcendence, of sublimity and mystery, are achieved through a creative use of empty space and indefiniteness of form."

en

"By 'emptying' the forms of solidity and elaborate detail, and by a creative use of empty space, the artist is simultaneously able to capture both the suchness of the object beneath all the superimposed categories of rationality, value and utility, and the inexhaustible mystery within the object, the mystery of the Void."

#### 3.4. Werkmodusse en ikonoklasme in die ongedanste dans

Die werkmodusse wat in die ongedanste dans gevolg moet word om die teks te realiseer bring 'n ikonoklasme van tekstekens mee. Die speel van 'n spel (vergelyk ook 2.1.1.) met én tussen die onderskeie tekskomponente van dié bundelreeks openbaar dieselfde soort humor as in Zen-kuns. Ook die doel waarmee die komiese gebruik word, stem ooreen, naamlik die afbraak van alles wat mens sou kon weerhou om tot ware insig, *satori* te kom.

Net soos in Zen is die ikonoklasme in Breytenbach se tekste gemik teen tradisie. Dit gee aanleiding tot 'n voortdurende herinterpretasie van sy eie en ander se tekste. Die herhaling van dieselfde daad is op sigself 'n *nen-ko*-spel. Sodoende word onderskeidings of grense tussen tekskomponente (die produseerder, ko-produseerder en kon-

teks), soos dit tradisioneel gedoen is, heeltemal omverge-  
werp.

Portret- of figuurstudies waarin Breyten Breytenbach voor-  
kom, is op verskeie buitebladontwerpe van sy tekste afge-  
druk. In die ongedanste dans is daar slegs een so 'n  
portretstudie van Breytenbach self op die agterste buite-  
bladontwerp van ('yk'). Die feit dat sy gesig in  
('yk') "die vierde bundel van die ongedanste dans"  
voorkom, laat die indruk dat al die ander studies op die  
buitebladontwerpe in die bundelreeks moontlik ook voor-  
stellings van Breytenbach self is. Die vermoede ontstaan  
dat 'n reeks visuele transformasies vanaf lewendood as  
"die eerste bundel in die ongedanste dans" tot by die  
agterste buitebladontwerp van ('yk') as laaste bundel in  
die bundelreeks plaasgevind het. Verhoudinge (Breytenbach,  
1987: 116 en 170) as werkmodus in dié bundelreeks hou in  
dat die onderlinge uitruilbaarheid van die persone wat  
uitgebeeld is, nagegaan kan word. Tog is elke buite-  
bladontwerp ook 'n teks in eie reg. Die een is soos  
die ander, maar dit is ook soos die so (1990) - 'n  
ware insig in die aard daarvan kan onderskeidelik in die  
visuele of verbale teks verkry word.

In buffalo bill as "die tweede bundel in die ongedanste  
dans" se buitebladontwerp word die eertydse Chinese leier,  
Mao Tse-tung met die skilder Vincent van Gogh gekombineer  
bloot deur die afgesnyde oor van Mao. Eersgenoemde se fi-  
guur is in sy volle glorie daar, maar Van Gogh is aanwe-  
sig deur die afwesige/afgesnyde oor. Dié bundeltitel  
saam met die outeur se naam op die buiteblad sorg daarvoor  
dat nóg twee persoonsname onmiddellik by hierdie skilder-  
werk gevoeg word. Die verskillende biografieë wat in die  
buitebladontwerp saamgevoeg is, moet saam met die gedig  
"monoleeg" in dié bundel gelees word. Verskeie afsplit-  
singe van die self word in die gedig in 'n *mondo* (dia-  
log) met die self aangespreek. Die verskillende dubbel-

gangers kan intratekstueel in Breytenbach se oeuvre teruggevind vind.

(B)uffalo bill is egter meer as net die titelnaam, want die rydiere waarop Mao ry, suggereer Buffalo Bill as befaamde perderuiter van die Wilde Weste. Die absurditeit van die twee voëls as rydiere dui egter reeds op die buitebladontwerp as visuele *eerste bladsy* van die digbundel op illusie, op die oënskynlike en waarskynlike. Dit hang saam met Olivier (1984: 15) se mening dat die mite, die legende van Buffalo Bill afgebreek en op 'n ironiese wyse deur die bundel besweer word. Marais (1985:10) noem die buitebladontwerp van buffalo bill "simboliese selfportrette" van Breytenbach sodat die mite wat besweer word eintlik dui op 'n satiriese afskeid, 'n aflegging en 'n beswering van die self.

Beide die perd en voëls is twee van die simbole wat by herhaling in Breytenbach se skilderwerk voorkom. In talle van sy buitebladontwerpe waarvan 'n paar genoem word, is daar een of ander voëlsoort of 'n perd. Breytenbach se gesig, omgeef van 'n smal stuk verband, hang in die buitebladontwerp van **Boek (deel een)** (1987) uit die bek van 'n papegaai. In die agtergrond van **Memory of snow and dust** (1989) se buitebladontwerp sit 'n duif op 'n berghang. 'n Gelykskakeling tussen 'n figuur en 'n voël kan in die buitebladontwerp van Breytenbach se poësiebundel, soos die **so** (1990) gemaak word. Die figuur met uitgestrekte arms staan op 'n houpie woorde soos 'n hoenderhaan op 'n mis hoop. In die buitebladontwerp van **Mouiroir** (1983) is daar perde en ook 'n allusie op 'n aap wat sy ore, oë en mond toehou. 'n Figuur en 'n voël staan in die voorblad van **All one horse** (1990) op die rug van 'n perd.

In sy onderhoud met Van der Merwe (1987: 89) sê Breytenbach: "En perde het vir my beslis in my droomwêreld be-

sondere betekenis. Trouens die boek waarmee ek nou besig is, se titel is **All one horse**, afgelei van die ou Chinese spreekwoord wat sê: Hemel en aarde is een, alles is net een perd." Verder verklaar hy die afwisselende of gelyktydige voorkoms van voëls, perde en ape soos volg: "As ek baie vry mag aanpas by 'n aanhaling uit die Koran: Ek is gebore, as 'n aap. Van die aap het ek 'n voël geword, van die voël is ek besig om perd te word. Metamorfose hou nooit op nie. Miskien sterf ek as perd en word ek mens." 'n Samevoeging (dikwels deur allusie) van hierdie *dierbeelde* is dus metafore van 'n dinamiese transformasieproses in Breytenbach se kuns.

Hoewel Breytenbach (Idem, 1987: 86) daarop wys dat hy as gevangene "... klêur sonder assosiatiewe eggo's, sonder waardebeplanning" ervaar het, het die meeste kleure in sy buitebladontwerpe onder meer 'n religieuse kodering. As 'n integrale deel van die ander tekstekens skakel die kleursimboliek met die ikoniese waarde van die *enso*, 'n voël en 'n stuk water wat oorgesteek word in Boeddhisme. In die buitebladontwerp van **buffalo bill** is dit veral die kleurgebruik van swart, wit en blou wat die "Void" (Cooper, 1978: 39-41) simboliseer.

Die absurde onkonvensionaliteit in die buitebladontwerp van **buffalo bill** waarna verwys is, *skok* tot nuwe begrip. Dit kan skokkend lyk dat die jare lange leier van Kommunistiese China op twee voëls laat ry word. Aangesien Mao tydens die ontstaanstydperk van die bundel oorlede is, lyk dit asof daar geen respek vir die eens magtige staatsman betoon word nie. Mao sit op die voëls wat as ikone van Boedha beskou word en impliseer so 'n *ontheiliging* van die grondlegger van Boeddhisme. Die ikoniese gelykenis tussen Mao en hoe hy in die werklike lewe gelyk het, word verder belaglik gemaak deur sy afgesnyde oor. Mao en alles wat hy sou verteenwoordig, word sodoende heeltemal gede-struktureer. Die gerespekteerde en gevreesde Mao word nou

in 'n totale nuwe samehang wat heeltemal verskil van die normale geplaas. Daardeur word die ko-produseerder se gewone siening van "(t)he order of things" (vergelyk Foucault se gelyknamige boek wat in 1970 verskyn het) en "figures of knowledge" (Foucault, 1970: 17-45) heeltemal teengegaan.

### 3.5. Sintese

Die tekstekens in die buitebladontwerpe van die ongedanste dans kan aan die hand van Boeddhistiese ikonologie geïnterpreteer word. Net soos in Zen-skilderye is die uitbeeldings met die hier-en-die-nou gemoeid. Die ko-produseerder is besig met die teksproduksie soos iemand wat besig is om 'n stuk water oor te steek. Tegelykertyd is hy ook met die doel doenig, naamlik die verkryging van *insig* oor die werking en die ware samehang van die tekskomponente. Die tekstekens as simbole, 'n indeks en ikone op buffalo bill se buitebladontwerp kan alles na die *enso*, die hiaat, die groot Leegte herlei word. Die hiatiese aard maak die volgende sake moontlik:

'n Verrassende vermenging van herkenbare, alledaagse werklikheid en fantasie.

'n Irrasionele verband waarin alles geplaas word sodat dit 'n absurde kwaliteit kry.

Vanweë hierdie eienskappe kry die ko-produseerder by herhaling nuwe perspektiewe oor die relasies tussen die tekskomponente. Voorgenoemde is die gevolg van 'n destruksie van normale verwagtinge sodat die ko-produseerder voortdurend besig is om aanpassings, 'n herkonstruksie van sy tradisionele beskouinge te maak.

## HOOFSTUK 4

### BUTEBLADONTWERPE AS KOMPLEMENT TOT TEKSINTERPRETASIE

Die verskillende inter- en intratekste wat op die buitebladontwerpe van die **ongedanste dans** saamgetrek is, is 'n *supplément* van spore wat vooruitwys na die bundelinhoud en ook daarna terugkeer. Die figuur- en portretstudies op **buffalo bill** se voor- en agterblaaie word direk opgevolg deur 'n mottogedig met die titel "Portrait" bestaande uit 'n aantal intertekstuele verwysings. Die samevoeging van die intrateks met verskillende intertekste in **buffalo bill** lei tot 'n wisselwerking. Op sy beurt gee die interaksie en gevolglike transformasie weer aanleiding tot kommentaarlewing op tradisionele beskouinge van literatuur en 'n ideologiese bestel. Nuwe of dan gewysigde perspektiewe vloei uit die ko-produseerder se deurlopende deelname aan die maakproses van die visuele en woordtekste voort.

Al die verskillende intertekste funksioneer in **buffalo bill** as 'n "Erwartungsinstruktion" (Iser, 1971: 369-408), as 'n kanaliseerder van verwagtings. Daarvolgens word die leser aangemoedig om teen die agtergrond van ander intertekste betekenis te projekteer. Hierdie tentatiewe model dien as 'n voorafgaande oriëntering, maar stem dikwels nie ooreen met die uitbeelding in die teks voorhande nie. Juis deur 'n selektiewe gebruikmaking van verskillende intertekste in **buffalo bill** word die tradisie van voorgangers betrek. Die benutting van die tradisie geskied by Breytenbach (1987: 24 en 34-35) as uitbuitbare gekondisioneerde verwagtinge waardeur die kunstenaar illusies wek en so-doende word die ko-produseerder tot 'n eie bydrae gedwing.

Deur die verskillende ikone en simbole op die buitebladontwerpe van **buffalo bill** (vergelyk foto 1 en 2) word op 'n innoverende wyse met die oënskynlik tradisionele wegge-

**Breyten Breytenbach**  
**BUFFALO BILL**



1. Die voorblad van buffalo bill se buitebladontwerp.



2. Die agterblad van buffalo bill se buitebladontwerp.

doen. Die diskrepans tussen die bundeltitel en die figuurstudie op die voorblad is 'n onmiddellike en opvallende voorbeeld daarvan. Veral van belang in dié hoofstuk is die persoonlike, die self se aandeel of bydrae tot en transformasie van die tradisie in terme van die:

- gebruikmaking daarvan;
- die interseksies daartussen, en
- die perspektiewe wat daaruit voortvloei.

#### 4.1. Die "waterpunt van beelde"

'n Integrering van skilder- en skryfwerk word op die buitebladontwerpe van die **ongedanste dans** gemaak. Die wysvinger van Mao Tse-tung waarmee hy vooruitwys (na die teks) geld onder meer as 'n indeks van die skryfaksie en wys intratekstueel in die **ongedanste dans** na die interteks van **lewendood** uit. Die hand van Mao wat tot 'n pen getransformeer is, is op voorafgenoemde bundel se buiteblad, 'n skilderkwas waarmee aan die figuur wat geskilder word, gewerk word. Die skeppende vermoë van Breyten Breytenbach as skilder/digter betrek die *leser* as ko-produseerder ook as skilder en as skrywer. Die pogings van verskeie resensente (waarna in 2.1.3. verwys is) om die relasie tussen die buitebladontwerpe en die geskrewe teks te interpreteer, toon dat die ko-produseerder by die lees van **buffalo bill** voorgenoemde rolverdelings aanneem.

Die komplementêre betekenissamehang tussen die visuele en verbale teks betrek 'n verskeidenheid koderings daarin saamgetrek, naamlik: poëties, ideologies, seksueel en religieus. Die dwergagtige proporsies van Mao Tse-tung se uitgebeelde figuur en die feit dat hy op twee voëls ry asof hy in 'n sirkusitem optree, toon 'n verband met **lewendood**. Die nar met dwerghandjies op die agterblad van **lewendood** is net soos Mao op die twee voëls deel van die "soeper sirkus sjou" (Breytenbach, 1983c: 14), die spelele-

ment in die ongedanste dans. Ten opsigte van die ideologiese aspek in buffalo bill is dié spel 'n karnavalisering van bewindhebbende sisteme. Die blote keuse van Mao as destydse leier van Kommunistiese China hou reeds 'n ideologiese implikasie in. Mao kom aan bewind in 1949 na 'n burgeroorlog toe sy Rooi Leër die troepe van Tjiang Kaisjek oorwin het. Mao vestig hom daarna as 'n diktator en sy Kommunistiese staatstelsel gaan met suiweringsveldtogte gepaard waartydens van ongewenste mense ontslae geraak is. Benewens hierdie negatiewe aspek het Mao tog daarin geslaag om vir die eerste keer na eeue van onrus die Chinese volk te verenig.

Die teenwoordigheid van wyse narre in Boeddhistiese verhale en skilderye verleen weer 'n religieuse konnotasie waarin ikonoklasme deel van die spelelement in die ongedanste dans vorm. Die buitebladontwerp daarvan dui daarop dat die bundelinhoud "gestage" word as die arena waarin gratis (taal-)vertonings (die "panem et circenses" van die subtitel) aangebied word waaraan die ko-produseerder kan deelneem.

Vanweë die herhaaldelike voorkoms van portretstudies op die buitebladontwerpe van die ongedanste dans val die fokus op die subjek. Laasgenoemde is nie net die outeur as "'n waterpunt van beelde" soos Fagan (1988: 320-21) daarop wys nie. Die oormekaarskuiwing en ineenvloeiing van die tradisionele onderskeidings - outeur, teks, leser en konteks in 'n hiatiese skryfproses word ikonies reeds deur die buitebladontwerp van buffalo bill in vooruitsig gestel.

Trouens reeds vanaf Breytenbach se debuutbundel, (d)ie ysterkoei moet sweet (1964) bevat die buitebladontwerpe en die verbale teksinhoud eksplisiete outobiografiese verwysings. Die verbandlegging tussen voorafgenoemde teks en ('yk') deur Viljoen (1988) handel hoofsaaklik oor die

verbale teks. Op grond daarvan kan die buitebladontwerp van (d)ie ysterkoei moet sweet egter ook ingesluit word by 'n interpretasie van 'n werkmodus eie aan Breyten Breytenbach.

Een van die kodes waarna die skryfaksie (Mao se opgehefde hand) herlei kan word, is 'n ikoniese voorstelling van die leegte, die hiatiese aard van die kommunikasieproses. Hierdie ikoon wat in die vorige hoofstuk toegelig is, kan na 'n vroeëre bundel van Breytenbach, **Met ander woorde: vrugte van die droom van stilte** (1973) teruggevoer word. Op die voorblad van dié bundel is die eerste gedeelte van die titel binne 'n enso geteken. Sodoende word die eerste frase van die titelgedeelte - **Met ander woorde** en dié Boeddhistiese ikoon sinoniem aan mekaar. Gedig "30" in hierdie bundel geld as 'n nul-gedig (die gedignommer word deur 'n leë bladsy gevolg) en weerspieël die buitebladontwerp by uitstek.

Mao se hand is ook opgehef soos dié van 'n aanvoerder s'n wanneer hy aan sy volgelinge die pad vorentoe wil aandui. As 'n oproep om die rigting wat die pen aandui, te volg, word 'n reis met die taal gesuggereer. Dit is dan ook 'n reisiger "op weg na ku" (Breytenbach, 1984a: 155-6). Laasgenoemde gedigtitel (vergelyk ook Breytenbach, 1983b: 214-216) beteken die *Leegte* waar "wie loer kry niks/ wie gryp kry fokol" soos dit in die newetitel van die betrokke gedig gestel is. In die *Leegte* word niks meer aangekleef nie, want die self het sy beperkinge oorwin. Die insig word dan verkry dat alle begrensing van die eie ek, sy gedagte-wêreld en die sake wat hom omring slegs vals verbeelde onderskeidinge is.

Die simboliese en ikoniese waarde van die buitebladontwerpe met spesifieke verwysing na **buffalo bill** sal vervolgens bekyk word met verwysing na: die kleursimboliek, die bundelkomposisie, die demitologisering van tradisionele

sieninge van literatuur en die daaruitvloeiende perspektiewe.

#### 4.2. Die kleurgebruik in die buitebladontwerpe

Die kleure wit, rooi en blou kom in al die buitebladontwerpe van die ongedanste dans voor. Al die kleure het onderskeidelik en in verhouding tot mekaar 'n bepaalde simboliese kodering. 'n Kombasie van bepaalde kleursimbole met taalmetafore in gedigte - soos "die kondêm"; "'n jong vers" (Breytenbach, 1984a: 35-6 en 72-6); "die toelig van metafore" en "D.w.s." (Idem, 1983c: 45-7 en 64-6) - bevestig die belang van kleure in die visuele en verbale tekste.

Blou is 'n baie prominente kleur in die buitebladontwerpe van buffalo bill. Dit is die kleur van die water en die turkooisskakering van die hemelruim op die voorblad. Die kleur van die agtergrond van die portretstudie op die agterblad is diepblou. 'n Voorkeur vir blou as agtergrondskleur kom trouens voor in talle skilderye van Vincent van Gogh waarop 'n allusie in die afgesnyde oor van Mao voorkom. 'n Vertaling uit Frans van 'n brief Van Gogh aan sy broer Theo deur Pollock & Orton (1978: 64) oor sy kleurkeuse van blou klink soos volg:

"I should like to paint the portrait of an artist friend, a man who dreams great dreams, who works as a nightingale sings, because it is his nature ... To finish it I am going to be an arbitrary colorist ... Behind the head, instead of painting the ordinary wall of the mean room, I paint infinity, a plain background of the richest, intensest blue that I can contrive, and by this simple combination of a bright head against a rich blue background, I get a mysterious effect, like a star in the depths of an azure sky."

'n Diep kobaltblou het tydens Van Gogh se verblyf tot en met sy dood in Auvers - die agtergrond van talle van sy skilderye gevorm. Enkele voorbeelde daarvan is Van Gogh se skilderye van: dr. Gachet, Mlle. Ravoux, die kerk in Auvers, sy laaste landskappe van koringlande en talle van sy selfportrette.

Blou is ook die kleur van die hemel waarteen "die gat wat in die hemel brand" (Breytenbach, 1984a: 25), die *enso* van Zen met die penhand van Mao geteken word. Blou simbo- liseer die oplossing van alle onderskeidings: "(I)t is also the Void, primordial simplicity and infinite space which, being empty can contain everything" (Cooper, 1978: 40). Teen die blou hemel is dit moontlik om te vlieg met die taalvoëls in die "j' imagine", die verbeelding (vergelyk aanhaling van Vincent van Gogh in onderskrif tot die ge- dig):

...

