

'n Vergelykende ondersoek na landskap as woon in die latere poësie van Breyten Breytenbach en Lucebert

**AP Roux
12263133**

Proefskrif voorgelê vir die graad Doctor Philosophiae in
Afrikaans en Nederlands aan die Potchefstroomkampus van
die Noordwes-Universiteit

Promotor: Prof HM Viljoen
Mede-promotor: Prof OM Heynders
Mede-promotor: Prof B Olivier

Oktober 2015

Voorwoord

Ek wil graag die volgende persone bedank vir hulle bydrae tot die suksesvolle voltooiing van my proefskrif. Dit was 'n groot voorreg om die doktorsale navorsing onder leiding van prof. Hein Viljoen uit te voer. My akademiese verbintenis met prof. Viljoen strek reeds vanaf voorgraadse jare op universiteit. In 2002 het prof. Viljoen dit moontlik gemaak dat 'n paar studente literatuurwetenskap op spesiale versoek kon neem. Die lesings, wat meestal aan die hand van die hoofstukke in *Alkant olifant* (1998) voorgehou is, het my belangstelling in literêre teorie aangewakker. Dit was veral die gesprekke rondom dekonstruksie wat vir my besonder interessant was en aanleiding sou gee tot my navorsingsbelangstellings op nagraadse vlak. ("... die dekonstruktiewe gedagte dat alles wat gesê word, afhang van 'n heelal wat nie gesê word nie.") Dit was egter nie net prof. Viljoen se kennis en entoesiasme betreffende die literêre teorie nie, maar ook sy besondere vermoë om gedigte op vindingryke maniere en met insig te lees, wat my sou aanspoor om die proefskrif onder sy studieleiding uit te voer. Vir sy jarelange mentorskap is ek hom baie dank verskuldig. Die geleentheid om 'n gedeelte van my studie in Nederland uit te voer, was grotendeels te danke aan prof. dr. Odile Heynders. Dit was 'n groot voorreg om in 2010 en 2011 navorsing aan die Universiteit van Tilburg te kon doen. Vir haar gasvryheid gedurende die studietydperk in Nederland, die deeglike kommentaar op elke hoofstuk, en aansporing om die studie te voltooi, 'n spesiale woord van dank. Dankie ook aan prof. dr. Thomas Vaessens vir die geleentheid om gedurende hierdie tyd 'n paar maande aan die Universiteit van Amsterdam navorsing te kon doen. Op aanbeveling van die Komitee vir Gevorde Grade aan die Noordwes-Universiteit moes 'n filosoof by die studie betrek word. Tydens die SAVAL-kongres in 2012 het ons die voorreg gehad om prof. Bert Olivier by die studie te nader; vir sy insig en raad, veral met betrekking tot die skryf van moeilike filosofiese kwessies, 'n besondere woord van dank.

Ek is dank verskuldig aan die studieleiers van my meestersgraadverhandeling. Aan prof. Heilna du Plooy en prof. Rita Swanepoel: dit wat ek onder hulle bekwame studieleiding geleer het, kon ek in die proefskrif toepas, en sal ek beslis weer in die toekoms gebruik. Dankie aan my vriende en kollegas vir volgehoue ondersteuning en sinvolle gesprekke oor die inhoud van my werk. Hartlike dank aan die navorsingsondersteuning van die volgende instansies: die Navorsingseenheid vir Tale en Literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks en die Skool vir Tale aan die Noordwes-Universiteit; Unisa se Departement Afrikaans en Literatuurwetenskap, in die besonder aan my departementshoof prof. Marisa Keuris; aan die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse studenten, en die NTU/SAVN vir studiebeurse om vir 'n tydperk in Nederland te studeer.

Aan Louise Nortjé: die voltooiing van die proefskrif sou nie moontlik wees sonder haar liefde, inspirasie en ondersteuning nie. Aan die een kant: hoe om gedigte te lees en die oorsprong van die kunswerk te begryp, en die meer tegniese aspekte soos die vertaal- en proefleeswerk. Die ander kant was egter net so belangrik: die wegkom van die gesloer om 'n woord op die bladsy te kry, aktiwiteite soos tuinmaak en draf, van parkruns tot die hardloop van die Comrades Marathon, en vakansies by haar ouers in die Overberg.

Die keuse van 'n veld waarin ek nagraads sou kon/wou spesialiseer, was Afrikaanse en Nederlandse letterkunde en filosofie. Die keuse is egter glad nie verbasend nie, aangesien my liefde vir die “lettere en wysbegeerte” van my ma se liefde vir die “lettere”, of dan die digterlike woord, en my pa se liefde vir die “wysbegeerte”, of dan die teologie en filosofie, afkomstig is. Hiermee 'n besondere woord van dank aan my ouers, Alwyn en Miemie Roux, vir hulle vrygewigheid, nie net betreffende dit wat hulle my geleer het nie, maar ook vir hulle onvoorwaardelike liefde.

stilte aan die ander kant van ruite

hy staan 'n tydlank stip na die skerm
scroll na 2.4.1 dink die wysgeer het gelyk
die kunswerk onthul 'n stryd
tussen wêreld en aarde
sit terug lees die gedig (vir analise)
maak 'n lys van woorde om te wys
hoe elk tot die een of ander hoort

is wêreld die onvoorstelbare geheel
waaraan ons onderworpe is
solank die paaie van lewe en dood
en seëning en vloek
ons in vervoering bring

aarde dit waarin die oprys van alles
teruggeneem en beskut word
dit wat nie gedwing kan word nie
wat onvermoeid
en sonder inspanning is

luister hy met die geluid
van voëls hoe stilte aan die ander kant
van ruite klink
kyk hy weer na die skerm
en soek 'n woord wat sonder aarde is

Abstract

This thesis compares the later poetry of Breyten Breytenbach and Lucebert from the phenomenological approach of landscape as dwelling. The metaphor of landscape as dwelling is derived from the art philosophy of Martin Heidegger, which emphasises the importance of truth as *aletheia* (or “disclosure”), the cultural geography of John Wylie, which illuminates the notion of landscape as tension, and the anthropology of Tim Ingold with reference to the dwelling perspective, adopted from Heidegger’s philosophy on dwelling. The thesis deconstructs the Cartesian idea of landscape, which relates to the constructivist description of landscape as a way of seeing. The destructive reading shows that mortals’ dwelling on earth is inherently part of the landscape, which means that landscape opens up as an expression of Dasein’s fundamental being-in-the-world, rather than a scene looked upon from afar. Furthermore, this thesis uses Ingold’s distinction between the *landscape* and the *taskscape* (Ingold, 2000:195), and Heidegger’s notion of the *fourfold* (Heidegger, 1989:172), to make a destructive reading of the poets’ work, with specific reference to William Spanos’s destructive criticism. It investigates a number of poems from Breytenbach’s *Nine landscapes of our time bequeathed to a beloved* (*Nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde*, 1993), *Paper flower* (*Papierblom*, 1998), *The wind-catcher* (*Die windvanger*, 2007), *The principle of dust* (*Die beginsel van stof*, 2011) and *Catalepts* (*Katalekte*, 2012), and Lucebert’s *Harvests in the roaming garden* (*Oogsten in de dwaaltuin*, 1981), *The swamp rider from paradise* (*De moerasruiter uit het paradijs*, 1982), *Console the hysterical robot* (*Troost de hysterische robot*, 1989), *Of the malt-like profligate* (*Van de maltentige losbol*, 1993) and *Of the motionless agitator* (*Van de roerloze woelgeest*, 1994). The analyses focus specifically on the destruction of the traditional landscape idea by emphasising Dasein’s everyday activities, and his/her dis-covering approach toward the elements of the fourfold. The thesis concludes with a comparison of the work of the poets in terms of their destruction of the notion of landscape, the temporality of the taskscape, the taskscape as an ensemble of tasks, and a systematic reading of dwelling.

Key words: phenomenology, destruction, landscape, taskscape, dwelling perspective, fourfold, Breyten Breytenbach, Lucebert, Martin Heidegger, Tim Ingold, William Spanos

Opsomming

In hierdie proefskrif word die latere poësie van Breyten Breytenbach en Lucebert vanuit die fenomenologiese benadering van landskap as woon vergelyk. Die metafoor van landskap as woon is ontleen aan die kunswisheid van Martin Heidegger, wat die belangrikheid van waarheid as *aletheia* (of “onthulling”) beklemtoon, die kultuurgeografie van John Wylie, wat die begrip van landskap as spanning belig, en die antropologie van Tim Ingold, met verwysing na die woonperspektief, wat ontleen is aan Heidegger se bewoningsfilosofie. Die begrip “woon” word gebruik om die Cartesiaanse idee van landskap, wat spesifiek verband hou met die konstruktivistiese beskrywing van landskap as ’n sienswyse (“landscape as a way of seeing”), te destrueer. Deur ’n destruktiewe lesing word gevind dat sterflikes se woon op aarde inherent deel is van die landskap, wat beteken dat landskap oopmaak as ’n uitdrukking van Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn, eerder as ’n toneel wat in die verte beskou word. Ingold (2000:195) se onderskeid tussen die *landskap* en die *taaskap*, en Heidegger (1989:172) se begrip van die *vierskaar* word voorts aangewend vir destruktiewe lesings van die digters se werk, met spesifieke verwysing na William Spanos se destruktiewe kritiek. Enkele gedigte van Breytenbach en Lucebert word in die konteks van die onderskeie bundels bestudeer, wat insluit *Nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde* (1993), *Papierblom* (1998), *Die windvanger* (2007), *Die beginsel van stof* (2011) en *Katalekte* (2012) deur Breytenbach, en *Oogsten in de dwaaltuin* (1981), *De moerasruiter uit het paradijs* (1982), *Troost de hysterische robot* (1989), *Van de maltentige losbol* (1993) en *Van de roerloze woelgeest* (1994) deur Lucebert. Hierin word spesifiek aandag gegee aan hoe die digters landskap as subjek-objek-relasie destrueer, en Dasein se inherente in-die-wêreld-syn deur sy/haar alledaagse werksaamhede op aarde en sy ont-dekkende houding ten opsigte van die elemente van die vierskaar na vore bring. Ten slotte word die digters se werk aan die hand van vier raakpunte vergelyk, naamlik die destruksie van die landskapidee, die temporaliteit van die taaskap, die taaskap as ’n ensemble van take, en ’n sistematies-deurgevoerde lesing van woon.

Sleutelwoorde: fenomenologie, destruksie, landskap, taaskap, woonperspektief, vierskaar, Breyten Breytenbach, Lucebert, Martin Heidegger, Tim Ingold, William Spanos

Inhoudsopgawe

Voorwoord	i
Abstract	iii
Opsomming.....	iv
Indeks van afbeeldings.....	x
Hoofstuk een	1
1.1 Agtergrond en kontekstualisering	1
1.2 Probleemstelling	7
1.2.1 Landskap as woon	7
1.3 Doelstelling	10
1.4 Sentrale teoretiese stelling	10
1.5 Metode	11
Hoofstuk twee	14
2.1 Inleiding	14
2.2 Werkswyse	14
2.3 Oor Heidegger se ontologie	15
2.3.1 Waarheid as <i>aletheia</i>	17
2.4 Kuns as 'n besondere soort onthulling.....	19
2.4.1 Wat 'n kunswerk onthul	19
2.4.2 Hoe 'n kunswerk onthulling onthul.....	23
2.5 'n Kontemporêre destruktiewe kritiek	25
2.5.1 Er is alles in de wereld	27
2.5.2 Om die wêreld te kan sê	29
2.6 Destruksie versus dekonstruksie	32
2.7 Gevolgtrekking	32

Hoofstuk drie	34
3.1 Inleiding.....	34
3.2 Woon.....	36
3.3 Die vierskaar	37
3.4 Landskap	40
3.5 Taakskap	42
3.6 Die destruksie van landskap.....	44
3.7 Landskap as woon in “dinkding”	45
3.7.1 Vensters oopmaak/wind vang	45
3.7.2 Wynslim bewoon.....	47
3.7.3 Herstelwerk op die werf	49
3.7.4 Tussenwêrelde	52
3.7.5 Die ondraaglikheid van lig	56
3.7.6 Herkenning in vreemde landskappe	58
3.7.7 Die geknotte wingerde wys	60
3.7.8 Die barbare altyd byderhand	62
3.7.9 Die hoogland van Monegros	65
3.7.10 Mik-mik die verstand	67
3.7.11 Die eters lek hul vingers skoon	69
3.8 Landskap as woon in “stadsbeeld”	72
3.8.1 Ik ben het huis van de dag.....	72
3.8.2 Abstrakties versus vogelformaties	75
3.8.3 Etalages swijgplaatsen bedevaartsoorden	77
3.8.4 À BAS LES ÉCOLES!.....	79
3.9.5 Een te smalle beurs.....	81
3.8.6 Sirenen voor de radio	82
3.8.7 Schaftende stad.....	84
3.8.8 De luchtschrijver kruipt voort	85
3.8.9 Schemer hinderlaag	87
3.8.10 Halen! Doek	88
3.8.11 De werkstad als een courtesane	90
3.9 Gevolgtrekking	91

Hoofstuk vier	93
4.1 Inleiding	93
4.2 <i>Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde</i>	94
4.2.1 Eiland (1)	95
4.2.2 Eiland (2)	102
4.2.3. Eiland (3)	106
4.2.4 Die destruksie van landskap in <i>Nege landskappe</i>	113
4.3 <i>Papierblom</i>	115
4.3.1 Grens	118
4.3.2 Tuiskoms	122
4.3.3 Terug	125
4.3.4 Die destruksie van landskap in <i>Papierblom</i>	130
4.4 <i>Die windvanger</i>	132
4.4.1 Donker weg uit New York	135
4.4.2 New York, 12 September 2001	141
4.4.3 Gorée-ure 1	146
4.4.4 Die destruksie van landskap in <i>Die windvanger</i>	149
4.5 <i>Die beginsel van stof</i>	150
4.5.1 Nomadismes	154
4.5.2 Die destruksie van landskap in <i>Die beginsel van stof</i>	163
4.6 <i>Katalekte</i>	164
4.6.1 “Here is a forest-like eternity. Guard it ...”	165
4.6.2 Die eiland van verbranding	169
4.6.3 Die destruksie van landskap in <i>Katalekte</i>	174
4.7 Gevolgtrekking	175
 Hoofstuk vyf	 178
5.1 Inleiding	178
5.2 <i>Oogsten in de dwaaltuin</i>	180
5.2.1 James Turrell	181
5.2.2 Breyten Breytenbach mag de maan sien	186

5.2.3 Kleine strateeg.....	193
5.2.4 Van grote en kleine vogels	194
5.2.5 Die destruksie van landskap in <i>Oogsten in de dwaaltuin</i>	198
5.3 <i>De moerasruiter uit het paradijs</i>	200
5.3.1 De moerasruiter	203
5.3.2 De pekelzalver.....	206
5.3.3 De blijde schoonheid aan de beekkromme.....	211
5.3.4 het gezondheidslijden groeit.....	214
5.3.5 Die destruksie van landskap in <i>De moerasruiter uit het paradijs</i>	216
5.4 <i>Troost de hysterische robot</i>	217
5.4.1 Aan de idylle	219
5.4.2 <i>Troost de hysterische robot – Oratorium</i>	224
5.4.2.1 Voorspel.....	225
5.4.2.2 Een geest ontdaan	231
5.4.2.3 Het kind van zijn tijd	233
5.4.2.4 De rechtvaardige	234
5.4.2.5 'n Onverstaanbare gesing	236
5.4.3 Die destruksie van landskap in <i>Troost de hysterische robot</i>	240
5.5 <i>Van de roerloze woelgeest</i>	241
5.5.1 Het oog	242
5.5.2 De val van de violist.....	246
5.5.3 Die destruksie van landskap in <i>Van de roerloze woelgeest</i>	250
5.6 <i>Van de maltentige losbol</i>	251
5.6.1 p m.....	253
5.6.2 De verduistering	257
5.6.3 Die destruksie van landskap in <i>Van de maltentige losbol</i>	259
5.7 Gevolgtrekking	260
Hoofstuk ses	264
6.1 Inleiding	264
6.2 Raakpunte	265

6.2.1 Die destruksie van die landskapidee	266
6.2.2 Die temporaliteit van die taaskap	274
6.2.3 Die taaskap as 'n ensemble van take.....	283
6.2.4 'n Sistematies-deurgevoerde lesing van woon.....	286
6.3 Gevolgtrekking	291
Hoofstuk sewe.....	297
7.1 Samevatting.....	297
7.2 Gevolgtrekkings.....	297
7.2.1 Die benadering van landskap as woon	298
7.2.2.2 Landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere poësie	305
7.3 Tekortkomings van die benadering.....	311
7.4 Slot: woon en die eietydse woningnood	311
Bibliografie	314

Indeks van afbeeldings

Figuur 1. Breytenbach, B. (s.a). ““Here is a forest-like eternity. Guard it ...””.....	167
Figuur 2. Turrell, J. 2015. Rodenkrater. www.rodencrater.com	184

Hoofstuk een

Inleiding

Is landscape the world we are living *in*, or a scene we are looking *at*, from afar? (Wylie, 2007:1).

1.1 Agtergrond en kontekstualisering

In hierdie proefskrif word vergelykend ondersoek ingestel na die metafoor landskap *as woon* in die latere poësie van die digterskilders Breyten Breytenbach (1939-) en Lucebert (1924-1994). Die vergelykbaarheid van Breytenbach en Lucebert se werk is reeds in verskeie huldeblyke, akademiese artikels, resensies en onderhoude aangedui, byvoorbeeld deur Ten Berge (2009), Van der Elst (1993:133-155), Gilfillan (1991:7-18), Steenberg (1985:363), Van Marissing (1980) en Offermans (1980), maar 'n uitvoerige ondersoek is na my wete nog nie uitgevoer nie. Aanvanklik sal dit insiggewend wees om die digters voor te stel en aan te toon waarom die fenomenologiese benadering van landskap *as woon*, veral met inagneming van die werk van die Duitse eksistensiële fenomenoloog Martin Heidegger (1889-1976), 'n nuwe en belangrike bydrae sal lewer tot die bestudering van die digters se latere werk.

Lucebert, die pseudoniem van Lubertus Jacobus Swaanswijk, is op 15 September 1924 in Amsterdam gebore en is op 10 Mei 1994 in Alkmaar oorlede. Lucebert is een van die sentrale figure in die rewolusionêre vernuwings van die Nederlandse poësie, teweeggebring deur die eksperimentele digters, die Nederlandse Vyftigers. Tekenend van sy aanvanklike rewolusionêre ingesteldheid is Lucebert se verset teen die Nederlandse regering in sy eerste gepubliseerde gedig, “minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia” (*Verzamelde gedichten* (VG) 409-411). Dié gedig verskyn in Februarie 1949 in die tweede en laaste uitgawe van die tydskrif *Reflex*, die “Orgaan van de Experimentele Groep in Holland”. Hierin spreek Lucebert hom uit teen die Nederlandse regering se “tweede politieke actie” in Nederlands-Indië, en word die Indonesiese kolonie deur die spreker uitgebeeld as 'n bruid, wat deur haar bruidegom (Nederland) fisieke geweld aangedoen word.

67 ik ben de bruidegom zoete boeroeboedoer
68 hoeveel wrekt de bruidegom de bruid
69 als op java plassen bloed zij stuiptrekt
70 uitbuiters hun buit haar ogen oesters inslaan en uitsuigen?

Dit is egter nie net die magsvertoon van die Nederlandse regering waarteen die jong digter hom verset nie. Lucebert se opstand is ook gerig teen die sedige kleinburgerlikheid van die Hollandse kultuur en die benepenheid van die gangbare tradisionele poësie in die tydperk kort ná die einde van die Tweede Wêreldoorlog (Fokkema, 1979:113). In “verdediging van de 50-ers” (VG 412-413), wat in die vierde uitgawe van *Cobra* verskyn, tart die spreker die Hollandse “letterdames” en “letterheren” (19) uit, en spoor die jong digters aan om “de blote kont der kunst te kussen” (24). Hierdeur bewerkstellig Lucebert afstand ten opsigte van die kunsopvattinge van die eksperimentele digters en hul voorgangers. Met verwysing na die titel van die gedig, “verdediging van de 50-ers”, word die eksperimentele digters dan ook as die “Vyftigers” saamgesnoer, ’n mylpaal in die Nederlandse literatuurgeskiedenis ná die Tagtigers met, onder andere, Willem Kloos en Herman Gorter.

Lucebert se digterlike oeuvre word verdeel in ’n vroeë fase (van 1948 tot 1963) en ’n latere fase (van 1981 tot 1994). Sy debuutbundel, *Triangel in de jungle*, gevolg deur *De dieren der democratie*, verskyn in November 1951 by die uitgewery Stols in Den Haag, maar die volgorde van Lucebert se eerste twee bundels is omgekeerd. *Apocrief/ De analphabetische naam*, wat in Junie 1952 by De Bezige Bij in Amsterdam verskyn, was veronderstel om sy debuutbundel te wees. Die bundel *De Amsterdamse school* volg in November 1952 en *Van de afgrond en de luchtmens* in 1953. In 1953 ontvang Lucebert die Poësieprys van die stad Amsterdam vir *Apocrief/ De analphabetische naam*. By die oorhandigingsgeleentheid op 27 Maart 1954 trek Lucebert soos ’n keiser aan en sy gevolg soos hellebardiers, maar word toegang tot die seremonie in die Stedelijk Museum in Amsterdam geweier en hardhandig deur polisielede die pad gewys. Die publisiteit oor hierdie aangeleentheid bring egter mee dat die eretitel, “Keizer der Vijftigers”, algemeen bekend raak. Ook verkry die oortuiging dat Lucebert die belangrikste digter van sy generasie is, groter instemming onder mededigters en literatore, en die beeld van Lucebert as rewolusionêre aandagsoeker word mettertyd vervang met dié van ’n digter van uitsonderlike formaat (Hofman, 2004:285).

Ná die bekroning van *Apocrief/ De analphabetische naam* verskyn nog drie bundels van Lucebert, wat deel uitmaak van die vroeë fase van sy digterlike oeuvre. Hulle is: *Alfabel* (1955), *Amulet* (1957) en *Val voor vliegengod* (1959). ’n Afdeling nuwe werk, getiteld “Mooi uitzicht & andere kurioziteiten”, wat Lucebert in 1963 skryf, word ingesluit by sy versamelde werke wat in 1965 verskyn, saamgestel deur Simon Vinkenoog. Hierna volg ’n periode van swye waartydens Lucebert homself toespits op sy werk as beeldende kunstenaar. In 1958 vind Lucebert se eerste soloutstalling by die Galerie Espace in Haarlem plaas. Alhoewel sy

talente as digter en tekenaar van jongs af naas mekaar ontwikkel het, is dit eers ná hierdie uitstalling dat hy as beeldende kunstenaar bekendheid verwerf.¹ Met die verskyning van sy bundel, *Oogsten in de dwaaltuin* in 1981, word Lucebert se swye as digter beëindig. *Oogsten in de dwaaltuin* (1981) word saam met “Mooi uitzicht & andere kurioziteiten” (1963) gesien as ’n bundel behorende tot Lucebert se oorgangsperiode. Hierna verskyn nog vier bundels, naamlik *De moerasruiter uit het paradijs* (1982), *Troost de hysterische robot* (1989), *Van de roerloze woelgeest* (1993) en sy laaste bundel, *Van de maltentige losbol* (1994), wat postuum verskyn. Behalwe vir die Poësieprys vir die stad Amsterdam wat Lucebert drie maal ontvang (in 1954, 1956 en 1962), word ook die Constantijn Huygens-prys aan hom toegeken vir sy oeuvre, en in 1967 die P.C. Hooft-prys, die belangrikste literêre prys in Nederland. In 1983 ontvang Lucebert die Nederlands-Belgische Prijs der Nederlandse Letteren en in 1990 die Jacobus van Looy-prys vir sy werk as dubbeltalent (Roux, om te verskyn).²

Breyten Breytenbach is op 16 September 1939 in Bonnievale in die Wes-Kaap gebore. Soos Lucebert in die Nederlandse poësie, word Breytenbach gesien as een van die belangrikste en mees toonaangewende digters in die Afrikaanse poësie. Die aard van Breytenbach se werk is sterk bepaal deur die Franse surrealistes en die Nederlandse Vyftigers; die invloed van Lucebert op Breytenbach word ook genoem (Van Vuuren, 1998a:276). Van 1949 tot 1961, die periode waarin Breytenbach sy onderrig op skool en universiteit voltooi, asook Suid-Afrika verlaat, val saam met “die konsolidering van Afrikaner-nasionalisme” (Galloway, 1990:8). Wette wat in die eerste fase van die Nasionale Party se bewind gemaak is, het ten doel gehad om segregasie af te dwing en mense op grond van ras te skei, wat ’n direkte invloed op Breytenbach se lewe sou uitoefen. In 1962 trou Breytenbach met die “nie-blanke” meisie, Ngo Thi Huang Lien (Yolande), wat van Viëtnamese herkoms is (Galloway, 1990:1) en in 1964 verskyn sy debuutbundel, *Die ysterkoei moet sweet*, tesame met sy kortverhaalbundel, *Katastrofes*. Vir sy dubbeledebuut ontvang Breytenbach die Afrikaanse Pers Boekhandel-prys (APB). Hierna volg nog ses bundels, wat deel uitmaak van die voor-tronkfase van sy werk, naamlik *Die huis van die dowe* (1967), *Kouevuur* (1969), *Lotus* (onder die pseudoniem Jan Blom) (1970), *Oorblyfsels* (1970), *Skryt* (1972) en *Met ander woorde* (1973). Met die geld wat Breytenbach vir die APB-prys vir sy debuutbundels ontvang, beplan hy om Yolande na Suid-Afrika te bring, maar haar aansoek om ’n visum word geweier. Alhoewel die regering nie ’n amptelike rede hiervoor gee nie, word in koerante gewys op die

¹ Vir ’n voëlvlug oor Lucebert se oeuvre as beeldende kunstenaar, kyk Willemijn Stokvis se essay getiteld “Lucebert – een intellectueel barbaar” (Stokvis, 1991:31-51).

² Dié profiel kom ooreen met die Lucebert-profiel voorgelê vir die *Nederlandse Literatuurgeskiedenis in Afrikaans*.

Wet op die Verbod van Gemengde Huwelike en die Ontugwet as die vernaamste redes hiervoor (Galloway, 1990:59). Die weiering van die visum is 'n draaipunt in die geskiedenis van Breytenbach, aangesien die Suid-Afrikaanse apartheidswerklikheid nou die spil word waarteen hy sy verset rig (Galloway, 1990:1). Ná 'n besoek aan Suid-Afrika in 1973 begin Breytenbach met die stigting van 'n geheime organisasie, naamlik Atlas/Okhela (Galloway, 1990:18). In Junie 1975 besoek Breytenbach Suid-Afrika met 'n vervalste paspoort om verteenwoordigers uit vakbonde vir dié organisasie te werf, maar word in hegtenis geneem ingevolge die Wet op Terrorisme en gevonniss tot nege jaar gevangenisstraf, waarvan hy sewe jaar uitdien. Die eerste twee jaar van sy vonnis bring hy deur in eensame aanhouding in Pretoria se Sentrale Gevangenis en word daarna verskuif na Pollsmoor-gevangenis in Kaapstad, tot en met sy vrylating op 2 Desember 1982 (Viljoen, 2009:57).

Die groot aantal bundels wat Breytenbach gedurende sy gevangenskap skryf en die idee dat sy gevangenskap 'n totaal ander fase in sy lewe en werk meebring, het tot gevolg dat sy digterlike oeuvre verdeel word in 'n voor-tronkfase (van 1964 tot 1973), 'n tronkfase (van 1975 tot 1985) en 'n na-tronkfase (van 1990 tot op hede). Tydens sy gevangenskap, van 1975 tot 1983, skryf Breytenbach vyf bundels, waarvan slegs *Voetskrif* (1976) gepubliseer word terwyl hy sy vonnis uitdien. Die ander tronkbundels, wat ná sy vrylating verskyn, is *Eklips* (1983), (*'YK'*) (1983), *Buffalo Bill* (1984a) en *Lewendood* (1985). Ná Breytenbach se vrylating keer hy terug na Parys en neem Franse burgerskap aan. Die Hertzogprys word in 1984 vir sy bundel (*'YK'*) toegeken, maar Breytenbach wys dit van die hand. In 1987 help Breytenbach met die organisering van die Dakar-samesprekings in Senegal tussen die leiers van die African National Congress (ANC) en leiersfigure in Suid-Afrika (Terblanche, 2010). In 1990 verskyn die eerste bundel van Breytenbach se na-tronkfase, getiteld *Soos die so*, waarvan die eerste helfte van die gedigte dateer uit die tydperk vóór sy inhegtenisneming. Hierop volg nog sewe bundels tot op hede, naamlik *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* (1993),³ *Oorblyfsels: 'n Roudig* (onder die pseudoniem Jan Blom) (1997), *Papierblom* (onder die pseudoniem Jan Afrika) (1998), *Die windvanger* (2007), *Oorblyfsel/Voice over* (2009a), *Die beginsel van stof* (2011), *Katalekte* (2012) en *Vyf-en-veertig skemeraandsange* (2014a). Die Hertzogprys word nog twee maal aan Breytenbach toegeken, vir *Papierblom* in 1999 en *Die windvanger* in 2010, wat hy dié keer wel in ontvangs neem. Breytenbach ontvang ook ander pryse, wat insluit die CNA-prys (in 1967, 1969, 1970, 1983 en 1989), die Jacobus van Looy-prys vir sy werk as dubbeltalent in 1995,

³ In die proefskrif sal daar verwys word na *Nege landskappe* in plaas van *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* om nie onnodig spasie op te neem nie.

die Helgaard Steyn-prys in 1996 vir *Nege landskappe*, die Universiteit van Johannesburg-prys in 2008 vir *Die windvanger* en die Magmoed Darwiesj-prys vir *Oorblyfsels/Voice over* in 2010.

Die bundels van Breytenbach wat bestudeer gaan word, is geneem uit sy na-tonkfase en sluit in *Nege landskappe*, *Papierblom*, *Die windvanger*, *Die beginsel van stof* en *Katalekte*, wat ongeveer 450 gedigte bevat. Die bundels van Lucebert kom hoofsaaklik uit sy latere fase en sluit in *Oogsten in de dwaaltuin*, *De moerasruiter uit het paradijs*, *Troost de hysterische robot*, *Van de roerloze woelgeest* en *Van de maltentige losbol*, wat ongeveer 250 gedigte bevat. Tydens die voorbereiding vir die proefskrif is meer as 60 gedigte van Breytenbach en Lucebert versreël vir versreël ontleed. Aanvanklik was dit baie moeilik om 'n greep te kry op die gedigte wat deel uitmaak van Lucebert se latere fase, veral aangesien Lucebert nie geken word as 'n “digter van landskappe” nie. By die ontleding van die gedigte is gesoek na landskappe wat Willem van Toorn in sy *Leesbaar landschap* (2008 [1998]) beskryf as “moderne landschappen”, dit wil sê landskappe wat 'n mens “ervan oortuig dat de schrijver ze gezien en ervaren heeft en dat hij geprobeerd heeft erachter te komen wat ze voor hem betekenen” (Van Toorn, 2008:13), alhoewel die soektog nie baie sukses opgelewer het nie. Dit was eers ná die bestudering van die Britse antropoloog Tim Ingold se *The perception of the environment* (2000), meer spesifiek die hoofstuk, “The temporality of the landscape” (Ingold, 2000:189-208), dat die gedigte van Lucebert meer toeganklik geword het. Elke gedig is vervolgens ondersoek met behulp van Ingold (2000:186) se *woonperspektief*, wat spesifiek ten doel het om weg te beweeg van die idee dat landskap berus op 'n subjek-objek-relasie. Landskap in Lucebert se poësie word veel eerder onthul as 'n wêreld waarin geleef word en gesien as 'n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn.