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  
 ... (Idem, 1984a: 26)

Mao se opgehefde hand hang ten nouste saam met die blou ink as metafoor van die skryfaksie. Die blou water waarin die twee voëls op die voorblad stap, veronderstel 'n plas ink. Die twee voëls binne-in water dui op twee penne wat in 'n inkpot gedoop is. Die blou kleur van die water is die "blou nink", die blou (*n-*)ink in die skrywer se pen. Die gedigwoorde moet soos 'n skip te water gelaat word om

weg te seil (Idem, 1984a: 76):

...  
 rig hierdie pen daarin geplant soos 'n uitskreeuteken  
 en pen die seil van papier.  
 vas aan die skrywe -  
 blaas opblaas liggies in jou maaksel  
 sodat jy dit loods  
 in die blou nink se vokale en getye -  
 kyk dan! daar vaar jou skuitjies des doods:  
 ...

'n Lettertransformasie van die *n-* in "nink" met die *s-* van "sink" laat die gedigwoorde *sink* en vervloei in die see van betekenis. 'n Vroeëre bundel van Breytenbach, naamlik **Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf** geld hier as intrateks. Die sinkende skip dui op 'n *s(t-)inkende lyk* van 'n dooie of dan 'n *lyk soos*, al die illusies wat in taal geskep word.

Die blou oë van Mao en sy ligomlynde voorkoms op die buitebladontwerpe van **buffalo bill** asook die "blueeyed boy" in die mottogedig in dié bundel het duidelik betrekking op die Boeddhafiguur in die gedig, "sit, sien" (Breytenbach, 1983c: 65). Boeddha se oë is "gepuur so groot en so wyd as 'n blou lotus" (my kursivering). Hy is "nes 'n vergulde berg wanneer dié vol goud is...". Volgens Gouws (1988: 229 en 231) is "... die berg die standhoudende" en is gelyk aan die "ek". Hy wys verder ook daarop dat 'n berg in die Boeddhisme "enlightenment" simboliseer. Die ko-produseerder is inbegrepe by die "ek", want die opdrag is: "'Kyk na binne - jy is die Boeddha!'" (Breytenbach, 1987: 66.)

Die metafore: "die berg 'n onbereikbare ek" en "die berg is die blou verstand/ op die neus" (Idem, 1983c: 46) kry 'n

uitgebreider betekenis as dit saam met die buitebladontwerpe van die ongedanste dans reeks gelees word. Die vlinders op die neus in die buitebladontwerpe van ('yk') is sinoniem met "die berg is die blou verstand/ op die neus". Daarmee saam moet die gedig, "d.w.s." (Idem, 1983c: 64) gelees word. In die laaste gedeelte van laasgenoemde gedig se eerste strofe word gesê: "d.w.s. die uur en die vuur is altyd al opgeberg/in die oog om die oog 'n berg is tot sien". Die voorsetsel *om* in die aangehaalde gedeelte kan tot die voegwoord *omdat* getransformeer word. Hierdie "oog" waarin die (v-)uur "blou soos as" opgeberg is, is gelyk aan 'n "berg", dit is "die blou verstand" en is visueel as die vlinders op die neus voorgestel.

'n Vergelyking van Boeddha se voorkoms met "die klare maan" en die "vol hemelsblou maan" (Idem, 1983c: 65-66) wys op die belang van die verhouding tussen blou en maan. Een van die simboliese duidings van blou is dat dit met die maan (Cooper, 1978: 40) geassosieer word. In Boeddhistiese ikonografie word die *enso* dikwels met die volmaan vervang. Die prominente monde as voortbringer en wegvreter van taal op die buitebladontwerpe van eklips kan aan die maan in die volgende beeld: "die maan 'n dooie mond" (Idem, 1983c: 41) gelykgestel word. Die oog word in 'n gelykduidige verhouding met die mond en die maan geplaas as: die "kykglas" waarin "die oog mond" en "uit die sagte blou vuur van antwoord oog/ die maan ..." (Idem, 1983a: 19 (my kursivering)). Die visuele prominensie wat die oog op die buitebladontwerpe van bundels in die ongedanste dans geniet, berus juis daarin dat hierdie oë afwesig is. Die afwesigheid van die bepaalde sintuig skakel met die ikonologie van die *enso* wat net soos 'n oog sirkelvormig is.

Die genoemde taalmetafore (telkemale met die kleursimboliek van blou gekombineer) kan mekaar onderling vervang en is

almal herleibaar na die groot *Leegte*. In die staat van *satori* is die ek-spreker inderdaad 'n "onbereikbare ek" (Idem, 1983c: 46). Tydens sodanige belewing word alle onderskeidinge tussen sake ge-"sien" (Idem, 1983c: 64) as vals verbeel.

In die Japannese simboliek dui 'n wit vlinder, soos op die voorblad van ('yk') voorgestel, op die gees van die dooie (Cooper, 1978: 28). Indien die voor- en agterbladontwerpe van die bundel saam beskou word sodat die kleursimboliek van die wit en rooi-oranje vlinders saamgevoeg word, is dit die dood (Idem, 1978: 41). Hetsy die dood geïnterpreteer sou word as 'n letterlike afsterwe of die dood in Boedhistiese terme - die ek-spreker bly steeds *onbereikbaar*.

Die assosiasie van *berg* met *oog*, *mond*, *maan* en *blou* word visueel deur die kleurgebruik in die buitebladontwerpe én titel van *eklips* bevestig. Die oog-, die maansverduistering van die leë oogkaste en die titelgewing van dié bundel word in die gedig "buurmaan" (Idem, 1983a: 19-24) duidelik. Die "maannaam" waarvan in voorge-noemde gedig melding gemaak word, is die titel *eklips* met swart en wit letters op die buiteblaaie geskryf. Saam met die blou agtergrond waarteen die titel en gesigte afgebeeld is, dui die swart en wit kleure ook op 'n *illuminasie*.

'n *Kulminering* in die dood word deur die oorwegende rooi gesig van Mao met die wit omgeefsel daarom op die agterblad uitgebeeld. Die kombinerings van: "red with white is death" (Cooper, 1978: 41) soos dit in die volgende taalbeeld voorkom:

... bloedwit die maan sing  
 van vryheid wat dy en dy in die mens ..."  
 (Breytenbach, 1984a: 66).

Ook die swart klere van Mao op die voorblad word met die dood en rou geassosieer. Hierdie simboliek in die Christelike leefwêreld verkry egter 'n ander dimensie in Boeddhisme waar swart op die "Void" (Cooper, 1978: 39) dui. In **buffalo bill** kom die gedagte van die *nag* deurlopend voor. In die eerste en die laaste rubriektitels, "NAGTEGAL" en "DIT IS 'N NAGTEGAAL GELEDE" is die *nag* met sy swart kleur onder meer opgeneem. Die motto's by die verskillende rubrieke asook die gedigte bevestig die belang van die *nag* veral in 'n komplementêre verhouding met die *dag*. Laasgenoemde kan veral met rooi verbind word omdat dié kleur die son simboliseer (Idem, 1978: 40). 'n Sitaat aan Camus toegeskryf by die tweede rubriek (waarna in afdeling 4.3.2. verwys word) spreek van die besondere verhouding waar vreugde nie sonder verdriet waardeer kan word nie:

Daar is geen son sonder skaduwee nie,  
 en dit is essensieel om die *nag* te ken.

Die hitte van die son het weer sy teenpool in die reeks "winter" gedigte in **buffalo bill**. Die blou kleur op die buitebladontwerpe word tradisioneel met koue geassosieer, want dit is een van die "cold, retreating colours, corresponding to processes of dissimulation, passivity and debilitation" (Cirlot, 1985: 53). Intratekstueel skakel die wintergedigte met die rubriektitel, "Hart winter", in ('yk'). Daarin lui die aanvang van die elfde gedig soos volg:

72 maande reeds woon ak in die winter  
van 'n siklus wat slegs winter nog ken

...

Die gevangenislewe blyk uit hierdie gedig (Breytenbach, 1983c: 85-86) vir die kunstenaar 'n ongenaakbaar en 'n ontblotende bestaan te wees waaronder hy ly.

Die simboolwaarde van blou as koue word in die onderskrif by "dit is 'n nagtegaal gelede 2" (Idem, 1984a: 169) met die dood verbind aangesien dit teenoor lewe gestel word:

weve led thei good life;  
buit now ik's growing could-

Die komplementêre relasie tussen die nag waartydens die gedig geskryf is én die dag wanneer dit gelees word, stem ooreen met die "life" en "could" ('n vervorming van "cold"). Die ek is besig om koud te word hoewel hy 'n goeie lewe gelei het. Hy is soos 'n lyk wat besig is om koud te word. Dit word in die buitebladontwerp van ('yk') deur die blou gesig van die portretstudie op die voorblad voorgestel. Tog is daar tegelykertyd ook moontlikhede soos die woorde "growing" en "could" suggereer. Die hele onderskrif kan dan herskryf word na - ek het 'n goeie lewe gelei, maar nou kan ek nog groei. So 'n groei-proses vind deur die transformasies in die hiëte van die visuele en verbale teks plaas.

Ook die groen kleur van Mao se klere dui op die dood en die kleur van 'n ontbindende lyk, maar ook op lewe in die vorm van plantegroei (Idem, 1985: 53). Die groen klere is natuurlik die klere van die gevangenes (Breytenbach, 1984c: 109). As 'n gevangene is die subjek soos die terdoodveroordeeldes, die kondêms (Viviers, 1978: 103) wat opgehang

word, besig om die self én die taal om te bring. Die taalspel is 'n voortplanting, 'n groei van die self en die taal soos 'n plant in die hiate.

Die "veroordeelde" (r. 35) in die gedig "die kondêm" (Breytenbach, 1984a: 35-6) se gedagtewêreld is in drie *boekdele* opgedeel. Net soos die Bybelse verbond van God met Abraham (vergelyk die aanvang van die gedig, "1 (verbond)") word *ooreenkomste* tussen sake met die taal gelê. Die "dag" het "uitgegroeï" (r. 20) tot die "maan" (r. 22) in "2 (maan oordag)" as metafoor van "afwesigheid" (r. 29). Op sy beurt word die maan weer tot 'n "skip", "die vlieënde Hollander" (r. 45 en r. 13) getransformeer. Die dood is die "amen" (r. 39) aan die "blou tou" (r. 44), maar is terselfdertyd ook 'n "lansering". Die kleuradjektief "blou" as simboliese kode van die *Leegte* skakel met: die "afwesigheid" van die "maan" én "die vlieënde Hollander" as 'n fantoom "skip". In die taalspel in die gedig is die "slag"(-ting) van "I-sakkie" (r. 8) tegelykertyd 'n bewaring, 'n "bêre" (r. 9) van die ek-spreker. Terwyl die "I", die ek 'n illuminasie beleef, is dit 'n afsterwe van die self. In só 'n *dood* is die lewe (vergelyk die bundeltitel *lewendood*) geleë. Die "bêre" het benewens die betekenis van 'n uitsparing, 'n bewaring ook 'n satiriese strekking. As gevangene is die ek-spreker wel deeglik wegge-"bêre".

Dit is veral die rooi kleur op die voorblad van buffalo bill wat simbolies dui op 'n rewolusionêre (De Vries, 1981: 383) ideologiese aspek in die bundel. Kommunisme word tradisioneel dan ook met rooi verbind. Só is daar na China onder die bewind van Mao as Rooi China verwys. Verder is die *ooreenkomste* tussen 'n standbeeld in Cody, Wyoming van Buffalo Bill en die buitebladontwerp in die verband ook opvallend. In plaas van Mao se wysvinger op die buitebladontwerp stel die standbeeld Buffalo Bill met 'n geweer in sy uitgestrekte regterhand en op 'n vurige

perd voor. Na hierdie "matinée", 'n herinnerde televisiebeeld, word verwys in "in die middel van die nag" (Breytenbach, 1984a, : 114) met Buffalo Bill op 'n perd en "een gehandskoende hand gewerp in nonchalante saluut". Net soos op die buitebladwerp is die "... ruiters op sy perd momenteel geïmmobiliseer". Net soos Mao op die twee voëls op die buitebladontwerp in die water staan, is:

...

die ruiters op sy perd momenteel geïmmobiliseer  
in die silwer spatreën van 'n drif  
oor 'n rivier,

...

Mao op twee watervoëls herinner aan die Boeddhistiese skildery van Bodhidharma se oorsteek van die Yangtze-rivier op 'n riet. Dit is eweneens onmoontlik om op twee watervoëls as rydiere deur water te gaan as om met behulp van 'n riet oor water te stap. Bodhidharma én Mao se onderskeie metodes om te reis is beide visuele metafore van *satori* waar die skeidslyne tussen die rasonale en irrasionele verdwyn. In Boeddhisme simboliseer die oorsteek van 'n stuk water 'n deurgang deur die wêreld van illusies om *satori* te bereik (Cooper, 1978:188). Die slotversreël van die opdraggedig in buffalo bill se "dankbare voete" oor "vlammende water" tree in 'n komplementêre verhouding met die buitebladontwerp met 'n gelykduidige signifkasië. 'n Bybelse konnotasië waarvan daar sprake is in voorafgenoemde verwysing, spreek ook mee in die "wandelende op water met witgeskoende waan" (Breytenbach, 1983a: 45). Jesus se wandeling op die see (Matt. 14: 22-33) word egter in hierdie metafore in 'n Boeddhistiese konteks geplaas.

Die ontstaanstydperk van die bundel buffalo bill (vergeelyk datums "Junie 1976/Junie 1977" aan einde van die epi-

loog) stem ooreen met die jaar waarin Mao Tse-tung oorlede is. Ook die jaar, 1917 waarin Buffalo Bill oorlede is, is van belang. Gedurende die betrokke jaar breek die Russiese Rewolusie uit waarna 'n Kommunistiese regering aan bewind kom. Afgesien daarvan dat hierdie feite moontlik 'n blote toevallige sameloop is, vorm 'n ideologiese kodering beslis deel van die bundel.

Die hande en voete van Mao én die voëls se koppe is rooi. Rooi is die oorheersende kleur wat in die gesig van Mao op die agterblad gebruik is. Die bepaalde kleur is onder meer simbool van rewolusie, oorlog, dood en woede (Cirlot, 1985: 383). Dit kan herlei word na 1976, die ontstaansjaar van die bundel, die jaar waarin Mao te sterwe gekom het en die tyd van politieke opstande in Suid-Afrika. Die politieke gebeure in Suid-Afrika waarna in talle gedigte as 'n "woestyn" - 'n *woes tuin* verwys word, dring deur die afgeslote tronkmure. Dis in "hierdie bloeiende land" (Breytenbach, 1984a: 103) waar 'n omverwerping van 'n sisteem aan die gang is. Te midde van die opstand is daar ook "bevryding dalk" (Idem, 1984a: 27).

Rooi dui simbolies ook op vuur (Cooper, 1978: 40) en word in die politieke opstande teruggevind. Vure brand rooi in die land as die "lokasies knetter" en as "die duiwel ... oplaas op vlug in die land" (Breytenbach, 1984a: 56) is. 'n Afbranding, 'n suiwering van 'n sisteem is aan die gang soortgelyk aan die afsterwe van die self. Hierdie politieke gebeure word met die pen as wapen beskryf. Mao se *penhand* is 'n geweer veral in die lig van een van Mao (Michael, 1977: 213) se bekende uitspraak: "Political power grows out of the barrel of a gun." Die uitspraak herinner aan die gedig, "Nie met die pen nie maar met die masjiengeweer" in die bundel *Oorblyfsels* (1970). Hierdie gedigtitel is 'n aanpassing van 'n spreuk van die Franse rewolusionêr, Régis Debray, van Bolivië: "Arme pen sonder geweer, arme geweer sonder pen." (Brink, 1979: 26.) Met

hierdie pen word die skoonbranding, die "afbrand" (vergelyk die opdraggedig in **buffalo bill**) van en deur die woord bewerkstellig.

Die konnotasie van dood met die kleuradjektief, rooi het ook die duiding van bloed (Cirlot, 1985: 53). In die **ongedanste dans** word die teregstelling van gevangenes dikwels met die ombring van die self én die taal verbind. Die digter/gevangene word sodoende saam en deur die taal in die hiate uit die weg geruim. In die mottogedig kom onderstaande aanhaling uit James Joyce se **Ulysses** voor. Daarvolgens is Buffalo Bill - as een van die "simboliese selfportrette" (Marais, 1985: 10) van Breytenbach - die *jagter* wat altyd tref, raakskiet (vergelyk afdeling 4.3.2.) met sy gedigte:

Buffalo Bill shoots to kill  
Never missed nor he never will.

Die verskillende tekenwaardes van die kleure op die buitebladontwerpe het konvensionele simboolwaardes. Juis daarom kan dit voorlopig as visuele tekste op hul eie geïnterpreteer word. 'n Bevestiging van die tradisionele assosiasies wat aan die onderskeie kleure gekoppel word, word in die taalmetafore gekry. Die saambestaan van die verskillende kleursimbole moet saam met die ander tekstekens as deel van die visuele teks én die taalteks gelees word.

#### 4.3. Die *bundelkomposisie* van buffalo bill

Die visuele uitbeelding van 'n *enso* deur Mao in die lug geteken, dui ikonies op die sirkelgang in **buffalo bill** se *komposisie*. Die *komposisie* van dié bundel bestaan saam met die gelyktydige dekomposisie daarvan as komplementêre pole van mekaar in 'n Boeddhistiese lewensbenadering.

Hierdie bundel word met 'n mottogedig as 'n soort proloog en 'n epiloog aangebied. Die mottogedig, "Portrait" wat uit verskeie kwotاسies bestaan, loop na die epiloog oor, want die aanhalings word in die epiloog voortgesit. Die bundelinhoud se aanvang en slot is sodoende 'n voortsetting van die portretstudies wat op die buitebladontwerpe voorgestel word. Die perspektiewe wat in die mottogedig aangebied word, relativeer die titelfiguur as legendariese karakter in so 'n mate dat sy bestaan 'n mite word. Saam met die Boeddhistiese kodering soos dit in Breytenbach se oeuvre voorkom gelees, is die voorgehoue portretstudie van die mottogedig hiaties soos dit deur die buitebladontwerpe in vooruitsig gestel word.

#### 4.3.1. Die transformasie van 'n mite

Die benutting van mitologiese gegewens as argetekste is een van die metodes wat op die buitebladontwerpe en in die bundelinhoud aangewend word om in te glip tussen die verwagtinge van die resipiënt en dit wat wél aangebied word. Die mite kan in 'n wye definiëring daarvan beskou word as oorgeërfde en geïnstitusioneerde waardes voorvloeiend uit 'n historiese verbeelding (Burke, 1980: 52). As sodanig leen die mite hom tot die generering van eindelose hoeveelhede kuns. 'n Gebruikmaking van die mite kan die nadruk laat val op 'n vernuwende aspek daarvan. Deur die mite kan 'n ontdekking-deur-skepping van die samelewing se waardes en magte gemaak word.

Breytenbach se bundelreeks die ongedanste dans kan veel eerder in die raamwerk van 'n *postmitiese verhouding* (Idem, 1980: 54) tussen die mens en sy wêreld waarin die kreatiewe energie uit vervloë mites geassimileer en getransformeer word, ondersoek word. In 'n postmitiese verhouding is daar 'n bevryding van rigiede geïnstitusioneerde mites van die verlede deur 'n kreatiewe en spontane

skeppingsaksie in die hede. Om dit te doen, moet die energie van die ou mites egter teen hulself gebruik word. Om die hede ten volle te realiseer, moet die rigiede en statiese aspekte van die mite in sy tradisionele aanbieding afgeskud word.

Sodanige gemitologiseerde gegewens moet in die ongedanste dans saam met 'n Boeddhistiese ikonologie gelees word. In hierdie denkraamwerk is daar 'n ikonoklasme van die self en alles wat tradisioneel as heilig beskou word. Indien Breytenbach se ongedanste dans as postmitiese poësie benader word, is die rol van die produseerder en ko-produseerder as mitekonstrueerders en -dekonstrueerders daarby ingesluit. In die produksieproses kan verwag word dat die mite op homself ingekeer word sodat dit 'n rekonstruering van sy eie hooftrekke word. Dit impliseer 'n breuk met 'n tradisionele siening van literatuur.

Die *mite* leen hom as oeroue *verhaaltipe* in *buffalo bill* tot die skepping van waarskynlike figure. Buffalo Bill, wat waarlik geleef het, se bioskript word byvoorbeeld gekenmerk deur talle byvoegings deur ander sodat hy 'n legendariese figuur geword het. Net soos Buffalo Bill kom die digter soos 'n perderuiter uit 'n "wilde en woeste geweste" met sy "bestaansbelydenis" en "siel in die hand" (Breytenbach, 1985: 9). Die "patroon van ontbloting" waarby die ko-produseerder reeds in die programgedig tot *buffalo bill* betrek word, word in die "*verhoudings*" (my kursivering) as: "... eintlike onderwerp of tema van 'n gedig ..." (Idem, 1987: 25) gevind.

Die afbreking van hierdie "legende" en "mite" waarna Marais (1985: 10) en Olivier (1984: 15) verwys, wil nie soseer net "besweer" of "ten alle koste" afgebreek word nie. Dit handel ook oor 'n satirisering van die self én 'n ideologiese bestel. Die verbrokkeling van die self in verskillende

karakters enersyds en die gelyktydige integrasie van die self andersyds (waarna verwys is in afdeling 2.1.) betrek ook die leser as teksintegrale element van die buitebladontwerpe en die teksinhoud. Hierdie collageagtige werkwyse konfronteer die leser met homself as medekunstenaar en as ideologiese betrokke.

#### 4.3.2. 'n Portret van 'n kunstenaar

Op die buitebladontwerpe van talle boeke in Breytenbach se oeuvre is telkens 'n skildery van die kunstenaar self uitgebeeld. Sy afgesnyde kop word op die buitebladontwerp van *Lotus* (1970) in een van die godin Kali (met sy vrou, Yolande se gesig) se vier hande vasgehou. Op die agterblad van ('yk') is die gesig van Breytenbach vir die portretstudie gebruik. Ook op die voorblad van *Boek (deel een)* pryk hy as 'n kopgedeelte wat in die papegaai se bek vasgehou word.

Die voorblad van *buffalo bill* met Mao Tse-tung as uitgebeelde figuur op twee kraanvoëls toon weer ooreenkomste met die buitebladontwerpe van 'n *Seisoen in die paradys* (1976). 'n Figuur met die gesig van Breytenbach sit op 'n koei terwyl elkeen van sy elf opgehefde hande 'n teken wys. Die koei op voorgenoemde buiteblad hou verband met die titel en buitebladontwerp van die eerste bundel van Breyten Breytenbach - **(d)ie ysterkoei moet sweet**. 'n Interpretasie van die gedig "ykoei" (('yk'): 158-9) lei Viljoen (1988: 191) tot die gevolgtrekking dat: "ek is die ysterkoei". Hierdie "ek" betrek in die ongedanste dans die produseerder én die ko-produseerder. Hierdie intratekstuele verbandlegging tussen die verbale tekste van Breytenbach se oeuvre lei op sy beurt weer daartoe dat die Picasso-agtige koei/mens op die buiteblad van **(d)ie ysterkoei moet sweet** as 'n surrealistiese portretstudie van die Breytenbach self én die ko-produseerder gelees kan word.

Oor die herhaaldelike voorkoms van Breytenbach in sy skilderwerk merk Van der Merwe (1987: 86) die volgende op:

Ook die gereeldheid waarmee veral die kop, maar soms ook die lyf van die skilder op die doeke en in die tekeninge opduik, val op. Soms in normale verband tot mekaar, soms nie; maar soos van meet af aan - ook in sy poësie - sit Breytenbach pens en pootjies daar, een verkapte en ontliggaamde objek tussen ander. Soos die papegaai en die perd, word dié wese wat die gesig van Breytenbach dra, 'n terugkerende motief.

Breytenbach (Idem, 1987:89) bevestig die outobiografiese aard van sy skilderkuns in die volgende woorde: "Dis soos die jong rabbi wat vir die ou rabbi's gevra het: sê tog asseblief vir my wat kom eerste - die hoender of die eier (die woord of die vlees, die outobiografiese of die objektiewe?) Toe sê een ou gryskop vir hom: Ek sal jou die finale antwoord gee. Dis ja."

Die onderskeie bioskripte (lewensverhale) in die buitebladontwerp van *buffalo bill* word in die mottogedig "Portrait" uitgebrei. Dit is veral die verwysing na 'n sitaat uit James Joyce (1986: 510) se *Ulysses* wat van belang is by die titelgewing van die mottogedig. Die titel van dié gedig bevat allusies op Joyce se *A portrait of the artist as a young man* waarin die hoofkarakter Stephen Dedalus (wat ook as karakter in *Ulysses* voorkom) die *jong kunstenaar* is. Die Griekse mite van Dedalus en Ikarus oor eersgenoemde as bouer van die labirint vir die Minotaurus én hul ontsnapping daaruit is as argeteks in Joyce se Dedalus karakter vervat.

In Joyce (1986: 509-10) se hantering van die verwysing na *Buffalo Bill* is daar 'n oormekaarskuiwing van Stephen met Wilhelm Tell in die woorde van 'n matroos. Stephen Dedalus

is/word soos Wilhelm Tell wat 'n appel van sy seun se kop met 'n pyl moes afskiet. Deur die oënskynlike verwarring van die matroos tussen Tell en Stephen Dedalus word die argeteks geparodieer, aangesien die appel in die Tell-verhaal by Joyce twee eiers en die kop van sy seun twee bottels word. Na sy demonstrasie van hierdie *skietskou-spel* waarvan hy ooggetuie sou wees, voeg die matroos die volgende woorde in Breytenbach se mottogedig aangehaal by:

Buffalo Bill shoots to kill,  
Never missed nor he never will.

Hierdie aanhaling uit Ulysses hou verband met 'n liedjie wat deur die spoorwegwerkers (Russel, 1960: 90) gesing is aan wie Willaim Cody buffelvlais moes voorsien:

Buffalo Bill, Buffalo Bill,  
Never missed and never will:  
Always aims and shoots to kill  
And the company pays his buffalo bill.

Teen die agtergrond van die volledige liedjie verkry die titelgewing 'n ironiese strekking ten opsigte van die gevangenisstraf van Breytenbach as digter. Terwyl die digter in die tronk was, was hy 'n "gormintsdigter" (vergelyk motto by die eerste rubriek in lewendood) en betaal die "company" sy "buffalo bill", aangesien hy op staatsonkoste in die gevangenis gedig het.

Die tema van ontsnapping uit die tronksel én die beperkinge van die eie ek, die self deur die visuele én die woord-beelde is in buffalo bill in 'n wisselspel tussen skyn en werklikheid van die "ons: ek en al my afskynsels" (Breytenbach, 1983c: 16) saamgetrek. 'n Direkte verwysing na die mitologiese verhaal waarin Dedalus 'n rol gespeel het, kom in die gedigtitel "minotaur" (p. 63) in die eerste

rubriek van **buffalo bill** voor. In *True confessions of an albino terrorist* skryf Breytenbach (1984c: 217 en 235) van homself: "Minotaurus is I" en gedistansieerd van homself - "I have seen you as the minotaur, which is the I, which does not exist since it is a myth ... ."

'n Samevoeging van die self met 'n mitologiese halfdier, halfmens kan saam met die hele Dedalus-/Ikarusmite gelees word. Een moontlikheid is dat die buitebladontwerp en spesifiek dan die voorblad intertekstueel na 'n skildery van Bruegel, "Landskap met die val van Ikarus" kan uitwys. Die voëls, water en figuur in Breytenbach se skildery as 'n variasie van die Ikarusmite is, in teenstelling met Bruegel se skildery, heeltemal in die voorgrond geplaas. Ikarus se val in die see is in Bruegel, na wie in "skadukante" (Idem, 1984a: 21) verwys word, se skildery slegs 'n terloopse gebeurde. In Bruegel se digbevolkte skildery is al die figure besig met hul dagtaak en hulle merk nie eens die tragiese gebeurde op nie. Volgens Coombes (1986: 26) se ideologiese verklaring dui die skildery op: "... men and women in struggle, against immediate circumstances - but also against the pervasive power of myth."

Die onmiddellike stryd teen omstandighede waarteen die kunstenaar/gevangene in die ongedanste dans stryd, is om die beperkinge van die self, die taal en 'n bestel te bowe te kom. Bruegel se figure hard besig met hul dagtake word in die bundelinhoud van **buffalo bill** (p. 144) onder meer as - "die aarde is vol arm mense wat aartappels soek" teruggevind. Hierdie aanhaling is 'n allusie op Vincent Van Gogh se skildery, die aartapeleeters. In hierdie skildery sit eenvoudige werkers met 'n verweerde voorkoms hul maaltyd en eet. Werkers soos myners en mense wat besig is om te oes, is dikwels deur Van Gogh geskilder omdat hul lot hom aangryp het.

Met die titel, "Portrait" van die mottogedig in **buffalo bill** word Joyce se Stephen Dedalus, die digter in **A Portrait of the artist as a young man** betrek. Die verhaal handel oor die vorming van 'n jongman en sy ontwikkeling tot skrywer. Een van sy oorheersende strewes is om hom van sy omgewing te bevry. Die Griekse mite van Dedalus se uitvlug uit die labirint is 'n reliëf vir Stephen se pogings om hom van bande met die kerk, vaderland, familie en 'n geliefde te bevry. 'n Toenemende onthegting, 'n afwysing van konvensionele politiek en religieuse ideale (Fokkema en Ibsch, 1984: 62) kenmerk die verhaal. Uiteindelik vind Stephen sy bevryding in die beoefening van 'n gedepersonaliseerde kuns. Onthegting van die self in Breytenbach se poësie word deur Fagan (1988: 306-7) toegeskryf aan: "(D)ie sterkste geval van berekende self-vervreemding is sekerlik Breytenbach se beheptheid met sy dood." Verder meen Fagan is die dood in sy politieke gedigte 'n sterfte uit meegevoel en 'n identifisering met die sterwende land.

'n Uitreik na bevryding binne 'n bepaalde ideologiese bestel deur die kuns is ongetwyfeld ook die stramien waarop die kunstenaarsportret in **buffalo bill** geskoei is. Ontsnappings word telkemale deur die beoefening van sy kuns deur die digter-gevangene uit sy "(L)abyrinth of death" (Breytenbach, 1984: 155) geloods. Saam met die moontlikhede wat sy kuns hom bied, is daar egter ook die komplementêre beperkinge daarvan. Dit hou verband met die kunstenaar se pogings (O)m te vlieg en die mitologiese verhaal waarvolgens Ikarus se vlerke wat met was aangeheg was, gesmelt het toe hy ten spyte van sy vader se waarskuwing te na aan die son gevlieg het.

Nog 'n heldefiguur is in die mottogedig gevoeg deur 'n aanhaling wat aan Sophokles se klassieke dramateks - **Koning Oedipus** toegeskryf word. Die aanhaling wat soos volg lui, kom egter nie in die dramateks voor nie:

Ten spyte van al die swarigheid laat my gevorderde leeftyd en die edelheid van my siel my tot die gevolgtrekking kom dat alles wel is.

Afgesien daarvan dat bostaande aanhaling nie in die argeteks voorkom nie, word dit egter nie genegeer nie. Dit verkry in teendeel 'n ironiese *teenwoordigheid* omdat dit 'n parodiëring is van die oorspronklike verhaal waarin *niks wel is nie*.

Die gebeure in Koning Oedipus volg mekaar een na die ander op tot 'n onafwendbare en tragiese slot. Die stad Thebe word deur 'n pes getref omdat die hoofkarakter onbewustelik sy eie vader doodgemaak het en daarna met sy eie moeder getrou het. Aanvanklik is Oedipus as 'n held beskou nadat hy die stad van die Sfinks se skrikbewind verlos het deur die raaisel wat sy aan hom gestel het op te los. Sy val daarna dood neer en verslind nie meer die mense wat nie die raaisels kon oplos nie. As heldefiguur word Oedipus vereer deur die volk en toegelaat om met die koning se weduwee te trou en as koning oor hulle te heers. Sy onkunde oor die oorsaak van die pes lei tot talle ironieë, want hy is blind oor sy aandadigheid. Daarna steek Oedipus sy oë uit en word uit Thebe verban.

Hoewel die "swarigheid" en "my gevorderde leeftyd" eerder op die opvolgdrama Oedipus in Kolonus van toepassing is, kom die aanhaling ook nie daarin voor nie. In die drama dwaal die bejaarde en blinde Oedipus buite sy eie stadsgrense terwyl sy dogters hom versorg. Hy word deur Theuses, die koning van Athene toegelaat om in Kolonus aan te bly. In die verloop van die drama verkry Oedipus as banneling 'n semi-heilige status en sterf.

Die tipering - "die edelheid van my siel" is spottend, want Oedipus het nie gehuiwer om na die skuldige en die waarheid te

soek nie, terwyl hy eintlik onwetend self die skuldige was. Alles wat "wel" sou wees, kry teen die agtergrond van die Oedipus-verhaal 'n ironiese duiding. Die *skuldige*, die oorsaak van die Pes word geïdentifiseer in 'n afdeling in *The true confessions of an albino terrorist* met die titel "(I am the plague)". Die Oedipus-verhaal skuif in dié afdeling met 'n vertelling van die aanloop en verloop van Breytenbach se gevangeneneming ooreen. In samehang daarmee kan die mottogedig as 'n portret van 'n (jong) kunstenaar wat voorgehou word, beskou word. As sodanig sal dit 'n satiriese beeld van die self as heldefiguur wat 'n tragiese insig en val/verbanning (tronkstraf) gekry het, weergee. Die leë oogkaste van Oedipus en sy uiteindelijke dood in ballingskap kry in 'n Boeddhistiese kode die betekenis van 'n afsterwe van die self, 'n insig in sy ware aard.

Die "edelheid" van die held het ook raakpunte met Ulysses en sy argitek, *Odysseus*. Op grond van die onderskrif van die slotgedig, "Dit is 'n nagtegaal gelede 2" kan die goeie en edele karaktereienskappe van verskillende figure saamgevat word. Die eerste gedeelte van die onderskrif - "weve led thei good life" is ook van toepassing op die lewens van, Leopold Bloom in Joyce se *Ulysses* en sy voorganger - Homerus se *Odysseus*-karakter. Al twee was goeie mense (Hartzell, 1978: 77) afhangende van hoe mens hulle sou beoordeel. 'n Aanhaling in die mottogedig wat aan Nietzsche toegedig word, sluit aan by hierdie satirisering van die self.

Daar is iets in my wat groots kon gewees het,  
 maar weens die ongunstige mark is ek slegs  
 'n klein bietjie werd.

Gegewens oor Breytenbach se sogenaamde beplande ontsnapping en daaropvolgende tweede verhoor werp 'n satiriese lig op die bundel(-titel) van *buffalo bill*. Tydens die verdediging ter strafversagting raak 'n regsgeleerde die volgende kwyt: "Vergeleke met werklike terrorisme of terroriste, het hulle,

cowboys en crooks gespeel." (Viviers, 1878: 62.) Dit is ook bekend dat die gedig "die kraak" in **buffalo bill** (Marais, 1985: 10) met groot belangstelling bestudeer is op grond van die vermeende ontsnapping.

Die "cowboys en crooks" uitspraak tydens Breytenbach se verhoor bring verder 'n gerelativeerde heldefiguur teweeg. Buffalo Bill kan net soos Mao Tse-tung as 'n vereerde held of boef beskou word afhange van hoe gunstig of ongunstig die mark is. Die titelfiguur het sy pseudoniem te danke aan die feit dat hy buffels doodgemaak het. Hy kan ook daarvoor aanspreeklik gehou word dat hy een van die mense is wat bygedra het tot die buffel se uitwissing (Russel, 1960: 345). As soldaat het Buffalo Bill ook in talle gevegte teen Indiane deelgeneem. Die Kommunistiese diktator, Mao Tse-tung kan as 'n omstrede figuur beskou word veral as die gewetenlose wyse waarop hy van teenstanders ontslae geraak het, in ag geneem word.

Afhange van die markwaarde wat aan die "ons - ek en my afdplitsinge" (Breytenbach, 1983c: 16) toegeskryf word, kan hy as 'n "fokkin terroris" (Idem, 1983a: 80) of 'n heldefiguur beskou word. Mao is sodanig deur sy mense as vryheidsvegter vereer dat hulle hom "(T)he red sun in the people's hearts" (Michael, 1977: 113) genoem het. Teenoor die oorwegende rooi-oranje kleur van Mao se gesig op die agterblad is hy taamlik bleek op die voorblad. Sodoende herinner hy aan 'n "gebleikte aap/ waarskynlik uit Sjina" (Idem, 1985: 147). Hierdie assosiasie maak van hom 'n afskynsel van Breytenbach as 'n tronkvoël - "ek is 'n langana 'n ou timer aap" (Idem, 1983c: 44). As "albino terrorist" in die boektitel **True confessions** is hy 'n "gebleikte aap" in die gevangenis waar hy as "langana", 'n langtermyngevangene (Idem, 1984c: 175) maar min in die son gekom het.

Ooreenkomste bestaan tussen die digter as gevangene en die

groen klere van Mao op die agterblad van buffalo bill. In *The true confessions of an albino terrorist* (Idem, 1984c: 109) word na hierdie groen gevangenisklere verwys. Dit is ook die klere van "die maer man met die groen trui" (Marais, 1985: 10) in die bundel *Die ysterkoei moet sweet*. In die gedig "monoleeg" (Breytenbach, 1984: 158- 166) sit hy as Don Espejuelo te "vergeefs sy langwerpige kop ... en hamer" om gedigte te maak. As gesoute tronkvoël "...stut en streel..." "Bangai Bird" ook in "ykoei" (Idem, 1983c: 158) sy "wurmvet kop" om "...vir u vir oulaas 'n geedig te teel...". Op die buitebladontwerp van *lewendood* staan die skilder uitgestrek oor sy skilderdoek soos 'n martelaar oor 'n foltertuing "in ysters geslaan" (Idem, 1983a: 93).

Die letter A in die sirkel aan die onderkant van *lewendood* se buitebladontwerp verwys na die indeling van die gevangenes in kategorieë. Die gevangenes in die A-groep (Idem, 1984c: 131, 185 en 258) het sekere voorregte soos om skryfmateriaal, tabak en toiletartikels aan te koop, geniet. Al hierdie *basiese* voorregte word geïroniseer deur die sirkel (die *enso* van Zen) waardeur die letter A omring word. Die blou baadjie van die skilder op *lewendood* se buiteblad herinner weer aan die uitdrukking in die volksmond dat iemand 'n bloubaadjie gekry het wat op sy beurt verwys na 'n "gewoontemisdadiger" (Odendal et. al., 1979: 101). Spottenderwys kan gesê word dat die digter skuldig is aan die oortreding om gedigte te skryf en selfs gevangenisstraf daarvoor gekry het. As aangeklaagde van 'n *woordmoord* (vergelyk onderskrif op p. 54 in *lewendood*) verontskuldig hy hom met die volgende:

ek eet en vee my mond af en sê:

ek het geen sonde gedoen nie (Breytenbach, 1985: 163).

Die gedagte van 'n digter wat as gevangene besig is met "digterspeel is voëlspeel in hierdie woordtronk" (Idem,

1983c: 148) betrek ook die buitebladontwerpe en veral dan die agterblad van **lewendood**. Die digter is 'n "voël", 'n "fool" met 'n punthoedjie soos 'n nar. Tog is die digter se spel met die taal ook die "voëls" op die voorblad van **buffalo bill** waarmee in die hiate, die Niks ontsnap kan word. Die galgtou om die nek van die kunstenaar op die voorblad van **lewendood** is die tuig/taal waarmee die werklikheid/bewussyn omgebring/ getransformeer moet word tot poësie.

In die epiloog van die bundel word die satiriese portretstudie voortgesit. 'n Sitaat uit Rilke se dagboekroman, **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** (1910) en 'n aanhaling van Ernest Hemingway maak deel uit van die epiloog. **Buffalo Bill** as historiese figuur word gerelativeer en selfs heeltemal opgehef in die beweerde woorde van Hemingway wat hy op Sint Patrickdag in 1901 sou gesê het:

I don't know Buffalo Bill  
Ernest Hemingway se eerste volledige sin, Sint  
Patrickdag 1901

Hemingway (gebore in 1899 en oorlede in 1961 toe hy selfmoord gepleeg het), was dus tydens die sê van die beweerde woorde 'n skrale drie jaar oud. Dié bekende skrywer en avonturier se lewe stem egter verrassend baie ooreen met die bioskripte van ander figure waarna in **buffalo bill** verwys word. Sy veelsydige lewe as soldaat, jagter, skrywer en sy sosiale betrokkenheid (Anon, 1984: 757) het raakpunte met die talle ander kunstenaars wat in die intertekstuele gesprek in die bundel betrek is. So was **Buffalo Bill** onder meer 'n soldaat en verhoogkunstenaar; Mao Tse-tung was 'n aanvoerder van sy Kommunistiese magte en aldus 'n soldaat én het ook gedigte (Ch'ên, 1976:322 e.v.) geskryf. Vincent van Gogh was 'n skilder en het ook net soos Hemingway selfmoord gepleeg.