Na oorweging is besluit om te fokus op twee beweegredes wat prominent na vore kom in Breyten Breytenbach en Lucebert se latere poësie, wat spesifiek verband hou met temas in die landskapfenomenologiese benadering. Die eerste is dat albei digters hulle in hulle latere werk bemoei met die vraag na wat dit beteken “om te wees” (soos duidelik na vore kom in die ontleding van hulle werk). Dié vraag kom ooreen met Martin Heidegger se vroeë hoofwerk, *Sein und Zeit (Being and Time)* van 1927 (1962), waarin hy die fundamenteel-ontologiese, “eksistensiële” strukture van menslike bestaan (soos byvoorbeeld “geworpenheid”, “ont-werp” en “gevallendheid”) as “Dasein” op besonder sensitiewe fenomenologiese wyse blootlê. Heidegger se werk word beskou as 'n primêre bron van insig en inspirasie vir eietydse skrywe oor landskap, kultuur-natuurverhoudings, beliggaming en subjektiwiteit. Die begrip van Heidegger se fundamenteel-ontologiese benadering sluit

onmiddellik aan by dit wat beide digters in hulle (latere) poësie doen.⁴ Breytenbach se gedig, “om die wêreld te kan sê” uit *Katalekte* (KL 75), is ’n goeie voorbeeld hiervan, waarin die spreker vra na die betekenis van syn, en aanvoer “dat die sin van syn om te lewe is” (17). In Lucebert se gedig, “de moerasruiter” (VG 581) uit *De moerasruiter uit het paradijs*, is die sin van die syn gesetel in die spreker wat sy/haar “blinde wil” “beproof” (19) om “profeet te zijn van het verloren ogenblik” (19-20). Dit wil sê, die sin van die syn lê in die uitsê van Dasein se verstaan van die in-die-wêreld-syn.

Die wyse waarop die vraag oor die sin van die syn beantwoord word, is wel nie te vinde in metafisiese teorieë of dit wat met die “abstrakte” geassosieer word nie, maar kom veel eerder voort uit die tweede beweegrede vir die vergelyking van die digters se latere werk, naamlik die uitbeelding van die wyse waarop sterflikes op aarde woon, wat Heidegger in sy essay “Bauen, Wohnen, Denken” (“Bou, woon, dink”) van 1954, beskou as “*die grondtrek van die Syn*” (Heidegger, 1989:177). Hierin wil Heidegger die “oorspronklike perspektief” van “woon” terugvind, sodat ons opnuut kan begryp hoe die aktiwiteite van “bou” – van dinge wat verbou word en die oprigting van geboue – tot ons woon in die wêreld, dit wil sê die manier waarop ons is, behoort (Ingold, 2000:185-186). Lucebert skryf egter by monde van “een geest ontdaan” (VG 667) in “troost de hysterische robot – oratorium” dat “bouwers” soos “slopers” (8) lyk, wat tot gevolg het dat sterflikes *ontuis* is in hulle verblyf op aarde. In teenstelling met Lucebert, wys Breytenbach in sy gedigsiklus “dinkding” (NL 11-22) op die verskillende maniere waarop woon deur Dasein se alledaagse werksaamhede van in-die-wêreld-syn in die vooruitsig gestel en bewerkstellig kan word. Heidegger (1989:177) skryf in verband met dié tematiek:

Hoe hard en hoe bitter, hoe hinderlik en dreigend die tekort aan wonings ook al is, die *eintlike woningnood* is ouer as wêreldoorloë en verwoestings, ouer as die bevolkingsontploffing op aarde en die omstandighede van die nywerheidswerker. Die eintlike woningnood bestaan daarin dat die sterflikes die wese van *woon* eers weer moet soek, *dat hulle eers weer* moet leer woon.

Die wyse waarop sterflikes op aarde woon word aan die hand van die latere poësie van Breytenbach en Lucebert ondersoek. Hiervolgens word sterflikes se alledaagse werksaamhede belig om hulle wisselwerking met die aarde, hemele, sterflikes en goddelikes te beklemtoon, wat insig bied in die vraag na wat dit beteken “om te woon”. Dit sou ook

⁴ Dié tematiek sou (myns insiens) ook van toepassing kon wees op Breytenbach en Lucebert se vroeë werk, alhoewel daar spesifiek in hierdie studie gewys word hoe dit verband hou met hulle “latere” poësie.

verdere vrae, byvoorbeeld wat dit beteken “om te behoort”, aan bod bring, wat die digters op uiteenlopende maniere beantwoord

1.2 Probleemstelling

Uit bogenoemde beredenering blyk dat die wyse waarop sterflikes op aarde woon, insiggewend is ten opsigte van die betekenis van die syn, wat terselfdertyd insig bied in die wyse waarop die sterflikes in verhouding tot die elemente van die vierskaar woon (of nie). Dit sal dus betekenisvol wees om sterflikes se woon op aarde in Breytenbach en Lucebert se latere werk te vergelyk, wat insig bied in die konkretisering van die syn. Die sterflikes se wisselwerking met die aarde word spesifiek met die landskap geassosieer, wat verhelder word deur die uitvoering van menslike agente se alledaagse werksaamhede van woon. Hieruit is dit duidelik dat landskap nie ’n onafhanklike objek in die verte is nie, maar veel eerder die domein van sterflikes se alledaagse woon. Die vraag wat hieruit ontstaan, is: hoe vergelyk landskap as die wêreld waarin sterflikes woon in die latere poësie van Breytenbach en Lucebert?

1.2.1 Landskap as woon

Die begrip “landskap” word in die WAT op twee maniere omskryf: (1) “stuk land wat ’n eiesoortige, gew. natuurlike, geografiese karakter openbaar en wat gew. van ’n afstand waargeneem word” en (2) “kunswerk wat ’n landskap uitbeeld”. Dié woord word ook figuurlik gebruik, byvoorbeeld “om ’n taal te leer afgesien van mens se geboortetaal ... is om vir jouself ’n tweede venster oop te maak op die landskap van bestaan”. Die woord “landskap” kom ook in verskeie samestellings voor, byvoorbeeld “landskapagtergrond”, “landskapbeskrywing”, “landskapfoto”, en dies meer.

Die eerste omskrywing van landskap as ’n stuk land met ’n eiesoortige, gewoonlik natuurlike geografiese karakter, dui daarop dat landskap ’n fisiese gebied of terrein is waarin die mens hom/haar kan bevind. Dié gebied word gewoonlik van ’n afstand deur ’n individu beskou, met die implikasie dat landskap vanuit ’n sekere *sienswyse* tot stand gebring word. Hierdie siening van die aanskouer (as subjek) wat vanuit ’n sekere *sienswyse* na die landskap (as objek) kyk, staan bekend as “landskapsienswyses” (“landscape as a way of seeing”), wat verband hou met die werk van die Anglo-Amerikaanse kultuurgeografe in die laat 1980s en vroeë 1990s (Wylie, 2009:409-410). Dit is veral die werk van Denis Cosgrove (1985) en Stephen Daniels (Cosgrove & Daniels, 1988) wat ’n belangrike rol speel in die wyse waarop landskap as ’n *sienswyse* omskryf word. Hierin word landskap gelykgestel aan die Westerse

tradisies van landskapskilderkuns en landskapargitektuur. Op soortgelyke wyse as Cosgrove en Daniels omskryf Duncan en Duncan (1988) landskap as 'n teks wat gelees kan word en pas die beginsels van die strukturalistiese semiotiek toe sodat landskap gesien word as 'n betekenissisteem wat kulturele betekenis kommunikeer (Wylie, 2009:409-410). Die subjek-objek-relasie impliseer 'n siening wat gebaseer is op 'n verhouding tussen 'n "selfstandige subjek met intellektuele kapasiteit" (of "die innerlike") en 'n "onafhanklike objek" (of "die uiterlike") (Dreyfus, 1991:5). Heidegger ontken nie dat die mens hom-/haarself somtyds as 'n "welbewuste subjek" met betrekking tot "objekte" bevind nie (dit is veral algemeen betreffende begeertes, oortuigings, persepsies, intensies, kortom, sekere sienswyses), maar hierdie subjek-objek-verhouding word gesien as die "derivatiewe" of "wisselvallige" toestand, wat 'n meer fundamentele "in-die-wêreld-syn" veronderstel, 'n voorwaarde wat nie ingevolge 'n subjek-objek-relasie verstaan kan word nie (Dreyfus, 1991:5).

Dit is dan vanuit laasgenoemde standpunt dat Tim Ingold te werk gaan om die nosie van landskap as 'n sienswyse te kritiseer. Ingold (2000:191) haal Cosgrove en Daniels in die voorwoord tot *The iconography of landscape* aan, waarin hulle landskap omskryf as "a cultural image, a pictorial way of representing or symbolising surroundings" (Cosgrove & Daniels, 1988:1), maar maak dit baie duidelik dat hy nie hierdie standpunt deel nie. Intendeel, Ingold (2000:191) voer aan: "landscape [...] is not a picture in the imagination, surveyed by the mind's eye; nor however is it an alien and formless substrate awaiting the imposition of human order." Dit wil sê, landskap is nie 'n beeld wat tot stand gebring word vanuit 'n sekere sienswyse nie, maar in teenstelling daarmee 'n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn. Landskap word gesien as 'n wêreld waarin gewoon word, wat soos Lemaire (1999:59) tereg opmerk, "geskik is om de onlosmakelijke samehang (*inhérence*) van subject en object uit te drukken: de wereld is mijn 'landschap', het landschap is mijn wereld."

Die vraag wat hieruit ontstaan, is: hoe figureer landskap as 'n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn in Breytenbach en Lucebert se latere poësie en hoe sien 'n vergelyking van landskap as Dasein se in-die-wêreld-syn daar uit? Dasein se in-die-wêreld-syn hou verband met alledaagse woonaktiwiteite, waaraan vervolgens aandag gegee sal word. Soos reeds onder punt 1.1 genoem, word die wyse waarop sterflikes op aarde woon, gesien as een van die beweegredes vir die vergelyking van Breytenbach en Lucebert se latere poësie. Maar wat beteken "woon"? Dit is juis hierdie vraag wat Heidegger verken in sy essay, "Bauen, Wohnen, Denken", wat op 5 Augustus 1951 tydens 'n simposium oor "Mensch und Raum" in Darmstadt gelewer is. Volgens Holm en Schoeman (1989:166) was die doel met die simposium "om kriteria vir die moderne stede- en woningbou te bepaal" en het die tema van

die “onbehuisde mens” sterk op die voorgrond getree, wat veral kort na die Tweede Wêreldoorlog begryplik was. Die tema van die “onbehuisde mens” gaan egter oor veel meer as ’n bewoningnood: die eintlike nood daarin is dat die mens weer moet leer woon (Heidegger, 1989:177). In “Bou, woon, dink” vra Heidegger (1989:170-171) wat “woon” beteken en in hoeverre “bou” by “woon” hoort. Om te woon is “nie beperk tot wonings nie”; die “vragmotorbestuurder is tuis op die snelweg, maar dit is nie sy blyplek nie” (Heidegger, 1989:170). Aan die ander kant bied ’n huis akkommodasie, maar is dit nie ’n waarborg vir woon nie. Hieruit kan gesien word dat woon meer beteken as die blote feit van “akkommodasie”. Met behulp van ’n fenomenologies-etimologiese oefening kom Heidegger (1989:171) tot die volgende gevolgtrekkings: (1) *bou* beteken oorspronklik “woon”, (2) *woon* is “die wyse waarop sterflinge die aarde is”, en (3) *bou* as *woon* ontvou in *bou* as “versorging” (Lat. *colere, cultura*) en “oprigting” (*aedificare*). Dit wil sê, Heidegger se belang daarin om die “oorspronklike betekenis” van woon terug te vind, gaan daaroor dat ons aktiwiteite van bou tot ons woon in die wêreld, dit is die manier waarop ons is, behoort (Ingold, 2000:185-186). Met inbegrip van die omskrywing van *landskap* as ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn, en *woon* as “die wyse waarop sterflikes op aarde is” (Heidegger, 1989:172), kan die metafoor van landskap *as woon* verklaar word as die ondersoek na sterflikes se bewoning op aarde, wat onthul word ten opsigte van die alledaagse aktiwiteite van woon. Die landskapfenomenologiese benadering hou dan ook verband met “some measure of direct, bodily contact with, and experience of landscape” (Wylie, 2007:139), waarin die begrip “landskap” aansluit by die sterflike se alledaagse aktiwiteite met die “aarde”. Die vraag ontstaan of sterflikes se wisselwerking met die aarde ook in die poësie geldig is, en hoe dit daarin sal figureer.

Navorsingsvrae

Die navorsingsvrae kan soos volg saamgevat word:

- i. Wat behels die metafoor van landskap *as woon*, en hoe kan die metafoor uitgewerk word om te dien as ’n teoretiese strategie in die vergelyking van landskap in die digters se latere poësie?
- ii. Watter insigte sal ’n vergelyking van die landskapfenomenologie in die digters se latere poësie oplewer, en wat is die teoretiese en literêre belang daarvan?

1.3 Doelstelling

Die algemene doelstelling is om 'n vergelykende studie van landskap as woon in gedigte van die digters se latere fases van hul oeuvres aan te bied, wat sal lei tot die verbreding van insig in die latere fase van hul oeuvres.

Die spesifieke doelstellings is

- i. om 'n landskapfenomenologiese benadering uit te werk en 'n aantal gedigte van Breytenbach en Lucebert aan die hand van die benadering van landskap as woon te vergelyk;
- ii. om daardeur die teoretiese en literêre belang daarvan aan te toon en meer insig in te win in die latere fases van die digters se oeuvres.

Hierdeur word gepoog om landskap vanuit 'n landskapfenomenologiese benadering in die latere poësie van Breytenbach en Lucebert te vergelyk ten einde te bepaal in watter mate landskap in Breytenbach en Lucebert se latere werk figureer en in watter mate die betekenis van landskap vergelykbaar is.

1.4 Sentrale teoretiese stelling

In hierdie tesis word geargumenteer dat landskap “spanning” is (Wylie, 2007:1), wat aanleiding gee tot 'n gaping tussen die “kritiese interpretasie van artistieke en literêre landskappe” enersyds, en die “fenomenologiese betrokkenheid van kulturele praktyke”, andersyds (Wylie, 2007:6). Die “kritiese interpretasie van artistieke en literêre tekste” behels die metafoor van landskap as 'n sienswyse, waarin landskap as 'n toneel vanuit 'n sekere sienswyse, byvoorbeeld as “teks”, geanaliseer en geïnterpreteer word. Die fenomenologiese benadering van landskap as woon beklemtoon egter meer direkte, liggaamlike kontak met en belewing van landskap (Wylie, 2007:139), wat die sterflike se wisselwerking met die aarde vooropstel.

Die benadering van landskap *as woon* sal in hierdie studie gevolg word aan die hand van die Britse antropoloog Tim Ingold se *woonperspektief* (“dwelling perspective”), wat afgelei is van Heidegger se essay, “Bou, woon, dink”. Die “oorspronklike perspektief” van woon gaan daaroor dat ons nie “woon” omdat ons gebou het nie, maar dat ons “bou” omdat ons bewoners is (Heidegger, 1989:171). Ingold (2000:186) lei die grondslag van die woonperspektief hieruit af, wat soos volg omskryf word: “... the forms people build, whether in the imagination or on the ground, arise within the current of their involved activity, in the

specific relational contexts of their practical engagement with their surroundings.” Hiervolgens onderskei Ingold (2000:195) tussen die *landskap* en die *taakskap*, met die doel om enersyds die landskap te ontleed aan die hand van “an array [of] related features” (landskap), sowel as die taakskap aan die hand van “an array of related activities” (taakskap). Die landskap en die taakskap is wel deel van dieselfde proses en die onderskeid daartussen kan opgehef word indien die fundamentele temporele aard van die landskap erken word (Ingold, 2000:201). In die proefskrif gaan Breytenbach en Lucebert se latere poësie vanuit Ingold (2000:185-186) se *woonperspektief* bestudeer word, waarin landskappe en taakskappe in die gedigte onderskei en ontleed gaan word. By die ontleding van landskappe en taakskappe sal spesifiek ondersoek ingestel word na die wyse waarop “woon” daarin bewerkstellig word, veral met inagneming van Heidegger (1989:172-173) se elemente van die vierskaar, naamlik “aarde”, “hemele”, “sterflikes” en “goddelikes”. Raakpunte vir die wyse waarop landskappe en taakskappe tot stand gebring word, sal geïdentifiseer word, wat sal dien as bepaalde vertrekpunte vir die vergelykende ondersoek van landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se poësie.

1.5 Metode

By die fenomenologiese benadering van landskap as woon word kernfasette in die werk van Martin Heidegger gebruik om die gedigte van Breyten Breytenbach en Lucebert te ontleed. Wat is fenomenologie? Hierdie vraag is ’n goeie fenomenologiese vraag, want dit vra na die wese (*eidos*) van fenomenologie. Volgens Wylie (2007:139-140) is fenomenologie ’n belangrike vertakking van kontinentale filosofie, wat aan die einde van die negentiende en begin van die twintigste eeu, spesifiek deur die werk van die Duitse filosoof Edmund Husserl (1859-1938), op die voorgrond getree het. Kortweg kan beweer word dat fenomenologie vir Husserl die epistemologies-metodologiese benadering is waarvolgens alle vooroordele (hetsy teoreties, metafisies of histories) omtrent die aard van ’n fenomeen sistematies opgeskort word ten einde die universele “eïdetiese” struktuur van die fenomeen bloot te lê. Fenomenologie is op verskeie wyses gebruik, en het mettertyd ontwikkel tot ’n reeks onderskeibare bewegings. Een van hierdie bewegings is die eksistensiële fenomenologie, wat veral geassosieer word met die werk van Maurice Merleau-Ponty en Martin Heidegger. Die “eksistensiële” rigting waarin Heidegger en Merleau-Ponty die fenomenologie stuur, verskil van Husserl se werk in soverre hulle nie soseer die epistemologiese en metodologiese voorveronderstellinge en implikasies van die fenomenologie verder uitwerk nie, maar eerder

'n konkrete fenomenologie van menslike bestaan as “eksistensie” aanbied (Howarth, 2005:791).

In Hoofstuk twee word die metodologiese raamwerk van die proefskrif uiteengesit, wat beskryf kan word as 'n “fenomenologiese hermeunetiek van onthulling”. Daar word spesifiek gesteun op Heidegger (1998:168) se herbesinning oor die pre-Sokratiese nosie van waarheid as “aletheia” (of “onthulling”) en die wyse waarop 'n kunswerk “onthulling” onthul, soos uiteengesit in Heidegger se essay “The origin of the work of art” (2002:1-56). Kernaspekte van Heidegger se “destruksie” (of “destruering”) van konsepte en teorieë van die Westerse metafisika soos uiteengesit in *Being and Time* (1962) word dan ook verken via die literêre kritikus William V. Spanos (1977:443-444) se riglyne vir die opstel van 'n kontemporêre destruktiewe kritiek. Dit word aan die hand van “er is alles in de wereld” (VG 65) van Lucebert, en “om die wêreld te kan sê” (KL 75) van Breytenbach uitgewerk.

In Hoofstuk drie word gevra na die wyse waarop 'n destruktiewe lesing uitgevoer kan word, met spesifieke fokus op *landskap* en *woon*. Daar word besondere aandag gegee aan Heidegger (1989:170) se vraag na wat dit beteken om te woon en te bou, en hoe Ingold (2000:185-186) van Heidegger se besinning gebruik maak vir die omskrywing van die *woonperspektief*. Daarnaas word spesifiek gevra wat die verband tussen die begrippe *landskap* en *woon* is, en gefokus op Heidegger (1989:172) se *vierskaar* en Ingold (2000:195) se onderskeid tussen die *landskap* en die *taakskap*. Met inbegrip van die onderskeid tussen die *landskap* en die *taakskap*, sowel as die relasionele kontekste van die *vierskaar*, word 'n destruktiewe lesing van die gedigsiklusse “dinkding” (NL 11-22) van Breytenbach en “stadsbeeld” (VG 396-399) van Lucebert aangebied. Dit het ten doel om te illustreer hoe die teoretiese vertrekpunte van *landskap* as *woon* op die werk van Breytenbach en Lucebert van toepassing gemaak kan word. Verskillende raakvlakke sal geïdentifiseer word vir die wyse waarop *landskappe* en *taakskappe* tot stand gebring word. In aansluiting by Hoofstuk drie, word daar in Hoofstuk vier 'n aantal destruktiewe lesings van gedigte uit Breytenbach se bundels *Nege landskappe* (NL), *Papierblom* (PB), *Die windvanger* (WV), *Die beginsel van stof* (BS) en *Katalekte* (KL) gemaak, waarin die analitiese netwerk van *landskap* as *woon* verder verfyn word. In Hoofstuk vyf word 'n soortgelyke lesing van tekste uit Lucebert se *Oogsten in de dwaaltuin*, *De moerasruiter uit het paradijs*, *Troost de hysterische robot*, *Van de roerloze woelgeest* en *Van de maltentige losbol* gemaak.⁵

⁵ Al die gedigte van Lucebert wat bestudeer word, is geneem uit *Verzamelde gedichten* (2002), en word soos volg aangedui: (VG).

In Hoofstuk ses word die verskillende raakpunte wat tydens die ontleding van die digters se werk geïdentifiseer is, op so 'n manier uiteengesit dat dit dien as bepaalde vertrekpunte vir die vergelyking van die digters se werk. Die voorbeelde word gesprekmatig met mekaar in verband gebring, wat lei tot 'n sinvolle bespreking van die digters se werk, veral met inagneming van die aanvanklike beweegredes vir die studie, naamlik die wyse waarop die digters die vraag na die betekenis van die syn hanteer, en die wyse waarop sterflikes op aarde woon. In Hoofstuk sewe word die samevatting en gevolgtrekking van die studie uiteengesit, en enkele tekortkomings van die teoretiese benadering aangedui.

Hoofstuk twee

Metodologie

World is that always-nonobjectual to which we are subject as long as the paths of birth and death, blessing and curse, keep us transported into being ... Earth is the coming-forth-concealing [*Hervorkommend-Bergende*]. Earth is that which cannot be forced, that which is effortless and untiring ... World is grounded on earth, and earth rises up through world (Heidegger, 2002:23, 24, 26).

2.1 Inleiding

In Hoofstuk twee word die metodologiese raamwerk van die proefskrif uiteengesit. Dit behels die filosofiese gronde of vertrekpunte vir die ontleding van die digters se werk. Die metode wat gebruik word, kan beskryf word as 'n fenomenologiese hermeneutiek van “onthulling”. Die woord “onthulling” is die leidraad in die verduideliking daarvan, wat verwys na Martin Heidegger se verdieping in die pre-Sokratiese nosie van waarheid as *aletheia* (of onthulling) (Heidegger, 1998:168). In hierdie hoofstuk word daar dan spesifiek gekyk na *wat* 'n kunswerk onthul, naamlik onthulling in drie vorms (vergelyk 2.4.1), en *hoe* 'n kunswerk onthulling onthul (vergelyk 2.4.2). Ook word gesteun op Heidegger se “destruksie” (of “destruering”) van konsepte en teorieë van die Westerse metafisika in *Being and Time* (1962) met die doel om riglyne vir 'n kontemporêre destruktiewe kritiek op te stel, waarin die leser die teks by die lees daarvan as 'n “gebeurtenis” ervaar en die temporaliteit van die syn in en vir die oomblik onthul (Leitch, 1983:79-80). Die ontleding van die gedigte sal dan aan die hand van “er is alles in de wereld” (VG 65) van Lucebert en “om die wêreld te kan sê” (KL 75) van Breytenbach uitgevoer word. Die wyse waarop *landskap* en *woon* in die gedigte figureer, sal egter nog nie in hierdie hoofstuk bespreek word nie, maar eers in Hoofstuk drie as deel van die teoretiese vertrekpunte. Dit is ook belangrik om te noem dat die metodologiese benadering nie net van toepassing is op die poësie van Breytenbach en Lucebert nie, maar dat dit bes moontlik ook kan dien as metodologiese raamwerk vir die ontleding van ander digters se werk.

2.2 Werkswyse

Eerstens word ondersoek ingestel na Heidegger se herbesinning oor die idee van waarheid as *aletheia*, wat “onthulling” beteken. Die terugkeer na die konsep van waarheid as *aletheia* is 'n negering van die idee van waarheid as *orthetos*, wat “korrektheid van waarneming” beteken (Suvák, 2000:9). Die doel hiervan is om te sien hoe Heidegger die Westerse filosofiese

tradisie (of die geskiedenis van die Westerse metafisika) van Plato tot Nietzsche destrueer. Heidegger is op soek na die “oorspronklike essensie” van waarheid by wyse van ’n radikale destruering (of *kritischer Abbau*) van tradisionele metafisiese konsepte of teorieë (Suvák, 2000:9). Dié gedeelte kan gesien word as agtergrond vir die kontemporêre destruktiewe kritiek, wat via Spanos (1977:443-444) se riglyne (onder punt 2.5) ingelei word.

Tweedens word Heidegger se essay, “The origin of the work of art” (2002:1-56), bestudeer, waarin ondersoek ingestel word na kuns as ’n “besondere soort onthulling”. Dit geskied deurdat ’n kunswerk die een of ander fenomeen onthul, byvoorbeeld die bestaanswêreld van die draer van ’n paar beskilderde skoene (waarskynlik ’n boer of boervrou) in ’n werk van Vincent van Gogh (wat Heidegger in “The origin of the work of art” bespreek). Maar ’n kunswerk leer ’n mens ook iets omtrent die aard van waarheid as *aletheia*. Volgens Thomas Sheehan vind onthulling in ’n kunswerk op drie wyses plaas: onthulling as “wêreld en aarde”, onthulling as die “stryd tussen ’n besondere wêreld en die entiteite daarvan”, en die “oorspronklike stryd wat diesulke onthullings struktureer” (Sheehan, 2005:365). Ook word gevra na die wyse waarop onthulling in ’n kunswerk plaasvind sodat “wêrelde” en “aardes” op nuwe en onderskeidende maniere in hul synsonthullende stryd blootgelê word (Sheehan, 2005:365).

Derdens word gevra wat Heidegger se destruksie (nie in die sin van “vernietiging” nie, maar eerder van “destruering”, ’n voorloper van Derrida se “dekonstruksie”) behels en hoe dit verwerk kan word tot ’n kontemporêre destruktiewe kritiek. Hier word gewys op die hervorming van Heidegger se denke vir ’n kontemporêre destruktiewe kritiek aan die hand van die werk van die literêre kritikus William V. Spanos. Spanos (1977:444) se uitgangspunte behels ’n literêre hermeneutiek soos voorgestel deur Heidegger se eksistensiële analise in *Being and Time*, wat ’n anti-metafisiese en fenomenologiese hermeneutiek van onthulling is. As voorbeeld van ’n destruktiewe lesing word Heidegger se Dasein-benadering verduidelik aan die hand van ’n analise en interpretasie van Lucebert se “er is alles in die wereld” (VG 65) en Breytenbach se “om die wêreld te kan sê” (KL 75). Ten slotte word die bevindings opsommend weergegee as basis vir destruktiewe lesings van die digters se werk in die volgende hoofstukke.

2.3 Oor Heidegger se ontologie

Die analise van wat waarheid beteken, is van die grootste belang by Heidegger. Dit speel ook ’n belangrike rol in Heidegger se heroorweging van die filosofiese tradisie en die geskiedenis van die Westerse metafisika of die geskiedenis van die vergetelheid van syn. Heidegger

hanteer die probleem van waarheid in drie van sy werke op direkte wyse, naamlik *Being and Time*, “On the essence of truth” (1998) en “Plato’s doctrine of truth” (1998). Alhoewel sy latere twee werke die vroeëre voorstelling van wat waarheid is hersien, word die verklaring van waarheid in *Being and Time* nie verwerp nie, maar eerder verdiep (Suvák, 2000:1-2). Om ’n beter begrip van Heidegger se idee van waarheid te verkry, moet ons in ag neem hoe die konsep van waarheid geartikuleer word in sy fundamentele ontologie van Dasein. Heidegger (1962:10) beskryf Dasein soos volg:

Being which we ourselves in each case are and which includes inquiry among the possibilities of its Being, we formulate terminologically as Dasein.

Suvák (2000:6) skryf dat die essensie van waarheid vanuit die perspektief van die “syn” as “Dasein” ondersoek word. Dasein is daardie soort eksistensie wat altyd betrokke is by die “verstaan” van syn, asook by die verstaan van die “synswyse” wat eie is aan Dasein self. Verder verduidelik Suvák (2000:6) dat Da-sein letterlik “Da” (die plek) waar die “Sein” (die syn) onthul word (of daar-syn) beteken, en noem dat Heidegger in sy ontologie van Dasein tussen “empiries-bestaande dinge” as “aktualiteit” en die “syn” (of die essensie daarvan) as “potensialiteit” onderskei. Die ondersoek na Dasein beteken daarom die ondersoek na wat dit beteken “om te wees” (*Seinsfrage*). Daarby verduidelik Suvák (2000:6-7) dat Dasein nie eenvoudig uit selfbewussyn bestaan nie, maar fundamenteel oor bewus-wees van die self, of bewus-wees van die self as “in-die-wêreld-syn” (*in-der-Welt-Sein*) gaan. In-die-wêreld-syn is ’n fundamentele kenmerk van Dasein. Dié toestand impliseer ’n oopheid tot eie syn en die syn van ander wesens. Waarheid is dan, in die mees primordiale sin, die onthulling van die syn tot die Dasein. Slegs deur die onthulling van ’n ding, kan die ding as “waar” beskryf word. Daar kan met ander woorde geen waarheid sonder Dasein wees nie, of in Heidegger (1962:7) se woorde: “... only with Dasein’s disclosedness is the most primordial phenomenon of truth attained”.