Die aanhaling van Hemingway se woorde tree veral in 'n intratekstuele wisselwerking met die bundeltitel, die aanhaling uit Joyce se *Ulysses* en die gedig van E.E. Cummings - "'Buffalo Bill's'" in "Portrait". Die klem val in Cummings se gedig op die feit dat Buffalo Bill oorlede is. Hy is "defunct" en "Mister Death" word gevra: "how do you like your blueeyed boy". Die nadruk op Buffalo Bill as oorlede figuur én Hemingway se ontkenning dat hy hom sou geken het, lei tot 'n relativering van die bestaan van Buffalo Bill.

Die "blueeyed boy" na wie navraag gedoen word by "Mister Death" word visueel deur die buitebladontwerp in vooruitsig gestel. Die leë oë van Mao op die buitebladontwerpe het 'n diepblou kleur op die agterblad en dui simbolies op die dood in 'n Boeddhistiese verband. In die enkelkaartspel, "solitaire" (Breytenbach, 1984a: 9) word die "Dood" uitgedaag tot 'n kaartspel, 'n taalspel. Vanweë voorgenoemde gedigtitel (vergelyk ook die gedig "monoleeg" in afdeling 4.5.1.besprek) is die gesprek met die dood 'n dialoog met die self deur die poësie, want: "... my verse my sterwe" (Idem, 1984a: 41). Wanneer "satori" (vergelyk ook voorgenoemde gedigtitel in buffalo bill) beleef word, is dit duidelik dat "jy is jou eie ontvlugting" aangesien "my eie dood is ek".

Rilke se dagboekromanfiguur, Malte Laurids Brigge soos in die epiloog aangehaal, se belewinge is gebaseer op Rilke se ervarings in Parys. Die titelfiguur word oorheers deur 'n gevoel dat hy oor nie een van die volgende seker voel nie: die lewe, stryd, lyding, die liefde en veral die dood. Hierdie onsekerheid en relativering van die leefwêreld is tipiese modernistiese kenmerke as voorlopers tot die post-modernisme waartoe Breytenbach se oeuvre behoort.

Die verafrikaanste weergawe van Rilke se Duitse titel in

die epiloog is op die Engels vertaling van dié boek - **The notes of Malte Laurids Brigge** gegrond. Hierdie titel kan verwys na **Notes of Bird** (1984) van Breyten Breytenbach wat die dagboekantekeninge van 'n gevangene ("jailbird") is. Hierdie notas kan as 'n bespotting van die digter as gevangene beskou word. Die ontbloting van die maakproses (deur die metataal) in die aanhaling is ook 'n ontmaskering van die ek, die self. In die aanvangsgedig in die eerste rubriek van **buffalo bill** word die leser immers belowe:

...  
 ek sal jou betrek in die patroon  
 van my ontbloting, dood-gewoon-

...

Die duiding van poësie én die self as 'n dramakarakter met sy maskers soos in die ou Griekse teater wat afgestroop (skoon gebrand) moet word, maar steeds die finale greep om vasgevang te word, ontglip, kom in beide die betekenis van Rilke as argeteks en Breytenbach se oornome daarvan in die sitaat voor. Die sitaat toon duidelike ooreenkomste met die volgende brief gerig aan D. Espejuelo (Idem, 1985: 109). Daarin word die poësie in die volgende metatalige aanwysing verpersoonlik:

...Dit is  
 beter dat die gedig hom- of haarself laat gebeur, net soos die gesig  
 vanself kom uit die dae, grimas vir grimas. Kuns is van-self.

Tog word die *vermomming*, die illusie terselfdertyd net gebruik om deur te dring tot die bereiking van ware insig. Die "spelers" wat net 'n "bespotting" is, bereik tog ware "syn" in die hiate van die poësie. Die humor in Boeddhisme is veral gemik teen die dwaalweë waarop mense hulle kan bevind. Die spot word gedryf met enige ikone soos heilige geskrifte en standbeelde van Boeddha. (Vergelyk vorige

hoofstuk.) Sodra daar egter insig, 'n illuminasie is, is dit geskik vir die: "gek / om te kom met 'n lag soos 'n blom" (Idem, 1983c: 22). Die slot van die sitaat uit Rilke se **The notes of Malte Laurids Brigge** klink soos 'n koan:

En so loop ons rond, 'n bespotting en slegs 'n halwe: syn het ons nie bereik nie, nóg is ons spelers.

In die mottogedig "Portrait" lei die interaksie tussen die verskillende sitate tot die volgende portretstudie: Die hartseer en gal(-uitbraking) van 'n kunstenaar. As 'n oënskynlik berouvolle gevangene/digter bespot hy sy heldhaftige pogings tot daadwerklike ideologiese betrokkenheid, sy daaropvolgende gevangenskap en die wyses waarop deur sy kunsbeoefening tog ontsnapping en bevryding bewerkstellig word.

Die mitologiese verhale wat in die mottogedig gebruik word, word inderdaad in 'n *postmitiese verhouding* teen hulself ingekeer. Die "edelheid" van mitologiese figure word deur die seleksie van bepaalde sitate binne 'n Boeddhistiese raamwerk gerelativeer. Tóg word die spel, die gratis vertonings (die "panem et circences" van die subtitel tot die bundel ) voortgesit in "... Gev. Breytenbach se soeper sirkus sjou!" (Idem, 1983c: 14). Daar is steeds sprake van *speler(s)* (vergelyk Rilke se sitaat) omdat die produseerder telkens die ko-produseerder in die hiatiese poësie in 'n taalspel betrek.

#### 4.4. Rubriekindeling en -titels

Ook die indeling van rubrieke en die rubriektitels van **buffalo bill** reflekteer deur 'n sirkelgang die ikoniese aard van 'n sirkel (die *enso*). In die eerste rubriek, "1 NAGTEGAL (Canto e Incanto)" kom die gedig "dit is 'n

nagtegal gelede" voor. Voorgenoemde gedig vorm weer in 'n *ontbindende* taalvorm die slotrubriek van die bundel.

'n Sirkel binne 'n sirkelbeweging kom weer voor in die derde rubriek, "3 NACHLESE (by die lees van Heinrich Heine se *Buch der Lieder*; die klein kwetsende ure)" wat die middelste rubriek van altesaam vyf rubrieke is. Laasgenoemde rubriektitel waarin gedigte uit Heinrich Heine se *Buch der Lieder* (1827) opgeneem is, beteken in Duits - *weer oes* en *nalees*. 'n Verafrikaanste weergawe ('n digterlike vryheid wat trouens vrylik en hoogs kreatief deur Breytenbach in hierdie rubriek benut word) van "Nachlese" lei tot die volgende lesings: *na(-ge)lees* en/of *om in die nag te lees*.

Die *nalees* van die eie werk wat gedurende die dag geskryf en in die eerste rubriek opgeneem is, lei tot die nagskrif van presies dieselfde gedig in die laaste rubriek. Daar is in die werk van talle ander outeurs en ook in eie werk gesoes. Hierdie lesings word gesteun deur die *verduideliking* in die onderskrif tot die slotgedig "Dit is 'n nagtegaal gelede 2".

(die vóorgaande gedig

is in die donker geskryf; by die daglik

het die donker skrif dit gegee:)

*weve led thei good life;*

*buit now ik's growing could -*

'n Toevoeging van die letter -t tot "nach-" om "Nacht" (die Duitse woord vir nag) te vorm, laat die betekenis - *nag* na vore kom. Die "klein kwetsende ure" van die rubriektitel dui ook op die nag waartydends die droombeelde soos in "12(ich hab' im traum geweinet) (Idem, 1984a: 136) onderskeidinge ophef. In Japan word die droom vanaf die

vroegste tye gebruik as 'n metafoor vir die dialektiek van bestaan en oënskynlikheid én vir die transending van alle dualiteite deur insig in die ware bestaan (Brinker, 1987: 78). Die hele gedagte van (die) *nag* is deurlopend opgesluit in die rubriek en gedigititels waarin nagtegaal in een of ander variasie opgeneem is. Die woordspel met *nagtega(a)l* laat die volgende lesings toe: *dit was 'n nag te gal (gelede)* en *die nagtega(a-)l is oorlede/verby*. Daarin lê die digter as sanger (nagtegaal) se ervaring van sy gevangenisskap met kommentaarlewing (*sy gal uitbraak, bitterheid*) oor die bestel wat daartoe bygedra het, opgesluit.

Ideologiese kommentaar kom in die gedig "Dit is 'n nagtegaal gelede" voor. Die gedig is geskryf as 'n brief aan die (destydse) politieke gevangene, Lewis Nkosi - as "Lewis N" in die onderskrif tot die gedig aangedui. In die gedig verbeel die ek-spreker hom dat hy die stem van sy vriend, Nkosi soos die sang van 'n nagtegaal onder die mure van die gevangenis hoor. Die herhaaldelike klem op die "hoor" van die stem benadruk die sintuiglike afgeslotenheid van die digter in die gevangenis.

Daar word egter deur die ek-spreker in die gedig getwyfel of die "hoor" van die stem dalk nie net verbeel word nie, terwyl dit tog geëggo word deur die realiteit - die politieke opstande van 1976 in Suid-Afrika. Die stem van Nkosi word gehoor in die opstande/politieke vryheidslied totdat die onderskeid tussen *verbeelding* en *werklikheid* vervaag en totaal opgehef word in 'n ervaring van *satori*. In die geval van die buitebladontwerp van buffalo bill suggereer die afgesnyde oor van Mao die sintuiglike afgeslotenheid van 'n tronkbestaan. Op grond van die *afwesigheid* van die oor kry dit juis net soos die ontbrekende (w-)oor(-de) in die hiate van die visuele (en die verbale) teks die illusie van *teenwoordigheid*.

Reeds in die opdraggedig "KLINK DIG IN DIE DONKER, VAN DIE KEEL WAT AFBRAND EN IN OPDRAG AAN DIE LESER, ASOOK AAN WAT VOLG:" is die *donker-/nagidee* ook vervat. 'n Poëtikale program word in dié sonnet met 'n ideologiese kodering gekombineer. Die leser word opgeroep tot 'n "nuut" "brand" (r. 11) van die "ongehoorde" (r. 11) "woorde" (r. 2) én "denke" (r. 8). Die "afbrand" in die keel van die woorde "in die loop van die denke"(r. 8)/die loop van 'n geweer "klink" in die "donker" op. Die klanke van die woord moet soos die geweervuur van die politieke opstande vernuwing bring. Te midde daarvan is die ware sien van sake soos dit is tydens die beleving van 'n verligting van die verstand soos: "... vuur, 'n straal, is-wit, stil-" (r. 12). In dié metafoor is die plotselinge ervaring van *satori* soos 'n ligstraal uit 'n geweerloop afgeëts teen die nagdonkerte.

Ook die geliefde is deel van die verterende lewenslus en begeerte na 'n volle beleving van elke moment. Die vuurlig van die vlamme te midde van die nagdonkerte maak deel uit van "om te lewe is om te brand" (Idem, 1983a: 102) - 'n totale lewensbenadering wat die ongedanste dans ten grondslag lê en waaraan die bundel *lewendood* sy titel te danke het:

...

brand, brand saam met my, lief - te hel met verderf!  
om te lewe is om te lewe, is om lewe-lewe te sterwe

'n Aanhaling uit 'n gedig van Chaucer "Cuckowe and Nightingale" by die eerste rubriek "NAGTEGAL (Canto e Incanto)" verwys na "lovers". Dié rubriektitel en die motto daarby herinner aan 'n liefdesgedig in *Lotus*, naamlik "2.1. (ek het 'n nagtegaal)". In voorgenoemde gedig het die "nagtegaal" (van die titel) en die "muisvoël" (r. 17) as voëls 'n erotiese kodering. Ook die gedig "die brandende skuilplek 2" (Idem, 1984a: 33-4) met sy gebruikmaking

van 'n Chauceriaanse Engels is 'n seksuele gedig. Verder is die beeld van 'n kunstenaar as sanger van (liefdes-)gedigte soos (in-)kantasies (vergelyk die slotgedeelte van die motto) ook in die rubriektitel en motto vervat. Die hiaat waar die klank -a- van "nagtegaal" weggelaat is, gee aanleiding tot kreatiewe moontlikhede waarin verskeie kodes opgesluit lê. Sò is die skeiding van die geliefde weens gevangenskap dan ook bitter soos *gal*, "die eindelose mutasies van angs en pyn" (Idem, 1983c: 67):

Die verbintenis van poësie en erotiek kan na die bundel-titel van ('yk') waarin die voornaamwoorde - ek en jy of die beginletter van Yolande onder meer opgeneem is, deurgetrek word. Die twee voëls (met 'n seksuele konnotasie waarna weer verwys sal word) waarop Mao op die voorblad sit, dui sodoende op die geliefdes en die liefdespoësie in **buffalo bill**. Die nag as metafoor van die dood ("lamort") gaan hand aan hand met die liefde ("amor") en word "Amort" in hierdie liefdesgedigte (Idem, 1984a: 140). Die liefdepoësie in die derde rubriek waarin verwerkte vertalings uit Heine se **Buch der Lieder** voorkom, weerspieël veral die ironiese saambestaan van die *dood* en die *liefde*. Dit sluit aan by die snerpende ironiese aanslag in Heine se poësie (Badt Strauss 1923: x). Hierdie ironie van Heine gemik teen die self en die liefde is egter in Breytenbach se liefdespoësie 'n fnuiking van sy galbittere skeiding van die geliefde in die hiate van die poësie-taal.

Sy bepaalde aanwending van ironie is geleë in die kombineering van 'n Boeddhistiese kodering saam met Heine se poësie. Die gedigtitel "11 (Sie sazen und tranken am teetisch)" het 'n samevoeging die woord *zen* saam met die verlede werkwoord "sass" (sit in Duits). Sodoende word die Duitse werkwoord tot *zazen* getransformeer. Die betekenis van *zazen* word deur Bancroft (1979: 15) aan die

hand van Hui-neng se definisie daarvan soos volg verklaar: "(I)n the midst of all good and evil, not a thought is aroused in the mind - this is called *za*. Seeing into one's Self-nature, not being moved at all - this is called *zen*." 'n Meesterlike *herskrywing* van Heine se werk kom in die derde rubriek voor. Die Europese konteks van hierdie poësie is verafrikaans in Breytenbach se *idioom* en kry boonop ook 'n Afrikakleur in 'n woord soos "gelobola" (Breytenbach, 1984a: 127).

Ook die outeur as produseerder en leser as ko-produseerder in 'n onskeibare interafhanklike relasie word deur die ek en die jy gesuggereer (Brink, 1984: 15). Die twee voëls op die voorblad bevat allusies na hierdie verhouding. Die "friends" in die motto by die tweede rubriek, "2 Die LEEFLEEGTE" asook die derde rubriek se "poets of the world" in die motto dui op die solidariteit van die ek en sy. 'n Intratekstuele gesprek word met "5 gekke" oftewel dubbelgangers van die self in "monoleeg" (Idem, 1984a: 158-60) gevoer. Die dialoog waarby die self betrek is, sluit in: Don Espejuelo, Panus, Jan Blom, Lasarus en Bird as bekende gespreksgenote in die oeuvre van Breytenbach.

Die visuele voorstelling van die *enso*, word ook geëggo deur die tweede en vierde rubrieke van *buffalo bill*. In die titel van die tweede rubriek, "DIE LEEFLEEGTE" is die Zen-leerstelling van die Leegte waarvolgens die Leegte Alles is én die Alles Leegte is, opgesluit. Daar word dus geleef in die *Leegte*, want in die *Leegte* is die *lewe* waar alle onderskeidings tussen sake opgehef is.

Nadruk word weereens op die *nag* gelê deur een van die motto's, 'n aanhaling van Albert Camus - by die tweede rubriektitel:

Daar is geen son sonder skaduwee nie,  
en dit is essensieel om die nag te ken.

Die wesenlike onskeibaarheid van die dag (son) en nag/skaduwee as taalmetafore benadruk die belang van verhoudinge in die **ongedanste dans**. Die verhouding tussen die gedagtegang, waargenome sake en taal én die transformasie daarvan in poësie lê eweneens na aan mekaar. Gouws (1988: 221-27) wys daarop dat die *son* die generatiewe metafoorkern is in 'n eerste transformasieproses van waarneming van die werklikheid tot konsep/bewussyn in Breytenbach se **die ongedanste dans**. Die omvorming tot poësie geskied weer as tweede transformasieproses in die kringloop van woorde, die eklips van die maan plaas. Die twee hemelliggame is buurmanne van mekaar soos dit afgelei kan word uit die gedigsiklus "buurmaan" (Idem, 1983a: 19-24). In die eklips as 'n donker tyd van afskaduwing wys hy op die teks en veral die woord se buitelyne as afgeëts teen 'n negatief. Verder verduidelik Gouws dat een van die leksikale inskrywings van negatief dui op "waaraan iets ontbreek". In die gebrekkige aard van die literêre teks, die hiate, die leemte is die kreatiewe energie van die teks geleë.

Dieselfde verband bestaan ook tussen lewe en dood soos in die onderskrif van "dit is 'n nagtegaal gelede 2" (vergelyk afdeling 4.2) uitgedruk word. Die "could", die koue waarna verwys word, het direk op die winter betrekking. Dit lei weer daartoe dat 'n transformasie tussen "nagtegaal" en winter gemaak kan word sodat die gedigtitel soos volg lees: "dit is 'n winter gelede".

Die vierde rubriektitel "4 B.B.- UITTREKSELS" kan opgebreek word tot - 4 B.B. uit-trek-sel-s. So 'n opbreking of afbranding van die rubriektitel kan dit soos volg laat lees: die digter/gevangene, Bangai Bird trek uit sy sel(f), taal/poësie uit. Met behulp van die taal word daar

uitgetrek, ontsnap aan die beperkinge van die gevangenis én die self. Die taal word ook uit die self *getrek* om poësie te maak. Na aanleiding van die volledige woord kan die "UITTREKSELS" as opsommings, of grepe uit die eie (en ander) se werk geld. Die aard/wese van satori is ook die aard/wese van die gedigwoorde soos dit meesprek in die motto (my benadrukking) tot die vierde rubriek:

toue van uitrafelende woorde  
om aan te hang  
bo die put van vergetelheid

Die "... put van vergetelheid" verwys enersyds na die "put" van die gevangenis waarin mens in "vergetelheid" kan wegsink. Andersyds is dit ook die sirkelvormige "put" van die *enso*. Die laaste kwatryn van "Driervers: indruk" (Idem, 1983c: 27) verwoord die hiatiese aard van die poësie (my benadrukking) in die ongedanste dans soos volg:

ek is blinkdag nog lief vir jou, kwatryn  
waar jy hol handeviervoet diep die lyn  
in die putnag laat snig en boontoe katrol:  
my rym-eie skepbekertjie van die pyn

Dit is in hierdie "hol", die "putnag" waarin die nagskrif van "dit is 'n nagtegaal gelede 2" wat in die dag gelees word die onderskeidinge tussen woordgrense ophef. Indien die nota van die uitgewer om dié gedig met sy *voorganger* op bladsy 27 in die eerste rubriek te vergelyk, geïgnoreer word, kan die ko-produseerder uiters innoverend tot die produksie van die poësie bydra. Die *ontbindende* taalvorm van die slotrubriekgedig in buffalo bill druk die idee van 'n afsterwe van die self en ook die bestel in Suid-Afrika uit. Deur 'n ineenstorting van die taal word die beperkinge van taal en sy gewone verstaanbaarheid oorgesteek. 'n Afbranding van keel, die nuutbrand van die poësie waartoe die leser in die programgedig opgeroep word, vind in die gedig plaas. As die slotrubriek en -gedig van die bundel waardeur die ikoniese sirkelgang van

bundel *voltooi* word, is die vervloeiing van die taalgrense daarin sinoniem met die ervaring van satori.

#### 4.5. Die "voëls van my taal"

Die portretstudies op die buitebladontwerpe en die motto-gedig word ook in die bundelinhoud van *buffalo bill* voortgesit. Intratekstueel skakel die buiteblaaie en die gedigte van die ongedanste dans met mekaar in die opbou (en afbraak) van die subjek as kunstenaar.

##### 4.5.1. 'n Woordportret

'n Monoloog word in "monoleeg" (Breytenbach, 1984a: 158-166) tussen verskillende alter ego's in die leegte, die hiaat van die titelsamestelling - *mono+leeg* gevoer. Die een onderskrif: "ek is die waarheid/ Hajjaj" dui op die subjek as punt van integrering vir al die gefragmenteerde selwe in die gedig. Tog bied die afsplintering van die self ook 'n ander moontlikheid. Gilfillan (1991: 50) se verwysing na Davies (1990: 30) druk dit soos volg uit: "'n Skrywer met 'n sosiopolitieke (sic) gewete: '... deliberately adopts 'I' in order to mean 'we'". Verder vermoed Gilfillan: "Miskien vind 'n mens ook om daardie rede die soeke na 'n poli-persoonlikheid, 'n manier om verskillende lotsbestemminge te deurleef, om na ander deur te dring en te kommunikeer."

Al die alter ego's in "monoleeg" kan in die oeuvre van Breytenbach teruggevind word. Soos in ander boeke van die reële outeur tree die (*g*)ekke met die "5 gekke" (r. 8) in gesprek en kom hulle lewens volledig ooreen met dié van die skrywer. Een van die gespreksgenote, Bangai Bird aan wie die laaste spreekbeurt verleë word, word reeds deur die onderskrif tot die titel in vooruitsig gestel:

In Praytora there dwells a fallow  
 whose froat is illegally shallow -  
 when jailed for some troof  
 he swore for the roof  
 and said: I've just swallowed a swallow  
 B.B., die ope lyf

As gevangene, "jailbird" is Breytenbach in die Sentrale Gevangenis in Pretoria aangehou voordat hy na die Pollsmoor Gevangenis in die Kaap oorgeplaas is. Die benaming, "Bangai Bird" (Idem, 1984c: 146, 176, 280 en 305) is Breytenbach se tronknaam. Hierdie benaming het 'n beginletterooreenkoms met Breyten Breytenbach en Buffalo Bill. Die "swallow" in die onderskrif as voël is net soos die voëls op die voorblad en die *nagtega(-a-)l* van die rubrieken gedigtitels in *buffalo bill* ook "die voëls van my taal" (Idem, 1969: 35). 'n Seksuele konnotasie met voël as penis kom tegelykertyd in die gedig (r. 177-79) voor waar gevra word:

geliefde  
 help my om te glo dat al my geil verlange  
 'n gladde swaeltjie is

Panus, een van die afsplitsinge verwys na die Griekse god Pan van die natuur en aardse luste, en van die groot kreet; penis en anus - ook in die naam vervat, is onderskeidelik die organe van reproduksie en ekskresie. As skrywer word Panus in *Om te vlieg* identies in voorkoms met dié van Breytenbach (1971: 1-2 en 35) self voorgestel. In "monoleeg" word eweneens deur Panus "die skawerige skawu van 'n voël se vlug" (r. 77) togte oor kontinente deur die kunste-naar met die poësie onderneem. Woorde en voëls word soos volg met mekaar geassosieer:

...

elke woord uitgebring vir eendag se tuiste  
 is 'n swewende voël wat die lug blou krabbel  
 van wat op die hart weeg

...

(Idem, 1983c: 148).

Die assosiasie van pen(+is) met voël waarvan Mao se *pen-hand* op die voorblad 'n indeks is, kan intratekstueel in die oeuvre van Breytenbach na 'n skildery getiteld, "Bird" teruggevoer word. Hierdie skildery wat in 1986 in Antwerpen uitgestal is, toon 'n "Driedubbele selfportret van Breytenbach as seun, gevangene en grysaard. Met natuurlik die voël" (Schoombee, 1986: 6). Benewens die voël aan die bokant van die skildery, het die grysaard ook 'n voël as hand.

Die twee voëls op die voorblad van *buffalo bill* is deel van 'n absurde sirkusoptog waarin die onwaarskynlike en ondenkbare voorkom. Die verwagting dat Buffalo Bill op 'n perd uitgebeeld sou word, word heeltemal oortref deur die aanbieding van Mao op twee voëls. Die beelde van 'n perd en voëls is egter onderling uitruilbaar met die reise wat met "die handperd van my pen" (Idem, 1985: 54) onderneem word. Die verhouding tussen die visuele en woordbeelde én die produseerder en ko-produseerder word in *Alles een paard* (Idem, 1989: 33) só gestel:

Mijn vertaler is een manke jongeman met blauwe ogen die Paard heet. Hij staat me zo na dat hij mijn broeder in het woord zou kunnen zijn.

Hierdie "vertaler" by name "Paard" is die taal van die poësie waarvoor Breytenbach (1987: 107) opmerk: "... poësie is 'n taal: wanneer jy skryf vertaal jy daarin ... en by die lees vertaal jy daaruit". Die *Niks* en woordperde is

gelyk aan mekaar in die volgende vergelyking:

...

al die woorde is net skimme

wat soos perde van asem

deur die niet galop

... (Blom, 1970: 9).

Die perde as metafoor van die *Niks* skakel met 'n Boedhistiese kodering waarin kraanvoëls soos op die buitebladontwerp van **buffalo bill** voorgestel "nirvana" (Tanahashi, 1984: 13) simboliseer.

In sy resensie oor **buffalo bill** skryf Marais (1985: 10) oor Mao as ruiter op twee voëls: "Die feit dat hy op twee voëls sit, laat mens onwillekeurig dink aan die bekende spreekwoord 'op twee stoele sit' wat aansluit by die dualiteit waarvan daar in die bundel sprake is". Later in die resensie meld hy dat "... die binêre opposisie binne-buite waarskynlik die belangrikste rol in die bundel ..." sou speel.

Die assosiasie met stoel bring die aanvanklike titelgewing van die **ongedanste dans** as "sterfstoel en "sterfgang" (Breytenbach, 1987: 97) na vore. 'n Vervangingsaamlees van die twee woorde lei weer tot die woord "stoelgang" (Gouws, 1988: 244). Die "leefruimte (/latrine)" (Breytenbach, 1984a: 55) is "(D)ie hol, die gat, die poephol, kortom die hiaat ..." (Idem, 1988: 191). Die skryfnaam Panus waarin die "anus" opgeneem is, het duidelik ooreenkomste met die gedagte aan die hiaat as 'n *poephol*. Die gelykskaking daarvan word in die lang epiese "tuin"gedig in **buffalo bill** se tweede laaste strofe soos volg uitgedruk (my benadrukking):

altdy skiet die innerlike tekort uit vrees vir die skeurende vertigo,  
 uit dieptevrees word die keusedier uitgedryf om met geweld  
 sy eie leefruimte(/latrine) te verkrag  
 sy eie tekort buite hom te versigbaar  
 sodat hy dit weer op kan probeer bou  
 soos hy vermoed dat dit in onskuld vroeër was  
 of moes wees,  
 en sodat dit nie stand sal kan hou (Idem, 1984a: 55).

Die erotiek van die poësie word ook in die skryfnaam, Jan Blom in Lotus gekry. 'n Deurdringing tot die "o, blom verborge in die lotus" (vergelyk die motto tot Lotus "aum mani padme hum") word in "monoleeg" met "die tongvoël", "die gladde swaeltjie" gemaak. Met die *penhand* van Mao kan die enso van Zen of 'n lotusblom (met gelykduidige simboliek as die enso) van Tantrisme in die lug geteken word. Tantrisme het in die ongedanste dans neerslag gevind (vergelyk die gedigte "jantra" in ('yk') en "famadihana" in eklips), terwyl dit in die bundel Lotus (1970) 'n deurslaggewende invloed gehad het.

Terwyl daar met die woord omgegaan word, kan verwag word dat "in die skrywe sal die beskrewe omskryf word" en dat "in die skrywe sal die beskrewe omkom" (Idem, 1985: 10). Die omgang met die woord vind plaas in die hiate, "die stiltes tussenin" (Idem, 1985: 130) sodat die woorde in die transformasieproses tegelyk onthul en verhul word. Dan word aan die pen (vergelyk met *penhand* van Mao op die voorblad van buffalo bill) gery soos Panus in "monoleeg" (r. 200-202) as hy "swaai/ al hoe stywer draai/ om die pen". 'n Samevoeging van erotiese taal en die simboliese duiding van blou as die *Leegte* kom in die volgende beeld in "die brandende skuilplek" (Idem, 1984a: 31) voor (my benadrukking):

Hy dink:...

...

is dood die orgasme van die lewe,  
die kli-maks, al hoër en hoër gerook in die blou  
water. Maar ook dit is alleen 'n woord-ereksie.  
Sy mond-kou voel die verstywing van sy tong.

...

As herresene volhard Lasarus in "die dood is/ ... my domein ..." (r. 46-7) en keer as 'n verkapte segmentering van die self weer en weer terug "om van meets af die lewe te bevrug" (r. 52) deur sy dood. B B Lasarus is in 'n Seisoen in die paradys (1976) die teruggekeerde skrywer tydens 'n besoek aan Suid-Afrika. Reeds in die bundel Kouevuur kom Lasarus as 'n eggo van die self met 'n allusie op Descartes se "cogito ergo sum" voor. Soos 'n Don Quixote met al sy verbeeldingsvlugte vol illusies onderneem Don Espejuelo in "monoleeg" reise na die binne- en buitewêreld. Die reise behels 'n "... inbraak in bandiet-wees se klein kamer" (r. 209) met sy taalvoëls.

Eintlik is die "toue van uitrafelende woorde/ om aan te hang/ bo die put van vergetelheid" (vergelyk motto tot die vierde rubriek waarin "monoleeg" voorkom) 'n uittrek uit die sel(-f) ( die "4 B.B. - UITTREKSELS" van die rubriek-titel). Die self word afgelê in die proses van 'n dissekering (*uitmekaar trek*) van verskillende selfportrette in "monoleeg". Terselfdertyd is ook die poësietaal algemeen hiaties, want dit is soos "die swart lusse in die lug" (r. 211). Die woorde is teen die lug geskryf soos dit deur die buitebladontwerp van die betrokke bundel in vooruitsig gestel word. Die *enso* (sirkel) het dieselfde betekenis in Boeddhistiese ikonografie as die kraanvoëls (die "vlug" in r. 212) op die buitebladontwerp. Al twee ikone dui op die groot Leegte waar alle gebondenhede ophou om te bestaan soos dit deur die volgende woorde (r. 211-17) uitgedruk word:

die swart lusse in die lug  
 in die vlug se skroeistreep:  
 dit wat ons bind het lankal afgebrand  
 (geen begeerte of drome of kleinnode meer  
 geen refleksie of aanhorigheid wat ons keer  
 dit wat ons bind - is - lankal afgebrand)  
 en ons is vry!

Die ervaring van die Leegte kan beskryf word as 'n "... detachment from appearances ..." en 'n "... fullness of the field of perception accessible to the opened mind" (Cleary, 1986: 9). Dienooreenkomstig word die alleenspraak (in Grieks "monos") met die self in die leeg(-te), die hiaat *afgesluit*, maar terselfdertyd ook voortgesit soos die slot van die gedig getuig:

**BIRD** basta!  
 sal julle nou ophou stry  
 - end kry -  
 sodat ek mag skrywe?

'n Beroep van Bird om stilte sodat hy kan voortgaan om te skryf, laat die "julle" voorleef. 'n Herhaaldelike afskeid van die digter (en sy afsplitsinge) en die leser kom telkemale by 'n herlesing van die poësie voor. Die afskeid is bepaald tydelik van aard, want "die maer man met die groen trui ..." immers al besig om: "sy langwerpige kop" te "stut en hamer" "om vir u/ 'n gedig te fabriseer".

Die onderskrif tot "monoleeg" waarin die subjek se sentrale rol vooropgestel word: "ek is die waarheid" hou met die opdrag van "Bedreiging van die siekes" aan: "(vir B. Breytenbach)" verband. Die digter/gevangene se tronkstraf word in beide "ykoei" en "monoleeg" geïroniseer deur die ontsnappings, die vryheid verkry deur die hiatiese poësie. Almal (die ko-produseerders saam met die produseerder) het deel-

geneem aan die maak van die poësie en is medeskuldiges. Die portretstudie in die mottogedig verwys die "ongunstige mark" na die ideologiese bestel waarvolgens die kunstenaar net "'n klein bietjie werd" sou wees. Die hele voorgehoue portret in die mottogedig toon juis heel ironies deur die beklemtoning van Buffalo Bill se dood in 'n Boeddhistiese konteks geïnterpreteer hoe min werd die subjek is. In die onderskrif tot "monoleeg" is 'n "fallow", "jailed for some troof" en in die slot van "ykoei" in ('yk') word gesê:

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

Bogenoemde is 'n variasie op die slot van "Bedreiging" in **Die ysterkoei moet sweet**: "Kyk hy is skadeloos, wees hom genadig." Die nuutskepping "skadig" hou verband met "skadelik", "skaduwee" en "beskadigde gedig" (Viljoen, 1988: 210). Die verstand, die "Absent Mind" word aan 'n skaduwee, (as) 'n gedig (Breytenbach, 1987: 18) gelykgestel. Reeds in die bundel *Lotus* (1970) word die *tong* en *skaduwee* met mekaar gelykgestel: "... my tong, my skaduwee" (Blom, 1970: 10). Hierdie metafoor spreek van 'n onskeibare relasie tussen die digter en sy penvrugte. Laasgenoemde is die tong waarmee gepraat word, omdat "die woord stemvrug en tongkos" (Idem, 1985:10) is. Die woord gee hom stemreg ("stemvrug") in 'n tronkbestaan waar voorregte nie bestaan nie. Nog 'n metaforiese gelykshakeling tussen die produseerder en sy werk kom voor in: "die tong 'n blom" (Breytenbach, 1985: 10). Die blom geld dan ook "byna deurgaans as simbool vir die poësie" (Gouws, 1988: 175) in Breytenbach se oeuvre. Die taalmetafore vir die "Absent Mind" word onder meer in "skadumaan" (Idem, 1983c: 158) en 'n bundeltitel soos **eklips** gekry.

Ook die kleure op die buitebladontwerpe is simbole van die daglig/nagdonkerte, lewe/dood en skadelike/onskadelike verhouding. Rooi gekombineer met wit asook, die swart en blou kleure op die buiteblaaie van buffalo bill wys op die *Leegte*. Die nag, die tyd van afskaduwing, die eklips is soos 'n negatief as buitelyne van die woord afgeëts. Die negatief as iets waaraan iets ontbreek, is die hiaat en aldus ook die Groot Leegte. Daarmee saam moet die rubriek- en gedigtitel - "NAGTEGAL" en "dit is 'n nagtegaal gelede" soos volg geïnterpreteer word: *die nagtegaal is oorlede*. Die sanger, die digter as oorledene, die lyk van 'n dooie of as 'n *lyk soos*, 'n illusie pryk op die buitebladontwerpe van buffalo bill. Soos 'n Boeddha sittende op 'n lotusblom (die twee voëls van die voorblad), met 'n ligomlynde gesig, met hemelsblou oë hou hy 'n blom as simbool van die woordelose (hiatiese) boodskap in sy uitgestrekte hand aan sy volgelinge uit.

#### 4.6. Die interaksie tussen die buitebladontwerpe van die ongedanste dans

Al die buitebladontwerpe van die bundelsreeks van die *ongedanste dans* vorm intratekstueel saam 'n visuele teks. Die ooreenkomste tussen die verskillende buitebladontwerpe strek verder as net die uitbeelding van portret- of figuurstudies op al die buiteblaaie. Opvallende parallele kom tussen die sintuie, die liggaamsdele en die ander besonderhede (*bykomstighede*) van die onderskeie buitebladontwerpe voor.

Sodra hierdie ooreenkomste saamgevoeg word (vergelyk tabel 2, p. 148), kan al die buitebladontwerpe as *een* teks gelees word waarin dieselfde werkmodusse geld. 'n *Afwesigheid* van sintuie kenmerk die visuele teks(-te) waar die ontbrekende oë (van al die buitebladontwerpe) én ore (vergelyk buffalo bill en lewendood se buiteblaaie) onderling met mekaar uitgeruil kan word. *Mutilasies*

van ander liggaamsdele kom ook op al die buitebladontwerpe voor en kan as 'n konkretisering van die proses van ontindividualisering wat in die ongedanste dans plaasvind, beskou word. 'n Opgaaf van die verskillende mutilasies kan soos volg saamgevat word:

Die opgehefde hand van Mao Tse-tung is tot 'n pen op die voorblad van **buffalo bill** getransformeer. Die titel van ('yk') is ingebrand op die voorkop (op die voorblad). Op die agterblad van laasgenoemde bundel is 'n *letsel* waar die titel ingebrand was. Ook die titel van *eklips* is in onderskeidelik wit en swart op die portrette van die voor- en agterblad se voorkoppe geskryf. 'n Geswolle hoof soos die van "waterhoof" of 'n "'alien'" (Viljoen, 1988: 65) kom op die voorblad van ('yk') voor. 'n Besondere groot mond met letters in pryk op die buitebladontwerpe van *eklips*. Daarteenoor vertoon die mondjie van die portretstudie op die voorblad van ('yk') weer uitermatig klein. Die bene en hoedjie van die geskilderde figuur op die skilderdoek word een met die skilder op die voorblad van *lewendood*. Die potsierlike proporsies van die *nar* op die agterblad van hierdie bundel toon ooreenkomste met die voorblad van **buffalo bill**. Mao Tse-tung vertoon eweneens dwergagtig en lyk ook soos iemand wat aan 'n sirkusvertoning sou kon deelneem. Dit lyk of die *nar* op 'n trom slaan waarop die bundeltitel *lewendood* staan. Die *trom* is 'n herhaling van die voorblad waar die sirkel met die letter A daarin aan die onderkant van die skilder se baadjie voorkom.

In al hierdie visuele tekste is die *eenwording* van die taal en die uitgebeelde subjek sekerlik die prominentste aspek. Die onskeibare verhouding tussen die subjek en taal word visueel gekonkretiseer in: die brandmerk en *letsel* van die bundeltitel ('yk'); die letters (die reële outeur se naam en van) in die monde en die vervloeiing van die bundeltitel *eklips* met die gesigslyne; die eenwording van

die kunstenaar en sy kunswerk (lewendood) en die *pen-hand* van Mao Tse-tung (**buffalo bill**).

Verwysings na die reële outeur kom altyd in een of ander variasie op die buitebladontwerpe voor. 'n Ooreenkoms bestaan tussen die beginletters van die titel **buffalo bill** en dié van Breyten Breytenbach (of Bangai Bird). Hierdie beginletter is dan ook soos 'n paraaf op die nar se punt-hoedjie op die agterblad van **lewendood** aangebring. Die titel van ('**yk**') bevat onder meer biografiese gegewens van die reële outeur. Die eerste letter van die titel kan as die beginletter van sy vrou Yolande se naam geïnterpreteer word. Die oorblywende letter kan weer as 'n verwysing na die voornaamwoord *ek* gelees word. Ook die twee beginletters van die titel **eklips** kan na die *ek* herlei word. Juis omdat die leser as ko-produseer aan die maak-proses van die poësie moet deelneem, is hy ook by hierdie *ek* ingereken.

Die aanhalingstekens en die hakies by die titel van ('**yk**') word deur Viljoen (1988: 63-65) binne 'n semiotiese raamwerk verklaar. Die titel word aan 'n bepaalde spreker toegedig en daardie spreker is hyself. Hierdie "... self-aanhaling impliseer 'n afstand tussen die *ek* wat ervaar en die *ek* wat skryf" (Idem, 1988: 63). Verder meen sy dat hierdie procédé 'n objektivering van sy konkrete gestalte is waardeur die teks op sy beurt van 'n fisiese subjek losgemaak word.

Dié losmaking, die afstand van die self word ook deur die relativerende betekeniswaarde van die aanhalingstekens aangedui. 'n Vestiging van die aandag op die taaluiting word ook deur die aanhalingstekens bewerkstellig. In die verband haal sy Brink (1984: 18) aan en wys daarop dat die aandagfokus op 'n aangewesenheid op woorde eerder as op

dinge dui. "Die outeurskode bevestig die leser se vermoede dat hierdie proses deurgevoer word na die persoon van die ek" (kursivering is dié van Viljoen). Na aanleiding daarvan skryf sy verder: "(D)eur die gebruik van die aanhalingstekens word die yk (ek) sy eie taaluiting; hy verloor sy fisiese substansie en word woord of teks." (Idem, 1988: 63.)