Michael Watts (2011:21) verduidelik dat Heidegger se ontologie in *Being and Time* ’n ommekeer bewerkstellig het, omdat dit ’n totaal nuwe manier van dink gevestig het, wat radikaal anders daar uitsien as alle vorige ontologiese denksisteme. Ter illustrasie wys Watts (2011:21) daarop dat alle pre-Heideggeriaanse benaderings gepoog het om die vraag na syn op ’n “ontiese” (in plaas van ’n fundamenteel-ontologiese) wyse te beantwoord. Vrae wat gevra is, sluit in *watter* dinge bestaan en *hoe* hulle gekarakteriseer kan word, byvoorbeeld: bestaan God? Bestaan vryheid? Is liggaam en siel verdeel of verenig? Hoe kan bewys word dat die buitewêreld bestaan? Watts (2011:21) argumenteer dat hierdie vrae betekenisvol kan

wees, alhoewel hulle nie op direkte wyse vra na die syn van die dinge (syndes) nie. Heidegger noem sy benadering 'n fundamentele ontologie, aangesien dit fokus op die ondersoek na die vraag na syn, en hierdeur poog om die mees fundamentele vraag te beantwoord, naamlik: wat is die betekenis van syn? (Watts, 2011:21).

Ter aansluiting by die landskapfenomenologie en die spanning tussen waarneem en bewoon, skryf Watts (2011:21-22) dat Heidegger nie soos vroeëre filosowe poog om mense van die wêreld waarin hulle woon, te isoleer nie. Tradisionele filosowe het 'n onderskeid gemaak tussen die “kenner” [van] en die “wêreld” wat geken word: die wêreld is “daar buite” en dit is die denker se taak om in die verstand te handel in verhouding met dit wat daar buite is; die mens is gesien as 'n onafhanklike bestaande denkende *entiteit*, wat heeltemal geskei is van die wêreld; ons is die *subjekte*, en die wêreld is ons *objek*. Hierin is die mens, aldus Descartes, gesien as 'n wese met geestesvermoëns en ervarings wat onafhanklik van die aktuele, konkrete verhoudings met die omliggende wêreld kan bestaan, eerder as fundamenteel deel van die wêreld waarin gewoon word. Heidegger verwerp hierdie benadering en wys daarop dat die individu nie op 'n objektiewe wyse na die wêreld kan kyk nie, aangesien die wêreld nie “buite” die individu bestaan nie, omdat die mens sedert sy/haar geboorte deel is van die wêreld (Watts, 2011:22). Hierdie siening is dan ook integraal deel van die analise van die wyse waarop sterflikes op aarde woon, wat belangrik is in die wyse waarop landskappe in die gedigte van Breytenbach en Lucebert op uiteenlopende wyse tot stand gebring word.

2.3.1 Waarheid as *aletheia*

Soos reeds vermeld, is die Griekse woord vir “onthulling” *aletheia*, wat as “waarheid” vertaal word (Heidegger, 1998:168). Dié woord dui op die transformasie tussen pre-Sokratiese denkers (wat nog daarvolgens gedink het) en die begin van die sinsverbergende Westerse metafisika in die denke van Plato en Aristoteles, asook die (sogenaamde) voleinding daarvan in die denke van Nietzsche (Heidegger, 1998:179,180). Heidegger se eksistensiële-fenomenologiese projek van die fundamentele ontologie gaan daaroor om filosofie opnuut te deurdink deur 'n einde of destruksie (in die sin van “aftakeling”) van die tradisionele metafisika uit te spreek, en die taak van denke, wat die vorm van *aletheia* aanneem, te bedink (Chin-Yi, 2010:2).

Heidegger illustreer die transformasie van die essensie van *aletheia* as onthulling na *orthotes* as korrektheid van waarneming aan die hand van Plato se “allegorie van die grot” in sy essay “Plato’s doctrine of truth” (Heidegger, 1998:167). Hierin betoog Heidegger dat

waarheid oorspronklik betekenis verkry deurdat dit uit verhulling onthul word, of in Heidegger (1998:171) se woorde: “Truth originally means that what has been wrested from hiddenness”. Die etimologie van die Griekse woord *aletheia* bevat dan ook ’n ontkennde voornaamwoord (*alpha-privative*), wat die moderne woord “waarheid” en die Romeinse *veritas* geskrap het (Heidegger, 1998:171), dit wil sê “a-” is die “ont-” wat die “lethe” (“verhulling”) oopmaak en die waarheid onthul (of “onthulling”). Heidegger (1998:167) dui reeds in sy analise van die “allegorie van die grot” aan dat die idee van waarheid as *aletheia* weggeraak het, en die verhoog voorberei is vir moderne denke. Die proses van degenerasie begin met die Platoniese idee van waarheid as korrektheid van waarneming (*orthotes*), wat die pre-Sokratiese nosie van waarheid as onthulling van syn (*aletheia*) verdring. Heidegger rekonstrueer hierdie transformasie in sy analise en wys op wat hy Plato die “dubbelsinnige houding tot syn” noem. Volgens Plato is die ware syn die sogenaamde vorms of idees wat buite tyd en ruimte bestaan en dus moet die mens sy of haar begrip van syn via die denke in ooreenstemming bring met hierdie metafisies-hoër argetipiese vorms. Waarheid word dus beskou as die ooreenstemming tussen gedagte en idee. Die plek van waarheid beweeg op ooreenkomstige wyse van sy oorspronklike onverberging van syn na die korrekte verklaring daarvan deur die mens (Suvák, 2000:9). Desnietemin voorveronderstel korrektheid van waarneming, of kortweg die korrespondensieteorie van waarheid, waarheid as *aletheia*, omdat waarheid eers onthul moet word, voordat daar oor korrektheid en dies meer geoordeel kan word.

Waarheid, wat voorheen deur Plato en Aristoteles in hul denke tot ’n vorm van verberging herlei is, word in die werk van Heidegger hersaamgestel as *aletheia* of die onthulling van syn. *Aletheia* is nie soseer die onthulling van waarheid nie as wat dit die onthulling van die syn van syndes (dinge) is nie, en dus die moontlikheid skep tot waarheid, ofskoon dit ook die geval is dat ’n fenomenologie van *aletheia* self onderneem kan word wat oënskynlik-paradoksaal ’n *aletheia* (onthulling) van *aletheia* (onthulling) sou wees. Maar wat is *aletheia* uit die oogpunt van waarheid? Hierdie vraag teken waarheid as die taak van denke. Die taak van denke as *aletheia* word die onthulling van syn, wat die “teenwoordigheid” van syndes oopmaak na buite. *Aletheia* is daarom post-representasie deurdat die onthulling van waarheid die verborge elemente van syn aan die lig bring. *Aletheia* is dus die onverberging van die synswaarheid omtrent syndes, eerder as die representasie daarvan (Chin-Yi, 2010:9-10).

2.4 Kuns as 'n besondere soort onthulling

In Heidegger se essay, “The origin of the work of art” (Heidegger, 2002:1-56), onderskei hy tussen die kunswerk as 'n spesifieke entiteit (byvoorbeeld 'n gedig of 'n skildery) en kuns as sodanig (Sheehan, 2005:364). Sheehan (2005:364) meen dat laasgenoemde (“kuns”) nie verstaan word as 'n kollektiewe naam vir alle kunswerke nie, maar eerder as die essensie van die oorsprong daarvan. Heidegger verwoord dit soos volg: “The origin of the artwork [...] is art” (Heidegger, 2002:49). Die vraag wat hieruit ontstaan, is: wat is kuns? Heidegger argumenteer dat die oorsprong van die kunswerk “kuns” is, omdat beide die kunswerk en die kunstenaar (wat mekaar veronderstel) 'n derde ding veronderstel, naamlik kuns, wat albei voorafgaan. Kuns is dus in essensie 'n “oorsprong” (*Ursprung*), dit wil sê “a distinctive way in which truth comes into being” (Heidegger, 2002:49). Reeds by die aanvang van die essay verduidelik Heidegger (2002:1) wat “oorsprong” beteken: “Origin means here that from where and through which a thing is what it is and how it is.” Let op dat Heidegger die essensie van kuns dus nie aan 'n bo-persoonlike idee van kuns koppel, soos Plato, nie, maar aan 'n oorsprong. Die vraag na die oorsprong van 'n kunswerk vra na die oorsprong van die “wese” (of *Wesen*) (Heidegger, 2002:1) daarvan, en die onthulling van die wese is wat die antieke Grieke “αλήθεια” (of “waarheid”) noem (Heidegger, 2002:16). Wanneer onthulling van *wat* en *hoe* die wese van iets is in 'n werk plaasvind, is daar 'n gebeurtenis van waarheid aan die werk (Heidegger, 2002:16), wat 'n dinamiese, ontdekkende proses veronderstel. Die probleem wat Heidegger bestudeer, is die besondere manier waarop kuns onthulling onthul deur onthulling in die kunswerk te installeer (Sheehan, 2005:365). Heidegger illustreer dit aan die hand van twee kunswerke, naamlik Van Gogh se skildery, getiteld “Ou skoene” en die Doriese Tempel van Hera (5 v.C.), die sogenaamde Tempel van Poseidon by Paestum, Luciana, in Italië.

2.4.1 Wat 'n kunswerk onthul

Sheehan (2005:365) is van mening dat Heidegger in “The origin of the work of art” argumenteer dat 'n kunswerk onthulling in drie vorms onthul, naamlik onthulling as wêreld en aarde, die stryd tussen 'n besondere wêreld en die entiteite daarvan, en die oorspronklike stryd wat diesulke onthullings struktureer.

'n Kunswerk laat onthulling in die vorm van “wêreld” en “aarde” waarneembaar word. Die stryd tussen wêreld en aarde word uitvoerig in Heidegger se essay aan die hand van die Griekse tempel van Hera en Van Gogh se skildery, “Ou skoene”, behandel. In laasgenoemde geval bring Heidegger se fenomenologiese analise die wederkerige verhouding tussen wêreld

(die sfeer van oopheid en interpreteerbaarheid) en aarde (die sfeer van verskynende selfonttrekking) as 'n besondere manifestasie van die werking van *aletheia* as selfonthulling aan die lig. Aan die hand van 'n uitvoerige (poëtiese) beskrywing van die Griekse tempel kom Heidegger (2002:21) tot 'n verdere bespreking van die begrip aarde: "... the Greeks called this coming forth and rising up in itself and in all other things Φύσις [*physis*]⁶. At the same time Φύσις lights up that on which man bases his dwelling. We call this *earth*." Die aarde hou verband met "bewoning", 'n belangrike aspek in die verstaan van die "vierskaar", wat in Hoofstuk drie na aanleiding van Heidegger se "Bou, woon, dink" (Heidegger, 1989:165-179) behandel word. Hierdie begrip van aarde is ver verwyderd van 'n loutere "astronomiese idee" of 'n "planeet". Aarde is dit waaruit alles wat bestaan na vore kom én na terugkeer: "... that in which the arising of everything that arises is brought back – as, indeed, the very thing that it is – and sheltered" (Heidegger, 2002:21). Hierdeur word aarde as die "protecting one" (Heidegger, 2002:21) teenwoordig gestel. Heidegger (2002:24-25) noem verder dat aarde elke poging om dit (aarde) te penetreer, verpletter: "If we attempt such penetration by smashing the rock, then it shows us its pieces but never anything inward, anything that has been opened up [...]." Die aarde word onthul as aarde waar dit begryp en gepreserveer word as dit wat in wese "verhulling" onthul ("undisclosable") (Heidegger, 2002:25). Hierdie "self-afsondering" ("self-seclusion") van die aarde is wel nie 'n "in-die-donker-bly" [*Verborgenbleiben*] nie, maar ontvou tot 'n onuitputbare bron van vorms en fatsoene, wat Heidegger (2002:25) illustreer aan die hand van drie voorbeelde: klip (as 'n vorm of fatsoen van aarde) wat deur die beeldhouer gebruik word op 'n soortgelyke wyse as wat die klipmesselaar dit gebruik, maar dit nie opgebruik nie; pigment (as 'n vorm of fatsoen van aarde) wat die skilder op so 'n wyse gebruik dat kleur vir die eerste keer op so 'n manier verskyn; en woord (as 'n vorm of fatsoen van aarde) wat deur die digter (anders as alledaagse gebruikers van die woord) gebruik word sodat dit tot 'n woord word en 'n woord bly (Heidegger, 2002:25).

Maar, vra Heidegger (2002:21), wat is die item wat ons die wêreld noem? 'n Wêreld, of historiese, interpreteerbare kultuurruimte, word deur die tempelwerk oopgemaak, maar weer in die aarde as "tuisland" [*heimatliche Grund*] teruggeneem (Heidegger, 2002:21). Heidegger (2002:21) verduidelik dat die tempelwerk 'n wêreld oopmaak, terwyl die wêreld terselfdertyd in die aarde teruggeneem word, wat as die stryd tussen wêreld en aarde gesien kan word. Heidegger (2002:20) meen dat "wêreldterugtrek" ("world-withdrawal") en

⁶ My invoeging.

“wêreldvergaan” (“world-decay”) (Heidegger, 2002:20) nooit ongedaan gemaak kan word nie. Heidegger (2002:22) stel dit dan ook besonder duidelik dat wêreld nie ’n blote versameling van dinge – telbaar en ontelbaar, bekend en onbekend – is, wat voor die hand liggend is nie. Wêreld is ook nie ’n verbeeldingryke raamwerk wat deur ons representasie as die som van dinge teenwoordig is nie (Heidegger, 2002:22). Die belangrike werkwoord wat Heidegger (2002:22) in verband met wêreld stel, is: “*World worlds*” – “*World worlds, and is more fully in being than all those tangible and perceptible things in the midst of which we take ourselves to be at home.*” Dit beteken dat wêreld nooit ’n “voorwerp” is wat voor ons staan waarna ons kan kyk nie; intendeel, wêreld is die “altyd-nonobjekmatige” (“always-nonobjectual”) waaraan ons onderworpe is deur die “paaie” van “geboorte en dood” en “seëning en vloek” wat ons wese in vervoering bring (Heidegger, 2002:22). Behalwe dat ons hierin kan sien hoe ’n kunswerk die stryd tussen wêreld en aarde openbaar, kan hierdeur ook gesien word hoe ’n kunswerk nie net onthulling as ’n stryd tussen ’n wêreld en die aarde onthul nie, maar ook ’n stryd tussen ’n besondere wêreld en die entiteite daarvan, wat eweneens aan die stryd tussen *verskyning* en *onttrekking* onderworpe is.

’n Kunswerk ontbloom, in die woorde van Sheehan (2005:365), die “radikale spanning” wat ’n besondere wêreld van betekenis onthul. Hierdeur verkry alle dinge, aldus Heidegger (2002:22), “their lingering and hastening, their distance and proximity, their breadth and their limits.” Om te wys op die stryd tussen ’n “besondere wêreld” en die “entiteite” van dié wêreld, kan gewys word op Heidegger (2002:23) se bespreking van die “boervrou” (“peasant woman”) in Van Gogh se skildery. Heidegger (2002:23) argumenteer dat, in teenstelling met ’n klip wat “wêreldloos” is, en plante en diere wat nie ’n wêreld het nie, maar eerder ’n “trop” of ’n “omgewing” waarin hulle geplaas is, die boervrou in Van Gogh se skildery oor ’n wêreld beskik, aangesien sy in die “oopheid van wesens” bly. Heidegger (2002:14) argumenteer aanvanklik dat ons van die paar ou skoene kan sê dat dit ’n paar “boereskoene” (“peasant shoes”) is. Aanvanklik kom dit voor asof ’n mens nie veel meer daaroor sal kan sê nie, maar hy gebruik dan ’n ander invalshoek om die besondere wêreld van die (boervrou se) skoene oop te maak: “From out of the dark opening of the well-worn insides of the shoes the toil of the worker’s tread stares forth” (Heidegger, 2002:14). Deur die “opening of the well-worn insides” (Heidegger, 2002:14) begin Heidegger sien wat die kunswerk openbaar. Heidegger (2002:14) beskryf die “solid heaviness of the shoes” en die daarmee gepaardgaande “trudge through the far-stretching and ever-uniform furrows”, asook die “dampness and richness of the soil” wat aan die leerskoene vasklou; “[t]he shoes vibrate with the silent call of the earth, its silent gift of the ripening grain, its unexplained self-refusal in the wintry field.” Die

slotsom waartoe Heidegger (2002:14) kom, is dat die “toerusting” – die skoene – tot die “aarde” behoort en beskerming vind in die “wêreld” van die boervrou. Vanuit hierdie “verbondenheid” (“protected belonging”) kom die toerusting tot sy essensie – ’n “resting-within-itself” (Heidegger, 2002:14). Die skoene van die boervrou is nie apart van die wêreld nie, maar aktiveer ’n besondere wêreld en die entiteite van daardie spesifieke wêreld in ’n dinamiese samehang. Hierdeur demonstreer Heidegger dat die skoene as toerusting ’n besondere geval van “dinge” is, waarvan die waarheid (*aletheia*) eers waarlik in die kunswerk (hier die Van Gogh-skildery) blootgelê word.

Sheehan (2005:365) argumenteer voorts dat ’n kunswerk onthulling as onthulling blootlê, dit wil sê onthulling as *aletheia* of “onthulling-as-sodanig” (“disclosure-as-such”). Heidegger (2002:16) skryf: “Van Gogh’s painting is the disclosure of what the equipment, the pair of peasant shoes, in truth is. This being steps forward into the unconcealment of its being. The unconcealment of beings is what the Greeks called *αλήθεια*.” Heidegger (2002:16) skryf: “In the work, when there is a disclosure of the being as what and how it is, there is a happening of truth at work.” Die “aarde” rys alleen op in die “wêreld” en die “wêreld” vestig sigself alleen op die “aarde” in soverre waarheid as die “oerstryd” (*ur-strife*) tussen “klaring” (“clearing”) en “verberging” (“concealment”) plaasvind (Heidegger, 2002:32). Maar, vra Heidegger (2002:32) hoe gebeur waarheid? Heidegger (2002:32) noem dat waarheid op ’n paar “essensiële” maniere gebeur. Een van die maniere verwys na die “werkweise” van die “werk”: “Setting up a world and setting forth the earth, the work is the fighting of that fight in which the disclosure of beings as a whole – truth – is won” (Heidegger, 2002:32). Dit is uiters belangrik om te onthou dat Heidegger se begrip van “aarde”, wat verwys na dit wat sigself alleen “vertoon” in soverre dit aan die mens se nuuskierige blik “onttrek” (vergelyk bogenoemde nosie van aarde as dit wat “verhulling” onthul), die onmoontlikheid daarvan beklemtoon om eens en vir altyd alle syndes (asook die syn in die geheel daarvan) uitvoerig en resloos te “ken”. Menslike kennis, insluitend wetenskaplike kennis, maak deel uit van wêreld as die sfeer van interpreteerbare kulturele “oopheid”, waarbinne aarde sigself alleenlik vertoon as “self-onttrekkend”, dit wil sê as ’n aspek van syn en syndes wat nie kenbaar is vir die mens nie, behalwe as dit wat alle pogings tot objektivering weerstaan. Daar kan dus geargumenteer word dat “landskap” verwant is aan aarde in hierdie sin van die woord.

Heidegger (2002:32) verwys na die waarheid wat gebeur in die tempel wat daar staan. Dit beteken nie dat iets “korrek” uitgebeeld of gereproduseer is nie (soos wat gangbaar volgens die kriteria van representasionele kuns die geval moet wees), maar eerder dat dit as ’n geheel vanuit “onverberging” gebring is en oopgehou word. Heidegger (2002:32) noem ook

dat waarheid in Van Gogh se skildery gebeur, wat eweneens nie beteken dat iets “korrek” uitgebeeld is nie; dit beteken eerder dat, in die manifestasie van die “toerusting-wees” (of die “equipmental being”) van die “skoentoerusting”, dit wat ’n geheel is – “wêreld” en “aarde” in hulle strydigheid – “onverberging” bereik. Op hierdie wyse sou gewys kon word hoe die kunswerk onthulling as sodanig onthul, wat saamgevat kan word in Heidegger (2002:32) se woorde: “In the work truth is at work – not, that is to say, merely something that is true.” Daarby skryf Sheehan (2005:365) dat die “beweging” om ’n spesifieke “wêreld” oop te maak maar net een moment van die algemene beweging van *aletheia* is, en wys op die “uitskeuring” (“wresting”) van “hoegenaamd-wees” (“being-at-all”) vanuit die “absolute afwesigheid” (“absolute absence”) waarin Dasein geappropriëer is. Dit wil sê, ’n kunswerk wys nie net ’n sekere “wêreld-onthullende” stryd nie, byvoorbeeld die aarde-wêreld-stryd by Paestum nie, maar ook die “oorspronklike stryd” [*Urstreit*] van “onthulling-as-sodanig” waardeur betekenis vanuit “verhulling” (“hiddenness”) en “gevallendheid” (“fallenness”) geskeur word (Sheehan, 2005:365). Laasgenoemde woord, “gevallendheid,” blyk ook interessant te wees vir verdere verkenning: Harman (2007:175) beskryf dié gevallendheid as die mens wat deur objekte in die wêreld geabsorbeer word, en sodoende van hom-/haarself vergeet. Alhoewel Heidegger, aldus Harman (2007:175), voorhou dat dit waar is van alle mense ten alle tye, blyk dit vandag met moderne tegnologie meer ooglopend te wees as in antieke Griekeland. Harman (2007:175) wys daarby ook op die teologiese ondertone van die woord “gevallendheid” en die assosiasies met Adam en Eva en die sondeval.

2.4.2 Hoe ’n kunswerk onthulling onthul

Die volgende vraag wat Sheehan (2005:365) vra, is hoe ’n kunswerk onthulling onthul. Die wyse waarop ’n kunswerk onthulling onthul, is deur onthulling in ’n sekere werk te “installeer”: “A work, by being a work, allows a space for [...] spaciousness. ‘To allow a space’ here means, in particular: to make free the free of the open and to install this free place in its structure. This in-stalling [*Ein-richten*] presences as the erection [*Er-richten*]” (Heidegger, 2002:23). Om onthulling “te installeer” beteken, aldus Sheehan (2005:365), om “stabiliteit” te bring, dit is om onthulling te vestig, met ander woorde om stabiliteit in die onderskeidende “ruimte” van die kunswerk te bring. Dit is wel so dat die kunswerk nie die spesifieke wêreld van die kunswerk of die aarde daarvan vir die eerste keer onthul nie, hoewel geargumenteer kan word dat elke onderskeibare kunswerk dit op ’n unieke wyse doen. Kuns onthul wêrelde en aardes op nuwe en onderskeidende maniere, wat reeds werkzaam is, maar in kunswerke in hul synsonthullende stryd blootgelê word.

Heidegger (2002:20-22) argumenteer dat die onthulling van die antieke Griekse tempel die verbeelding aangryp en dat dit die oopheid van daardie wêreld handhaaf (in die sin van “preserveer”), terwyl die kunswerk steeds gewortel is in die natuur. Dit wys in watter mate die natuur binne daardie wêreld vorendag kom en self daarin gewortel bly. Heidegger noem dit die “opstel” van die wêreld en die “voortgaan” (“tot-verskyning-bring”) van die aarde: “In setting up a world, the work sets forth the earth” (Heidegger, 2002:24). Kuns “stabiliseer” die onthullende stryd van wêreld en aarde deur die wêreld te vestig in ’n spesifieke kunswerk, sodat dit in en deur daardie medium kan bestaan (Sheehan, 2005:365). Kuns is ’n onderskeidende manier waarop Dasein sigself asook die syn van verskillende syndes (entiteite) onthul. Dit gebeur deurdat die kunswerk onthulling onthul deur onthulling in die eiesoortige ruimte van die kunswerk te vestig, wat nie sonder die “dinglikheid” daarvan kan bestaan nie, maar terselfdertyd nie daartoe reduceerbaar is nie. Dit word meegebring deur die skepping en die instandhouding van die kunswerk (Sheehan, 2005:365-366). Om hierby aan te sluit, kan Heidegger (2002:44) aangehaal word, wat skryf: “Thus art is: the creative preservation of the truth in the work. Art is [...] a becoming and happening of truth.” Die vraag wat hieruit volg, is: wat is die betekenis van die “instandhouding” van die kunswerk? Heidegger (2002:41) argumenteer: “Preservation of the work means: standing within the openness of beings that happens in the work” (Heidegger, 2002:41).

Om te skep, is die kunstenaar se Dasein-aktiwiteit. Om onthulling in te lyf, beteken om die “wêreld-oopteid”, wat reeds werkzaam is, tot ’n materiële medium, dit wil sê tot klip, kleur, taal en ander media te verwerk (Sheehan, 2005:365-366). Die antieke Griekse tempel is hiervan ’n voorbeeld: “... the temple work, in setting up a world, does not let the material disappear; rather, it allows it to come forth for the very first time, to come forth, that is, into the open of the world of the work” (Heidegger, 2002:24). Hierdie inlywing van onthulling word op so ’n wyse uitgevoer dat die materiële medium nie ondergeskik word aan enigiets anders as onthulling nie (dit word byvoorbeeld nie ondergeskik aan “bruikbaarheid” nie) (Sheehan, 2005:365). Die medium is in wording vir wie die onmiddellike onthulling van die onthulling ervaar. Die instandhouding van die kunswerk korrespondeer met die Dasein-aktiwiteit om die krag van die onthulling in die kunswerk deur die kunswerk aaneenlopend daar te stel en te behou. “Skepping” en “instandhouding” is die twee maniere waarop Dasein onthulling “projekteer”, dit wil sê “oophou” en “handhaaf”, mits onthou word dat dit nie slegs van die skeppende aktiwiteit van Dasein afhanklik is nie, maar in die “sirkel” van kunswerk en kunstenaar beweeg, wat op hul beurt albei die (wese van die) kuns veronderstel. Die eenheid van die skepping en instandhouding van kuns self is wat Heidegger *Dichtung*

noem; nie poësie nie, maar *poiesis*, die skep-en-instandhou van die vestiging van die onthulling van die onthullende medium (Sheehan, 2005:365-366). Die vraag wat hieruit ontstaan, is: hoe verkry die leser toegang tot die onthulling van die kunswerk en hoe word die syn in en vir die oomblik openbaar? Dit word vervolgens met behulp van Spanos (1977:443-444) se destruktiewe kritiek verduidelik.

2.5 'n Kontemporêre destruktiewe kritiek

William V. Spanos skryf in sy essay, “Breaking the circle: hermeneutics as disclosure” (1977:422), dat Martin Heidegger se destruksie van die Westerse onto-teo-logiese tradisie daarop wys dat moderne filosofie van Descartes na Kant, Hegel en Nietzsche, in voltooiing van die imperatiewe van 'n metafisiese of “logosentriese” (en representatiewe) konsep van waarheid, die “einde van die filosofie” uitmaak. Daarby argumenteer hy dat, deur die onthulling van die temporaliteit van syn, wat die *logos* as “woord” of “teenwoordigheid” insluit, Heidegger se destruksie van die tradisie 'n hermeneutiek van syn aanwys, wat in staat is tot 'n postmoderne hermeneutiek van onthulling, waarin ontologiese voorrang aan 'n onthullende temporaliteit teenoor syn gegee word, sonder om daardeur die onverbreeklike band van temporaliteit met syn te ontken. Vir Heidegger is die syn deur-en-deur temporeel, in teenstelling met die filosofiese tendens, sedert Plato, om die twee teenoor mekaar te stel. Die soektog na 'n nuwe hermeneutiek, meen Spanos (1977:423), behels 'n herbesinning van Heidegger se eksistensiële analise, wat nie na die morele beperkings van die mens (“etik”) verwys nie, maar toegang tot die *Seinsfrage* bied; dit is die vrae na wat dit beteken om te wees (“fundamentele ontologie”). Spanos (1977:423) omlin Heidegger se argument in *Being and Time*, wat opgesom kan word as “daar-syn” as “in-die-wêreld-syn”, waarvan die radikale eksistensiële struktuur “temporaliteit” en “sorg” is. Hiervolgens, argumenteer Spanos (1977:424), bestaan daar-syn as in-die-wêreld-syn op twee maniere tot dinge. Hy/sy kan die “vreemde” en “geheimsinnige” wêreld interpreteer vanuit 'n bevoorregte logosentriese (Derrida) posisie, wat beteken om dinge te objektiveer en sodoende op 'n afstand te plaas, wat die “natuurlike” optrede van Dasein of “inoutentisiteit” (*Uneigentlichkeit*) is; óf hy/sy kan sy/haar eindigheid en historisiteit erken en die dinge in die wêreld as “niks” tegemoetkom, of, wat dieselfde ding is, as temporaliteit,⁷ op soek na die uiteindelijke betekenis van in-die-

⁷ Heidegger meen, aldus Spanos (1977:423), dat Dasein 'n daar-syn as in-die-wêreld is, met ander woorde 'n ontologies vry en *sorgsame* “wese-op-pad-na-die-dood” (“being-towards-death”), wat *in die middel* gewerp is – ruimtelik en temporeel – van 'n oop (“open-ended”) en daarom *geheimsinnige* (*unheimliche*) wêreld, waarin hy/sy (soos die etimologie impliseer) *nie-tuis-is-nie* (“not-at-home”) en sodoende Dasein se radikale eksistensiële struktuur as *temporaliteit* (of nietigheid) tegemoetkom.

wêreld-syn. Hierdie modus is dié van outentisiteit (*Eigentlichkeit*), wat beskryf word as die primordiale eieheid van individuele lewe of van eksistensiële interpretasie.

Spanos (1977:443-444) meen dit sal voldoende wees om voor die hand liggende gevolgtrekkings uit Heidegger se destruksie van die tradisie tot 'n "kontemporêre destruktiewe kritiek" te omvorm. Dit behels 'n literêre hermeneutiek soos voorgestel deur Heidegger se "eksistensiële analise" in *Being and Time*, en dit is 'n "anti-metafisiese en fenomenologiese hermeneutiek van onthulling". Hierin geniet temporaliteit ontologies voorrang bo metafisiese syn. Dit verg dus "fenomenologiese reduksie" van die "metafisiese perspektief" of 'n "terugkeer na die dinge self" (Husserl) as in-die-wêreld-syn en nie 'n soeke na "logosentriese oorspronge" nie. Hier herinner Spanos ons aan (1) die "aktualiteit" of die "primordiale situasie" waarin die interpreteerder as Dasein hom-/haarself bevind, met die klem of die onmiddellike affektiewe geworteldheid in die situasie (*Befindlichkeit*); (2) die "verstaan" (*verstehen*) wat Dasein se moontlike in-die-wêreld-syn onthul; en (3) "spraak" wat die "eksplisering" is van ons "verstaan". Die dinge is gegrond in die "niks", wat by individuele Dasein in die bewus-wees van jou eie "moontlikheid van nie-syn" (of dood) na vore kom. Hierdeur word Dasein geken aan 'n "angstigheid", nie 'n ongeërgheid nie, wat sy/haar wese as "sorg" openbaar (Spanos, 1977:443-444).