Dieselfde relaterende betekeniswaarde deur Viljoen aan die aanhalingstekens toegeskryf, kan myns insiens ook deur die hakies gesignifiseer word. Die hakies as leesteken plaas die titel in 'n parentese sodat dit as 'n byvoeging wat net sowel weggelaat kon gewees het, kan geld. Indien die spasies deur die hakies gelaat, voltooi sou word dan vorm dit 'n sirkel, die *enso* in Zen.

Die ander besonderhede in die buitebladontwerpe is net soos die *sintuie* en *ledemate* onderling uitruilbaar. Dit is veral binne 'n Boeddhistiese kodering en dan veral ook Breyten Breytenbach se eiesoortige gebruikmaking daarvan waarvolgens hierdie *bykomstighede* geïnterpreteer moet word. Die kraanvoëls van Mao op die buitebladontwerp van **buffalo bill** dui net soos die vlinders op die buiteblaaie van ('yk') op die *Leegte*. Dieselfde betekeniswaarde is in die sirkel (die *enso* van Zen) om die letter A van **lewendood** se buitebladontwerpe opgesluit. 'n Binduteken ('n kolletjie in die middel van die voorkop) is om die kolletjie van die i-klank in die titel van **eklips** geskilder. Die binduteken wat onder meer in die Tantrisme teruggevind word, kan na dieselfde signifiëring van die *Leegte* in Boeddhisme herlei word.

Die water waarin die kraanvoëls in die visuele teks van **buffalo bill** staan, kan met die trane op die voorblad van **eklips** vervang word. Tradisioneel is die kleur blou 'n

betekenaar van water. Die kleursimboliek op die buitebladontwerpe kan ook die *bykomstighede* vervang. Die kleure blou, rooi(-oranje), wit, swart en groen (met die uitsondering van ('yk') en eklips) is in al die buitebladontwerpe gebruik.

'n Gemenedeler bestaan tussen die onderskeie kleure wat gebruik is omdat een van die simboolwaardes daarvan na die dood verwys. Hierdie tradisionele betekeniswaarde moet in die poësie van Breytenbach in 'n Boeddhistiese konteks vertolk word. Daarvolgens kan die *dood* as 'n beleving van *satori* beskou word. 'n Tronk bestaan is 'n afsluiting van 'n normale leefwêreld sodat die outeur se bestaan soos die van 'n dooie was. Hy was - by wyse van spreke - dood vir die buitewêreld en het vanweë sy afsondering soos 'n *oorledene* gevoel. Die hanglus en die letter A op die voorblad van *lewendood* is alles *bykomstighede* wat in 'n komplementêre relasie met die vermelde kleursimboliek tree. Die ontindividualisering wat in die hiate plaasvind, is soos 'n ophang van die self. In die hiaties poësie van Breytenbach waar dit "... oor die wans, die onmiddellikheid van die satoribewussyn" (Gouws, 1988: 195) gaan, is laasgenoemde die hoogste voorreg.

Afgesien van die duiding van 'n lyk (van 'n dooie) deur die kleursimboliek en die *mutilasie* van sintuie en ledemate asook ander besonderhede dui die *lyk* ook op illusie. As poëtiese kode skep die oënskynlike aspek, die *lyk* soos eindelose moontlikhede in die hiate. 'n Kreatiewe produksieproses is voortdurend aan die gang. Een van die tradisionele betekeniswaardes van groen is dat dit na plante verwys. Die voortplanting en die uitgroei van die taal en die visuele in die hiate lei tot 'n dinamiese wisselwerking tussen die visuele en verbale tekste van die ongedanste dans.

'n Samevoeging van koderings van inperking en vryheid kom in die houdings van die figure op die buitebladontwerpe voor. Die opgehefde hande van die figuurstudies van *lewendood* lyk ook asof dit vasgespyker sou kon wees soos die van 'n gemartelde of 'n gekruisigde. Daarbenewens lyk dit ook amper soos vlerke van 'n voël. Laasgenoemde moontlikheid kom beslis in die buitebladontwerpe van soos die so (1990) voor. Die figuur daarop staan soos 'n *hoenderhaan met uitgespreide vlerke* (arms) op sy eie *mishopie* woorde.

Die "jailbird" wat deur die twee kraanvoëls op buffalo bill se buiteblad gekodeer is, verwys na die opsluiting van die reële outeur in die gevangenis. Tog is die twee voëls terselfdertyd ook ikone in Boeddhisme wat die *Leegte* (Tanahashi, 1982: 13) aandui. Daarmee saam moet Cooper (1978: 20) se verklaring dat voëls 'n simbool van Boeddha is en dat dit ook geluk kan voorstel, gelees word. Die water waarin die voëls staan of besig is om deur te stap hang saam met al hierdie koderings, want as 'n stuk water oorgesteek word, simboliseer dit in Boeddhisme 'n aflegging van die wêreld van illusies om Nirvana te bereik (Idem, 1978: 188). 'n Onthegting van die self is sodoende in die twee voëls waarop Mao terselfdertyd ry, geleë. Die voëls kan onderskeidelik die *jy* en die *ek* in die titel ('*yk*') verteenwoordig. Die ruiter (as 'n selfportret van die outeur) en sy rydiere (as die voëls van my taal) is eweneens in so 'n interafhanklike en verweefde relasie. Die relativerende waarde van die leestekens - die hakies en aanhalingstekens - van die titel ('*yk*') kom in die kleursimboliek van Mao se swart klere en ikoniese waarde van die kraanvoëls voor. Een van die kleur swart se betekeniswaardes is dan ook dat dit die "Void" (Cooper, 1987: 39) is. Die onderskeid tussen die outeur en sy skryfwerk vervloei reeds in die visuele teks. 'n Distanasiering van die fisiese self word ook daarin aangetref dat Mao Tse-tung en nie die reële outeur soos op die agterblad van ('*yk*') uitgebeeld is nie.

Die afstand tussen die outeur en sy kuns (die skilderye op die buiteblaaie en sy poësie) bestaan ook daarin dat Mao Tse-tung net soos die ander figure waarna op die buiteblad van **buffalo bill** verwys word reeds oorlede is. Mao is in September 1976 oorlede en dit val met die ontstaantydperk van die bundel saam. Buffalo Bill en ook Vincent van Gogh - waarna 'n allusie voorkom in die vorm van die een afgesnyde oor van Mao - is ook al twee al oorlede. Aaneenlopend daarmee word geïmpliseer dat die outeur ook *dood* is.

'n Komplementêre relasie van inperking en vryheid word ook deur die hakies om die titel van ('k') gekodeer. Viljoen (1988: 64) skryf dat: "(G)elees saam met die teks van die biografie kan die hakies funksioneer as ikoniese teken van opsluiting in die tronk". Daarmee saam moet die relativerende waarde van hierdie leesteken gelees word. As 'n blote byvoeging asof daarvan net terloops melding gemaak word, is dit asof die *brandmerk* van gevangeneskap en die geykte, die konvensionele poësie gerelativeer word. As die ronde hakies se punte met mekaar verbind word dan is dit 'n sirkel. In hierdie sirkel (*enso*) sou die titel dan algeheel *verdwyn* sodat dit as 'n ikoon van die hiatiese werkmodus in die visuele en verbale teks geld.

'n Komplementêre verhouding bestaan ook tussen die verskillende kleure. Die kombinasie van "red with white is death" (Cooper, 1987: 41). Ook die kombinasie van blou en rooi het 'n bepaalde simboolwaarde. Die kleure word tradisioneel gesien as betekenaars van water en vuur en vorm saam die twee groot beginsels waarop die kosmos berus. Deur die samevoeging van die twee elemente - as teenoorgesteldes van mekaar in die buitebladontwerpe - word 'n versoening tussen dié twee pole bewerkstellig.

Die relasie tussen die voor- en agterblaaie van die onder-

skeie visuele tekste in die ongedanste dans vertoon verder ook bepaalde verskille ten opsigte van die agterblaaie. Die volgende verklaring van Viljoen (1988: 70) oor die verskil tussen die voor- en agterblad van ('yk') kan aanvaar word: "(M)et die 'ingang' van die bundel is daar nog sprake van 'n wese wat 'n bestaan voer in die doderyk. By die uitstap uit die bundel is hy weer lewend. So 'n interpretasie word ondersteun deur die outeurskode. Die tweedelaaste gedig in die bundel is - volgens die datum daarby - voltooi tien dae voor Breytenbach se vrylating uit die tronk." As dié bundel wat kort voor Breytenbach se vrylating voltooi is, kan ('yk') se agterblad as die laaste visuele teks van al die buitebladontwerpe beskou word. Die bepaalde volgorde waarin die bundels wel uiteindelik verskyn het, (vergelyk Galloway 1985: 86) word uiteraard nie in hierdie stelling geïmpliseer nie. Iets het telkens verander ten opsigte van die gesigsuitdrukking of die houding van die uitgebeelde figuur.

In die geval van eklips huil die gesig op die voorblad, maar die mond is in 'n groot glimlag oopgesper. Die woorde in dié mond - die outeur se naam en van is duidelik sigbaar sodat die beginletter *b* baie pertinent 'n *p* is. Hy is sodoende "preytenbach", die slagoffer wat gejag word en in die gevangenis is. Die trane het egter *opgedroog* op die agterblad, maar die mond hang nou - gesluit in 'n hartseer grimas. Die woorde steek nou halfpad en omgekeerd (net soos die bundeltitel op die voorkop) uit die mond uit. Die emosies van hartseer en oënskynlike geluk wat saam op die voorblad voorkom, word op die agterblad voortgesit. Indien dit as 'n teken van verworwe geluk sou kon dien, is die droë oogkaste op die agterblad beter daaraan toe as op die voorblad. Die bundeltitel en die outeur se naam en van is nou 'n omgekeerde spieëlbeeld van die voorblad. Ook die kleur waarin die bundeltitel geskryf is, het van wit na swart verander.

Dieselfde omkering van die bundeltitel kom ook op die buiteblaaie van *lewendood* voor. Die skilder se figuurstudie waarmee hy op die voorblad besig is, is op die agterblad van *lewendood voltooi*. Die outeur se paraaf is in spieëlskrif op die *afgehandelde* produk se punthodjie aangebring. Dit is 'n "gelukkige" figuurtjie, want hy glimlag breed. Die figuur se hand is opgegooi in die lug en kan as 'n gebaar van *ek weet nie of ek is onskuldig* vertolk word. Net soos in die geval van ('yk') word laasgenoemde interpretasie deur die tweede laaste gedig in die bundel bevestig. In die gedig se laaste strofe word gesê:

ek eet en vee my mond af en sê:  
 ek het geen sonde gedoen nie

'n Inkering in die self word deur die omgekeerde spieëlletters op die agterblaaie van *eklips* en *lewendood* visueel gekonkretiseer. Die spieëlbeeld as metafoor in Breyten Breytenbach se poësie dui volgens Ferreira (1988: 1-10) op misleiding en ook op iets waarna gestrewe moet word. Die misleiding is daarin geleë dat "... die mens nie die ware Self, die volmaakte éénheid van homself as aspek van alles anders in die spieël ..." (Idem, 1988: 7) kan aanskou nie. Daarteenoor merk sy op dat die mens moet streef om soos die spieël waar te neem. Dit behels 'n vlugtige en onbevange waarneming, met 'n bewuste so helder soos 'n spieël, waarin geen beeld stagnant en permanent is nie. Gevolglik is beelde vloeibaar en onophoudelik deel van die ervaring van die groot onskeibare eenheid.

Bostaande verklaring van die spieël as metafoor moet gelees word in die konteks van Ferreira se argument dat in poësie so wel nie-literêre as literêre ekstratekstuele relasies veronderstel word. Haar betoog is dat die leser wat wil deelneem aan die skeppingsproses van die teks nie net die

alleenstaande gedig nie, maar die groter geheel van die reeks, bundel en oeuvre in ag moet neem. Hierdie *versoek* moet ook uitgebrei word na die visuele tekste waarsonder die groter geheel nie behoorlik geïnterpreteer kan word nie.

Die inkyk in die self se innerlike word ook deur die skoenlappers wat die oë van die gesigte op ('yk') se buitebladontwerpe bedek, aangedui. Viljoen (1988: 69) haal Cooper aan om daarop te wys dat die wit skoenlapper van die voorblad "... funksioneer binne bepaalde kontekste as 'n be-tekenaar vir die siel en sy onsterflikheid ...". Ook die letsel op die agterblad word deur haar as 'n derde oog wat die brandmerk van die voorblad vervang, beskryf. Sy wys daarop dat die derde oog reeds op die voorblad van *Die ysterkoel* moet sweet voorkom en dit funksioneer om die opheffing van dualisme te beleef en satori te ervaar.

In die portret van Mao Tse-tung op die agterblad van *buffalo bill* word die beleving van satori visueel deur die leë oë gevul met die blou lug/water wat die figuur omring en sy ligomlynde gesig voorgestel. Wit omgewe hierdie portret waarin die bokant van sy groen gevangenisklere sigbaar is. Dit stem ooreen met die newelrige wit wat die gesig op die agterblad van ('yk') omraam. Die simboolwaardes van wit is dié van illuminasie, die "unconscious and intuition" (Cirlot, 1985: 499). Die tweede laaste gedig in *buffalo bill* getiteld "EPITAAF", is die grafskrif van 'n *dooie*. Hierdie *dooie* bevind hom steeds in die gevangenis. Die gegewens aan die einde van die mottogedig wys daarop dat die bundel tussen Junie 1976 en Junie 1977 (in die Sentrale Gevangenis in Pretoria) geskryf is. Die groen klere op die agterblad kodeer hierdie outobiografiese inligting visueel.

Die buitebladontwerpe van die ongedanste dans vorm 'n

reeks visuele tekste waarin ('yk') as "die vierde bundel van die ongedanste dans" as die laaste teks geld. In plaas van die verwagte bundel, die kus waarvan Galloway (1985: 86) melding maak, het soos die so (1990) verskyn. Die moontlikheid is egter nie uitgesluit dat die kus of 'n bundel met 'n ander titel as die vyfde bundel in die reeks kan verskyn nie.

Dit is egter opvallend dat daar op die buitebladontwerp (en in besonder dan die agterblad) van ('yk') vir die eerste keer die reële outeur se eie portretstudie verskyn. Na aanleiding van Viljoen (1988) se interpretasie van hierdie bepaalde bundel wil dit wel voorkom asof 'n bepaalde fase afgesluit sou wees. Dit hang natuurlik saam met die feit dat die ongedanste dans ook tronkpoësie genoem word. Breytenbach se vrylating uit die gevangenis sou dan ook - soos te wagte kan wees - 'n nuwe fase in sy lewe en poësie inlui. Op die agterblad van ('yk') het die outeur *genesing* gevind soos dit deur letsel op die voorkop uitgebeeld word. Hy het homself as 't ware teruggevind. Vanweë die visuele voorstelling van 'n satoribelewing is dit duidelik nie die egoself nie, maar die ware Self wat gevind is.

Die elemente binne 'n bepaalde buitebladontwerp asook tussen die verskillende buiteblaaie gaan in wese oor die visuele oordraging, die kommunikasie van die *Leegte*. As sodanig kan die boodskap van die ongedanste dans se buitebladontwerpe herlei word na die Zen-ikoon, die *enso* (die sirkel). Hierdie sirkel met sy bepaalde ikonologiese signifiëring is dikwels deur Zen-meesters voorgestel deur met hul voorvinger teen die lug te teken. 'n *Leë* buitebladontwerp soos in die geval van die leë bladsy onderaan "Gedig 30" in *Met ander woorde: vrugte van die droom van stilte* (1973) bly uiteindelijke oor.

#### 4.7. Sintese

Die "Erwartungsinstruktion" (Iser, 1971: 369-408) op die buiteblaaie van **buffalo bill** kanaliseer verwagtinge ten opsigte van al die koderings in die bundel (tabel 1). In hooftrekke behels dit 'n ontindividualiseringsproses van die reële outeur en sy kuns soos dit in die visuele en verbale tekste voorkom.

In **buffalo bill** wat in besonder ondersoek is, is een van die werkmodusse waarvolgens die relativering plaasvind in die benutting van die legende en die mite geleë. Mitologiese heldefigure geld inderdaad as 'n "Erwartungsinstruktion" (Iser, 1971: 369-408) omdat die resipiënt enersyds aangemoedig word om teen die agtergrond van mitologiese intertekste verwagtinge te projekteer. Hierdie tentatiewe model as voorafgaande oriëntering blyk gou deels 'n mite, 'n illusie te wees. Daar is nie 'n voortsetting van oorgeërfde waardes van die mite in **buffalo bill** nie. Die rigiede siening van die grootsheid en goedheid van die mitologiese heldefiguur word gerelativeer en getransformeer deur satirisering in 'n Boeddhistiese kodering. Die markwaarde van die *held* hang immers van die ideologiese bestel waarin hy hom bevind af. Afhangende van jou perspektief is jy 'n held of 'n skurk, 'n gevangene. Uiteindeelik is die subjek inderdaad net 'n klein bietjie werd as die subjek (die produseerder en ko-produseerder met hul taal(-bewussyn)) in die hiate gelyk aan mekaar én die omgewing word.

Tog is die kreatiewe energie van die mite steeds werkzaam in dié bundel. Die taalspel in die hiate is 'n spel van moontlikhede, van keuses en sodoende is daar ook 'n voortsetting van rolverdelings. Deur die collageagtige aard van die visuele en taalteks skuif die rolle van produseerder en ko-produseerder ooreen. In dié proses word die tradisionele literêre siening van die outeur as oorspronklike maker

en oorsprong van die teks in buffalo bill as 'n mite ontmasker.

Die subjek as deelnemer aan die maakproses word tegelykertyd ook 'n mite deur die hiate op die buitebladontwerpe en in die poësie. Deur die ko-produseerder se kreatiewe deelname aan die maakproses met taal is daar 'n gelykskaking met die omringende wêreld deur konsepte in die verstand gevorm. Die subjek se ontdekking-deur-skepping in die maakproses is ook 'n ontbloting van die samelewing waarin hy hom bevind se waardes en magte as rigiede mites. Saam "perform" die ko-produseerder weerstand teen hierdie waardes en magte omdat hy telkemale ontsnap deur die moontlikhede van die taal. 'n Vernuwing en bevryding van rigiede en geïnstitusioneerde mites van die verlede word herhaaldelik in die hiate bereik.

## HOOFTUK 5

### BEVINDING

'n Komplementêre relasie bestaan tussen die buitebladontwerpe en die geskrewe teks van die **ongedanste dans**. Die komplementariteit van die onderskeie tekste is daarin geleë dat dit na dieselfde werkmodusse, funksies en seine herlei kan word.

Die kleurgebruik in die buitebladontwerpe van **buffalo bill** waarop in besonder gekonsentreer is, geld as simbole en dui op die hiatiese aard van die **ongedanste dans**. Al die kleure op die buitebladontwerpe van die hele bundelreeks - bestaande uit vier bundels - kan afsonderlik en in interaksie met mekaar, teruggevoer word na 'n simboliese kodering van die Groot Leegte (oftewel "satori") in die Boeddhisme. Die interpretasie van bepaalde kleursimbole in die visuele teks word deur die geskrewe teks van die **ongedanste dans** bevestig.

Blou geld as 'n deurslaggewende simbool in hierdie bundelreeks omdat dit die opheffingspunt is tussen alle onderskeidings - en dan in die besonder tussen die visuele en geskrewe teks. Die vervloeiing van die grense lei tot 'n intratekstuele intertekstualiteit. Sodoende word die reeks die **ongedanste dans** in die totaliteit van intertekstualiteit opgeneem. Alles word sodoende deel van die wêreld as interteks.

Ook die figuurstudie op die voorste buitebladontwerp van **buffalo bill tree** in interaksie met die kleursimboliek. Die penhand van Mao Tse-tung kan benewens 'n indeks van die skryfaksie ook na 'n Boeddhistiese kodering teruggevoer word. In Boeddhistiese-skilderkuns is dikwels figure wat met 'n opgehefde hand na die maan wys, uitgebeeld. Die

maan met sy ronde vorm, geld op sy beurt in Boeddhisme as 'n simbool van die Groot Leegte. Die "enso" (sirkel) in Zen geld as 'n ikoniese voorstelling daarvan. Die bundelkomposisie - die rubriekindeling, die rubriektitels en elke gedig van buffalo bill toon 'n ikoniese oorstemming met sodanige interpretasie van die buitebladontwerpe.