Met laasgenoemde in gedagte kan verwys word na Leitch (1983:76), wat daarop wys dat Spanos se denke deurgaans 'n stel opposisies vorm. In die netwerk van opposisies staan die eerste term altyd in die bevoorregte "fenomenologiese" posisie: Temporeel/ruimtelik, sorgsaam/sorgeloos, oop/geslote, angs/belangeloosheid, onthul/verhul, subjektief/objektief, diachronies/sinchronies, dialogies/monologies, verandering/permanensie, fenomenologie/metafisika, begin/einde, onthou/vergeet, proses/objek, afwesig/teenwoordig, daar-syn/syn (Leitch, 1983:76) en so aan. Leitch (1983:76) meen Spanos se denkpatroon bied 'n filosofie van wêreld en eksistensie. Die dinge waaraan Spanos betekenis heg, is hieruit af te lei, naamlik die mens se oorspronklike posisie van primordiale in-die-wêreld-syn. Vir 'n destruktiewe lesing van die teks moet daar, aldus Leitch (1983:79-80), individuele kreatiewe verkenning gemaak word waardeur die leser die syn onthul. Die "volkome" verstaan van 'n teks is nie moontlik nie (omdat die tyd in menslike sin nooit voltooid is nie), maar die taak van die leser is om 'n deurlopende dialoog tussen teks en leser te bewerkstellig. Die "temporaliteit" van die teks vereis aktiewe betrokkenheid van die leser, aangesien die teks 'n gebeurtenis is wat binne die leser se temporele horison plaasvind en noodwendig as interpretasie ervaar word, dit wil sê as 'n gebeurtenis wat die temporaliteit van die syn in en vir die oomblik onthul. 'n Destruktiewe analise van die gedigte sou dus behels dat voor die

hand liggende gevolgtrekkings uit Heidegger se *Being and Time* van toepassing gemaak word op die lees van die gedig. Hiervoor sou gebruik gemaak kon word van 'n meer verklarende bron van Heidegger se meesterwerk, eerder as die metateks, om die belangrikste aspekte daarin te ontplooi in die analise van gedigte. Michael Watts skryf byvoorbeeld baie deeglike kommentaar op *Being and Time* in sy boek, getiteld *The philosophy of Heidegger* (2011), wat gebruik kan word om Heidegger se fundamentele ontologie van Dasein te verstaan. So ook sou Hubert L. Dreyfus se *Being-in-the-world* (1991) gebruik kan word om tot 'n beter verstaan van Heidegger se meesterwerk te kom. Dit is ook belangrik om Sheehan (2005:365) se gedagtes oor Heidegger (2002:1-56) se “The origin of the work of art” te betrek in die uiteensetting van dit *wat* 'n kunswerk onthul, en *hoe* 'n kunswerk onthulling onthul, wat veral insiggewend blyk te wees as vertrekpunt vir landskap en woon in die digters se werk. Vervolgens word 'n “destruktiewe” analise van Lucebert se “er is alles in de wereld” (VG 65) en Breytenbach se “om die wêreld te kan sê” (KL 75) uitgevoer met die doel om die metodologiese raamwerk vir die ontleding van die digters se werk te illustreer.

2.5.1 Er is alles in de wereld

Die begrip “wêreld” in “er is alles in de wereld” (VG 65) dui die wisselwerking aan tussen die dinge wat die wêreld konstitueer, wat terselfdertyd “alles” (1) is, met ander woorde, dit waaraan ons onderworpe is, in teenstelling met die idee dat wêreld 'n “voorwerp” waarna ons kan kyk (Heidegger, 2002:22). In dié gedig sien ons hoe die begrip “wêreld” gemetaforiseer word, wat slegs die aard van die spesifieke “wêreld” aandui:

- 1 er is alles in de wereld het is alles
- 2 de dolle hondenglimlach van de honger
- 3 de heksenangsten van de pijn en
- 4 de grote gier en zucht de grote
- 5 oude zware nachtegale
- 6 het is alles in de wereld er is alles

In die eerste strofe van die gedig word die aard van die wêreld aangedui deurdat die gesteldhede van Dasein, van “honger” (2), van “pyn” (3), van gierigheid, gemetaforiseer word, wat verskillende dinge in die samestelling van die “wêreld” aandui. By die ontleding van die genitiewe metafore, “de dolle hondenglimlach van de honger”, word die fokusonderwerp, “de dolle hondenglimlach”, gebruik om die eintlike onderwerp, “de honger”, in 'n bepaalde lig te stel, wat in die lig van die woord “hondenglimlach” assosiasies

met malheid en wildheid as gevolg van hongerte beklemtoon. Hongerte dui wel nie net op fisieke hongerte nie, maar ook hongerte as begeerte, dit wil sê die drifte en drange waaraan die mens op psigologiese wyse “uitgelewer” is. Dieselfde metaforiese analise kan op die daaropvolgende versreël van toepassing gemaak word: die fokusonderwerp, “de heksenangsten”, belig die eintlike onderwerp, “de pijn”, wat assosiasies met brandstapels, towery en kettery na vore bring, en laat dink aan die inkwisisie met die vervolging van hekse. Die betekenis van “de grote gier” is meerduidelik: aan die een kant word verwys na ’n roofvoël, en aan die ander kant ’n hebsugtige mens. Die “gier” as roofvoël herinner aan ’n etswerk van Francesco Goya, getiteld “El sueño de la razón produce monstruos” (“Die slaap van die rede bring monsters na vore”), waarin “gier en zucht” met “zwarte nachtegale” vergelyk word. Die allesomvattendheid van die wêreld (wêreld as dit waaraan die mens onderworpe is, eerder as ’n voorwerp waarna gekyk word) word ook deur die sintaksis van die eerste en laaste versreël van die strofe belig: “er is alles in de wereld het is alles” (1) en “het is alles in de wereld er is alles” (6). Let op die omkering van die stelwyses en die sirkelvorm wat hierdeur bewerkstellig word, wat die allesomvattendheid van wêreld belig. Die spreker in Lucebert se gedig laat blyk ook hoe ’n wêreld terugtrek in die aarde. In strofe drie vind ons beelde van “aarde”, wat die stryd belig tussen “de leeggestolen schedel” (14) en “de erosie” (15) wat “onder de verdwaalde kogel van vrede” (12) en “voor de kortzichtige kogel van oorlog” (13) “gaapt” (12,13):

- 11 binne het gebroke papier van de macht
- 12 gaapt onder de verdwaalde kogel van de vrede
- 13 gaapt voor de kortzichtige kogel van de oorlog
- 14 de leeggestolen schedel
- 15 de erosie

Die woord “gaapt” bring die “aarde” in beweging as dit waarin die “wêreld” teruggetrek word, tekenend van wêreldterugtrek en -verval. Die woord “gaapt” is dubbelsinnig en ’n personifikasie van die skedel wat ’n sekere verveling om die eindelose geharwar om “vrede” en “oorlog” veronderstel. Die skedel is gapend van verveling “onder de verdwaalde kogel van de vrede” (12) en “de kortzichtige kogel van de oorlog” (13). Daar kan ook geargumenteer word dat die “leeggestolen schedel” (14) en “de erosie” (15) gesien word as simbolies van die “aarde”, wat die stryd om “wêreld” en “aarde” waarneembaar laat word. Die woord “leeggestolen” belig die “schedel” as iets wat vol was, met byvoorbeeld ’n brein en gedagtes, maar nou leeg “gesteel” is as gevolg van (argumentsonthaling) die “oorlog”. Die

“leeggestolen schedel” is hierin ’n teken van ’n voormalige wêreld – gekenmerk deur die onophoudelike wisseling van “vrede” en “oorlog” – wat deur die mens op liggaamlike (“schedel”) wyse beleef word. Die woord “erosie” wys dan ook op wêreldterugtrek en wêreldvergaan van die skedel tot in die aarde, wat nooit ongedaan gemaak kan word nie.

In die analise van “er is alles in de wereld” kan dus gesien word hoe Lucebert te werk gaan om die konsep “wêreld”, wat omskryf kan word as dit wat nie ’n voorwerp is nie, maar dit waaraan Dasein onderworpe is, te metaforiseer aan die hand van verskillende beelde, wat Dasein se in-die-wêreld-syn belig. Hierin is beelde van “pijn”, “honger” en gierigheid gemetaforiseer, wat die wyse waarop die mens op aarde woon, of eerder, die wyse waarop die mens hom-/haarself op aarde geworpe bevind (*befindlichkeit*), verhelder. Die “wêreld” as dit wat as “lyding” of “swaarkry” geïnterpreteer kan word, staan wel in spanning met die begrip “aarde”, wat gesien kan word as ’n voorbeeld van die wyse waarop ’n kunswerk (in dié geval, Lucebert se gedig) dié spanning daartussen belig. Die “aarde” is dit wat verhulling onthul, of dan die wyse waarop die “schedel” as ’n ding terugtrek in die aarde en ’n simbool word van vergaan.

2.5.2 Om die wêreld te kan sê

Die gedig, “om die wêreld te kan sê” (KL 75), onthul die moontlikheid “om die wêreld te kan sê”, wat *spraak* beklemtoon as ’n gebeurtenis wat fenomenologies-hermeneuties verstaan kan word, van “waarheid” wat onthul word – die betekenis van “a-letheia” (Spanos, 1977:445). Op dié manier gee Breytenbach – soos Spanos (1977:445) – voorrang aan die kinetiese teenoor die statiese (*spraak/skriftuur*) en die verkenbare teenoor die voorstelbare (fenomenologies/metafisies) om die dialogiese proses van Dasein se in-die-wêreld-syn bloot te lê. Die proses kan gesien word in die uitsê (*spraak*) van Dasein se verstaan van in-die-wêreld-syn, waarin die uitsê van die dinge wat die wêreld konstitueer (onder andere) gepaardgaan met die aktiwiteite van *onthou* en *verbeel*. Dié dinge wat die “wêreld” uitmaak, word “verbeel” of “herinner”, wat daardie wêreld as interpreteerbare kultuurruimte teenwoordig stel:

- 1 om die wêreld te kan sê
- 2 om die pad te onthou
- 3 wanneer die gedagte aan
- 4 die groot vergeet voor
- 5 nog ’n aanloklike avontuur is
- 6 om te luister hoe groei die boom
- 7 en die wind se rondinge met die hand

- 8 te verken
- 9 om te weet hoe vreet
- 10 die vernedering van armoede
- 11 en die verdriet van mag
- 12 om met 'n vinger die bloed
- 13 te proe en te skryf
- 14 om die woordwoord se gesig
- 15 te kan teken
- 16 om bestaan te sing en besing
- 17 dat die sin van syn om te lewe is

Die vraag na dit *wat* onthul word in die gedig hou verband met “die sin van syn” wat “lewe” (17) veronderstel, en ontleed word met behulp van die spreker se uitsê van die dinge wat die “wêreld” konstitueer. In dié opsig is die wêreld vergelykbaar met Lucebert se wêreld, wat ook uit verskillende dinge opgemaak is: “er is alles in de wereld”. Dit bring ons by die vraag na die konsep “wêreld” en wat dit beteken “om die wêreld te kan sê”. 'n Kunswerk, aldus Sheehan (2005:365), laat onthulling waarneembaar word in die vorm van “wêreld” en “aarde”. Die spreker in Breytenbach se gedig laat blyk 'n poging om iets soos 'n “wêreld” uit te sê, dit wil sê 'n “wêreld” as die sfeer van oopheid en interpreteerbaarheid tot “oopheid” en “interpreteerbaarheid” te bring. Dit word gedoen deur herhaling van die woorde “om die” in die eerste twee versreëls, wat “om die wêreld te kan sê” (1) en “om die pad te onthou” (2) gelykstel aan mekaar. Hiervolgens kan 'n verwantskap tussen “wêreld” en “pad” gesien word, sowel as tussen “sê” en “onthou”, wat die “pad” wat “onthou” word, figuurlik opstel as 'n herinneringswêreld. Tegelykertyd word Dasein se “being-towards-death” opgestel as “die groot vergeet” (4) wat Dasein se eksistensiële struktuur as temporaliteit onthul. Tog word “die groot vergeet” (5) as “nog 'n aanloklike avontuur” (5) beskryf, wat 'n vreemde manier is om aan die dood te dink, aangesien die moontlikheid van nie-syn meestal nie as “avontuurlik” beskou word nie. In die lig van “die groot vergeet” wat voorlê, kry die dinge in die wêreld (eindige) betekenis, die “onthou” van die “pad” is eenmalig, en die “vergeet” 'n “avontuur” wat voorlê; dit is 'n ontdekkingsreis wat voorlê. Die dinge van die “wêreld” (wat ter sprake gebring word as 'n eindige wêreld, met inbegrip van die “groot vergeet”) is gegrond op die “aarde”, wat nie net, aldus Sheehan (2005:365), die “natuur” of “natuurlike” entiteite is nie, maar verwys na alle “entiteite binne 'n spesifieke wêreld”, dit wil sê dinge wat afsonderlik bestaan. Hiervan sou die “boom” (6) en die “wind” (7) voorbeelde wees, wat beskerming vind in die spreker se “wêreld”. Die spreker se uiting “om te luister hoe groei die boom” (6) sou (myns insiens) betrekking hê op die Zen-Boeddhisme, en die sogenaamde “koan-metode”, wat daaroor gaan om die intuïsie te aktiveer (Steenberg, 1985:371). Die

vraag ontstaan hoe daar geluister kan word na 'n "boom" wat "groeï", wat verby die grense van logika strek, en aanspraak maak op intuïtiewe kennis. Ook word aanspraak gemaak op die sintuie om "die wind se rondinge met die hand/te verken" (7-8), wat die "wind" as 'n geliefde personifieer. Die "wind" as natuurlike entiteit, wat dusdanig verband hou met die "aarde", word deel van die wêreld van die spreker. Opsommend kan dus gesê word dat "om die wêreld te kan sê" te make het met 'n intensie (van die spreker) om die "oopenheid" van 'n "wêreld" oop te stel, wat tussen twee pole opgestel word: die "onthou" van 'n sekere wêreld (van betekenis), met inbegrip van hierdie wêreld (of wêrelde) se eindigheid.

Voorts word gewys op die spanning tussen spesifieke wêrelde en hul entiteite: dié dinge wat sekere wêrelde oopmaak en betekenisvol laat wees, is dinge soos "armoede" wat geken word deur sy vretende "vernederings" (10). Dié frase is sintakties gelyk aan "die verdriet van mag", wat beide genitiefkonstruksies is, waarin "vernederings" die armoedige wêreld nader beskryf, en "verdriet" die magswêreld. Dié onthullings van die spreker is veralgemenend, of altans in 'n veralgemenende trant geskryf, wat dui op verskillende "wêrelde", wat interpretasiemoontlikhede van daardie wêrelde veronderstel, alhoewel daar nie in meer besonderhede hieroor uitgebrei word nie. Die spreker toon die liggaam as belangrik ten opsigte van die poging "om die wêreld te kan sê", waarin die "bloed" (12) as lewegewende vloeistof geproe, maar ook mee geskryf word. Hierin word "bloed" 'n metafoor vir die kunstenaar se Dasein-aktiwiteit, van die voortsetting van 'n sekere "wêreld" en "aarde" en die wyse waarop dit in 'n kunswerk geïnstalleer word. Die kunstenaar "proe" die "bloed" van, en "skryf" die ervaring "om die wêreld te kan sê", dit wil sê dié dinge tot uitdrukking te bring. Die kunstenaar se Dasein-aktiwiteit om "die bloed/ te proe en te skryf" (12-13) maak ook deel uit van 'n groter proses, "om die woordwoord se gesig/ te kan teken" (14-15). Die "woordwoord" is met ander woorde 'n entiteit soos die "wêreld", wat deurgaans in wording is. Sou daar gesê kon word dat "woordwoord" gelyk is aan "wêreld", dit wil sê "om die wêreld te kan sê" of "om die pad te onthou" is gelyk aan "om die woordwoord se gesig/ te kan teken" (14-15)? Die werkwoorde "sê", "onthou" en "teken" veronderstel 'n sekere aktiwiteit van Dasein, wat sy/haar woon in die wêreld onthul. Take kan dus hierin reeds gesien word as wesenlik tot die wêreld en die wyse waarop gewoon word (Ingold, 2000:195). Dit bring ons by die invalshoek van die gediganalise, dat die spreker sy/haar fundamenteel-ontologiese vraagstuk na die betekenis van syn beantwoord met inbegrip van vergetelheid, maar ook die geheimenis van dood as avontuurlik verbeel, om intuïtief te ken, maar ook sintuiglike kennis van die aarde te hê, te wete van onreg van die menslike wêreld, om te weet jy is van vlees, en vanuit daardie begrip kuns te beoefen, om die wordingsproses van die wêreld as 'n geheel te

bedink (vergelyk die nosie van “taakskap” in Hoofstuk drie), en sin te vind in die temporele struktuur daarvan.

2.6 Destruksie versus dekonstruksie

Soos reeds genoem, ondersoek Leitch (1983:76) die onderliggende struktuur van Spanos se denkpatroon, en vind dat dit deurgaans ’n stel opposisies vorm, waarvan die eerste term in ’n bevoorregte fenomenologiese posisie staan. Die dinge waaraan Spanos betekenis heg, is hieruit af te lei: Dasein se oorspronklike stand of posisie van die primordiale in-die-wêreld-syn, en temporaliteit wat voorkeur geniet teenoor ruimtelike vorm (of die idee van ’n geheelbeeld oor die teks) (Leitch, 1983:76). Dekonstruksie verskil egter van destruksie in soverre die verbysterende spel van betekenaars, eerder as die onthulling van die syn, beklemtoon; dan ook word enige finale beslissing van teks uitgesluit, en ’n soeke na onthulling van die primordiale wese, afgewys. Destruksie word deur dekonstruktiviste as “logosentries” en “fonosentries” gekritiseer, aangesien dit voorrang gee aan “spraak”, die konseptualisering van “lees” wat “aanhoring” vier, en die idee van die “tradisie” wat aanspraak maak op die verkryging van primordiale waarheid (Leitch, 1983:84-85). Chin-Yi (2009:93) illustreer dan ook hoe Derrida se lesings van Heidegger in *Of grammarology* (1967) en *Writing and Difference* (1980) die syn dekonstrueer, en verduidelik hoe nieteenwoordigheid ’n voorvereiste is om teenwoordigheid vas te stel. Daar word ook gewys op Derrida se kritiek op Heidegger se destruksie van metafisika, wat slegs ’n herhaling van metafika bly, soos geartikuleer in Derrida se *Spurs. Nietzsche’s styles* (1979), *The truth in painting* (1987) en *Of spirit* (1989). Chin-Yi (2009:93) verwys dan ook na Derrida se poging om afstand te skep tussen Heideggeriaanse destruksie en dekonstruksie in *Positions* (1981).

2.7 Gevolgtrekking

Die filosofiese gronde of vertrekpunte vir die ontleding van die digters se werk is in hierdie hoofstuk uiteengesit. Daar is ondersoek ingestel na Heidegger (1998:168) se terugkeer na die pre-Sokratiese nosie van waarheid as *aletheia*, waarin die woord “onthulling” as leidraad gebruik is vir die wyse waarop kunswerke bestudeer kan word. Met behulp van Sheehan (2005:365) se uiteensetting van Heidegger se “The origin of the work of art” (2002:1-56) is gewys *wat* ’n kunswerk onthul, en *hoe* ’n kunswerk “onthulling” onthul, wat op drie maniere geskied, wat met betrekking tot destruktiewe kritiek gebruik is in die ontleding van Lucebert se “er is alles in de wereld” (VG 65) en Breytenbach se “om die wêreld te kan sê” (KL 75). In Lucebert se gedig, “er is alles in de wereld” (VG 65), word die konsep “wêreld” verstaan as ’n

wêreld wat uit verskillende entiteite saamgestel word, maar dat daardie “wêreld” ook “alles” (1) is wat bestaan, dit wil sê nie ’n voorwerp wat geobjektiveer word nie, maar dit wat die mens se wese in vervoering bring (Heidegger, 2002:22). Die wyse waarop Lucebert se gedig die stryd tussen “wêreld” en “aarde” onthul, is insiggewend deurdat dit wys hoe Dasein hom/haar bevind in ’n wêreld van “honger” (2) en “pijn” (3), wat op verskillende maniere gemetaforiseer word, maar dan ook terugtrek in die “aarde”, soos “de leeggestolen schedel” (14) “gaapt” (12, 13) onder die verdwaalde en kortsigtige koeëls van “oorlog” (12) en “vrede” (13), tekenend van wêreldterugtrek en -verval. Die spreker in “om die wêreld te kan sê” (KL 75) vind “dat die sin van syn om te lewe is” (17), wat aan die hand van verskillende aktiwiteite, soos “onthou” (2) van die “pad” (2) en “verken” (8) van die “wind” se “rondinge” (7), geïllustreer word. Dié bestaansmodus van Dasein soos geïllustreer in dié gedig, staan teenoor die beskrywing in die slotstrofe van Lucebert se gedig, waarin die mens beskryf word as “slaapwandelaars in een koud circus” (18). Hieruit lyk dit asof die mens van hom-/haarself vergeet het, en is daar ooglopend geen sin in die wêreld waarin Dasein hom-/haarself bevind nie. Die teendeel is waar in Breytenbach se gedig, “om die wêreld te kan sê”, deurdat gesoek word na “die sin van syn” (17), wat gevind word in die leef van die “lewe” (17) self. ’n Destruktiewe lesing het dus sin deurdat dit vra na die wyse waarop Dasein hom-/haarself in die wêreld bevind, asook wat die aard van die wêreld is. Die vraag ontstaan in welke mate ’n destruktiewe lesing in verband gebring kan word met *landskap* en *woon*. In die soektog na dit wat ’n kunswerk onthul, word spesifiek gesoek na gedigte waarin *landskap* en *woon* onthul word. Die wyse waarop die gedigte hulself bemoei met *landskap* en *woon* sal in die volgende hoofstuk aan die hand van die teoretiese vertrekpunte van *landskap* as *woon* in die gedigsiklusse “dinkding” (NL 11-22) deur Breytenbach en “stadsbeeld” (VG 396-399) deur Lucebert verduidelik word. Vooraf kan daar genoem word dat daar spesifiek met *landskap* gewerk word as ’n konsep waarin dinge in sekere verhoudings tot mekaar staan, wat “woon” op uiteenlopende maniere bewerkstellig, veral met inagneming van die wyse waarop die “vierskaar” in dinge versamel word (Heidegger, 1989:171).

Hoofstuk drie

Teoretiese vertrekpunte: landskap as woon in “dinkding” en “stadsbeeld”

...the landscape is the world as it is known to those who dwell therein, who inhabit its places and journey along the paths connecting them (Ingold, 2000:193).

3.1 Inleiding

In Hoofstuk twee is die metodologiese raamwerk vir die proefskrif ingelui, wat beskryf word as 'n fenomenologiese hermeneutiek van onthulling. Met verwysing na die belangrikheid van die idee van waarheid as *aletheia*, is gekyk na *wat* 'n kunswerk onthul, en *hoe* 'n kunswerk onthulling onthul. Ook is geïllustreer hoe die leser toegang verkry tot die onthulling van die kunswerk en hoe die syn in en vir die oomblik openbaar word. Dit word gedoen deur voor die hand liggende gevolgtrekkings uit Heidegger se destruksie van die tradisie tot 'n “kontemporêre destruktiewe kritiek” te omvorm, wat 'n literêre hermeneutiek behels soos voorgestel deur Heidegger se eksistensiële analise in *Being and Time*. Die vraag ontstaan hoe 'n destruktiewe analise van Breytenbach en Lucebert se gedigte op vergelykende wyse uitgevoer kan word, met spesifieke fokus op *landskap* en *woon*. Op dieselfde manier as wat 'n kunswerk byvoorbeeld die bestaanswêreld van 'n draer van 'n paar beskilderde skoene in 'n werk van Vincent van Gogh onthul, word spesifiek gesoek na kunswerke wat *landskap* en *woon* op uiteenlopende maniere openbaar. Dit sluit aan by Willem van Toorn se *Leesbaar landschap* (2008), waarin hy die oogmerk van sy projek soos volg omlin:

Ik zoek landschappen die mij ervan overtuigen dat de schrijver ze gezien en ervaren heeft en dat hij geprobeerd heeft erachter te komen wat ze voor hem betekenen. Dat zou je ‘moderne’ landschappen kunnen noemen (Van Toorn, 2008:13).

Die teoretiese benadering van landskap *as woon* is ontleen aan die antropoloog Tim Ingold se *woonperspektief* (“dwelling perspective”) (Ingold, 2000:185), wat afgelei is van Heidegger se essay, “Bou, woon, dink” [“Bauen, Wohnen, Denken”] (Heidegger, 1989:165-179). Hierin word “woon” beskryf as “die wyse waarop sterflinge op aarde is” (Heidegger, 1989:171). Volgens Wylie (2007:157) se beskrywing van die woonperspektief, word “woon” geposisioneer as “an alternative, more holistic means of expressing human being-in-the-world.” Hierin word landskap nie meer gesien as 'n prent of afbeelding nie, maar eerder as die

vertroude domein van die mens se woonplek (Ingold, 2000:191). Wylie (2007:157) se gebruik van die woorde “alternative” en “more holistic” dui die karakter van die landskapfenomenologie aan, wat verband hou met “some measure of direct, bodily contact with, and experience of, landscape” (Wylie, 2007:139). Hierdie omskrywing van landskap as ’n wêreld wat bewoon word, sluit aan by Cloke en Jones (2001:651) se omskrywing van “woon”, wat soos volg uitgedruk word: “Dwelling is about the rich intimate ongoing togetherness of beings and things which make up landscapes and places, and which bind together nature and culture over time” (Cloke & Jones, 2001:651). Hierin word landskap ’n ekspressie van die “in-die-wêreld-syn”, en uitgedruk as ’n wêreld waarin geleef word (Wylie, 2007:149). Heidegger se begrip van “in-die-wêreld-syn” staan in kontras met teorieë van die mens as ’n “selfstandige teoretiese ego” waarin die mens verstaan word as “buite” enige veronderstelde geïsoleerdheid. Vir Heidegger is die mens in ’n bepaalde sin immanent, dit wil sê nie verwyderd van die wêreld, soos vir Cartesiaanse denke nie, maar verdiep in sosiale omgang, praktiese take, en sy/haar eie belange. Blyke hiervan is dat die mens hom-/haarself altyd in ’n sekere bui bevind – dit is om ingestel te wees op sekere belange. Dit is dan die gebied wat Heidegger die “wêreld” noem, en die betrokkenheid met daardie wêreld die “in-die-wêreld-syn” (Sheehan, 2005:358).

Soos reeds in die vroeëre bespreking van die stryd om “wêreld” en “aarde” in die kunswerk volgens Heidegger (2002:22) aan die lig gekom het, verwys die term “wêreld” dan ook nie na “die planeet aarde”, of “die uitgestrektheid van tyd en ruimte”, of “die somtotaal van alles wat bestaan” nie (vergelyk 2.4.1). “Wêreld” verwys eerder na ’n dinamiese stel verwantskappe of verhoudings, wat betekenis verleen aan die dinge waarmee die mens besig is – byvoorbeeld “die wêreld van die kunstenaar” of “die wêreld van die timmerman” (Sheehan, 2005:358). Sheehan (2005:359) wys dan ook op ’n “dinamiese stel verhoudings”, wat ’n betekenisvolle wêreld tot stand bring:

A dynamic set of such relations (such as ‘useful to’, ‘suitable as’, ‘needed for’), all of which refer things to a human task and ultimately to a human possibility, constitutes a ‘world’ and defines the current significance that certain things (for example, tools, trees and reeds) might have.

Wylie (2007:157) dui in sy opsomming van die *woonperspektief* aan dat Ingold verkies om “woon” volgens “praktiese bedrywighede” te beskryf, wat aan die hand van twee aannames deur Ingold (2000:190) geïllustreer word: die eerste is dat die menslike lewe ’n proses is, wat tyd in beslag neem; die tweede is dat hierdie lewensverloop die proses van die vorming van

landskappe is, waarin mense gelewe het. Hiervolgens is landskap saamgestel as “an enduring record of – and testimony to – the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in doing so, have left there something of themselves” (Ingold, 2000:189). In hierdie hoofstuk word dan gepoog om die teoretiese vertrekpunte van *landskap* en *woon* in te lei, sodat ’n destruktiewe analise van landskap as woon in die gedigsiklusse “dinkding” (NL 11-22) en “stadsbeeld” (VG 396-399) uitgevoer kan word. Dit moet die weg oopmaak vir die vergelykende ondersoek na landskap as woon in die latere poësie van Breytenbach en Lucebert.

3.2 Woon

Heidegger (1989:170) vra in sy essay wat dit beteken “om te bou”, wat dit beteken “om te woon”, en wat die verband daartussen is. Ingold (2000:185) wys daarop dat Heidegger (1989:170) met ’n opvatting begin wat verstaan kan word as die “hegemoniese siening” soos vasgelê in die diskoers van Westerse moderniteit (Ingold, 2000:185). Dit is dat “om te bou” en “om te woon” skeibare, maar komplementêre aktiwiteite is en verwant is as ’n middel tot ’n doel: “We build houses so that we may dwell in them (or, as is usual in industrial society, some people build houses for other people to live in)” (Ingold, 2000:185). Tog sê Heidegger (1989:170) dat behuising “akkommodasie” bied, “dit kan deesdae selfs goed ingerig en beplan wees, min onderhoud verg, goedkoop wees, oop vir lug, lig en son wees. Maar is dit in sigself reeds ’n waarborg vir woon?” Ingold (2000:185) verduidelik die vraag deur die fisiese struktuur, naamlik die gebou, “huis” (“house”) te noem en die plek waarbinne mense woon die “tuiste” (“home”), en herformuleer die vraag soos volg: “what does it take for a house to be a home?” Hierdeur kan gesien word dat “woon” meer beteken as die blote feit van “akkommodasie”. Die vraag wat dus ontstaan, is: wat beteken dit om te woon? Heidegger (1989:170-171) wend hom tot ’n fenomenologies-etimologiese oefening, want soos hy argumenteer, is dit “taal” wat ons van die aard van iets vertel:

Wat is bou? Die Oudhoogduitse woord vir bou, naamlik “buan”, beteken woon, dit is om te bly. Hierdie betekenis van bou het verlore gegaan, behalwe vir ’n bedekte spoor daarvan wat nog behoue gebly het in die woord “*buurman*” (Nachbur = naas-boer). Die “Nachgebauer” is die persoon wat in die nabyheid woon. So ook buri, büren, beuren, beuron, buurt, boer. Gewoonlik praat ons van woon soos van ’n handeling naas baie ander. Ons werk hier en woon daar. Ons woon nie slegs nie (dit sou amper ledigheid wees); ons beoefen ook ’n beroep, ons bedryf sake, ons reis en ons woon tussendeur, nou hier dan daar. Bou beteken oorspronklik woon. Waar bou nog oorspronklik deurklink, daar klink ook mee *hoe ver* die wese van woon strek.

Bou, buan, bhu, beo is naamlik ook ons woord “wees” (ik ben, ich bin). *Ek* is beteken *ek woon*. Menswees beteken om as sterflike op die aarde te wees, en dit beteken om te woon. Bou beteken dus om te woon en *tegelyk* om te versorg of te pleeg soos in die akkerbou, wynbou, landbou.

Heidegger se argument gaan daaroor om die “oorspronklike perspektief” van “woon” terug te vind, sodat ons opnuut kan begryp hoe die aktiwiteite van bou – van dinge wat verbou word en die oprigting van geboue – tot ons woon in die wêreld, tot die manier waarop ons is, behoort (Ingold, 2000:185-186). Die “oorspronklike perspektief” gaan daaroor dat ons nie “woon” omdat ons gebou het nie, maar dat ons “bou” omdat ons bewoners is. Ingold (2000:186) lei hieruit die grondslag van die woonperspektief af, wat soos volg omskryf word: “...the forms people build, whether in the imagination or on the ground, arise within the current of their involved activity, in the specific relational contexts of their practical engagement with their surroundings.” Breytenbach se tweede gedig (NL 12) in “dinkding” kan gebruik word ter verduideliking van die wyse waarop Ingold (2000:186) se woonperspektief in gedigte gelees kan word, waarin duidelike voorbeelde gegee word van verbeeldingsboudinge en dinge wat op die grond gebou word, wat voortspruit uit die persoon se direkte betrokkenheid, met sy praktiese aktiwiteite met die omgewing. Die “oorspronklike” betekenis van bou as woon speel dan ’n belangrike rol in Breytenbach se “dinkding” en Lucebert se “stadsbeeld”, soos uit die analise sal blyk.

3.3 Die vierskaar

David Krell skryf as voorwoord tot die Engelse vertaling van “Bauen, Wohnen, Denken” (“Building, dwelling, thinking”) dat ons in die poësie minder daartoe geneig is om dinge te manipuleer of te reduceer tot tegniese, wetenskaplike of kwantitatiewe raamwerke. Ons word eerder gemotiveer om die dinge te laat wees soos wat hulle is, en aangemoedig om die veelkantigheid van dinge raak te sien (Krell, 2010:344). Breytenbach wys reeds op dié veelkantigheid in die titel en subtitel van sy gedigsiklus: “dinkding: ’n saamgestelde besinning” (NL 11). Hier kan “dinkding” gesien word as ’n versameling van dinge, wat denke oor daardie dinge tot gevolg het. Dit kan met ander woorde dui op die “ding(e)” waarmee gedink word (dinkinstrumente), of “ding(e)” as die resultaat van denke. Die handelinge van bewoonbaar maak (soos in talle van die gedigte in “dinkding” uitgebeeld) kan gesien word as ’n manier of ’n instrument van dink. Daar kan ook verder agter die woord “dinkding” aangeskryf word, waarin ’n ding wat bedink is as ’n “bedenkseel” voorgehou word. Gedigte kan ook verstaan word as dinkinstrumente of bedinksels van woon en bou.

Die stelling van Krell (2010:344), dat die veelkantigheid van dinge gesien moet word, laat 'n mens dink aan die Husserliaannse stelreël van die fenomenologie: “terug na die saak self”, aangesien dit vra na die wyse waarop dinge onthul word, alhoewel Heidegger in sy eksistensiële hermeneutiek eerder sou sê: “terug na die *vierskaar*, na die plek waar die syn onthul word”. Die vierskaar word beskryf as die “oorspronklike eenheid” van “vier”, wat insluit die “aarde en hemele, goddelikes en sterflikes byeen” (Heidegger, 1989:172). Dit is belangrik vir die destruktiewe analyses van die digters se werk om die (poëtiese) omskrywings van die elemente van die vierskaar volledig hier aan te haal:

Die aarde is dienend en draend, bloeiend en vrugdraend, uitgestrek in gesteente en waters, opwellend in gewasse en gediertes. As ons sê “aarde”, dan dink ons tegelyk aan die ander drie, maar die eenvoud van die vier bedink ons nie.

Die hemele is die gewelf van die sonnegang, die gedaantewisselende gang van die maan, die wandelende glans van die gesternte, die jaargetye en hul keer, lig en skemerte van die dag, duisternis en helderheid van die nag, aangenaamheid en guurheid van die weer, wandelende wolke en die bloue dieptes van die eter. As ons sê “hemele”, dan dink ons tegelyk aan die ander drie, maar die eenvoud van die vier bedink ons nie.

Die goddelikes is die winkende bodes van die godheid. Uit die heilige teenwoordigheid van die godheid verskyn die god in sy teenwoordigheid, of onttrek hom in sy verhulling. As ons sê “die goddelikes”, dan dink ons tegelyk aan die ander drie, maar die eenvoud van die vier bedink ons nie.

Die sterflikes is die mense. Hulle heet sterflikes omdat hulle kan sterf. Om te sterf beteken om die dood as dood te vermag. Alleen die mens sterf, en hy sterf allengs solank hy op die aarde, onder die hemele, voor die goddelikes bly. As ons sê “die sterflikes”, dan dink ons tegelyk aan die ander drie, maar die eenvoud van die vier bedink ons nie (Heidegger, 1989:171-172).

Die analise van die wyse waarop die vierskaar in dinge versamel, is belangrik by die destruktiewe lesings van landskap as woon in die gedigte van Breytenbach en Lucebert. Die vierskaar illustreer in watter mate *woon* vir sterflikes bewerkstellig word op die aarde, onder die hemele, voor die goddelikes en in medemenslikheid. Heidegger (1989:173, 177) gee twee voorbeelde in sy essay, “Bou, woon, dink”, van die wyse waarop die vierskaar in dinge versamel. Die eerste is 'n brug, as “'n geboude ding”, en die tweede 'n plaasopstal in die Swartwoud. Daar is reeds gesien dat Heidegger (1989:171) van die standpunt uitgaan dat “bou” “woon” beteken, maar tegelyk ook “om te versorg of te pleeg”. Albei hierdie maniere van bou, “bou as versorg (Lat. *colere, cultura*) en bou as oprig van geboue (*aedificare*)”, is ingesluit by die “eintlike bou” wat woon beteken (Heidegger, 1989:171). Die wese van woon bestaan daarin “om tot vrede gebring te wees”, dit wil sê “beskerm in vryheid, die vryheid

wat ieder in sy wese laat bly en spaar” (Heidegger, 1989:171- 172), waarin hierdie “gespaar wees” dan ook die “grondtrek” van woon is. Dit word nie net verstaan in die sin van “geen leed aandoen nie”, maar eerder: “in sy wese laat berus’, dit terug te plaas in sy eiendomlikheid, dit letterlik te ‘omhein’ of te ‘beskerm’ (’n skerm daarom oprig)” (Heidegger, 1989:171-172). By die analise van woon moet daar dus gevra word in watter mate die vierskaar in die dinge beskerm word.

Die verskillende maniere waarop sterflikes ooreenkomstig die aarde, hemele en goddelikes bewoon, word elk op sy eie manier met die elemente van die vierkskaar in verband gebring. Eerstens woon sterflikes “in soverre hulle die aarde ‘red’ [...]” wat nie bloot beteken “om ’n gevaar af te weer nie, maar om iets in sy eie wese vry te laat” (Heidegger, 1989:172). Dié nosie van die aarde red, kan veral in verband gebring word met landskap wat onthul word as ’n vorm van omgewingsbewustheid, wat beteken om die aarde “nie uit te buit nie”, ook nie te “bemeester of onderdanig te maak nie, want vandaar is dit maar ’n klein treetjie na onbeheerste uitbuiting” (Heidegger, 1989:172). Tweedens woon sterflikes “in soverre hulle die hemele as hemele ontvang” (vergelyk 3.7.2 – “Wynslim bewoon”), waarin die elementale dinge, die “son, maan en die sterre: in hul baan gelaat word”, en “jaargetye in hul seën en teespoed” (Heidegger, 1989:172). Derdens woon die sterflikes, “in soverre hulle wag op die goddelikes”, waarin hulle in hoop “hul onervulde hoop” aan die goddelikes voorhou, “wag op die tekens van die goddelikes se koms [...]”, “maak nie self hulle gode nie, en dien geen afgode nie” (Heidegger, 1989:172). Vierdens woon sterflikes “in soverre hulle hul eie wese, naamlik om die dood as dood te vermag, in ontvangs neem sodat dit ’n goeie dood mag wees” (Heidegger, 1989:172). Ten slotte word opsommend genoem dat woon gebeur in “die red van die aarde, die ontvang van die hemele, die wag op die goddelikes, die begeleiding van sterflikes” “as die viervoudige bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:172-173).

Daar is reeds is genoem dat die vierskaar in “dinge” versamel, wat beteken dat woon nie “alleen maar ’n verblyf op aarde, onder die hemele, voor die goddelikes en met die sterflikes wees” is nie, maar eerder “om altyd reeds by die dinge te vertoef”, wat impliseer dat “om te woon” beteken “om die vierskaar te behoed in dit waarby die sterflikes bly: in die dinge” (Heidegger, 1989:173). Die vraag ontstaan egter hoe die vierskaar in die dinge versamel, wat ons bring by die voorbeelde van die “brug” as ’n “geboude ding”, en die voorbeeld van ’n plaasopstal in die Swartwoud. Om die voorbeeld van die wyse waarop die vierskaar in die “brug” versamel, kortliks te belig: “Die brug *versamel* die aarde as landskap om die stroom ... die brug is gereed vir die wisselvallige buie van die weer uit die hemele ...

tegelykertyd verskaf hy 'n weg aan die sterflikes ... Die brug *versamel*, as die hangende oorgang, voor die goddelikes ...” (Heidegger, 1989:173). Op hierdie wyse kan gesien word hoe die brug “op sy manier aarde en hemel, goddelikes en sterflikes in homself [versamel]”, dit wil sê die brug as 'n ding versamel die vierskaar (Heidegger, 1989:173-174).

3.4 Landskap

Noudat die belangrikheid van die konsep “woon” verduidelik is, kan gevra word wat die verband tussen “landskap” en “woon” is. In hierdie studie word geargumenteer dat landskap en woon onlosmaaklik deel is van mekaar. Dié siening is ontleen aan Ingold (2000:190), wat deur middel van 'n uiteensetting van dit wat landskap *nie* is nie, tot hierdie insig kom: “It [landscape] is not ‘land’, it is not ‘nature’, and it is not ‘space’.” Landskap is eerstens nie “grond” (“land”) nie, met ander woorde landskap is nie 'n hoeveelheid van iets wat wiskundig beskryf, gekwantifiseer of gemeet kan word nie. In teenstelling met grond, wat “kwantitatief en homogeen” is, moet landskap verstaan word as “kwalitatief en heterogeen” (Ingold, 2000:190). Die verskil tussen “landskap” en “grond” kan aan die hand van Breytenbach se agtste gedig van “dinkding” (NL 19) geïllustreer word, waarin die spreker sê: “sewe-uur en reeds met die boer op die land” (1). Die betekenis van “land” in verband met die grond beteken dat dit “kwantitatief” gemeet kan word, byvoorbeeld in “hektar”. Dit staan egter teenoor die idee van “landskap” wat 'n “besondere aard” van die land veronderstel, met sy onderskeie kenmerke. Tweedens is landskap nie “natuur” nie. Alhoewel natuur baie dinge kan beteken, gebruik Ingold (2000:191) dit op so manier dat die “ontologiese fondament” daarvan 'n verbeelde skeiding tussen waarnemer en wêreld suggereer. Dit bring mee dat die waarnemer die wêreld in sy bewussyn moet herrangskik voordat enige betekenisvolle betrokkenheid daarmee kan plaasvind. 'n Algemene siening van die natuur is dat dit die dinge is wat “daar buite” is. Alle soorte entiteite is veronderstel om daar te kan bestaan, maar nie “ek” of “jy” nie. Ons lewe “hierbinne”, in die “intersubjektiewe ruimte”, deur ons kognitiewe representasies uitgemerk. Die toepassing van hierdie logika forseer 'n aanhoudende dualisme, tussen objek/subjek, materiaal/ideaal, operasioneel/kognitief, en so meer (Ingold, 2000:191). 'n Voorbeeld van skrywers wat hierdie terme op so 'n wyse gebruik, is Cosgrove en Daniels in hulle inleiding tot *The iconography of landscape* (1988). Hierin word geskryf: “A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing or symbolising surroundings” (1988:1). Ingold (2000:191) kritiseer hierdie siening soos volg:

I do not share this view. To the contrary, I reject the division between inner and outer worlds – respectively of mind and matter, meaning and substance – upon which such distinctions rests. The landscape, I hold, is not a picture in the imagination, surveyed by the mind's eye; nor is it an alien and formless substrate awaiting the imposition of human order.

Landskap is volgens Ingold nie soortgelyk aan natuur nie, maar landskap is ook nie aan die kant van die mensheid teen die natuur nie. As die vertroude domein van ons woonplek is landskap met ons, en nie teen ons nie, maar ook nie minder werklik as gevolg daarvan nie. Deur daarin te lewe is die landskap deel van ons net soos ons deel is daarvan (Ingold, 2000:191). Breytenbach se slotgedeelte in die derde gedig van “dinkding” (NL 13) dui op 'n fenomenologiese verwewing van landskap en natuur, wanneer die spreker noem dat hy “die natuur algaande [...] rangskik tot 'n iets meer geordende/ bestaande as weiplek vir sterlig en die sekelmaan” (15-16). Hierin kan gesien word hoe landskap as woon die skeiding tussen natuur/kultuur langamerhand ophef. Derdens is landskap nie “ruimte” nie. Ingold (2000:191) stel ruimte gelyk aan 'n kartografiese representasie van die aarde se oppervlak, en landskap as die “liggaamlike beweging” van 'n reistog tussen punt A en punt B. Ook redeneer Ingold (2011:145) in sy boek, *Being alive*, dat “ruimte” van alle terme die mees abstrakte en afsydige term is om die realiteite van lewe en ervaring te beskryf:

Biologists say that living organisms inhabit *environments*, not space, and whatever else they may be, human beings are certainly organisms. Throughout history, whether as hunters and gatherers, farmers or herders of livestock, people have drawn a living from the *land*, not from space. Farmers plant their crops in the *earth*, not in space, and harvest them from *fields*, not from space. Their animals graze *pastures*, not space. Travellers make their way through the *country*, not through space, and as they walk or stand they plant their feet on the *ground*, not in space. Painters set up their easels in the *landscape*, not in space. When we are at home, we are *indoors*, not in space, and when we go outdoors we are in the *open*, not in space. Casting our eyes upwards, we see the *sky*, not space, and on a windy day we feel the *air*, not space. Space is nothing, and because it is nothing it cannot truly be inhabited at all.

Soos Wylie (2007:160) tereg opmerk, bewerkstellig hierdie onderskeidings 'n “fenomenologiese credo” met betrekking tot landskap, gewortel in “alledaagse”, “beliggaamde” woning. Landskap is verwant aan 'n “beliggaming” wat Ingold sien as 'n “voortgesette” en “vrugbare” proses van handeling in en met die wêreld. Uit die oogpunt van woon, is landskap verweef met temporaliteit (Wylie, 2007:160-161). Met die oog op landskap, in samewerking met temporaliteit, vermeld Ingold (2000:190) dat hy ten doel het

om die onderskeid tussen landskap en temporaliteit op te hef. Om hierdie doel te bereik, kontrasteer hy “abstrakte chronologiese horlosietyd” en “geskiedenis” (as konstruksie van Westerse denke) met “beleefde”, “sosiale tyd”. Dit wil sê, temporaliteit word gegrond in betrokke, liggaamlike aktiwiteite, waarin ons tyd nie beleef as “toeskouers” nie, maar as “deelnemers” in die uitvoering van ons take (Ingold, 2000:196).

Temporaliteit is iets wat in essensie “opgevoer” of “uitgevoer” word, soos uit die analise van die gedigte sal blyk. Die idee van “objektiewe waarneming” van “landskap”, word vervang deur ’n “kinetiese betrokkenheid” van “woon”, en “lineêre”, “universele tyd” van “geskiedenis” word vervang deur ’n “fenomenologie van temporaliteit”, wat gegrond is in lewende, liggaamlike ervaring. Die gevolg hiervan is dat landskap as die milieu en die aktiwiteit van ons woning ontologies deurweek word met temporaliteit (Wylie, 2007:160-161).

3.5 Taakskap

Om ’n beter begrip van woon te verkry, onderskei Ingold (2000:195) tussen die “landskap” en die “taakskap” (“taskscape”). ’n Taak word deur Ingold (2000:195) gedefinieer as

any practical operation, carried out by a skilled agent in an environment, as part of his or her normal business of life. In other words, tasks are the constitutive acts of dwelling.

Deurdat take beskou word as die konstitutiewe handeling van woon, sal daar by die analise van die taakskap spesifiek ondersoek ingestel word na die wyse waarop die geheel van take woon uitmaak. Elke taak verkry betekenis vanaf daardie spesifieke taak se posisie binne ’n ensemble van take, wat in “serie” of in “parallel” uitgevoer word, meestal in samewerking met ’n aantal ander mense wat daaraan meewerk. In hierdie opsig kan na Lucebert se “de val van de violist” (VG 702) gekyk word, waarin dit nie net gaan oor die violis wat viool speel nie, maar ook oor sy taak as deel van ’n groter orkesopset waarvan hy deel is (vergelyk 5.5.3 – “de val van de violist”). Die violis spreek in sy gedagtes nog ’n groter gedagte hieroor uit, wat aansluit by die tematiek van behoort, wanneer hy aan homself dink as “een blinde violist” wat “een bevend/ twijgje aan een gigantische spiegel vol bomen” (22-23) is. Dit is dan na die “volledige ensemble take” waarna verwys word as die “taakskap” (Ingold, 2000:195). Om die werking van die taakskap verder te verduidelik, vergelyk Ingold (2000:196-197) die prosesse van ’n orkesuitvoering met die prosesse van sosiale lewe. Hiervolgens kan gesien word dat die take in die taakskap soos ’n orkesuitvoering (1) ritmies eerder as metronomies is, (2) nie

net uit een ritmiese siklus bestaan nie, maar uit 'n komplekse verwewing van verskillende en gelyktydige siklusse, en (3) dat die taakskap (soos musiek) uit beweging tot stand kom. Hieruit is dit duidelik dat musiek die vorm is wat die taakskap op die beste wyse weergee, terwyl skilderkuns die beste manier is om landskap weer te gee (Ingold, 2000:196-197).

Die verskil tussen die “taakskap” en “landskap” is dat die landskap “pasklaar” (of “readymade” in Engels) is. Die vorms van die landskap word op dieselfde wyse as musiek uit beweging gegenereer, maar anders as musiek het dit in 'n vaste medium gestol. Danksy die soliditeit daarvan bly die landskap daar vir bestudering lank na die beweging plaasgevind het (Ingold, 2000:198). Dan is dit ook belangrik om te noem dat die vorms van die landskap naas die vorms van die taakskap plaasvind. Landskap, as die “gestolde vorms” van die “taakskap”, verklaar dan ook waarom landskap op 'n “intuïtiewe” wyse die dinge is wat ons “sien”, terwyl die taakskap dit is wat ons “hoor”. Geen aktiwiteit is nodig vir iets om gesien te word nie (landskap), maar iets moet op aktiewe wyse klanke maak of deur die beweging daarvan klanke tot gevolg hê (taakskap) voordat ons dit kan hoor. Dit kan soos volg verduidelik word: ek sien deur my venster 'n landskap van huise, bome, tuine, 'n straat en 'n sypaadjie. Ek hoor nie enige van hierdie dinge nie, maar ek hoor mense op die sypaadjie praat, 'n kar wat verbyry, voëls wat sing in 'n boom, honde wat êrens blaf in die verte, en die klank van die buurman besig om te werskaf in sy skuur (Ingold, 2000:199). Hierdeur word gesien dat die domein van die taakskap nie net beperk is tot mense nie – ons hoor diere sowel as mense, byvoorbeeld voëls en honde (Ingold, 2000:199). Dan kan daar ook gevra word of die grense van die taakskap tot die grense van “lewend” beperk is. In die eerste plek is “ritme” die basis van lewe, maar is nie beperk tot lewe nie. In die tweede plek kan die eienskap van “lewendige” dinge nie toegeskryf word aan objekte in isolasie nie. Die lewe is met ander woorde nie 'n beginsel wat sigself afsonderlik in individuele organismes vestig nie. Dit wil sê, wanneer ons aan die wêreld as 'n “totale beweging van wording” dink, kan die onderskeid tussen “lewende” en “nie-lewende” dinge opgehef word (Ingold, 2000:200). Op grond hiervan kom Ingold (2000:200) tot die gevolgtrekking dat alles deel is van 'n wordingsproses en gesuspendeer is in beweging. Dit word aan die hand van 'n poëtiese beskrywing van dinge uitgebeeld, wat soos volg lui:

Imagine a film of the landscape, shot over years, centuries, even millennia. Slightly speeded up, plants appear to engage in very animal-like movements, trees flex their limbs without any prompting from the winds. Speeded up rather more, glaciers flow like rivers and even the earth begins to move. At yet greater speeds solid rock bends, buckles and flows like molten metal. The world itself begins to breathe. Thus the

rhythmic pattern of human activities nests within the wider pattern of activity for all animal life, which in turn nests within the pattern of activity for all so-called living things, which nests within the life-process of the world.

Die wêreld is nie iets waarna ons kan kyk nie, maar 'n proses waarvan ons deel is. Om die aspekte van die taakskap wat Ingold (2000:195-200) bespreek, kortliks saam te vat: die taakskap word gesien as die afgebakende ruimte waarbinne die alledaagse take van woon geanaliseer word. Die taakskap en die landskap is inherent deel van dieselfde proses, maar waar ons by landskap 'n reeks verwante *kenmerke* ondersoek, word 'n reeks verwante *werksaamhede* by die taakskap bestudeer (Ingold, 2000:195). Die onderskeid tussen die “taakskap” en die “landskap” kan daarom opgehef word, mits menslike bewoning in die konteks van die wordingsproses van die wêreld as geheel geplaas word. Dit kan slegs gebeur indien die fundamentele temporaliteit van die landskap erken word (Ingold, 2000:201).

3.6 Die destruksie van landskap

In Paul Bové se *Destructive poetics* (1980) word destruksie beskryf as die afbreek van bestaande idees betreffende die literatuurgeskiedenis. Bové beklemtoon waarheid as *aletheia*, dit wil sê as ont-dekking, veral betreffende die ont-dekking van Dasein se interpreterende houding teenoor die syn, wat ingaan teen gevestigde (en gefossilleerde) sienings en betekenis. 'n Destruktiewe lesing is een wat waarheid as Dasein se houding teenoor in-die-wêreld-syn opnuut ont-dek deur bestaande idees en opvattinge (en die woorde en formules wat daarvoor gebruik word) te vernietig, maar deels ook voortsit. Toegepas op landskap, word die idee van landskap as 'n sienswyse gedestruëer, in soverre landskap as 'n onhanklike objek deur 'n selfstandige (Cartesiaanse) subjek vanuit 'n sekere sienswyse tot stand gebring word. 'n Destruktiewe lesing van landskap is een wat waarheid as Dasein se houding ten opsigte van in-die-wêreld-syn opnuut ont-dek deur bestaande idees en opvattinge (en die woorde en formules wat daarvoor gebruik word) te vernietig, maar deels ook voortsit. 'n Destruktiewe lesing van landskap probeer die subjek-objek-relasie vernietig (of aantoon hoe die digter dit vernietig) deur die sterflikes se alledaagse werksaamhede van woon vore te bring. Dit wil sê, om aan te toon dat die werksaamhede van die “taakskap” deel uitmaak van die “landskap”. 'n Destruktiewe lesing word dus beskryf as die ondersoek na die wyse waarop sterflikes op aarde woon. Kortom, 'n sistematies-deurgevoerde lesing van woon, 'n ontdekkende synhouding, gekonkretiseer deur die elemente van die vierskaar.

3.7 Landskap as woon in “dinkding”

In die destruktiewe analise van “dinkding” (NL 11-22) word ondersoek ingestel na die wyse waarop die sterflikes die vierskaar in die dinge versamel om vas te stel in watter mate *woon* (as die grondtrek van die syn) in die onthulling van landskappe en taaskappe in Breytenbach se gedigsiklus in die vooruitsig gestel word, bewerkstellig word, of glad nie moontlik is nie.

3.7.1 Vensters oopmaak/wind vang

Die eerste gedig van “dinkding” (NL 11) beskryf verskeie take by die intrek in ’n nuwe huis, van die betrek en bewoonbaar maak van vertrekke in die nuwe woonhuis (strofe een), die oorkoepelende taak van sigself oriënteer in die omgewing (strofe twee), tot die taak om die huis letterlik en liggaamlik te bewoon (strofe drie). Die slotkoeplet ontsluit die oorkoepelende tema van die gedigsiklus, wat nie net vra na die wyse waarop sterflikes op aarde woon nie, maar ook na wat dit beteken “om te behoort”.

- | | |
|----|---|
| 1 | nuwe matrasse na die boonste vloer gedra |
| 2 | katelstyle afgestof, vensters oopgemaak |
| 3 | sodat soet kruid die vertrekke kan balsem |
| 4 | uitgekyk: ek is so trots op daardie heuwels |
| 5 | asof ek hulle self geteken het |
| | |
| 6 | voëls sal geïdentifiseer moet word |
| 7 | noemname kry, windrigtings uitgesit |
| 8 | en bome herkenbare skete en loseerders |
| 9 | die hoepoe het ’n groen klok om die hals |
| | |
| 10 | dop geskink: Bells (Old Scotch Whisky) |
| 11 | toe die deure gesluit om die duiwels |
| 12 | voorlopig buitenshuis te hou |
| 13 | en vuur gestook met die opgesaagde |
| 14 | halfdroë stompe in die kombuiskaggel |
| | |
| 15 | hier sal ek wind vang |
| 16 | oud word in ’n ander land |

Die “vensters” word in die eerste strofe van die gedig “oopgemaak” (2), wat as betekenisvol gesien word in verhouding met die vertrekke van die huis, “sodat soet kruid die vertrekke kan balsem” (3), maar die oopmaak van die “vensters” is nie net betekenisvol wat betref die vertrekke in die huis nie: die “vensters” word ook na buite “oopgemaak” sodat die personasie kan uitkyk op “daardie heuwels” (4) in die verte (let op die deiktiese woord “daardie” wat

afstand impliseer). Die “vensters” wat “oopgemaak” word, het ten doel om die vierskaar in die dinge te versamel, wat woon as “die viervoudige bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:173) in die vooruitsig stel. Die welriekende lug, wat met die hemele verband hou, vervang die muwwe reuk van die toegestane huis. Die plante verrig ’n spesifieke taak, naamlik om “die vertrekke” te “balsem” (3), wat metafories verband hou met die versagting van droefheid, maar ook preserving teen ontbinding. Laasgenoemde “preserving” hou spesifiek verband met die voortsetting van woon, dit wil sê die wyse waarop die elemente van die vierskaar *nie* net in die verskillende dinge versamel word nie, maar ook daarin bewaar bly. Die “vensters” is ’n uitkykpunt vir die spreker, wat ’n subjek-objek-relasie bewerkstellig uit die oogpunt van die selfstandige subjek (die kunstenaar) wat vanuit ’n sekere sienswyse na die objek (die “heuvels”) kyk. Met sy uitkyk-handeling wil hy die landskaptoneel in besit neem, met sy trots en tekenvaardigheid die landskap annekseer, maar meer nog: tot sy eie uiting en produk, omvorm.

In strofe twee dink die spreker aan take wat in die toekoms uitgevoer moet word, byvoorbeeld dat “voëls” “geïdentifiseer moet word” en “noemname kry” (6-7), asook dat “windrigtings uitgesit” (7) moet word. Die take wat die spreker uitvoer, is *nadenke oor take* wat nog in die toekoms uitgevoer moet word. Die “hoepoe” se geluid word ikonies deur die herhaling van die oe-klank in die woorde “groen” en “hoepoe” (9) uitgebeeld en dien terselfdertyd as onomatopoe. Hierin kan gesien word hoe die taakskap nie net belig word in aktiwiteite wat uitgevoer word nie, maar ook op ’n dieperliggende vlak onthul word in die klankpatrone van die gedig, dit wil sê op taalvlak wat vorm gee aan die taakskap. Met inagneming van die benoeming van “voëls” en die uitsit van “windrigtings”, kan afgelei word dat die spreker homself in die nuwe omgewing oriënteer. Dit maak deel uit van ’n groter patroon in die gedigsiklus, wat nie net deel vorm van die oriëntering van die woonhuis nie, maar ook van die werf buite die huis, die omgewing waarin die woonhuis gesitueer is, die landerye in die omliggende gebied, die dorp en die industriële gebied, die hoogland van Monegros, die land (Spanje) en die kontinent (Europa) teenoor die ander kontinente (Afrika). Dié ruimtes word telkens nader ondersoek namate die gedigsiklus vorder, wat deel uitmaak van die spreker se “landberig”.

In strofe drie word die woonhuis as ’n skuiling teen gevaar buite tot stand gebring wanneer die spreker die “deure” sluit “om die duiwels/ voorlopig buitenshuis te hou” (11-12), wat die tipiese dialektiek in huisgedigte bewerkstellig tussen die veilige binnekant, met die “kombuiskaggel” (14), en die onherbergsame buitekant met sy “duiwels” (11). Binne die woonhuis word “dop geskink: Bell’s (Old Scotch Whiskey)” (10) en “vuur gestook met die

opgesaagde/ halfdroë stompe in die kombuiskaggel” (13-14), wat wys op die take van die woonhuis in besit neem, vier, verwarm en gesellig maak. Die taak van “wind vang” (15) word in die laaste strofe voor oog gestel, en “oud word in ’n ander land” (16), wat die vraag na *behoort* aan die orde stel. Die spreker maak hierin duidelik dat hy hom nie in sy geboorteland bevind nie, maar dat dit wel hier is waar hy wil “oud word”, wat verklaar waarom hy die vierskaar in die dinge wil versamel – vergelyk die “windrigtings” wat uitgesit en “voëls” wat benoem moet word – sodat woon in die vooruitsig gestel word.

’n Hele aantal werksaamhede kom in die gedig na vore, wat spesifiek gaan oor die bewoonbaar maak van die nuwe woonhuis. Hierdie bedrywighede kry egter bykomende betekenis met betrekking tot die tematiek van emigrasie en hervestiging “in ’n ander land” wat vra na die betekenis van “om te behoort”, wat verder in die siklus ook aan bod gebring word. Die verskillende maniere waarop die sterflike die vierskaar in die dinge bring, sluit in die oopmaak van die “vensters” in strofe een, en die uitsit van die “windrigtings” in strofe twee, alhoewel woon hier nog net in die vooruitsig gestel word. Daar kan ook gewys word op die manier waarop die spreker in verhouding tree met die vierskaar deur sy onderskeie werksaamhede, wat sy ervaring van woon vooropstel.