Saam met die kleursimboliek en die opgehefde hand is die twee kraanvoëls ook simbole van die beleving van "satori" in Boeddhisme. Afgesien van die religieuse kodering aanwesig in die buitebladontwerpe van buffalo bill is al spore van ander koderings (vergelyk tabel 1) ook daarin aanwesig. Dit sluit by die ideologiese, poëtiese, en seksuele kodes wat deurgaans in Breyten Breytenbach se oeuvre teenwoordig is aan. Die interaksie daartussen is van so 'n aard dat dit nie van mekaar geskei kan word nie. Die onderskeie koderings toon ook die komplementêre samehang tussen die visuele en geskrewe tekste. Die kleurgebruik, die figuurstudie van Mao Tse-tung (op die voorblad), sy portretstudie (op die agterblad), die penhand, die water en voëls het alles 'n ideologiese, poëtiese, seksuele en religieuse signifikasie. Die oormekaarskuiwing van die verskillende kodes is die resultaat van die hiatiese aard van beide die buitebladontwerpe en die geskrewe teks.

Die buitebladontwerpe van buffalo bill funksioneer as voorloper tot die bundel as 'n belangrike skepper van verwagtinge. Die voorblad is uniek omdat daar oënskynlik geen ooreenstemming tussen die bundeltitel en die uitgebeelde figuur- en portretstudies is nie. In hierdie verband vervul die buitebladontwerpe 'n belangrike rol in die skepping van illusies. Die skep van illusies om sodoende die tradisionele verwagtinge van die resipiënt te deurbreek, is een van die belangrikste doelwitte deur Breytenbach in sy ars poëtikale Boek (deel een) gestel.

Die teengaan van tradisie kan na Boeddhisme as belangrike lewensbeskouing en -benadering in Breytenbach se oeuvre herlei word. 'n Ondermyning van toonaangewende figure, geskifte en beelde se gesag kom in die Boeddhisme voor om 'n regte perspektief op die samehang van sake te verkry. Dit gaan dus nie net om 'n ikonoklasme (as 'n omverwerping van beelde) nie, maar eerder oor 'n ikonoklasme ter wille van 'n rekonstruering. Vanweë sy insluiting in die maak-proses van die teks is die ko-producent besig om deel te hê aan hierdie tegelyke dekonstruksie en rekonstruksie. Die moontlikheidsvoorwaardes vir beide prosesse vorm deel van die hiatiese teksaard.

'n Satirisering van die "normale" en konvensiegebonde verwagtinge vorm deel van 'n spelvorm in die ongedanste dans. Dit sluit 'n karnavalisering van heersende ideologieë in. Hierdie belaglikmaking dwing op sy beurt om met ander oë na die aanvaarde waardesisteme te kyk. Die parodiëring van die self se rollespel - soos in die buitebladontwerpe in samehang met die geskrewe teks tot uiting kom - lei uiteindelik tot sodanige relativering dat die subjek opgehef word. Die absurde buitebladontwerp met Mao Tse-tung op twee voëls (in plaas van "normale" rydiere) sluit aan by die Boeddhistiese skilderkuns en letterkunde waarin absurditeit dikwels as 'n bevrydingsmiddel van 'n blote rasonale benadering gebruik word. Die buitebladontwerpe met hul buitengewone voorblad is in hierdie opsig reeds 'n duidelike aanwyser dat 'n illusionêre aspek deel van die bundel vorm. Hierdie illusies behels dat die verwagting van 'n konvensionele teks heeltemal teengegaan word.

'n Rekonstruksie van die teks vind terselfdertyd saam met die dekonstruksie daarvan plaas. Dit word moontlik gemaak deur die transformasies wat in die hiate plaasvind. Die interteks in die intrateks opgeneem ondergaan transformasies sodat 'n nuwe teks tot stand kom. In die geval van

die buitebladontwerpe van **buffalo bill** is onder andere Mao Tse-tung (hoofsaaklik as 'n ideologiese interteks); Vincent van Gogh (veral as duiding op kunstenaarskap) en die titelfiguur - Buffalo Bill (as 'n legendariese aspek) saamgevoeg. Daarby moet ook Boeddha, soos hy in die Boeddhistiese skilderkuns en letterkunde uitgebeeld word, gevoeg word. Die collage van figure word weer uitgebrei sodra die geskrewe teks daarmee saam geïnterpreteer word.

Die hele fokus op die subjek deur die buitebladontwerpe aan die gang gesit, is deurgaans 'n uiters belangrike proses in al die bundels van die ongedanste dans (vergelyk tabel 2). Hierdie proses is afgespits op die dekonstruksie en rekonstruksie van die subjek (die produseerder en die ko-produseerder) en sodoende die teksbeskouing. Die teks vervul 'n *oorbruggingsfunksie* daarin omdat dit aan die ko-produseerder vanweë die hiatiese aard daarvan al die moontlikhede van 'n kreatiewe en daadwerklike deelname bied.

'n Opname van die subjek in die produksie van betekenis is egter onderhewig aan die *moontlikheidsvoorwaarde* dat bepaalde keuses uitgeoefen moet word. Daar moet gekies word tussen gekondisioneerde waardesisteme en 'n algehele, 'n byna revolusionêre nuwe persepsie oor alle sake in die "werklikheid". Die "realiteit" as deel van die interteks word sodoende self ook onderskeie stelde van moontlikhede waarvolgens dit benader en beskou kan word. 'n *Etiese funksie* as 'n onmiskenbare deel van Breyten Breytenbach se *teksopvatting* bring mee dat die uiteindelik boodskap wat jy aan jouself moet bring eties van aard is. Sodra die ko-produseerder deur middel van die transformasies in die hiate sy vryheid tot keusemaking beoefen dan is hy besig om 'n selfstandigheid en verdraagsaamheid te openbaar. Die verdraagsaamheid skakel met 'n etiese faset vanweë 'n wedersydse en onderlinge afhanklikheid en eenheid van alle lewe. Hierdie samehang word deur die hiate van die teks

moontlik gemaak. Selfstandigheid spreek weer uit die kritiese en selfs korrektiewe houding wat teenoor tradisie ingeneem is.

Die buitebladontwerpe van buffalo bill geld deurgaans as 'n *kriptiese segging* van:

Die moontlikheidsvoorwaardes wat in die teks opgesluit is. Dit betrek die werkmodusse, die funksies en die seine, die "boodskap" soos dit in die teks vervat is. Verder rig dit die kritiese en korrektiewe houding wat ten opsigte van gekondisioneerde waardebepalinge ingeneem moet word.

Tabel 1: Koderings in buffalo bill

Besonderheid	Polities	Poëties	Eroties	Religieus
Leë oogkaste	Die oë van 'n dooie, 'n opgehangde.	Stel hiatiese aard van teks voor.	Seksuele-en satori-belewing is één.	Ervaring van satori in die Leegte.
Opgehefde hand tot pen getransformeer.	Hand van bevelvoerder	Pen wys vooruit na die skryfproses, die poësie.	Pen+is	Kan enso in lug teken.  Enso is Boeddhistiese ikoon van die Leegte.
	Pen is soos geweer gerig om te skiet.	Die doodskiet, 'n beswering van die tradisionele samevan sake deur taal.		Satoribelewing en erotiese ervaring gaan met mekaar gepaard (soos in Tantrisme)
Kraanvoëls	Tronkvoël weens politieke bestel.	"die voëls van my taal"	Voël is penis	Ikone van Leegte in Boeddhisme.
Afgesnyde oor.	"Verminking" weens politieke bestel	Dui op hiatiese aard van poësie.	Allusie op Van Gogh wat gedeelte van sy oor aan 'n vrou gee het.	Ervaring van satori in dié Leegte.

Tabel 2: Interaksie tussen die buitebladontwerpe van die ongedanste dans

Bundel	Voorblad	Agterblad	Religieus	Poëties	Polities	Eroties
	Figuurstudies					
lewendood	Skilder besig met skilder- werk.	Voltooide skilder- werk.	Sirkel aan onderpunt van baadjie is 'n enso.	'n Een- wording van kunste- naar en sy kunswerk.	Kunste- naar het 'n blou baadjie aan. Letter A in sirkel dui op kategorie A gevangenes.	Hangluis is 'n ver- vormde simbool van geslag.
buffalo bill	Figuur- studie van Mao op water- voëls.	Portret van Mao.	Mao se hand kan 'n <i>enso</i> teen die lug teken.  Die kleur blou en voëls dui op die Leegte.	Mao se regter- hand is tot 'n pen getrans- formeer.  Die blou kleur dui op ink.	Groen klere word in S.A. gevangenis gedra. Mao was leier van Kommunis- tiese China. Rooi kleur dui op rewolusie.	Voëls is ook 'n pen+is.

Bundel	Voorblad	Agterblad	Religieus	Poëties	Polities	Eroties
eklips	Gesig wat huil.	Gesig met hangende mondhoeke.	Bindu teken op die voorkop.	Ineen- vloei- ing van bundel- titel se letters met die gesigte.	Die letter transforma- sie van die outeur se naam en van na breyten preytenbach. Die mond lyk soos oopgesperde wond op voorblad.	Daar kan oor die skeiding van die geliefde gehuil word. Mond en die skede is uitruilbaar (vgl. afde- deling "die mond is te geheim om pyn nie te te voel nie" in yster- koei).
('yk')	Geswolle hoof met vlinder oor die oë.	Portret van B B met vlin- der oor die oë.	Die bun- deltitel in hakies op die voorkop geskryf, is soos 'n derde oog. Skoenlap- pers dui op 'n af- sterwe.	Bundel- titel betrek die (e)k en (j)y as (ko-) produ- seerders van die teks.	Blou kledingstuk is soos op lewendood se voorblad verwysing na 'n blou baadjie". Bundel- titel is soos 'n brandmerk en letsel op voorkop. Geswolle hoof op voorblad lyk soos dié van 'n dooië (wat opgehang is).	Samevoeging van die voornaam- woorde ek en jy of ek en Yolande in titel. Opgeswelde hoof op voorblad is soos 'n ryp vrug wat gaan oopbars.

## ABSTRACT

The contribution of cover designs to a text interpretation of Breyten Braytenbach's buffalo bill as part of the series die ongedanste dans.

In his text production the co-producer must realize a total text. It holds good especially in the case of Breyten Braytenbach whose paint-work is printed on the cover designs of his texts. An integrated text interpretation is only possible if the relation between the visual and verbal text is examined.

The text signs in the cover design of buffalo bill as "die tweede bundel" in the volume series die ongedanste dans indicates an iconic connection with the verbal text contents. The relation is in the text signs (the colour symbols, the indices and icons), the mode of work and codings contained therein. The creative co-production of the total text is brought about visually by an iconic coding of the experience of the big Void, the hiatus, the enso (in Japanese).

The hiatuses make the transformation of all the text signs possible so that the political, religious, sexual and Breytenbach's ars poetical codings therein overlap one another. The cover designs of buffalo bill and also the other volumes in die ongedanste dans are a visualizing of the hiatuses in which this dynamic transformation process can take place. Thus the text signs in the cover designs of die ongedanste dans are a cryptic expression of the codings and mode of work in force.

The co-producer's normal expectations about text components are perpetually deconstructed in the hiatuses and at the same time also construed to form new perspectives. All the infinite possibilities that are gradually discovered, lead to insight, satori so that the text components' true context can be seen.

The message that the co-producer can bring to himself, is situated in a consciousness of a continues collapse and reconstruction of structures. The cover design of buffalo bill is a cryptic expression of a ceaseless redefining of absolutely everything.

## BIBLIOGRAFIE

- ANON, 1983. Breyten praat oor sy moeder in Eklips. *Die Volksblad*: 15, Apr. 22.
- ADES, D. 1974. Dada and surrealism. London: Thames and Hudson.
- ADORNO, T.W. 1986. Aesthetic theory. Uit Duits vertaal deur C. Lenhardt. London: Routledge & Kegan Paul.
- ARNHEIM, R. 1986. The images of pictures and words. *Word & Image*, 2 (4): 306-10, Okt.-Des.
- AWAKAWA, Y. 1970. Zen painting. Otowa: Kondansha.
- BADT STRAUSS, B. 1923. Einleitung. (In Heine, H. Heinrich Heine Dichtungen. Berlyn: Hans Heinrich Verlag p. v-xxx.)
- BANCROFT, A. 1974. Religions of the east. London: Heineman.
- BAKHTIN, M. 1963. Problems of Dostoevsky's poetics. Vertaal uit Frans deur A, Atbor. Ardis
- BANCROFT, A. 1979. Zen. Direct pointing to reality. London: Thames and Hudson.
- BARTHES, R. 1972. Mythologies. Vertaal uit Frans deur J. Cape..New York: Hill and Wang.
- BARTHES, R. 1972. Critical essays. Vertaal uit Frans deur R, Howard. Evanston: Northwestern University Press.
- BARTHES, R. 1977. Image - music - text. Vertaal uit Frans deur S, Heath. Glasgow: Fontana.
- BARTHES, R. 1988. The death of the author. (In Lodge, D., red. Modern criticism and theory. London: Longman. p. 166-172.)
- BÄTSCHMANN, O. 1988. Text and image: some general problems. *Word & Image*, 4(1): 11-24, Jan.-Mrt.
- BENNETT, T. 1982. Text and history. (In Widdowson, P. red. Rereading English. London: Methuen. p. 223-236.)
- BERNHART, W. 1986. 1986. The iconic quality of poetic rhythm. *Word & Image*, 2(3): 209-217, Jul.-Sept.
- BHATTACHAPPYYA, N.N. 1982. History of the tantric religion. New Delhi: Monohar.
- BLOM, J. 1970. Lotus. Emmarentia: Taurus.

- BREYTENBACH, B. 1964. Die ysterkoei moet sweet. Johannesburg: APB.
- BREYTENBACH, B. 1967. Die huis van die dove. Kaapstad: Human en Rousseau.
- BREYTENBACH, B. 1969. Kouevuur (en Oorblyfsels). Kaapstad: Buren.
- BREYTENBACH, B. 1972. Skryt; om 'n sinkende skip blou te verf: verse en tekeninge deur Breytenbach. Amsterdam: Meulenhoff.
- BREYTENBACH, B. 1973. Met ander woorde: vrugte van die droom van stilte. Kaapstad: Buren.
- BREYTENBACH, B. 1974. De boom achter de maan. Verhalen. Amsterdam: Van Gennepe.
- BREYTENBACH, B. 1976a. 'n Seisoen in die paradys. Johannesburg: Perskor.
- BREYTENBACH, B. 1976b. Voetskrif. Johannesburg: Perskor.
- BREYTENBACH, B. 1980. Vingermaan: tekeningen uit Pretoria en Amsterdam: Meulenhoff.
- BREYTENBACH, B. 1981. Kouevuur (& Oorblyfsels). Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1983a. Eklips die derde bundel van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1983b. Mouroir: (bespieëlende notas van 'n roman). Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1983c. ('yk') die vierde bundel van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1983d. Breytenbach skryf uit Berlyn. *Rapport*: 31, Mei 29.
- BREYTENBACH, B. 1983e. Breyten skryf...intussen, stroom-op... *Rapport*: 39, Mrt. 27.
- BREYTENBACH, B. 1983f. Intussen...stroom-op. *Rapport*: 38, Jul. 24.
- BREYTENBACH, B. 1984a. buffalo bill - panem et circenses: 'n binne met oneindig veel buite gelap die tweede bundel van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1984b. Notes of Bird. Amsterdam: Meulenhoff.
- BREYTENBACH, B. 1984c. True confessions of an albino terrorist. Emmarentia: Taurus.

- BREYTENBACH, B. 1985. lewendood. - Kantlynkartelinge by 'n digbundel - die eerste bundel van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1986. End papers. Essays, letters, articles of faith, workbook notes. London: Faber & Faber.
- BREYTENBACH, B. 1987. Boek (deel een): dryfpunt. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1988. De andere kant van de vrijheid. Amsterdam: Van Genneep.
- BREYTENBACH, B. 1989a. Sporen van de kameleon. Roman. Amsterdam: Meulenhoff/Van Genneep.
- BREYTENBACH, B. 1989b. Alles één paard. Verhalen en beelden. Amsterdam: Meulenhoff/Van Genneep.
- BREYTENBACH, B. 1989c. Memory of snow and dust. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, B. 1990. Soos die so. Emmarentia: Taurus.
- BRINK, A.P. 1975. Octavia Paz en "Die blanko gedagte". *Standpunte*, 28 (118): 5-11, Apr.
- BRINK, A.P. 1979. Die poësie van Breyten Breytenbach. Reuse- blokboek no. 8. Pretoria: H & R - Academica.
- BRINK, A.P. 1982. Oor woord en wêreld, ek en jy. (In Grové, A.P., red. *Beeld van waarheid: 'n bundel saamgestel ter geleentheid van Etienne Leroux se sestigste verjaarsdag*. Kaapstad: Human en Rousseau. p. 13-32.)
- BRINK, A.P. 1982. Vuur en vlam: kanttekeninge by Afrikaanse poësie 1981-2. *Standpunte*, 35 (5): 54-73, Okt.
- BRINK, A.P. 1983a. Dis Breyten se grootste verse met tog 'n skimmel. *Rapport*: 34, Mei. 1.
- BRINK, A.P. 1983b. Writing in a state of siege. Essays on politics and literature. New York: Summit Books.
- BRINK, A.P. 1983c. Dié Breyten is kosbaar, opwindend, maar moeilik. *Rapport*: 39, Nov. 20.
- BRINK, A.P. 1983d. Ongetwyfeld die digbundel van 1982. *Rapport*: 31, Feb. 20.
- BRINK, A.P. 1984a. Meer mense sal dié Breyten verstaan. *Beeld*: 15, Feb. 5.
- BRINK, A.P. 1984b. Is dit Breyten en Afrikaans se grootste dié? *Beeld*: 18, Jan. 29.

- BRINKER, H. 1987. Vert. G. Campbell. Zen in the art of painting. London: Routledge & Kegan Paul.
- BROOKER, P. 1982. Post-structuralism: reading and the crisis in English. (In Widdowson, P., red. Re-reading English. London: Methuen. p. 61-76.)
- BURKE, F. 1980. Fellini, mythic and postmythic. (In Carrabino, V., red. The power of myth in literature and film. Florida: University Press of Florida. p. 50-65.)
- CARRABINO, V., red. 1980. The power of myth in literature and film. Florida: University Press of Florida.
- CH'EN, J. 1967. Mao and the Chinese revolution. London: Oxford University Press.
- CLAES, P. 1987. Bijzondere en algemene intertextualiteits-theorie. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 7-15.
- CLEARY, T. 1986. Shobo-genzo. Zen essays by Dogen. Honolulu: University of Hawaii Press.
- CLOETE, T.T. 1984. Breyten Breytenbach. Ekliips en ('yk'). *Tydskrif vir letterkunde*, 22(2): 74-78, Mei.
- CLOETE, T.T. BOTHA, E. & MALAN, C., reds. Gids by die literatuurstudie. Pretoria: HAUM-Literêr.
- CODY, W.F. 1978. The life of Hon. William F. Cody. Known as Buffalo Bill. The famous hunter, scout, and guide. An autobiography. Lincoln: University of Nebraska Press.
- COETZEE, A.J. 1976. Poësie en politiek. 'n Voorlopige verkenning van betrokkenheid in die Afrikaanse poësie. Johannesburg: Ravan Pers.
- COETZEE, A.J. 1980. Woorde teen die wolke. Emmarentia: Taurus.
- COETZEE, A. 1988. Die antisosiale nuttelosheid van gedigte bedryf. (In Coetzee, A., Jansen, E., Kannemeyer, J.C., Olivier, G., & Raidt, E.H. Woorde open die beskouing. Durban: Butterworth. p. 27-34.)
- COOMBES, J.E. Constructing the Icarus myth: Brueghel, Brecht and Auden. *Word & Image*, 2(1): 24-26, Jan.-Mrt.
- COOPER, J.C. 1978. An illustrated encyclopaedia of traditional symbols. London: Thames and Hudson.
- COPE, J. 1982. The adversary within: dissident writers in Afrikaans. Kaapstad: David Philip.