3.7.2 Wynslim bewoon

In aansluiting by die verskillende aktiwiteite van die huis inrig en leefbaar maak, word in die tweede gedig van “dinkding” (NL 12) gewys op werksaamhede in die tuin van die woonhuis, wat deel uitmaak van die verkenning van die verskillende ruimtes wat deur die loop van die gedigsiklus deur die ek-spreker gedoen word. Dié gedig gaan oor die wyse waarop ’n “geboude ding” gemaak word vir die oprig van ’n “prieel” (en later ook die maak van wyn), waarin die vierskaar versamel. Dit toon aan hoe woon nie net in die vooruitsig gestel word nie, maar ook bewerkstellig word en die voortsetting daarvan verseker word. Die “draad” wat teen die “muur” gespan word, kan gesien word as ’n “geboude ding”, wat soortgelyk is aan Heidegger (1989:173) se “brug”, wat die vierskaar in sigself versamel. Verder kan ook gewys word hoe die gedig as voorbeeld dien om Ingold (2000:186) se woonperspektief te illustreer. Om te verduidelik: die formasies wat op die grond gebou word, sluit in die “spykers” wat “in die muur geplant”, en die “draad” wat daarteen “gespan” (1) word, sowel as verbeeldingsboudinge, wat eers in die toekoms voltrek sal word “wanneer die druiwetrosse pers en ryp hang/ van somer” (4-5). Dié formasies spruit voort uit die sterflike se betrokke werksaamhede met sy omgewing, wat nie net die vierskaar in die dinge bring nie, maar ook die voortsetting daarvan met die verloop van tyd verseker.

- 1 spykers in die muur geplant, draad gespan
- 2 om die wingerdstok aan op te lei
- 3 tot 'n prieel van groen geleerdheid

- 4 wanneer die druiwetrosse pers en ryp hang
- 5 van die somer sal ek hulle pluk en pars
- 6 om najaarsaande by die vuur

- 7 wynslim die woord groen-groen te vang

Die wyse waarop die vierskaar in die dinge versamel, word aangedui aan die begin van strofe twee met die deiktiese woord “wanneer”, wat veronderstel dat die “druiwetrosse” nog in die toekoms “pers en ryp” sal “hang/ van die somer”. Let veral op die woord “somer”, wat impliseer dat die hemele, wat met die seisoene geassosieer word, nog in ontvangs geneem sal word, sodat die “druiwetrosse” tot hulle volle ryping sal kom. Hierdeur versamel die “draad” wat met “spykers” teen die “muur” geïnstalleer is, die elemente van die vierskaar, wat woon bewerkstellig deurdat daar by die dinge vertoef word (Heidegger, 1989:173). Terselfdertyd word woon in die vooruitsig gestel, aangesien dit 'n proses is wat oor seisoene heen voltrek word. Die spreker sal dan die “druiwetrosse” “pluk en pars” wat tot wyn gemaak word. Wanneer hy dan “najaarsaande by die vuur” (6) sit, sal die wyn gedrink word, wat die verlede en die vierskaar op 'n metaforiese wyse “preserveer” in die wyn wat gedrink word. Die spreker bring egter ook 'n gedig na vore deur “wynslim die woord groen-groen te vang” (7), wat beteken dat hy gedigte skryf onder die invloed van die drank. Die woord “groen-groen” dui op die wyse waarop “die woord” dan gevang word: dit wil sê, hy kan “die woord” vinnig “vang” onder die invloed van die wyn, maar die gedig is nog groenerig, dit wil sê nog nie ryp nie – dit moet nog tot volwassenheid groei – wat ook dui op verdere afronding wat die verse nodig sal hê. Hier kan die skryftaak met die wynbou vergelyk word, aangesien die gedig soos die aanvanklike “prieel”, wat beskryf is as “'n prieel van groen geleerdheid”, eers deur seisoene tot volwassenheid kom.

Die vraag ontstaan na die plek van die “goddelikes” in die gedig. Holm en Schoeman (1989:178) noem in 'n voetnota by Heidegger se essay (“Bou, woon, dink”) dat die “goddelikes” die moeilikste is om te verstaan, en vra: “Waarom is hulle nie met ‘die sterflikes’ gekontrasteer en eerder ‘die onsterflikes’ of dan ‘God’ genoem nie?” In Heidegger (1989:173) se bespreking van die wyse waarop die vierskaar in die “brug” versamel, is daar egter 'n meer verstaanbare uiteensetting van die wyse waarop die goddelikes in dinge versamel:

Die brug *versamel*, as die hangende oorgang, voor die goddelikes – wanneer ons uitdruklik hulle teenwoordigheid gedenk en sigbaar ons dank daarvoor betuig soos in die figuur van ’n heilige (beskermheer) van die brug, of ook daar waar die goddelike teenwoordigheid verwring en selfs heeltemal eenkant toe geskuif word.

Die proses van die maak van die “prieel” en die maak van die wyn gebeur met ander woorde voor die goddelikes, hetsy hulle teenwoordigheid gedenk word, in byvoorbeeld die drink van die wyn wat die gode gedenk, soos gebruiklik is met die Christelike nagmaal, of die verwringing daarvan, wat vergelyk kan word met die “deure” (11) wat in die vorige gedig op ’n metaforiese wyse gesluit word, met die doel “om die duiwels/ voorlopig buitenshuis te hou” (11-12). Hierdeur kan gesien word hoe die sterflike in relasie tot die elemente van die vierskaar, *woon* bewerkstellig. Heidegger (1989:177) noem dat woon “*die grondtrek* van die syn” is, en dat sterflikes dienooreenkomstig bestaan, dit wil sê in soverre daar gewoon word, kan daar eers gebou word, wat die sentrale uitgangspunt is in die tweede gedig van “dinkding”, waarin woon onthul word deur die werksaamhede van bou, wat die vierskaar in die dinge bring, en woon nie net bewerkstellig nie, maar ook preserveer.

3.7.3 Herstelwerk op die werf

In “dinkding” se derde gedig (NL 13) word herstelwerk op die werf van die woonhuis aangebring deur die uitvoer van verskillende take. In die gedig kan Heidegger se onderskeid in *Being and Time* tussen “present-at-hand” (“belangeloos”) en “ready-to-hand” (“slaggereed”) gebruik word in die analise van die woonaktiwiteite wat in die taakskap na vore kom. Om hierdie terme kortliks in te lui: Heidegger maak die onderskeid tussen “slaggereed” en “belangeloos” as twee maniere waarop Dasein voor “dinge” te staan kom. Dinge wat Dasein sien as toerusting kan bestempel word as “slaggereed” (“ready-to-hand”). In teenstelling hiermee is “present-at-hand” (belangeloos), wat dui op die dinge waarby Dasein geen belang het nie (Watts, 2011:47-48). Daar kan wel genoem word dat ’n ding wat “belangeloos” blyk te wees, wel verander kan word tot iets wat “slaggereed” is, of dat iets wat vir een persoon “belangeloos” voorkom, vir ’n ander “slaggereed” kan wees. In dié gedig is die voorbeeld van die “doringrige lote” wat belangeloos blyk te wees, maar “glad” (12) gemaak word deur die spreker sodat hy “langsteel” kan “maak vir die sekel” (13) met die doel om “onkruid uit te roei” (14), wat illustreer hoe die “lote” deur die aktiewe gebruik daarvan slaggereed gemaak word. Vervolgens word gekyk na die verskillende take wat uitgevoer word, en op watter wyse woon bewerkstellig word.

1 te lank is die werf tot niet laat gaan
 2 braambosse het muur en heining toegetakel
 3 met die ou buurman se hulp kap ek 'n oopte
 4 rondom die granaatboom by die stal
 5 waar die dak lankal makeer
 6 van die vrugte begin geel
 7 reeds bloei na 'n rooier ryp soos sterre gulsig gryp
 8 na die mooier lig van 'n ander heelal

 9 die boom het wild gegroei
 10 ons snoei dit
 11 tot fatsoen en met die kapmes werskaf
 12 ek een van die doringrige lote glad
 13 om langsteel te maak vir die sekel
 14 waarmee ek die onkruid uit gaan roei,
 15 die natuur algaande te rangskik tot 'n iets meer geordende
 16 bestaan as weiplek vir sterlig en die sekelmaan

Die spreker wys daarop dat “die werf [te lank] tot niet laat gaan [is]” (1), wat herinner aan die gedig “tuiskoms” (PB 120-121) in *Papierblom*, waarin daar “uit hartlande” (1) “teruggekeer” (2) word na die woning, maar “alles” as “verwaarloos” (4) uitgebeeld word: “ranke en roes/ het die tuinhêk verseël,/ ruite gras het al die paadjies uitgevee” (5-6). Dié toestand, van “die werf” wat “tot niet laat gaan” is, dui daarop dat die geboude dinge (wat woon in die verlede bewerkstellig het), besig is om terug te trek in die aarde, met ander woorde die taakskap openbaar onthulling as die stryd tussen wêreld en aarde. Dit is dan die taak van die spreker, in samewerking met “die ou buurman” (3) om herstelwerk op die “werf” te doen, sodat die “werf” nie meer lyk asof dit “tot niet [...] gaan” (1) nie. Hierin word die werfdinge gespaar, dit wil sê in hul “vryheid” “beskerm”, wat die grondtrek is van *woon* (Heidegger, 1989:171-172). Die kapding word geïmpliseer waarmee die spreker “met die ou buurman se hulp” “'n oopte/ rondom die granaatboom by die stal” (3-4) kap, wat met ander woorde gesien word as “slaggereed”. Die noem van die “dak” wat “lankal makeer” (5) veronderstel herstelwerk wat in die vooruitsig gestel word, maar gee ook meer detail oor die werfopset, wat in die eerste vyf reëls onthul word.

Die tipografiese wit in versreël 6 dui op 'n verandering in fokus, van die “dak” wat “makeer” na die “vrugte” wat “begin geel” (6), dit wil sê ryp word soos hulle “bloei na 'n rooier ryp” (7) kleur. Dié “bloei” van die “vrugte” gebeur terselfdertyd dat die “sterre” op figuurlike wyse “gulsig gryp/ na die mooier lig van 'n ander heelal” (7-8), waarin die “gryp” van die “sterre” dui op beweging, wat as “gulsig” beskou word, dit wil sê wat begerigheid of gretigheid aandui. Die beweging van “sterre” is “na die mooier lig van 'n ander heelal” (8),

wat veronderstel dat “sterre” die begeerte ervaar om dié “mooier lig van ’n ander heelal” te sien, maar wat veronderstel “die mooier lig van ’n ander heelal”? Hier kan gewys word op Heidegger se term *Ereignis* (of “gebeurtenis”), wat wys op die manier waarop iets beweeg om sigself tot verwesenliking te bring, dit wil sê die “sterre” beweeg “na die mooier lig van ’n ander heelal” ter verwesenliking van sigself, wat ’n metafoor word vir die wyse waarop die “vrugte” ryp word en die wyse waarop die “werf” ’n woonplek word wat die vierskaar versamel. In hierdie sin laat die taakskap onthulling sien as gebeurtenis, wat dui op die werksaamhede wat ’n beweging aantoon om sigself te verwesenlik. Soos gesien kan word, is dié take nie net van toepassing op die sterflike nie, maar kan die sterflike die aarde “red” en die hemele as hemele ontvang. Die beskrywing van “die mooier lig van ’n ander heelal” kan dan ook gesien word as ’n transendente wêreld, of “die winkende bodes van die godheid” (Heidegger, 1989:172), wat onthul word aan die spreker, wat in die redding van die aarde, in die ontvangs van die hemele en in medemenslikheid woon. In die tweede strofe dui die spreker ’n “boom” aan wat “wild gegroei” (9) het, en dan “tot fatsoen” (11) gesnoei word, wat die snoeiskêr veronderstel wat “slaggereed” is. ’n Voorbeeld van ’n ding wat “belangeloos” lyk, maar verwerk word tot iets wat “slaggereed” is, kan gevind word in die verwerking van “een van die doringrige lote” wat “glad” (12) afgewerk word met die doel “om langsteel te maak vir die sekel” (13), sodat dit gebruik kan word om “onkruid” (14) mee uit te roei. Hierin word die dinamiese verhoudings geïllustreer waarin dinge betekenisvol aangewend word volgens hulle nuttigheid om sekere take suksesvol mee uit te voer (Sheehan, 2005:359).

Ten slotte wys die spreker daarop dat hy met die take op die werf ten doel het om “die natuur algaande te rangskik tot ’n iets meer geordende/ bestaan as weiplek vir sterlig en die sekelmaan” (15-16), wat suggereer dat die werf tans nie geskik is vir menslike bewoning nie. Tog is daar reeds ’n stuk be-skawing in die veld wat ’n “weiplek” is van die makgemaakte “sterlig” en “sekelmaan”, maar daar kan van Ingold (2000:191) se siening uitgegaan word, naamlik dat hy met die kultivering van die “natuurlike” dinge van die veronderstelling uitgaan dat die natuur nie apart is van die mens nie, maar dat dit deel vorm van die domein van menslike bewoning. Deur die rangskikking van dinge kan die spanning tussen natuur/kultuur dus ondermyn word, wat tekenend is van die landskapfenomenologie. Wylie (2007:11) kan in hierdie opsig aangehaal word:

Perhaps it is unproductive to think of ‘nature’ and ‘culture’ as two primary, given terms whose interaction, materially or discursively, produces ‘landscapes’. Perhaps instead we should think of *landscaping* first. That is, we should think about practices,

habits, actions and events, ongoing processes of relating and un-relating, that come before any separation of 'nature' and 'culture'. Instead of landscape being the outcome of interactions of nature and culture, *practices* of landscaping – everyday things like walking, looking, gardening, driving, building – are in actuality the cause and origin of our ideas of what is 'nature' and what is 'culture'.

Dit is dan juis hierdie werksaamhede van die werf bewoonbaar maak, wat laat blyk in watter mate die “natuur” deel is van die mens se woonwêreld, wat wisselwerking met die landskap as “aarde” veronderstel, wat die aard van die landskapfenomenologie, as ’n meer direkte, liggaamlike kontak met en ervaring van landskap (Wylie, 2007:139) vooropstel. Dit staan wel in kontras met Lucebert se gedig “zonder land” (VG 889), waarin die “natuur” uitgebeeld word as dit wat sigself van die mens afgekeer het: “die natuur van ons afgekeerd/ een springbokje nog een kind/ dat ons blind aan de lethe vindt” (1-3). Dit kan gesien word as een van die belangrike onderskeide betreffende die onthulling van landskap as ’n wêreld waarin gewoon word in Breytenbach, versus landskap as ’n wêreld wat geskei is van die “natuur” in Lucebert.

3.7.4 Tussenwêreld

Die vierde gedig (NL 14-15) van “dinkding” illustreer verskillende “dimensies” van woon, en hoe betekenis deur dag en nag, en droom en werklikheid, maar ook rakende tussenwêreld tot stand gebring kan word, al is die betekenis daarvan op ’n paradoksale wyse dan ook nie (meer) betekenisvol nie. Die wyse waarop dié landskappe ingevolge die benadering van landskap as woon betekenisvol kan wees, is gesetel in die idee dat die digter ’n soort halfgod is, wat in ’n tipe niemandsland verkeer en as bemiddelaar tussen die goddelikes en die sterflikes optree. In strofe een beskryf die spreker hoe om “opgeskrik te word van jou droom” (2) soortgelyk is daaraan “om van dimensie te verwissel” (3). Die opskrik uit die slaap behels die ordening van die werklikheidselemente, aangesien “al die elemente” (5) daar is, maar wel “van partituur en samehang ontwig” (6). Die sterflike moet dus hierdie elemente orden om weer sin te kan maak van die werklikheid:

- 1 om met die kraak van die dag
- 2 opgeskrik te word van jou droom
- 3 is om van dimensie te verwissel soos die uil
- 4 in die blinde lig verwilder van sy nes
- 5 bloederige muis: al die elemente
- 6 is weer daar dog tans van partituur en samehang ontwig

Die “nag” word in strofe twee as “prehistoriese” (11) beskryf, wat skakel met drome; tog is die nag die wakker-wêreld van die uil, wat in hierdie ure “alles weet/ en een ding sien” (9-10), dit wil sê net gefokus is op die vang van sy prooi. In die oggend “verwilder” “die blinde lig” (4) die uil van sy nes (’n metafoor is vir die skryfproses van die digter gedurende die nag), en is daar “bloederige muis” (5), tekenend van die uil se nagtelike jagtog. Die woord “prehistoriese” (11) dui dan ook op die prehistoriese tyd van die mens, en daar word uitgebrei oor “die noemers wat hier die aarde omgedolwe het” (12). Hierin kan die landskap gesien word as die “gestolde vorm” van die taakskap (Ingold 2000:198), wat vergelyk word met ’n droom as vae herinnering, aangesien daar van die “noemers” “beswaarlik beenskerwe oorgebly” (15) het, “rookbevrore woongrotte” (16) en “raaiselagtige beeldjies van die aardgodin” (18). Die “woongrotte” kom ooreen met die moderne huis, wat “beskerming” bied vir die sterflike, en in die teken staan van die wete van woon, ondanks die prehistoriese.

- 11 nag, het ek gesê, is prehistoriese:
- 12 van die noemers wat hier die aarde omgedolwe het
- 13 en met pelsjasse aan die winterdiere
- 14 na kon maak en verorber
- 15 het beswaarlik beenskerwe oorgebly,
- 16 rookbevrore woongrotte, die name van bergpas
- 17 en woestyn en fontein, in koue leem
- 18 raaiselagtige beeldjies van die aardgodin
- 19 met die gulle heupe waarop jy heelnag hemel
- 20 toe kon ry ...

Die artefakte bring dus insig in die wyse waarop die prehistoriese mens gewoon het. Die “beeldjies van die aardgodin” (18) dui byvoorbeeld op die wyse waarop die vierskaar in dinge gebring is, wat veronderstel dat die prehistoriese mens as sterflike ’n wete van sy/haar sterflikheid gehad het. Ook word die “aardgodin” verbeel en tot ’n kunswerk gemaak, wat ’n wêreld oopmaak wat die noodsaaklikheid van voortplanting vir die voortbestaan van die mens onthul, maar ook wys op “die gulle heupe waarop jy heelnag hemel/ toe kon ry” (19-20), wat seksuele omgang, vooropstel. Die tweede strofe word afgesluit met die woorde –

- 27 nag, het ek gesê, is van die aarde en dag
- 28 van rede omrede daar geen sonopgaan
- 29 sonder nagsterfte is

Hierin word “nag” geassosieer met die “aarde” (27), wat in Heidegger (2002:25) se “The origin of the work of art” onthul word as dit wat in wese “verhulling” onthul. Die “dag” word geassosieer met die “rede” (28), met ander woorde die moontlikheid om syndes (en die syn in die geheel daarvan) uitvoerig en resloos te ken. Die “dag” en “rede” hou dus verband met die “wêreld” as die sfeer van interpreteerbare kulturele oopheid, maar die “sonopgaan” (28) is nie moontlik “sonder nagsterfte” (29) nie, wat die wêreld-aarde-stryd metaforiseer volgens “dag” (as “wêreld”) en “nag” (as “aarde”). In strofe drie stel die spreker voor dat die “deur op ’n skrefie” (30) oopgemaak word, sodat daar “deur die kraak tussen nag en dag” (31) geglip kan word, wat ’n *tussenwêreld* veronderstel, ’n wêreld sonder patrone of betekenis, wat georden moet word:

- 30 maak die deur op ’n skrefie oop: om
- 31 deur die kraak tussen nag en dag te glip
- 32 is om op ’n verlate slagveld tereg te kom
- 33 en bysiende patrone te probeer maak;
- 34 jy draai die klippe om en kry wit ploeteraars
- 35 maar geen betekenis van klipwees nie,
- 36 situeer die wolk, waterpas die son,
- 37 hou dop hoe brommers ou stewels leeg vreet,
- 38 praat met die beminde lyk, trek
- 39 van jou skaduwee ’n strepie na die vrek-ek –
- 40 dit alles met lig blind besmeer

Om “deur die kraak van dag en nag te glip” (31), veronderstel ’n plek van nie-bestaan, waarvandaan die betekenis van lewe bedink moet word, maar die betekenis daarvan nie gevind kan word nie. Vanuit hierdie posisie, wat beskryf word as “’n verlate slagveld” (32) waar jy besig is om dood te gaan, lyk die wêreld on-gewoon, dit wil sê ’n plek waar woon nie meer moontlik is nie. Dié tussenwêreld is soortgelyk aan Watts (2011:190) se beskrywing van die digter as halfgod, wat soos volg uiteengesit word (aldus Heidegger se besinning oor Hölderlin se poësie):

Influenced by his readings of Hölderlin, Heidegger sometimes spoke of the poet as being like a demi-god: a mediator between humankind (mortals) and the gods, situated in a no-man’s-land in between humans and gods, conveying what the gods are hinting to the people, the identity and destiny of mankind being determined in this no-man’s-land.

In die derde strofe word juis vanuit hierdie tussenwêreld gepraat, die wêreld van lewe en dood, waarin die veronderstelde personasie probeer sin maak van sy/haar in-die-wêreld-syn.

Die verbete handeling van sin maak “op ’n verlate slagveld” behels die omdraai van “klippe”, wat inderdaad “wit ploeteraars” (33) ontbloom, “maar geen betekenis van klipwees nie” (34), wat terugspeel na die betekenis van “nag” wat verband hou met die “aarde”, dit wil sê dit wat sigself alleen laat ken as “self-onttrekkend”, en dit wat alle pogings tot objektivering weerstaan. Die pogings tot singewing kan ook gesien word in die wyse waarop die persoon op die “slagveld” “die wolk” “situeer” en “die son” “waterpas” (36), soos ’n landskaptekenaar, maar in die konteks van die “slagveld” en die gedagte dat die persoon besig is om “tereg te kom” is dit nie sinvol nie. Dié dinge maak met ander woorde nie oop tot die vierskaar nie, dit wil sê woon word nie bewerkstellig of in die vooruitsig gestel nie. Die “klippe” sê niks van “klipwees” nie, dit wil sê dit bly on-gewoon, die “ou stewels” word leeggevreet deur “brommers” (37), daar word gepraat “met die beminde lyk” (38), maar niks kan die “lyk” weer tot lewe bring nie. Selfs “van jou skaduwee” word “’n strepie na die vrek-ek” (39) getrek, wat die “lig” (40) as “dag”, “rede” of kortom “wêreld” as interpreteerbare kultuurruimte in die lig van die dood stel.

- 41 vanaand herinner jy jou ’n histerie
- 42 en ’n vreugde tot in die moer gevoel:
- 43 vanaand sit jy jou landskappe woorddroog in stansas uit
- 44 om histerektomies te onthou dat jy wêl gesien het

In die laaste strofe dui “woorddroog” ’n afstand aan tussen die “landskappe” wat beleef is teenoor die woorde wat in “stansas” uitgesit word. Hierin word dus gewys op die preserveringsfunksie van gedigte. Dié landskappe van “onthou” (44) is wel “histerektomies” (44), dit wil sê die baarmoeder van “onthou” is uitgehaal. Die baarmoeder veronderstel die “beleefde” landskappe, wat met ander woorde vrugbaar is vir die skryf, maar nie meer voorhande is nie. Ook interessant is die woord “jou” in “jou landskappe”, wat die wisselwerking aandui tussen die individu en die landskappe. Die wisselwerking het tot gevolg dat die individu die “landskappe” vir homself toe-eien, dit wil sê dit kan nie sonder hom bestaan nie. Daarom “sit” hy sy “landskappe woorddroog in stansas uit”, wat andersins verlore sou raak. Maar die “onthou” daarvan is “histerektomies”, dit wil sê dit staan in sterk kontras met die belewing daarvan, wat beskryf word as “’n histerie/ en ’n vreugde tot in die moer gevoel” (41-42), en die skryfproses word daarsonder beskryf, dit wil sê sonder die “moer”, die baarmoeder; dit is afgekoel, tweedehands.

Die vraag ontstaan in watter mate die gedig deel uitmaak van die groter prentjie van landskap as woon wat die gedigsiklus uitmaak, dit wil sê woon in verband met die woonhuis,

die werf, die omgewing, ensovoorts. Daar kan geargumenteer word dat woon in die gedig tot stand gebring word in die wyse waarop die digter by die “skryfdinge” vertoef, dit wil sê in die wyse waarop oor die dinge gedink word, wat self ook onthul word as ’n aktiwiteit van woon.

3.7.5 Die ondraaglikheid van lig

Die vyfde gedig van “dinkding” (NL 16) beeld die alledaagse aktiwiteite van drie personasies uit. In die eerste strofe word dié van ’n blinde “loterykaartjie-/ verkoper” (2-3) uitgebeeld, in die tweede strofe ’n “blinde swaktongige” (13) en in die derde strofe ’n selfportret van die spreker. Dié gedig fokus, anders as die eerste drie gedigte van “dinkding”, op die onmoontlikheid van woon in ’n wêreld waarin die vierskaar nie in dinge versamel word nie. In strofe een “sit” die blinde loterykaartjieverkoper “langs die hoofstraat op die hoek/ oorkant die poskantoor” (1-2), wat die dorpslandskap as ’n wêreld met sy gepaardgaande entiteite onthul. Sy oë word beskryf as “twee troebel moontlikhede/ in die oogkaste” (4-5), met ander woorde dit is ’n metafoor vir sy blinde oë, waarin die woord “troebel” sy “oogkaste” kwalifiseer as dit wat die moontlikheid tot waarneming onsuiwer of onhelder maak. Daar word ook nie vanuit sy perspektief in die gedig gefokaliseer nie, wat hom op ’n afstand plaas en as ’n blote aktant kwalifiseer. Verder word hy beskryf as iemand “met die ingekorte gesig/ van iemand wat nooit te hoef lees of iemand/ hom liefhet nie” (4-6), dit wil sê hy kan vergelyk word met iets wat nie deel vorm van die “intersubjektiewe ruimte” waarvan “ek” en “jy” deel uitmaak nie, maar is afgeskei van enige betekenisvolle taakskappe. Hy word dan ook nie as veel meer as groente beskou nie, met sy “snuffelvingers” wat “net so gevoelig maar slimmer as aspersies” (6-7) is. ’n Beeld van woon as hel-op-aarde word met ander woorde vooropgestel.

- 1 langs die hoofstraat op die hoek
- 2 oorkant die poskantoor sit die loterykaartjie-
- 3 verkoper, blind, twee troebel moontlikhede
- 4 in die oogkaste, met die ingekorte gesig
- 5 van iemand wat nooit te hoef lees of iemand
- 6 hom liefhet nie, en met snuffelaarvingers
- 7 net so gevoelig maar slimmer as aspersies
- 8 voel hy vlugtig al met die some van sy beurs langs:
- 9 koop ’n geluk! koop ’n geluk!

Die tweede figuur is ’n blinde swaktongige, wat “op ’n bank/ langs die pad” (12-13) in die son sit en “liefde tekenend met ’n hand” “beduie” (14), wat die personasie beskryf volgens die

omgewing waarin hy hom bevind. Die bankie waar hy sit, is “in die voordorp waar buitewyke van grys/ sement gebou is” (10-11), wat die dinge in die voordorpse landskap as plek tot stand bring. Dié dinge sluit in die geboue van “sement gebou”, die “papierfabriek” met sy “skoorsteen” (12) en die “swaktongige” “langs die pad” (13).

- 10 in die voordorp waar buitewyke van grys
- 11 sement gebou is onder die lykekleed van stank
- 12 uit die skoorsteen van die papierfabriek op 'n bank
- 13 langs die pad en die son sit 'n blinde swaktongige
- 14 en beduie liefde tekenend met 'n hand, en lag
- 15 met tande ontbloot in 'n oergryns van vrees,
- 16 en swaai die logge skedel met vleesvrag heen en terug
- 17 sodat die lig in sy dik brilglase bies word:
- 18 koop 'n geluk! koop 'n geluk!

Die rook wat uit die “papierfabriek” se skoorsteen kom, word beskryf as 'n “lykekleed van stank” (11), dit wil sê dit stink so sterk na dooie mense dat dit konkrete vorm aanneem as 'n kleed. Die woorde “oergryns van vrees” (15) dui op 'n primitiewe, dierlike vrees van die “swaktongige”, wat sy “logge skedel” (16) as groterige lomp kop heen en weer swaai en sê: “koop 'n geluk! koop 'n geluk!” (18), wat refreinagtig herhaal word. Die landskap word dus as 'n wêreld onthul met sy gepaardgaande entiteite, en aan die lewe gebring deur die entiteite wat dit bevolk, maar dit juis nie bewoon nie, want hulle is nie tuis daarin nie. Die gedig kan ook gesien word as 'n uitdrukking van die spreker as interpreteerder se verstaan van die aktualiteit of primordiale werklikheid, waarin hy in die derde strofe poog om tot diepere insig van die wêreld te kom. Hierin noem die spreker, wat poog om 'n selfportret aan te bied, dat hy sy “baard afgeskeer” en “geskok” (19) was “by die aangesig van die trieste gelaat” (20):

- 19 vandag het ek die baard afgeskeer, geskok
- 20 by die aangesig van die trieste gelaat, die skaamte
- 21 aan dag en kaak gelê: só het ek ge-lyk toe ek vermom
- 22 die hel wou besoek: só dra iedereen in hom
- 23 'n spieël as die ondraaglikheid van lig om
- 24 die oerafbeeldings van self in te bêre, die opgeskorte
- 25 kop, die lag, die hiëna, nerf, erfsterwe: ek word
- 26 te oud, kan nie meer bekostig om reëls weg te gooi nie:
- 27 koop 'n geluk! koop 'n geluk!

Die woordbetekenis van “trистерig” is afgelei van die Latynse woord “tristia”, wat letterlik “treurig” beteken (HAT). By die onthulling van sy gelaat as treurig, dink hy dat hy “só [...]”

ge-lyk [het] toe ek vermom/ die hel wou besoek” (21-22). Dit skakel op ’n intertekstuele wyse met Breytenbach se motto tot sy bundel *Voetskrif* (1976):

- 1 (‘nee, Kolonel,
- 2 ek speel nie;
- 3 ek soek spéling
- 4 in dié Hel.’)

Dus skakel dié teks op ’n intertekstuele wyse met Breytenbach se gedigsiklus “dinkding”, wat met behulp van ’n biografiese kode ondersoek kan word. Die afbreek van die woord “ge-lyk” dui op hoe die persoon fisiek in die tronk gelyk het, en impliseer dat hy die voorkoms van ’n lewende lyk gehad het. Op assosiatiewe wyse dink die spreker dat “iedereen” “só [...] in hom/ ’n spieël as die ondraaglikheid van lig [dra] om/ die oerafbeeldings van self in te bête” (22-24). Ten opsigte van hierdie versreëls, verduidelik Viljoen (1998:284) dat die “ek” of die “self” “saamgestel” is as ’n “masker” van “herinnering en verbeelding”, en nie “’n vaste punt [is] soos die Cartesiaanse ego nie – nie ’n punt van waarheid nie”, maar in hierdie strofe word dit duidelik dat die wêreld ook geken word aan ’n gebrek aan Dasein, dit wil sê aan “oneintlikheid” of “die ondraaglikheid van lig” (23) – die lig openbaar die “ondraaglikheid” van die wêreld. Woon op aarde word as ’n “hel” (22) geopenbaar waarin “die oerafbeeldings van self” (24) as skrik- of waanbeelde voorgestel word, van “die opgeskorte/ kop, die lag, die hiëna, nerf, erfsterwe” (24-25), dit wil sê van “on-eintlik” en mis-herken wees. Die vierskaar word hierdeur ondermyn en tot stand gebring as “’n geluk” wat gekoop word, en nie iets wat deur woon as bou tot stand gebring kan word nie.

3.7.6 Herkenning in vreemde landskappe

Die sesde gedig (NL 17) van “dinkding” beskryf woon aan die hand van die belewing van ’n reënbui, wat die sintuiglike ervaring daarvan vooropstel. Hierin kan ook gewys word hoe die sterflike in ’n baie spesifieke verhouding met die elemente van die vierskaar staan. Die reënbui volg “ná weke van blitsende hitte” (1), wat die landskap in ooreenstemming met die klimaat daarvan onthul. Dit openbaar ook die sterflikes se verhouding met die hemele en die aarde. Hier kan reeds gewys word op die “hitte” wat weke geduur het, en die reënbui wat verligting van die hitte bring. Laasgenoemde kan ook verwys na ’n goddelike ervaring van soos wat die “hemel geskeur” (3) het, waarin die woord “hemel” ook konnotasies met die goddelikes veronderstel. Die eerste woord, “wakker” (1), impliseer wakker word as gevolg van die geluid van die reën, en die punt (leesteken) vestig die aandag op ’n oomblik se pouse

nadat die persoon wakker geword het by die aanhoor van die reën. (Dit speel ook terug na die vierde gedig waarin die spreker “opgeskrik” het van sy droom.) Die woord “blitsende” is beskrywend van die “hitte” as versengend, wat die krag van die “hemel” wat “geskeur” (3) het met die donderstorm benadruk. Die geluid van die reën word nageboots in die alliterasie van die s- en r-klanke van “strale/ silwer water” (5-6), wat ook op taalvlak vorm aan die taakskap gee. Die roosklammigheid aan “mure” (6), en “groene in die binneplaas” (7) belig die effek van die reën. Die woonhuis word sinuiglik onthul soos “die trappe” beskryf word wat “stink na perd” (8), wat die reuk van trappe na die reën impliseer, en stink maar tog vol lewenskrag is. Dit wil sê, die taakskap word uitgebrei deur nie net aandag te gee aan dit wat gehoor word nie, maar ook wat geruik word. Ingold (2000:199) dui ook op die belangrikheid van die ander sinuie, alhoewel hy slegs aandag gee aan die gehoor- en sigsinuie.

- 1 wakker. ná weke van blitsende hitte
- 2 vanoggend toe die dag breek
- 3 het die hemel geskeur. ’n nat voëltjie
- 4 het ingevlieg en sit nou vou op ’n kosrak
- 5 in die kombuis. reguit val die strale
- 6 silwer water en die mure is roosklammig
- 7 en die groene in die binneplaas
- 8 bars oop die trappe stink na perd
- 9 die lig is oker en emaljekleurig
- 10 wanneer die storm ophou heerlik.
- 11 heerlik om in die bed te lê
- 12 langs die venster vars lug Afrika.
- 13 in Afrika waar die bloed loop
- 14 en woestyndiertjies die dou
- 15 van eie lieste moet lek om te oorlewe.
- 16 dit moet soos hemel toe gaan wees
- 17 om reën in Afrika af te neem.

’n Landskaptoneel word tot stand gebring ná die reën “ophou” (10) val het, en die “lig” onthul as “oker en emaljekleurig” (9), waar emalje harde en blink kleure impliseer. Die spreker beskryf die tyd “wanneer die storm ophou” as “heerlik” (10), wat sintakties dubbelsinnig is, waarin dié woord ook betrekking het op die volgende: “wanneer die storm ophou [is dit] heerlik [...] om in die bed te lê” (10-11). Die onthulling van die woonhuis met die reënstorm is sinuiglik ryk, wat insluit die stink reuk “na perd”, die aard van die lig as “oker en emaljekleurig” en waargeneem met ’n skildersoog, “die groene in die binneplaas” wat “oop” “bars” (9). Die ervaring van heerlikheid dra by tot die Dasein se in-die-wêreld-syn, wat

sintuiglik onthul word. Die heerlikheid daarvan word by wyse van herhaling beklemtoon: “heerlik [...] langs die venster vars lug” (11-12), wat met “Afrika” (12) geassosieer word.

Die spreker lê nie letterlik langs “Afrika” nie, maar die “vars lug” is soos ’n “venster” tot die kontinent Afrika, wat woon bemiddel deur herinnering aan die Afrikalandskap. Hierin word gesien hoe die tema van behoort al verder in die gedigsiklus uitgewerk word. ’n Kontrasterende beeld hiervan word egter voorgehou, waarin dié kontinent beskryf word as ’n gewelddadige en droë kontinent, ’n woestynskap met “woestyndiertjies”, wat “die dou/ van eie lieste moet lek om te oorlewe” (14-15), en daarom sal dit “soos hemel toe gaan wees/ om reën in Afrika af te neem” (16-17), wat nie letterlik bedoel word nie, aangesien dit heelwat in Afrika reën, maar metafores skakel met die belangrikheid van ’n tuiste. Die spreker word hierdeur onthul as balling, wat nie in sy/haar tuisland is nie, en daarom sal dit soos “hemel toe gaan wees/ om reën in Afrika af te neem”, wat die neem van ’n foto suggereer. Dié gedig onthul ’n taakskap⁸ met die reënbui “toe die dag breek”, wat ’n wêreld met sy gepaardgaande entiteite onthul. Die landskap word deur verskeie dinge tot stand gebring, wat insluit die reuk van die “trappe” en die “lig” toe die storm verbygegaan het. Dan word die reën met Afrika geassosieer, wat nosies oor die spreker se herkoms suggereer. Dié gedagte skakel met die eerste gedig van die reeks waarin die spreker meen: “hier sal ek wind vang/ oud word in ’n ander land” (15-16). Die “ander land” veronderstel dat hy/sy geografies op ’n ander plek is as waar hy/sy vandaan kom. Hierin kan gesien word hoe metafore van landskap belangrik is in die huidige konteks van globalisering en kosmopolitisme: mense versprei hulleself oor die aarde, en verlaat hul tuisland, maar vind opnuut herkenning in vreemde landskappe.

3.7.7 Die geknotte wingerde wys

Die sewende gedig (NL 18) van “dinkding” begin met die woorde “oor die grens” (1) en bring met behulp van die tipografiese wit ’n landskap tot stand, wat die sterflike se interpretasie rakende verskeie grense belig word. Hierdie landskap word saamgestel deur die voorgrond wat as “wingerde” (4) onthul word, die “sonopkoms” wat “skielik” (6) plaasvind, wat die grens tussen dag en nag (skemeroggend) veronderstel, en die temporaliteit van die landskap blootlê. Ook is daar “’n land papawers” (8) en in die agtergrond “’n bergreeks sneeu” (10), wat die spreker in verband bring met sy drome. Die gedig is tekenend van die sterflike se dromende denke ter aanskouing van ’n landskaptoneel, wat nie net in die verte as objek

⁸ Hierin moet duidelik gemaak word dat die “taakskap” nie byvoorbeeld teenoor ’n “klimaatskap” staan nie, aangesien menslike en niemense agente deel uitmaak van alle ritmiese fenomene, byvoorbeeld die siklusse van dag en nag, en van die seisoene, die getye, en dies meer, wat die taakskap uitmaak (Ingold, 2000:200).

beskryf word nie, maar in wese 'n belewing is, veral met verwysing na voortdurende taakskap (vergelyk die woord “ingespit” in reël 3) en die beliggaming van “drome” (7), wat konkrete vorm verkry, en sterflik is.

1	oor die grens:
2	die geduld wat in so 'n landskap
3	ingespit is
4	die geknotte wingerde wys
5	groen blaartjies
6	met sonopkoms skielik
7	(asof drome hier in die nek gestee is)
8	'n land papawers
9	as verte-erende dekkleed byna onsigbaar
10	'n bergreeks sneeu

Die werksaamhede van “spit” word deurlopend in die gedig gebruik, wat met die versreël “die geduld wat in so 'n landskap/ ingespit is” (2-3), 'n (voortdurende) taakskap aandui, en die sterflike se werksaamhede met die aarde beklemtoon. Let op die gebruik van die tipografiese wit, waarin die wit gedeelte tussen die tweede en die derde reël die betekenis van die “geduld” beklemtoon. Die tipografiese wit hou verband met die wyse waarop die spreker op 'n ikoniese wyse die betekenis in die landskap bewerk, asof die gedig land is wat omgespit word. Die groeiproses van die wingerde kan nie aangejaag word nie, wat die vierskaar versamel in die landskap as die land, en die ontvang van die seisoene sodat “die geknotte wingerde” (4) met verloop van tyd hul “groen blaartjies” (5) sal “wys” (4). Die proses gebeur voor die goddelikes, alhoewel daar nie 'n direkte verwysing na die goddelikes is nie. Die sterflikes woon dus in die landskap in soverre die temporaliteit van die taakskap in die werksaamhede van menslike en niemenslike agente gebring word. Hiervolgens word die verlede tot in die hede gebring, waarvan die hede 'n voortdurende ont-dekking is.

Die tipografiese wit tussen reël 4 en 5 beklemtoon die wagtyd vir jong “groen blaartjies” om aan die “geknotte wingerde” te verskyn. Die versreël “met sonopkoms skielik” (6) tree in gesprek met die openingsversreël, “oor die grens”, en impliseer die oorgaan tussen dag en nag (hier word ook 'n gesprek met die vierde gedig van “dinkding” veronderstel). Die “sonopkoms” word met wakker-word geassosieer, dit wil sê die “dag”, en die woorde tussen hakies in die sewende versreël, “(asof drome hier in die nek gestee is)”, kan gesien word as 'n metafoor vir wakker-word, wat naas die versreël “'n land papawers” (8) gestel word. Die naasmekaarstelling gee 'n beeld van drome wat aan die “nek” bloei, wat bloeiende “papawers” vorm. Die implikasie hiervan is dat drome ook liggaamlike vorm verkry, en

sterflik gemaak word, dit wil sê dat hulle doodgaan. Die “land papawers” word met sonopkoms as ’n “verte-erende dekkleed” (9) beskryf. Die woorde wat uit die woord “verte-erende” gehaal kan word, is “verte”, “verterende” en “erende”, wat geassosieer word met verswelging, afstand en agting of eerbied wat landskaptoneel bewerkstellig. Die woord “verte-erende” dui op die berge in die verte as agtergrond met “sonopkoms” en kan gesien word as ’n verterende (in die sin van verswelgende) aangesig. Dié toneel verwys in dieselfde sin na ’n landskap wat eerbied of agting ontlok. Die woord “dekkleed” is ’n voorbeeld van dubbele sintaksis, waarin die “dekkleed” met die “land papawers” verband hou, maar ook met die toegesneeude “bergreeks” (10) in die agtergrond. Hierin word die sneeu gesien as ’n bedekking vir die berge wat met ’n tafel of liggaam vergelyk word. Die laaste woorde, “byna onsigbaar/ ’n bergreeks sneeu” (9-10), teken die agtergrond van die toneel. Die gedig bring met ander woorde ’n landskap tot stand met wingerde, ’n land waarop papawers ontdek word en berge vol sneeu in die agtergrond. Die landskap word “as verte-erende dekkleed” openbaar, wat ’n vermenging is van die sterflike se kyk-handeling, asook beleving van die landskaptoneel. Woon word moontlik gemaak in soverre die werksaamhede van agente die elemente van die vierskaer in die dinge bring, en die verlede tot in die hede bring.

3.7.8 Die barbare altyd byderhand

Heelwat gedigte in Breytenbach se latere werk dui op veranderinge in landskappe namate die dag verloop. In die agtste gedig (NL 19) van “dinkding” word die verloop van tyd met die landskap in verband gebring, maar ook aan die hand van woonaktiwiteite – in hierdie geval met boerderyaktiwiteite, wat saam met die boer op die landerye uitgevoer word. Die spreker is reeds vroegoggend “saam met die boer op die land” (1). Die uur word aangedui, “seweuur” (1), en tydsverloop word in die gedig benadruk, soos later in die vers aangedui word, “sewe-dertig” (22). Dié gedig maak deel uit van ’n groter streek of distrik waarin die spreker hom bevind. Hierin word spesifiek gefokus op die landerye en die wyse waarop die spreker homself oriënteer volgens die “vallei” waar “die vroeë mis” (5) opklaar, terwyl “noord na die grens” (12) “rook van veldvure” (13) gesien word. Hier kan gesien word hoe die spreker die wêreld verken, wat nie net die woonhuis insluit of die werf buite die huis nie, maar ook die omgewing waarin die woonhuis gesitueer is, die omliggende landerye, en vandaar ook ander ruimtes wat in die analise belig sal word. Die boer wat die land natlei, dui op ’n liggaamlike en sintuiglike beleving van die land, wat die nabyheid tussen die boer en die land beklemtoon.

’n Landskaptoneel word gesien en beleef soos die “son” (3) “agter die heuwelstronk” (2) opkom. Die woord “heuwelstronk” is ’n samestelling van “heuwel” en “stronk”, as ’n oorblyfsel van ’n plant, asof die “heuwel” die oorblyfsel van ’n vrug is. Die son word onthul as ’n “brandding” (3), wat aan “kurkeike/ ’n intieme donkerte” (3-4) gee, dit wil sê ’n landskaptoneel wat deur die spreker op poëtiese wyse gekleur word. Die tyd wat verbygaan word aan die hand van die landskap gekonkretiseer, soos “die vroeë mis” “oor die vallei” (5) opklaar, en “’n skoner gesig” (6), dit is ’n bykans wolkelose hemelruim, gesien word. Teenoor die kenmerke van die landskap word ook gewys op die werksaamhede van die taakskap, wat volgens tyd gemeet word. Dit ruimtelike dinge, soos “elke plant” met sy “plek” (8) word vergelyk met “elke uur” met “sy kwartier in die dag se gebeure” (9). Dié tydsindeling, kwartiere, halfure, ure, beklemtoon die produktiewe benutting van tyd, waarin die werksaamhede op die lande duidelik afgebaken en gemerk is, dit wil sê ordelik en rationeel beplan en uiteengesit.

Die spreker noem dan ook hoe “ieder woord” beskik oor “’n eie holte”, wat die skryfaktiwiteit (as ’n deurlopende tema in die gedigsiklus) in verband bring met die landerye; die digter word ’n “woordboer”. Die spreker verwys ook na die “liefde” (11), wat refreinagtig deur die loop van die gedig herhaal word (vergelyk versreëls 11, 21 en 28), asof die “liefde” ’n bindende faktor van die verskillende werksaamhede is.

- 1 sewe-uur en reeds met die boer op die land
- 2 om water te lei, agter die heuwelstronk
- 3 kom die son ’n brandding om die kurkeike
- 4 ’n intieme donkerte te gee
- 5 en oor die vallei klaar die vroeë mis op
- 6 tot dou op blare en ’n skoner gesig
- 7 noord en suid
- 8 elke plant het sy plek
- 9 elke uur sy kwartier in die dag se gebeure
- 10 ieder woord ’n eie holte
- 11 en die liefde
- 12 noord na die grens toe bol torings
- 13 rook van veldvure
- 14 sprinkane het party distrikte beengrond gevreet
- 15 en elders reën dit paddas
- 16 of ’n applous skoelappers het ’n streekdorp ingeneem
- 17 en eindelose toejuiging maak kamermense se hande swart
- 18 snags is die drome onrustig swanger aan barbare
- 19 in die suide waar die vlamme aldag hoër groei
- 20 van ’n vreemde somer wat nie end wil kry
- 21 en die liefde

- 22 sewe-dertig die lig lê blink en glad
 23 in die sloot wat die boer oopgegraaf het
 24 om die droogte koud te lei
 25 en lafenis by die boontjies te bring
 26 die mielies, tamaties, spanspekke, brinjals,
 27 uie, knoffel, aartappels
 28 en die liefde
- 29 die barbare het gekom
 30 was nog altyd byderhand

Die beskrywing van die “rook van veldvure” (13) gee ’n onheilspellende gevoel aan die verloop van gebeure, wat naas die beskrywing van die landskaptoneel, ook klem lê op verskeie gerugte, byvoorbeeld dié van “sprinkane” wat “distrikte beengrond” (14) vreet, en dat dit “elders” “paddas” “reën” (15). Dié gerugte plaas die boer se handeling in die breër konteks van die land en die somer, wat later in die gedig beskryf word as “’n vreemde somer wat nie end wil kry” (20) nie. Dit wil voorkom asof die goddelikes hulle openbaar in plaes wat laat dink aan die tien plaes in Eksodus 7 in die Bybel. Hierin kan gewys word hoe die vierskaar versamel in die “land” (1) wat die boer (as sterflike) bewerk sodat “boontjies” (25), “mielies, tamaties, spanspekke, brinjals,/ uie, knoffel, aartappels” (26-27) uit die lande te voorskyn kom. Dit gebeur te midde van die “guurheid (of eerder onplesierige warmte) van die weer” (Heidegger, 1989:172), met spesifieke verwysing na die “son” as “’n brandding” (3), en die “somer wat nie wil end kry” (20) nie, as die hemele. Die goddelikes, as “die winkende bodes van die godheid”, openbaar hulleself in die sprinkaan- en paddaplae, “as tekens van die goddelikes van die goddelikes se koms” (Heidegger, 1989:172).

Die woord “of” dui egter die teendeel van die plaes aan, wat wys na “’n applous skoelappers” wat “’n streekdorp” (16) inneem. Die “applous skoelappers” wat “’n streekdorp” inneem, onthul die oopmaak en toemaak van die beweging van die vlerke van “skoelappers” (16), wat ook herhaal word in die beweging van hande wat klap, in die “eindelose toejuiging” wat “kamermense” se “hande swart” (17) maak, en moontlik wys op blomme wat verlep. Die mense in die streek voel wel bedreig, en hulle “drome” is “onrustig swanger aan barbare” (18). Die “vlamme” wat “aldag hoër groei” (19) is ’n ruimtelike teken en dui op die onrus wat toeneem, asook die “somer wat nie wil einde kry” (20), met ander woorde, dit bly te lank te droog, maar refreinagtig word “en die liefde” (21) herhaal, wat in kontras staan met dié onrus. Die spreker wys op die “sloot wat die boer” (23) oopgraaf, met die doel om die groente nat te lei, maar ook lafenis te bring teen die nag se onrustigheid. Dan word die “droogte” “koud” (24) gelei, sodat “boontjies” (25) gelawe kan word, asook die ander

groentes: “die mielies, tamaties, spanspekke, brinjals,/ uie, knoffel, aartappels” (26-28), wat die lafenis van water terselfdertyd in verband bring met die “liefde” (28). Die refrein, “en die liefde” verskaf ’n interne struktuur aan die gedig, wat dit verdeel in drie dele: die eerste, van versreëls 1 tot 11, wat handel oor vroegmôre op die “land”, die verskillende boederyaktiwiteite, die onthulling van die landskap met sonsopkoms, en hoe elke ding ’n vaste tyd en plek in die loop van die dag se boederyaktiwiteite verkry. In die tweede gedeelte, van versreëls 12 tot 21, word veldbrande beskryf, sprinkaan- en paddaplae, “skoelappers” wat “streekdorpe” inneem, en onrus wat toeneem in die “suide”, en “drome” van “barbare”. Die derde gedeelte, van versreëls 22 tot 28, beskryf hoe die natlei van die groente nie net lafenis bring teen die hitte nie, maar ook teen “die drome onrustig swanger aan barbare” (18). In die slotkoeplet word gevra wie die “barbare” dan nou eintlik is, aangesien die “barbare” eintlik “altyd” nog “byderhand” (29-30) was, wat dui op die barbaarsheid binne die mees gekultiveerde. In Breytenbach (2009b:155) se essay “Notes from the Middle World” haal hy Cavafy soos volg aan: “I’m done. But I cannot conclude without tipping a hat to a true ancestor of the Middle World, Constantin Cavafy, the Alexandrian poet of Greek extraction who died in 1933. He it was who famously wrote: ‘And now, what’s going to happen to us without barbarians? They were, those people, a kind of solution.’ Well, we know now he need not have worried, since we are still here.” Die slotgedig van die siklus belig dan ook die barbaarsheid wat in die mees “gekuultiveerde” te vinde is, soos wat die “eters” hul “vingers” (13) skoonlek nadat hulle die “pasgestorwe fetus” (5) van ’n konyn eet. Die gedig sou met ander woorde gelees kon word as tipe antwoord op die vraag wie die “barbare” dan nou eintlik is.

3.7.9 Die hoogland van Monegros

In die negende gedig (NL 20) van “dinkding” word die landskap deur die spreker se retoriese vrae tot stand gebring, wat telkens met die aanvang van elke strofe vra: “wat is mooier ...?” (1), “wat ruik lekkerder ...?” (6) en “wat is heerliker ...?” (9). Telkens word daar in die strofes op ’n ander sintuig gefokus, die sigsintuig in die eerste strofe, die reuksintuig in die tweede strofe en die tassintuig in die derde strofe, wat die landskap as ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn op liggaamlike en sintuiglike wyse onthul. Met inagneming van die wyse waarop die spreker homself in die nuwe omgewing oriënteer, kan hier gewys word op hoe landskappe in die “hoogland van Monegros” (9) deur die spreker verken en ervaar word, wat die enigste aanduiding in die gedigsiklus is van die geografiese ligging waar die spreker hom bevind.

- 1 wat is mooier dan 'n vlug swaels
- 2 wat pas voor 'n storm
- 3 laag teen die hemel tydelikheid teken
- 4 in tierlantyntjies
- 5 en hul koppies teen die grys ewigheid stamp?

- 6 en wat ruik lekkerder as 'n natgeleide tamatieland
- 7 wanneer sommige vrugte reeds in die modder lê
- 8 en as daar nog 'n vyeboom ook is in die buurt ?

- 9 en wat is heerliker oor die hoogland van Monegros
- 10 wanneer hitte 'n geskroeide swart wind is
- 11 om 'n boom koelte te vind
- 12 want dit is soos 'n vlerk van lewe?

In die eerste strofe gee die spreker visueel gestalte aan temporaliteit, deur middel van “'n vlug swaels/ wat pas voor 'n storm/ laag teen die hemel *tydelikheid* teken” (3) (my kursivering), terwyl die “ewigheid” (5) ook sterk gekonkretiseer word in die uitgestrektheid van die landskap waarteen die “swaels” hul “koppies” “stamp”. Die “tydelikheid” van die gebeurtenis word dus vasgevang in die “tierlantyntjies” (4) van die “swaels”, wat terselfdertyd 'n ruim gevoel van die landelike gebied skep, wat lyk asof dit nooit eindig nie. Die uitgestrekte ruimte van die landskap kan ook gekontrasteer word met die ingeperkte ruimte van die stad in “stadsbeeld” (VG 396), waarin die spreker in die vyfde gedig (VG 397) die smalheid van die “straten” (1), “ramen” (2), “stoepen” (3) en “beurs” (4) beklemtoon. Die “vlug swaels” “teken” “tydelikheid” as swart merkies teen die “grys ewigheid”, wat gesien kan word as 'n soort skryf- of tekenarbeid, en verbygaan spel. In die eerste strofe kan gesien word hoe die sterflike die aarde vrylaat deurdat hy die aarde nie uitbuit nie, en die hemele as lig van die dag ontvang (vergelyk “grys ewigheid”). In die aanskouing van die “swaels” wat “tydelikheid teken”, raak die sterflike bewus van sterflikheid, wat die ervaring van die landskaptoneel sterker laat uitkom. Die belewing van die sterflike betreffende die aarde en die hemele, gebeur dan ook voor die goddelikkes, veral met verwysing na die “ewigheid” wat met gode geassosieer word teenoor die “tydelikheid” van sterflikes se bestaan op aarde. Die landskap word tot stand gebring deur die spreker se vraende beskouing, wat tekenend is van die sterflike se gewone ingesteldheid ten opsigte van die dinge.

Die klem in die vorige strofe was op die hemele, maar in die tweede strofe is dit op die sintuiglike waarneming van die aarde, wat deur die reuksintuig waargeneem word. Die reuk van “'n natgeleide tamatieland” (6) word beklemtoon, terwyl “sommige vrugte reeds in die modder lê” (7), met “'n vyeboom” wat ook “in die buurt” (8) is. Verskillende reuke is wel

nie tekenend van 'n landskap of 'n taaskap nie, alhoewel dinge wat reuke afskei gesien kan word as 'n taak, hetsy van 'n “vrug” wat vrot word of tot bederf oorgaan, of 'n “vyeboom” se vrugte wat 'n reuk afskei. Dit wil sê, Ingold (2000:199) se gevolgtrekking dat “the landscape seems to be what we *see* around us, whereas the taskscape is what we *hear*” kan uitgebrei word sodat die reuksintuig ook betrek kan word in die aktiwiteite wat deel uitmaak van die vorms van die taaskap. Die take van die “natgeleide tamatieland” dui dus op die boerderyaktiwiteite, wat deel uitmaak van 'n sinvolle taaskap, en die reuk van die verrotting van “sommige vrugte” “in die modder” kan gesien word as die taak van ontbinding.

In die derde strofe noem die spreker die geografiese streek van “die hoogland van Monegros” (9), wat 'n woestynggebied in Spanje is, gekenmerk deur langdurige droogtes. Die spreker beeld in die strofe die lewewekkende koelte van 'n boom uit, waarin die spreker hom verlustig. Die “hitte” van die streek word vergelyk met “'n geskroeide swart wind” (10), wat brandendwarm lug beklemtoon. Die kontras van die “boom koelte” (11) is dan soos “'n vlerk van lewe” (12), dit wil sê soos 'n vlerk van 'n voël wat lewe bring, en figuurlik op die vleuels van die “lewe” as iets soos die ervaring van ekstase of vervoering beklemtoon.

In gedig nege (NL 20) van “dinkding” word 'n landskap en 'n taaskap tot stand gebring deur die spreker se vraende beskouing en sintuiglike waarneming. Die wyse waarop woon bewerkstellig word, is deur die sterflike wat die elemente van die vierskaar in die dinge bring, byvoorbeeld “'n vlug swaels” waarin “tydelikheid”, maar ook sterflikheid teenoor die “grys ewigheid” as die konkretisering van die landskaptoneel gestel word.

3.7.10 Mik-mik die verstand

Die hoofwerkwoord van die tiende gedig (NL 21) van “dinkding” kom in die voorlaaste reël tot uiting: “mik-mik die verstand” (15), wat verduidelik kan word as 'n poging om die wêreld te verstaan en te skryf. Die “verstand” “mik-mik” saam met al die dinge wat in die gedig genoem word, byvoorbeeld “met die voël oor stoppellande graan” (1), maar laat vaar uiteindelik die poging om te verstaan, wat aansluit by die onmoontlikheid om alle syndes (asook die syn in die geheel daarvan) uitvoerig te kan “ken” (vergelyk 2.4.1). Dit lê dus onthulling bloot as 'n stryd tussen wêreld en aarde.

- 1 met die voël oor stoppellande graan
- 2 en droë akwadukke
- 3 nes die boom wat met die voëls beweeg
- 4 met die wolk wat in die hemel weeg
- 5 en wik en weer verdwyn

- 6 met die son wat soos 'n vis hier hang
- 7 en silwerwit te water gaan
- 8 met die trein wat deur die landskap slang
- 9 om gat te soek
- 10 met mense van 'n véraf land
- 11 wat hopeloos vir vryheid brand
- 12 met die woord se dieper skaduwoord
- 13 met die koelte se skuiwende bedoeling
- 14 potig al oor vers en kapittel
- 15 mik-mik die verstand
- 16 en bly vergaan

Die landskappe wat onthul word, val saam met die “verstand” wat “mik-mik” met die dinge wat daarin te voorskyn kom, byvoorbeeld “met die voël oor stoppellande graan/ en droë akwadukke”. Hieruit word 'n landskap onthul vanuit 'n voëlvlugperspektief, waarin die “stoppellande graan/ en droë akwadukke” as 'n soort neweproduk van die verstand se werking ontstaan. Die “voël” word terselfdertyd in sy vlug in die hemele gesien, wat illustreer hoe die “verstand” albei tonele kan bedink: dié voëlvlugperspektief van bo en die “voël” in sy vlug van onder. Die “droë akwadukke” suggereer terselfdertyd dat daar droogte in die streek is, wat aansluit by die verkenning van die omgewing wat die spreker in “dinkding” ervarend verken. Die “voël” wat in sy vlug van onder waargeneem word, val saam met die volgende versreël, wat beskryf hoe “die boom” saam “met die voëls beweeg” (3), wat die aanskouer op liggaamlike wyse binne die toneel situeer (hy kyk met ander woorde op om die “voël” en die “boom” te kan sien “beweeg”). Die “verstand” “mik-mik” dan ook “met die wolk wat in die hemel weeg/ en wik en weer verdwyn” (4-5), waarin die “wolk” gepersonifieer word as iets wat “wik en weeg”, dit wil sê sorgvuldig oorweeg of dit byvoorbeeld moet reën, wat skakel met die konsep van droogte, en indien wel, waar dit dan moet reën. Hier dink die “verstand” vanuit 'n gepersonifieerde perspektief van die elementale dinge om sodoende die wêreld te probeer verstaan en op te skryf, maar soos die “wolk” “weeg/ en wik”, “verdwyn” dit ook weer, wat op allegoriese wyse met die “verstand” saamval, wat die werkinge van “wolke” nie kan begryp nie. Die “verstand” “mik-mik” “met die son wat soos 'n vis hier hang/ en silwerwit te water gaan” (6-7), met ander woorde die “verstand” dink saam met die “son” wat soos 'n silwerwit vis in die water verdwyn, wat ook aandui dat die “son” besig is om te sak. Die gedig volg dus 'n sekere koers; dit word later in die dag, die son gaan onder en dit word donker. Uit bogenoemde kan gesien word hoe die vierskaar in hierdie genoemde dinge versamel word, byvoorbeeld die “stoppellande graan” wat geoeste lande veronderstel, dui op die aarde wat deur sterflikes bewerk is. Die hemele word ontvang soos die spreker nie net die

“wolke” sien wat “weeg/ en wik en weer verdwyn” nie, maar met sy “verstand” probeer om die “wolke” se oorweging te verstaan. Woon word dus bewerkstellig in die gedig deur die besinnende ervaring van die sterflike ten opsigte van die landskaptonele wat gesien en beleef word.