- CULLER, J. 1983. *On Deconstruction. Theory and criticism after structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- DAVIS, W.A. 1978. *The act of interpretation: a critique of literary reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- DE BEAUGRANDE, R. 1980. *Text discourse and process: toward a multi disciplinary science of texts*. Norwoord: Ablex.
- DEGENAAR, J.J. 1983. 'n Wêreld vol wonderlike wonde (1). Breyten se taal - so kry dit beslag. *Die Burger*: 6, Jun. 20.
- DEGENAAR, J.J. 1983. 'n Wêreld vol wonderlike wonde (2). Die opheffing van taalgrense. *Die Burger*: 10, Jun. 21.
- DE JONG, M. 1989. 'n Ander Afrikaanse letterkunde. Pretoria: RGN.
- DERRIDA, J. 1976. *Of grammatology*. Vertaal uit Frans deur G, Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.
- DERRIDA, J. 1978. *Writing and difference*. Vertaal uit Frans deur A, Bass. London: Routledge.
- DERRIDA, J. 1981. *Positions*. Vertaal uit Frans deur A, Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. 1988. *Structure, sign and play in the discourse of the human sciences*. (In Lodge, D., red. *Modern criticism and theory*. London: Longman. p. 108-123.)
- DE VRIES, A. 1984. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: Elsevier.
- DIEPEVEEN, L. 1989. Shifting metaphors: interarts comparisons and analogy. *Word & Image*, 2(1): 206-13, Jan.- Mrt.
- DRAPER, H. 1982. *The complete poems of Heinrich Heine. A modern English version*. Boston: Suhrkamp/Insel.
- DU PLESSIS, L. 1990. Breyten (en maatskappy-krities intellektuele soos jy) bly in die stryd! *Rapport*: 31, Feb. 25.
- DUNLOP, I. 1974. *Van Gogh*. London: Cox & Wyman.
- ECO, U. 1979. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson.
- ESTIENNE, L. 1972. *Van Gogh*. New York: Crown.

- FAGAN, E.W. 1988. Die rol van die outeur in moderne literêre teorie met spesiale verwysing na die ek-poësie van Breyten Breytenbach en D.J. Opperman. Kaapstad. 357 p. (Proefskrif (D. Phil.) - UK.)
- FERGUSON, S. 1988. 'Spots of time': representation of narrative in modern poems and paintings. *Word & Image*, 4 (1): 186-192, Jan.-Mrt.
- FERREIRA, J. 1982. Die terugkerende simbool in die poësie van Breyten Breytenbach. Pretoria. 138 p. (Verhandeling (MA) - UOVS.)
- FERREIRA, J. 1984. Breytenbach se eklips 'n haas onuitputlike bundel. *Die Vaderland*: 12, Mrt. 5.
- FERREIRA, J. 1985. Breyten, die simbool daar. Kaapstad: Saayman en Weber.
- FERREIRA, J. 1987. Aspekte van die Judaïes-Christelike en die Boeddhistiese in die poësie van Breyten Breytenbach. Grahamstad. 422 p. (Proefskrif (D. Phil.) - Universiteit van Rhodes.)
- FERREIRA, J. 1988. Ekstratekstuele relasies van "spieël" in die poësie van Breyten Breytenbach. *Literator*, 9 (3): 1-10, Nov.
- FISH, S. 1980. Is there a text in this class? The authority of interpretative communities. Massachusetts: Harvard University Press.
- FISH, S. 1989. Doing what comes naturally. Change, rhetoric, and the practice of theory in literary and legal studies. Durham: Duke University Press.
- FOKKEMA, D. & IBSCH, E. 1984. Het Modernisme in de Europese letterkunde. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- FOSTER, H. 1985. Recordings. Art, spectacle, cultural politics. Washington: Bay Press.
- FOUCAULT, M. 1970. The order of things. An archeology of the human sciences. London: Tavistock Publications.
- FOUCAULT, M. 1977. Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews. Vertaal uit Frans deur D.F., Bouchard & S, Simon. Oxford: Basil Blackwell.
- FOUCAULT, M. 1979. Power, truth, strategy. Sydney: Federal Publications.

- FOUCAULT, M. 1988. What is an author? (In Lodge, D., red. *Modern criticism and theory*. London: Longman. p. 197-210.)
- FOURIE, H. 1984. Poetry of brilliant surrealism by Breytenbach. *The Argus*: 27, Nov. 22.
- GALLOWAY, F.C.J. 1985. Voetnote oor die bekroning van Skryt en die volgorde van die ongedanste dans. *Tydskrif vir letterkunde*, 23 (4): 82-87. Sept.
- GALLOWAY, F.C.J. 1987. Breyten Breytenbach. Die skrywer as openbare figuur. Bloemfontein. 477 p. (Proefskrif (D. Litt.) - UOVS.)
- GALLOWAY, F.C. J. 1988. Breyten. Die politieke katalisator. *De Kat*, 52-59, Mrt.
- GALLOWAY, F.C.J. 1989. Fokus op Breyten Breytenbadh. 'Bly beweeg, vér anderkant bevryding'. *Vrye weekblad*: 4, Jul. 28.
- GASSIER, P. 1955. Goya. Biographical and critical study. Lausanne: Skira.
- GILFILLAN, F.R. 1989. Afrikaans - stom taal van Afrika. (Intreerede gelewer 26 Okt. 1988 aan Universiteit van Natal.) Pietermaritzburg: University of Natal Press. p. 1-28.
- GILFILLAN, F.R. 1991. Die poësie van die tagtigerjare: 'n indruk. *Stilet*, 3 (1): 47-79.
- GOMBRICH, E.H. 1959. Art and illusion. Oxford: Phaidon Press.
- GOUWS, T. 1988. Die transskriptuele lees: hiaat, haplografie en transkripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete - 'n logolinguale lesing. Potchefstroom. (Proefskrif (D. Litt.) - PU vir CHO.)
- GOUWS, T. 1989. Breytenbach: kyk hy is skadulos! *Insig*: 41, Nov.
- GOUWS, T. 1989. 'Bangmaak-Breyten net 'n skaap in wolfskleure'. *Die Burger*: 6, Nov. 4.
- GRÄBE, I. 1984. Kommunikasie-middele in die poësie. (In SAVAL. Kongresreferate iv. Wits/Potchefstroom. p. 137-171.)

- GRÄBE, I. 1989. Lees as produktiewe aktiwiteit - Literatuurwetenskap en afstandsonderrig. (Intreerede gelewer op 8 Augustus 1989 by die formele aanvaarding van die amp van Hoogleraar in die Dept. Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika.) Pretoria. 27 p. (Ongepubliseer.)
- GYATSO, G.K. 1986. Heart of wisdom. A commentary to the Heart Sutra. London: Tharpa.
- JUNG, C.G. 1964. Man and his symbols. London: Aldus Books.
- HAMMOND, N.G.L. red. 1970. The Oxford classical dictionary. London: Oxford University Press.
- HARTY, E.R. 1985. Text, context, intertext. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 1(2): 1-13, Apr.
- HARTZELL, D.J. 1978. Odysseus. The complete adventure. Massachusetts: Independent Press
- HEINE, H. 1923. Heinrich Heine Dichtungen. Berlin: Hans Heinrich Tillgner Verlag.
- HILLIER, J.R. 1965. Great drawings of the world. Japanese drawing from the 17th to the end of the 19th century. London: Studio Vista.
- HISCIMATSY, H.S. 1984. Die Fülle des Nichte vom Wesen des Zen. Weisberg: Günther Neske.
- HOLLAND, N. 1988. The brain of Robert Frost. A cognitive approach to literature. New York: Routledge.
- HOUPPERMANS, S. 1987. Subject en intertextualiteit. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 43-51.
- HUGO, D. 1984. Breyten kan 'n insinking soos Buffalo verduur. *Die Volksblad*: 3, Apr. 21.
- HUGO, D. 1986. Die paradoks van die sonnet by Breyten Breytenbach. (In Scholtz, M.G., red. Fokus op die letterkunde: teks, retoriek, leser. Bloemfontein: Universiteit van Oranje-Vrystaat. p. 16-23.)
- HUMPHREYS, C. 1961. Zen Buddhism. London: Unwin Books.
- HYERS, M.C. 1974. Zen and the comic spirit. London: Rider Press.
- IBSCH, E. en VAN GORP, H. 1987. Woord vooraf. *Spiegel der letteren*, 29(1-2): 3-5).

- ISER, W. 1972. Der Archetyp als Leerform: Erzählschablonen und Kommunikation in Joyces *Ulysses*. *Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutiek und Empirie. Sprache und Literatur*, 80.
- ISER, W. 1988. The reading process: a phenomenological approach. (In Lodge, D., red. *Modern criticism and theory*. London: Longman. p. 212-228.)
- ISER, W. 1989. Prospecting. From reader process to literary anthropology. Baltimore: John Hopkins University Press.
- IVERSEN, M. 1990. Vicissitudes of the visual sign. *Word & Image*, 6(3): 212-216, Jul-Sept.
- JANSEN, E. 1977. Breyten se kuns in Nederland. *Die Volksblad*: 3, Apr. 21.
- JAUSS, H.R. Towards an aesthetic of reception. Sussex: Harvester Press.
- JOHL, J. 1988. Ironie. Pretoria: HAUM-Literêr.
- JOYCE, J. 1986. *Ulysses*. New York: Penguin.
- KHANNA, M. 1979. Yantra. The tantric symbol of cosmic unity. London: Thames and Hudson.
- LERNHOUT, G. Intertextualiteit als programma. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 33-42.
- LESSING, F.D. & WAYMAN, A. 1983. Introduction to the Buddhist Tantric systems. New Delhi: Shri Jainendra Press.
- LEVINSON, S.C. 1983. *Pragmatics*. London: Cambridge University Press.
- LIEBENBERG, D. en COX, B. 1990. Breyten maan. *Die Matie*: 1, Feb. 22.
- LIJPHART-BEZUIDENHOUT, T. 1988. BB Lasarus en die engele. (In Coetzee, A. Jansen, E. Kannemeyer, J.C., Olivier, G. & Raidt, E.H. *Woorde open die beskouing*. Durban: Butterworth. p. 101-9.)
- LINGS, M. 1975. *What is Sufism?* London: Unwin Press.
- LOTMAN, J.M. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- MALAN, C. 1987. Digter besin oor die wese van poësie. *Die Volksblad*: 15, Okt. 17.

- MARAIS, J.L. 1985. Buffalo Bill. 'n Beswering van die legende van Breyten Breytenbach. *Die Vaderland*: 10, Feb. 4.
- MAZUR-KEBLOWSKA, E. 1990. On spiritual pilgrimage: The interrelationship between Ernst Barlach's major literary and visual motifs. *Word & Image*, 6(1): 68-81, Jan-Mrt.
- MICHAEL, F. 1977. Mao and the perpetual revolution. New York: Barron's Educational Series.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. Iconology. image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press.
- MIZUNO, K. 1982. Buddhist Sutras. Origin, development, transmission. Tokyo: Kosei.
- MOOKERJEE, A. & KHANNA, M. 1977. The Tantric way. Art, science, ritual. London: Thames and Hudson.
- MOORE, G. 1985. The martian descents: the poetry of Breyten Breytenbach. *Ariel: a review of international English literature*, 16(2): 3-12, Apr.
- MORGAN, T.E. 1985. Is there an intertext in this text? Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality. *American journal of semiotics*, 3(4): 1-40.
- MULLER, J. 1982. Psychology and literature. (In Ryan, R. & Van Zyl, S., red. An introduction to contemporary literary theory. Johannesburg: Ad Donker. p. 184-202.)
- NÄNNY, M. 1986. Iconicity in literature. *Word & Image*, 2(3): 199-208, Jul-Sept.
- NORTH, H.F. 1979. From myth to icon. Reflections of Greek ethical doctrine in literature and art. London: Cornell University Press
- OLIVIER, F. 1984. Breyten se tronkmure breek oop in blomme. *Rapport*: 15, Des. 2.
- OLIVIER, F. 1985. Breyten se bundel is geen dodedans. *Rapport*: 16, Aug. 18.
- OLIVIER, F. 1989. Fokus op Breyten Breytenbach. Die meet-snoere het vir my in lieflike plekke geval. *Vrye Weekblad*: 5, Jul.
- OLIVIER, G. 1983. 'Eklips' is komplekse werk. Breyten se bemoeienis met taal boei. *Die Burger*: 20, Jun. 23.
- OPPERMAN, D.J. 1987. Versamelde gedigte. Kaapstad: Tafelberg.

- ORTEGA, G. 1968. The dehumanization of art and other essays on art, culture and literature. Princeton: Princeton University Press.
- PANOFSKY, e. 1955. Meaning in the visual arts. Papers in and on art history. New York: Doubleday Anchor.
- PAKENDORF, G. 1987. Breyten dink hardop oor die digkuns. *Die Burger*: 5, Sept. 24.
- PAKENDORF, G. 1989. Onoortuigend as roman, maar Breyten se 'Memory' is 'n ryk geskakeerde teks oor ballingskap. *Die Burger*: 13. Feb. 1.
- PAVEL, T.G. 1986. Fictional worlds. Massachusetts: Harvard University Press.
- PAZ, Octavio. 1987. Convergences. Essays on art and literature. San Diego: Harcourt Brace Javanovich.
- PEIRCE, C.S. 1931-1958. Collected papers. Massachusetts: Harvard University Press.
- PIERRE, J. 1979. Surrealism. London: Methuen.
- PLESSEN, J. 1987. Enkele gedachten over intertextualiteit naar aanleiding van Rimbaud. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 86-93.
- POLLOCK, G. & ORTON, F. 1978. Vincent van Gogh. Artist of his time. Oxford: Phaidon Press.
- POLET, S. 1972. Literatuur als werkelijkheid. Maar welke? Amsterdam: De Bezige Bij.
- RAWSON, P. 1973. The art of tantra. London: Thames and Hudson.
- RAWSON, P. 1979. The Indian cult of ecstasy. Tantra. London: Thames and Hudson.
- RILKE, R.M. 1977. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brige. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- RIFFATERRE, M. 1987. The intertextual unconscious. *Critical Inquiry*, 13(2): 371-385. Winter.
- RODERIGUEZ, L. 1987. Intertextualiteit door signalen en door symptomen. *Spiegel der letteren*, 29(2): 25-32.
- RODERIGUES, L. 1987. Intertextuele referentie: een semiotiek van de mogelijkheid. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 52- 60.
- ROGGEMAN, W.M. 1974. Gesprek met Breyten Breytenbach. *De Vlaamse Gids*, 58(6): 10-31. Junie.

- RUSSEL, D. 1960. The lives and legends of Buffalo Bill. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- SCHMITZ, P.F. 1987. Intertextualiteit door signalen en door symptomen. *Spiegel der Letteren*, 29 (1-2): 25-32.
- SCHOLTZ, M. 1985. Lewendood vergelyk met min. *Die Burger*: 5, Aug. 1.
- SCHOLTZ, M.G., red. 1986. Fokus op die letterkunde: teks, retoriek, leser. Acta-Academica. Nuwe reeks B. Bloemfontein: UOVS.
- SECKEL, D. 1985. Zen art. (In Brinker, H., Kramers, R.P.O., Uwehand, C. Zen in China, Japan East Asian Art. Berne: Peter Lang. p. 99-113.)
- SEKIDA, K. 1977. Two Zen classics. Mumonkan and Hekiganroku. New York: Weatherhill.
- SEGERS, R.T., red. Het lezen van literatuur. Een inleiding tot een nieuwe literatuurbenadering. Baarn: Ambo.
- SEGERS, R.T., red. 1981. Lezen en laten lezen. Den Haag: Nijhoff.
- SENEKAL, J., red. 1986. Teks, leser, konteks. Johannesburg: Perskor.
- SHIMIZU, Y. 1985. Zen art? (In Brinker, H., Kramers, R.P.O. & Uwehand, C. Zen in China, Japan East Asian Art. Berne: Peter Lang. p. 73-98.)
- SNYMAN, H. 1985. Breyten stel ietwat teleur. *Die Burger*: 17, Mrt. 21.
- SOPHOCLES. 1975. The Theban plays. Vertaal uit Grieks deur E.F., Watling. Baltimore: Penguin Books.
- STONE, I. 1980. Lust for life. The classical novel of Vincent van Gogh. London: Methuen.
- STRELKA, J.P. 1980. Literary criticism and myth. *Yearbook of comparative criticism*. Vol IX. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- SUZUKI, D.T. 1986 a. Studies in Zen. London: Unwin Press.
- SUZUKI, D.T. 1986 b. Manual of Zen Buddhism, London: Rider Press.
- SUZUKI, D.T. 1986 c. The Zen doctrine of No Mind. London: Rider Press
- SUZUKI, D.T. 1987. Living by Zen. London: Century.

- TANAHASHI, K. 1984. Penetrating laughter. Hakuin's Zen and art. New York: Overlook Prees.
- THORNTON, A. 1970. People and themes in Homer's Odyssey. London: Methuen.
- TOERIEN, B.J. 1988. Breyten Breytenbach. Boek (deel een): Dryfpunt. *World literature today*, 62(3): 499-500, Summer.
- VAN ASSCHE, A. 1981. De paradox van de receptie: openheid en controle. (In Segers, R.T., red. Lezen en laten lezen. Den Haag: Nijhoff. p. 3-17.)
- VAN BUREN, M. 1981. Verwachtingshorizon en esthetische distantie. (In Segers, R.T., red. Lezen en laten lezen. Den Haag: Nijhoff. p. 18-37.)
- VAN DEEL, T. *samst.* 1988. Ik heb het rood van 't Joodse bruidje lief. Gedichten over beeldende kunst. Amsterdam: Querido.
- VAN DER ELST, J. 1985., red. Bibliografie. Literatuur en mite. Potchefstroom: PU vir CHO. p. 127. (Wetenskaplike bydrae. Reeks A: Geesteswetenskappe nr. 52.)
- VAN DER MERWE, A.M. Paradoks as poësie: 'n ondersoek na enkele aspekte van die poësie van Breyten Breytenbach. Grahamstad: 386 p. (Proefskrif (D. Phil.) - Universiteit van Rhodes.)
- VAN DER MERWE, A. 1987. Breyten Breytenbach se skilderwerk: Pers voete en geel bene. *De Kat*: 86-89, Aug.
- VAN DER MERWE, P.P. 1981. Breyten Breytenbach and the poet revolutionary. *Theoria: A journal of studies in arts, humanities and social sciences*, 56: 51-72, Mei.
- VAN PEER, W. 1987. Intertextualiteit: tradisie en kritiek. *Spiegel der letteren*, 29 (1-2): 16-24.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1984. Breyten op sy beste én op sy swakste in ('yk'). *Beeld*: 10, Mrt. 19.
- VERHEYEN, E. 1985. WILLIAM, S. HECKSCHER. Art and literature. Studies in relationship. Baden-Baden: Valentin Koerner Verlag.
- VILJOEN, H. 1983. Ballade van die afwesige. *Buurman*, 13 (4): 39, Aug.

- VILJOEN, H. 1985. Lewendood - die ongedanste dans. *Die Transvaler*: 3, Aug. 22.
- VILJOEN, H. 1987. Nes poësie is dié teks soos water. Bly selde in die bakhand gevange. *Beeld*: 28, Okt. 29.
- VILJOEN, L. 1988. Breyten Breytenbach se ('yk'): 'n semiotiese ondersoek. Stellenbosch. 251 p. (Proefskrif (D. Litt.) - US.)
- VIVIERS, J. 1987. BREYTEN. 'n Verslag oor Breyten Breytenbach. Kaapstad: Tafelberg.
- VOSTER, A.F. 1988. 'n Dekonstruksie van 'n teks uit "die ongedanste dans" van Breyten Breytenbach. Grahamstad. 157p. (Verhandeling (MA) - Universiteit van Rhodes.)
- WALTHER, I.F. 1986. Picasso. Genius of the century. Cologne: Taschen Verlag.
- WARNING, R. & WEHLE, W. 1982. Lyrik und Malerei der Avantgarde. München: Wilhelm Fink Verlag.
- WAYMAN, A. 1973. The Buddhist Tantras. London: Routledge & Kegan Paul.
- WILLIAMS, C.A.S. 1976. Outlines of Chinese symbolism and art motives. New York: Dover Publications.
- WINTERBACH, I. 1973. Laat ons vleis soos vars kool bly. (In Harmsen, F., red. Art and articles in honour of Heather Martienssen. Kaapstad: Balkema. p. 182-87.)
- WRIGHT, E. 1984. Psychoanalytic criticism: theory in practice. Methuen: London.
- ZIMA, P.V. 1981. Receptie-esthetica en tekstsociologie. Of de relatie tussen produktie en receptie. (In Segers, R.T., red. 1981. Lezen en laten lezen. Den Haag: Nijhoff. p. 52-67.)