Die “verstand” “mik-mik” “met die trein wat deur die landskap slang” (8), wat die “trein” se beweging beliggaam deurdat dit “slang” “deur die landskap”, wat ’n kronkelpad aandui “om gat te soek” (9), dit wil sê ’n tunnel om die plek *hier* met ’n onbekende plek *daar* verbind. Die “verstand” “mik-mik” om daardie plek te verbeel waarheen die “trein” op pad is, ’n plek wat beskryf word as “’n véraf land” (10) waar “mense” (10) “hopeloos vir vryheid brand” (11). Daar sou egter geargumenteer kon word dat hierdie nuwe “met”-frase spekulasie van daardie “land” is, en niks te doen het met die trein nie, maar wel met die idee van verganklikheid en vergaan. Die “verstand” “mik-mik” “met die woord se dieper skaduwoord” (12), wat wys op die meervoudigheid van woordbetekenisse wat die “verstand” bedink om betekenisse te genereer. Dit bring assosiasies met donkerword aan die lig, wat verband hou met die skryfaktiwiteit van die spreker. Die “verstand” beweeg “mik-mik” soos die aand se “koelte” (13) “potig” (14) (“potig” beteken “sterk gespierd”) “al oor vers en kapittel” (14), dit wil sê met die aand se “koelte” beweeg die “verstand” na singewing met volle besonderhede (die betekenis van die uitdrukking “vers en kapittel”). Saam met al hierdie dinge waarmee die “verstand” “mik-mik” – die “voël”, “boom”, “wolk”, “son”, “trein”, “woord” en “koelte – “bly” die “verstand” as verstaan “vergaan” ten spyte daarvan dat daar “met” die dinge gedink is (die woord “met” beteken dat hierdie dinge ’n begeleidente funksie beklee sodat die “verstand” tot insig of verstaan of begrip kan kom).

Die slotsom van die gedig illustreer die onmoontlikheid om alle syndes en die syn in die geheel daarvan uitvoerig en resloos te ken. Die “verstand” “mik-mik” “en bly vergaan” word ’n metafoor vir die beweging of dinamiek van die landskap wat nie vasgevang kan word nie. Die gedig gaan dus daaroor om die dinamika van die wêreld te probeer verstaan en op te skryf, maar eindelik (noodgedwonge) die poging te laat vaar.

3.7.11 Die eters lek hul vingers skoon

Die laaste gedig (NL 22) van “dinkding” sien anders daar uit as die voorafgaande gedigte, wat meestal gekenmerk word deur die beskouende ervaring van die ek-spreker, en die vierskaar. Die eerste strofe van hierdie gedig wys vooruit na “dié konyn” (1) “op die bord” (2) “wat geëet gaan word” (1). In die tweede strofe wys die spreker op “die eters” wat “hul

vingers” (13) skoonlek nadat die “konyn” (1) geëet is, sowel as die “maan” wat “in die hemel gaan woon” (14), “omdat die land reeds donker is” (15).

Dit blyk dat daar ’n skeiding is tussen die mens en die aarde, wat myns insiens meegebring word deur ’n verbruikersgesentreerde samelewing. Met ander woorde, die “konyn” word geëet sonder dat die mens nadink oor die manier waarop die “konyn” in die eerste plek “op die bord” beland het.

- 1 dié konyn wat geëet gaan word
- 2 is sonder vel of kopdoek wit op die bord
- 3 op die tafel vol vlieë
- 4 met die bleek baarde vlees
- 5 van ’n pasgestorwe fetus
- 6 wat nog nooit die son gelyf het nie
- 7 die kop ’n bloederige wond met oë
- 8 die kop is ’n donker blom
- 9 goed vir die pen die pan en straks die eet
- 10 (dis vaginale vagevuur en vertering)
- 11 om en om die raaiselagtige beenkonstruksie
- 12 van stommer hardkoppige lewensdrang

- 13 die eters lek hul vingers skoon
- 14 die maan gaan in die hemel woon
- 15 ook maar omdat die land reeds donker is

Die gedig begin met die noem van “dié konyn wat geëet gaan word” (1), wat “sonder vel of kopdoek” (2) is. Die woord “kopdoek” is vreemd, aangesien dit iets is wat eerder by ’n mens as ’n “konyn” hoort. Dié vervreemdingstegniek bring mee dat daar reeds aan die “konyn” in meer “menslike” terme gedink word. Die plek waar die “konyn” geëet gaan word, is “op die tafel vol vlieë” (3), wat rondom die vlees (as die beliggaming van die “konyn” se dood), saamdrom, wat ook sinspeel op die “eters” (as “vlieë” wat rondom die dood van die “konyn” versamel). Die “bleek baarde vlees” (4), wat ’n personifikasie van die baarde is, dui op die tekstuur van die “pasgestorwe fetus/ wat nog nooit die son gelyf het nie” (5-6). Die woord “fetus” herinner aan “fetus”, maar ook “foto”, dit wil sê ’n representasie van die fetus, wat sinspeel op die konyn wat geëet gaan word. Die woord “pasgestorwe” (in teenstelling met “pasgebore”) dui daarop dat die “konyn” *nie* op aarde gelewe het nie, en die woord “gelyf” is ’n werkwoord wat suggereer dat die “konyn” doodgemaak is voordat dit die “son” kon absorbeer (hierin hou die woord “gelyf” ook verband met “geleef” as woordspeling). Die vervreemdende uitbeelding van die “konyn”, wat die “konyn” byna in ’n “menslike” lig stel,

benadruk die feit dat daar verskillende reëls geld vir diere as vir mense. Die “kop” van die “konyn” word byvoorbeeld beskryf as “’n bloederige wond met oë” (7), wat ’n makabere uitbeelding is van die “konyn” wat geëet gaan word. Die “kop” word dan ook gesien as ’n “donker blom” (8), “goed vir die pen die pan en straks die eet” (9). Die konyn is daarom nie net vir die “eet” nie, maar ook ’n onderwerp wat die verbeelding aangryp, dit wil sê iets om oor te skryf as embleem van dood en verganklikheid. Hierin kan gesien word hoe die mens in ’n subjek-objek-relasie ten opsigte van die dier lewe, wat gereduseer is tot ’n objek. Oor die “konyn” as objek merk die spreker tussen hakies: “(dis vaginale vagevuur en vertering)” (10), wat skakel met die vagina wat eerder as wat dit lewe gee aan ’n fetus, ’n “pasgestorwe fetus” na vore bring. Die woorde “vaginale vagevuur” veronderstel ook die strewe na die “goddelike” wat gereduseer word tot iets liggaamlik, seksueel. Sterflikheid word sterk vooropgestel in die verhouding met ’n ander sterflike wese. Die spreker beskou die “konyn” se “raaiselagtige beenkonstruksie” (11) weer en weer, en merk dat die “beenkonstruksie” getuig “van stommer hardkoppige lewensdrang” (12), wat sinspeel op die “dierlike” kenmerke daarvan, en die “beenkonstruksie” ’n metafoor word van die lewensdrang. Die implikasie van hierdie uitvoerige beskrywing van die konyn, stel die sterflike as subjek teenoor die konyn as objek, dit wil sê ’n sekere Cartesiaanse sienswyse van die sterflike word vooropgestel, met die implikasie dat hy/sy in beheer is, en oor die natuurdinge heers. Hier is ’n definitiewe skeiding tussen kultuur en natuur, wat ondermyn word in die laaste gedeelte van die gedig.

Die tweede strofe van die gedig beskryf hoe “die eters” (13) ná afloop van die ete “hul vingers” (13) skoonlek, wat die plesier van die ete beklemtoon, wat onnadenkendheid by die mens impliseer aangaande sy/haar “stommer hardkoppige” eetlus. Die relaas van die “maan” wat “in die hemel [gaan] woon” (14), hou verband met die “donker” van die “land” (15), wat nie net sinspeel op letterlike donkerte met die aanbreek van die aand nie, maar eerder op die figuurlike “donkerte” van die mens se bestaanswyse, wat wegkeer van die natuur in so ’n mate dat die “natuurlike” dinge nie meer deel uitmaak van die mens se woonplek nie. Daar kan geargumenteer word dat die eet van die konyn nodig is om te kan leef en te woon, alhoewel ’n meer gedagtige houding teenoor dinge vooropgestel word. Die gedig gaan dus oor die wyse waarop die mens op onnadenkende wyse met dinge in verhouding tree en nie ag slaan op die tipe verhouding of die betekenis daarvan nie. Daar sou dus geargumenteer kon word dat die gedig ’n meer bedagsame verhouding met dinge voor die oog stel, waarin die voorafgaande gedigte spesifiek wys in hoe ’n mate daar met dinge in verhouding getree kan word sodat woon in die vooruitsig gestel, bewerkstellig of gepreserveer word. Dié gedig wil

egter wys dat woon nie moontlik is in 'n wêreld waar “die sterflikes self nie hulle deel doen om woon ten volle te verwesenlik nie” (Heidegger, 1989:178).

3.8 Landskap as woon in “stadsbeeld”

In die vorige afdeling is 'n destruktiewe analise van landskap as woon in “dinkding” gemaak met die doel om ondersoek in te stel na die wyse waarop sterflinge op aarde woon. Hierin is spesifiek van die standpunt uitgegaan dat woon die grondtrek is van die syn (Heidegger, 1989:177), wat beteken dat daar nie net ondersoek ingestel word na verskillende woonaktiwiteite wat in die gedigte onthul word nie, maar dat hierdie woonaktiwiteite ook insig gee in die betekenis van die syn. Die titel van die gedigsiklus “stadsbeeld” (VG 396-399) dui reeds op 'n inherente verskil tussen die gedigsiklusse – waar “dinkding” 'n verkenning is van landelike bewoning, gaan dit by “stadsbeeld” spesifiek oor stedelike bewoning. Die fokus op die landelike en stedelike aspekte van woon sal wel insiggewend wees ten opsigte van die benaderingswyse van landskap as woon, in soverre dit kontraste sal oplewer in die wyse waarop sterflinge op aarde woon. Soos met die lesings van “dinkding”, sal ondersoek ingestel word na die wyse waarop sterflikes die vierskaar in dinge versamel. Dit word gedoen met die doel om vas te stel in watter mate woon in die onthulling van landskappe en taaskappe in die vooruitsig gestel, bewerkstellig word, of glad nie moontlik is nie.

3.8.1 Ik ben het huis van de dag

In die openingsversreëls van gedig “1” (VG 396) van “stadsbeeld” sê die spreker: “meer dan bos of akker/ behoort ik de aarde toe” (1-2), maar wie is dit wat aan die woord is? Die spreker gee sy identiteit prys in die slotkoeplet van die gedig, naamlik “ik ben het huis van de dag/ en de dagverblijf van de daad” (16-17), wat impliseer dat die spreker die “huis” is wat die “dag” akkommodeer. Die spreker kan dus geassosieer word met iets soos Heidegger se konsep van die “wêreld” as die sfeer van oopheid en interpreteerbaarheid. Ook kan genoem word dat die spreker nie 'n “persoon” (of “sterflike”) is soos met Breytenbach se “dinkding” die geval is nie, maar 'n niemenslike gestalte, wat oor sekere karaktereienskappe beskik. Hierin is reeds 'n verskil tussen die persoonlike aanslag in die landelike verse van Breytenbach en die stedelike gedigte van Lucebert. Die vraag wat ontstaan, is: hoe sien die “huis” as woonplek vir die “dag” daar uit, en wat is “de daad” wat uitgevoer word gedurende die “dagverblijf” (wat verband hou met die taaskap)?

- 1 meer dan bos of akker
- 2 behoor ik de aarde toe. de hoge luchten
- 3 laat ik nauwelijks toe. aan mij
- 4 is alles zwaar en door en door dagelijks
- 5 en daardoor mijn dak is maar
- 6 voor het verloren licht
- 7 droogdok
- 8 en voor de verloren wind

- 9 wat in mijn huid vastgezet
- 10 eindeloos voeten veegt
- 11 voor het naakt mijn hart betreedt
- 12 arm aan werkzweet angstzweet
- 13 ochtenddauw of nachtmist
- 14 het blijft mij vreemd
- 15 het verloren uur

- 16 ik ben het huis van de dag
- 17 en het dagverblijf van de daad

In die openingsversreël sê die spreker dat die “aarde” in meerdere mate deel is van “het huis van de dag” as wat dit deel is van ’n “bos of akker”, wat beklemtoon word deur die uitlating: “aan mij/ is alles zwaar en door en door dagelijks” (4-5). Aangesien reeds genoem is dat die spreker met Heidegger se konsep van wêreld geassosieer word, kan gesien word hoe die stryd tussen “wêreld” en “aarde” uitgebeeld word. Dit wil sê, die “wêreld”, as die kulturele oopheid en interpreteerbaarheid, behoort veel meer tot die “aarde” as ’n “bos of akker”, wat oprys uit die aarde, maar ook weer daarin terugtrek. Dit wil sê, die alledaagse lewe wat gehuisves word in die metaforiese wêreld-huis wat die dag akkommodeer, kan as swaar en alledaags geïnterpreteer word, en sinspeel op Dasein se verstaan van sy/haar in-die-wêreld-syn, wat “aards” is en nie “wêrelds” nie. Die wêreld word dan ook konkreet gemaak deur die fisiese swaarte van die “aarde” wat hier in kontras staan met “de hoge luchten” (2) wat “nauwelijks” (3) toegelaat word. Hierin kan ook gesien word hoe die elemente van die vierskaar in die dinge versamel, alhoewel die “aarde” veel meer gewig dra as die “hemele”. Die “aarde” en “hemele” versamel in “het huis van de dag”, alhoewel daar spanning heers tussen die “lucht” wat nouliks toegelaat word. Dié spanning word gekonkretiseer deur die vermelding van “verloren licht” en “verloren wind”, terwyl die “aarde” wat bykans te “zwaar” is deur die alliterasie van die d-klank in “door en door dagelijks/ en daarddoor” (4-5) beklemtoon word. Die spreker verwys dan ook na “mijn dak” wat soos ’n “droogdok” (7) is vir “het verloren licht” (6) en “het verloren wind” (8). Die assonansie van die oo-klanke

skakel met “de hoge luchten” wat “nauwelijks” toegelaat word, asook die “verloren licht” en “wind”: “behoor” (2), “door en door” (4), “daardoor” (5), “voor” (6), “droogdok” (7), “voor de verloren” (8), wat gesien kan word as onomatopoeie van die geluid van die wind. Die vermelding van die “droogdok” vir die “licht” en “wind”, suggereer ’n nat wêreld, vermoedelik geken aan heelwat reën, wat ’n “droogdok” nodig het om van die vogtigheid ontslae te raak (’n droogdok is die plek waar ’n skip uit die water gehaal word vir herstelwerk). Die “licht” en “wind” wat as “verloren” (6) beskryf word, dui op die weggeraakte “licht” en “wind”, waarin die “licht” ook ’n gebrek aan die spirituele impliseer. Dit lyk immers asof daar geen sprake is van die goddelikes (as “die winkende bodes van die godheid”) in die gedig nie. Die dinge versamel dus voor die goddelikes, alhoewel die goddelike teenwoordigheid “verwring en selfs heeltemal eenkant toe geskuif word” (Heidegger, 1989:173). In gedig “3” (VG 396-397) is daar wel sprake van ’n byna religieuse beskouing van dinge in die stad, en in gedig “6” (VG 397-398) word gewys hoe gewone huisdinge hulleself deur lag transformeer tot mitologiese objekte en op hierdie wyse skakel met die wonderbaarlike.

Die spreker wys in strofe twee na dit wat in sy “huid” (9) vassit, wat terugwys na die vorige strofe, naamlik “de verloren wind” en “licht” as elementale dinge, maar ook na die daaropvolgende versreël, met “eindeloos voeten” wat “veegt” (10), wat skakel met “de verloren wind” of selfs ook “het verloren uur” (15). Hierin kan gesien word dat “het huis van de dag” nie net die dag met sy “aarde” en “hemele” akkommodeer nie, maar ook die sterflikes. Die woord “huid” veronderstel ook dat die wêreld self in die teken staan van dit wat daardeur omsluit word, naamlik lewe, wat veronderstel dat die aarde se oppervlak ’n “huid” is wat lewe gee. Dit kan ook gesien word as ’n personifikasie van die huis, wat liggaamlik is. Dié huid kan dan ook dui op die sterflikes wat deel is van die wêreld. Die versreël “eindeloos voeten veegt” (10) laat blyk dan dat daar werklike “voeten” is wat “eindeloos” “veegt” (syndes), en meer spesifiek, mense wat “eindeloos” hul “voeten” afvee voordat hulle by geboue ingaan. Die eindelose afvee van voete hoort ook tuis by ’n sekere Hollandse “properheid”, wat ’n toespeling is op die kleinburgerlikheid wat Lucebert reeds in sy vroeë verse kritiseer. Let ook op die herhaling van die v-klanke in “voeten veegt” (10), wat ’n vorm is van onomatopoeie en vorm gee aan die taakskap. Hier gaan dit egter oor diegene wat hul voete “eindeloos” afvee voordat hulle “naakt mijn hart betreedt” (11). Hierin word die “hart” gesien as ’n sentrum of kern (van die stad) wat deur die “wind” betree kan word. In die gedig is daar verskeie soorte houers wat vergelykbaar is met mekaar in die sin dat hulle betree kan word: die “huis” wat die “dag” akkommodeer (die “dag” neem sy intrek in die

“huis”), die “droogdok” wat spesifiek bedoel is vir die “verloren licht” en “wind”, die “eindeloos voeten” wat nie net “veegt” nie, maar ook “naakt mijn hart” betree. Dit is vroegoggend en die stad is steeds “arm aan werkzweet angstzweet” (12).

Die ding wat egter nie deur die spreker betree kan word nie, is “het verloren uur” (15) wat vir hom/haar “vreemd” (14) bly. Dit suggereer dat “het huis van de dag” spesifiek die plek is wat die “dag” akkommodeer, en nie toegang het tot iets soos “het huis van de nacht” nie. Dit onderlê dan die narratiewe struktuur van die gedigsiklus, wat slegs die verskillende kamers van “het huis van de dag” tot onthulling bring, en eindig met die tyd dat die “werkstad” “gaat” “slapen” (gedig “11”), en die nag suggereer.

Dié gedig maak die moontlikheid oop vir die verkenning van verskillende metaforiese vertrekke van “het huis van de dag”, oftewel landskappe/taakskappe. Soos met “dinkding” word verskillende aspekte van woon verken, wat nie net aktiwiteite in die woonhuis en -werf insluit nie, maar ook ondersoek instel na die wyse waarop mense in die dorp woon, op die landerye boer en die hoogland van Monegros beskouend ervaar. In “stadsbeeld” word daar gefokus op “werkzweet” en “angstzweet” (12) van “het dagverblijf van de daad”, ook op die “schaftende stad” (etensuur in die stad), ’n winkelmeisie wat in ’n kelder “de zweetafdrijvende oceaan” ontdek, en die Phoenix wat op kombuisstoele uitbroei in ’n woonhuis in ’n buurt van (vermoedelik) Amsterdam – vergelyk “Pizarro de Pijp” (14) (VG 397-398). Die vierskaar word wel in “het huis van de dag” as geboude ding versamel, met ’n fokus op die elementale dinge, die “aarde”, die “hoge lucht”, en “verloren licht” en “wind”. Daar word wel nie soveel gefokus op die sterflikes se verhouding met die goddelikes nie, wat veral vanweë die spreker as niemenslike gestalte aangebring word. Die mense kan wel soos die elementale dinge gesien word as dinge wat vassit in “het huis van de dag” se “huid”. Daar word dan ook gefokus op die “werkzweet” “angstzweet”, wat vergelykbaar is met die “ochtendauw” en “nachtmist”, wat nat beelde is, in teenstelling met die “droogdok” vir “verloren licht en wind”. Woon word dus vanuit ’n ander tipe belewing en beliggaming belig, waarin “het huis van de dag” ook gesien kan word as Dasein wat sy/haar verstaan-aktualiteit in metafore ekspliseer.

3.8.2 Abstrakties versus vogelformaties

Die abstrakte meet van tyd en die konkrete belewing van tyd word in gedig “2” (VG 396) van “stadsbeeld” teenoor mekaar gestel. In die slot kies die spreker vir die konkrete eerder as die abstrakte. Dit blyk dan ook uit die gedigsiklus dat die digter die liggaamlike belewing van dinge vooropstel, eerder as die abstrahering van die ervaring. Dit sluit aan by die

landskapfenomenologiese benadering, wat 'n meer direkte ervaring of wisselwerking van die sterflike met die aarde veronderstel. Lucebert se gedigsiklus het juis ten doel om die spanning tussen kultuur en natuur uit te wis, sodat gesien kan word in watter mate die “natuurlike” dinge deel vorm van die sterflinge se woon op aarde. In Breytenbach se landelike verse (van “dinkding”) is dit veel meer voor die hand liggend dat die natuurdinge deel uitmaak van die woondomein, en nie 'n skeiding tussen die “natuur” en die mens en sy alledaagse aktiwiteite veronderstel nie. In Lucebert se stedelike verse (van “stadsbeeld”) is dit egter baie meer uitdagend om te toon in watter mate die mens in die wyse waarop hy/sy op aarde woon, enigsins nog in wisselwerking met spesifiek die “aarde” kom. Die belewing van tyd, nie in abstrakte terme nie, maar in konkrete fisiese terme, kan wel gesien word as 'n manier om die skeiding tussen natuur en kultuur teë te werk.

- 1 abstrakties kan men niet overtuigen
- 2 het klokwijze uur wordt het geluk van de duiven
- 3 nimmer gewaar. geen zonnewijzer werd ooit wijzer
- 4 van vogelformaties. ik dwing de dingen
- 5 en maak geen trede hoger dan ik kan klimmen

Die woord “abstrakties” (1) dui op die inhoud en ritmes van kloktyd en die “klokwyse uur” (2) dui op die meganiese ritmes van sekondes, minute en ure. Die “abstrakties” (1) word gesien as dit wat onmoontlik is om Dasein te oortuig (volgens dit wat noodsaaklik is), wat die konkrete vooropstel, eerder as die abstrakte. Dit is, paradoksaal genoeg, die “abstrakties” wat bepalend is vir die werksaamhede in die stad, wat 'n regulerende funksie het, waarvolgens sterflikes hulle stadsleuens inrig. Klokslag word beskryf as die “geluk van de duiven” (2), wat sinspeel op die duiwe wat opvlieg met die klokgelui as die horlosie slaan, maar die woorde “nimmer gewaar” (3) impliseer dat die “abstrakties” dit nie agterkom nie, wat metonimies is vir diegene wat hul leuens hiervolgens inrig. Die klokwyse uur is die onderwerp wat deur die klok gewys word, wat op die wyse van die klok aangedui word, wat die (beperkte) wysheid of insig van die klok vertoon, word nie eers bewus van die geluk van die duiwe (die natuur) nie. Die regulerende funksie van “abstrakties”, wat byvoorbeeld geen ruimte inrig vir die waarneming van “het geluk van de duiven” nie, sluit aan by die gedagte dat “geen zonnewijzer ooit wijzer” word “van vogelformaties” (3-4) nie, dit wil sê dat die “abstrakties” geen uitwerking het op die sonnewyser nie. Die herhaling van die ij-klanke, “klok*wijze*”, “zon*newijzer*” en “*wijzer*” laat dan ook op ikoniese wyse blyk hoe die meganiese ritmes van kloktyd aftik soos die gedig self sy gang gaan, wat aansluit by die

alliterende d-klank in “ik dwing de dingen” (4). Die vraag ontstaan na die spreker: wie is die “ik”-figuur in die frase: “ik dwing de dingen/ en maak geen trede hoger dan ik kan klimmen” (4-5)? Aangesien daar in die derdepersoon van “abstrakties” gepraat word, is dit waarskynlik eerder Dasein se in-die-wêreld-syn, wat die liggaamlike belewing van dinge vooropstel, die dinge “dwing” (parallel met die ander twee sinne – gewaar word, en ook wyser word). Dit wil sê, die “ik”-figuur in die laaste twee versreëls vermeld hoe hy/sy self met die liggaam beleef, afmeet en die hoogte van die trap deur die liggaam laat bepaal, wat in kontras staan met die abstrakte meting van tyd, met die klok of sonhorlosie.

Die belewing van die stad word in liggaamlike terme beskryf, wat Dasein se in-die-wêreld-syn belig volgens sy/haar direkte ervaring van die wêreld. Woon word dus hierin tot stand gebring as die liggaamlike belewing van die stadskap, eerder as in die meganiese belewing daarvan. Die gedig vra derhalwe na die opposisie tussen abstrak/konkreet en wat die waarde daarvan is om die konkrete ervaring te beklemtoon. ’n Voorgestelde antwoord op dié vraag kan wees dat woon juis tot stand gebring word te midde van die elemente van die vierskaar, waarin die sterflike in ’n meer direkte verhouding tot die aarde en hemele moet staan. Waar die “abstrakties” afstand en objektiwiteit veronderstel, asook ’n dualistiese verhouding ten opsigte van dinge, behels die konkrete belewing van die dinge ’n wisselwerking ten opsigte daarvan, wat rasionaliteit en objektiwiteit voorafgaan, dit wil sê ’n meer direkte liggaamlike ervaring en belewing van dinge. Woon word dus in die vooruitsig gestel, mits die sterflike in ’n meer direkte verhouding tot die elemente van die vierskaar, veral die aarde en hemele, staan.

3.8.3 Etalages zwijgplaatsen bedevaartsoorden

Aanvanklik is die spreker in gedig “3” (VG 396-397) “onaangedaan door de gehoorzaamheid der dingen” (1) wat in die stad is. Dit is egter net totdat “een ding” soos ’n “wondermiddel werkt” (2) en die verskillende plekke in die stad op wonderbaarlike wyse aaneenskakel – vergelyk die aaneenskakeling van “etalages zwijgplaatsen bedevaartsoorden” (3). Hierin word nie net gedui op die winkelvensters, plekke van swye en bedevaartsoorde nie, maar eerder dat die plekke tot plekke van swye en aanbidding of religieuse oorde getransformeer word. Die spreker wil self deel hê aan die misterie wat die dinge aanmekaar verbind, en spreek sy begeerte uit om “bij etalagepoppen te gast/ willen zijn” (4-5) en “ook zo sacerdotaal zo ongestoord/ in grenzeloze adoratie willen staren/ naar de afgestofte stilte achter spiegelglas” (6-8). Hierdie “staren” bring die stadskap op ’n afstand tot stand, wat dit bykans

laat voel asof daar 'n afstand bestaan tussen waarnemer en waargenome; dit is egter 'n meer intieme deel wees van die stad as 'n afstandelikheid.

- 1 onaangedaan door de gehoorzaamheid der dingen
- 2 totdat een ding als wondermiddel werkt
- 3 etalages zwijgplaatsen bedevaartsoorden
- 4 en je zou bij etalagepoppen te gast
- 5 willen zijn als hesychast
- 6 en ook zo sacerdotaal zo ongestoord
- 7 in grenzeloze adoratie willen staren
- 8 naar de afgestofte stilte achter spiegelglas

- 9 en je bent nog kleuter, naar het mysterie van de peperbus
- 10 heb je tevergeefs gevorst, een onnipotente rus
- 11 of smeris, een die zelfs bereid is
- 12 te sterven voor de wonderwerken van de city
- 13 hij bewaakt de bus met sabel of met knuppel
- 14 terwijl je naar de heetste aller pepers popelt

Die assonansie van die oo- en die o-klanke in die versreël “ook zo sacerdotaal zo ongestoor” dra by tot die atmosfeer rondom die “etalagepoppen”, wat in “grenzeloze adoratie” staar, en 'n liminale of tussenwêreld agter glas tot stand bring. Die wyse waarop daar by die “etalagepoppen” vertoef wil word, word beskryf as “hesychast” (5). Die woord “hesychast” kan gesien word as sleutel tot die gedig, wat ontleen is aan die Oosterse Christenskap, en verwys na 'n kloosterlewe waarin gesoek word na goddelike rus (Grieks *hēsychia*) deur ononderbroke gebed (Anon., 2014).

Die “etalagepoppen” kyk op 'n soortgelyke manier as wat die “kleuter” (9) na die misterie van die “peperbus” sou kyk. 'n Peperbus kan enersyds verwys na 'n doodgewone peperpot, of na 'n kerktooring of ander bouwerk wat soos 'n peperpot lyk. Die woord “mysterie” (9) resoneer met die aantrekking wat die “peperbus” op kleuters uitoefen, maar kan ook 'n doodgewone peperpot wees, wat die kleuter fassineer. Die spreker verwys dan ook na die “mysterie” van die “peperbus”, wat onopgelos bly, ten spyte daarvan dat daar “tevergeefs gevorst” (10) is na die “mysterie” daarvan. Die “peperbus” rym ook met “omnipotente rus” (10) wat die “peperbus” openbaar as iets wat alle verstand te bowe gaan. Die gesig van die “peperbus” word wel met dié van 'n “smeris” (11) vergelyk – dit is 'n polisieagent – wat “met sabel of met knuppel” (13) selfs bereid is om vir “de wonderwerken van de city” (12) dood te gaan. Hierin kan ook gesien word hoe die “sabel” of “knuppel” aan die “omnipotente Rus” behoort, 'n skrikfiguur vir kinders.

Die laaste versreël “terwyl je naar de heetste van aller pepers popelt” (14) impliseer dat dit die “je”-figuur as kleuter is wat “popelt”. Dit veronderstel dat die kleuter verlang na die warmste peper wat daar is, en is parallel aan die ervaring om by die winkelpoppe te vertoef totdat die misterie agter die dinge ervaar word, die peperheid, oftewel, die “soheid” van die peper. Ten slotte kan genoem word dat die personasie “als hesychast” “bij etalagepoppen” wil staan, nie om die stadslandskap in ’n subjek-objek-relasie tot stand wil bring nie, maar juis om ’n sekere religieuse of misterieuse belewing van die stad te bewerkstellig, waarvan hy/sy deel is op dieselfde wyse as wat die “etalagepoppen”, die “kleuter” en die “smeris” daarvan deel is.

Die gewone belewing van dinge in die stad word in die gedig getransformeer tot ’n ware belewing, wat byna grens aan ’n tipe religieuse of misterieuse ervaring van dinge, wat die gewone stadsbelewing wonderbaarlik maak deur die byeenbring van die elemente van die vierskaar. Dit is wel ’n liminale toestand, dit wil sê nie ’n blywende toestand nie. Dit is transformerend ten opsigte van die belewing van dinge, wat woon bewerkstellig in die wyse waarop die dinge die vierskaar versamel. Hierin kan veral gewys word op hoe die sterflikes se belewing van dinge bykans kinderlik word, wat die verwondering aan dinge vooropstel. Die belewing van stadsdinge, waarin die misterie van dinge bepalend is vir die belewing van die stadskap, is bykans parallel met die spreker se belewing van elementale dinge in gedig tien van “dinkding” (NL 20), wat ook ’n magiese allure verkry.

3.8.4 À BAS LES ÉCOLES!

In gedig “4” (VG 397) word die beweging van ’n betoging in die stad onthul, waarin die “kinderen” (10) eis dat die skole se deure gesluit word. Die “kinderen” “buiten het korden” (1) word “slechts” deur “één/ parool” (9-10) of leuse “op de been” (10) gehou: “À BAS LES ÉCOLES!” (11), wat beteken “sluit die skole”. Die betoging spruit voort uit ’n “geestelijke ademnood” (7), wat die motief vir die betoging beklemtoon. Die werksaamhede wat verband hou met die beweging van die betoging word belig, dit wil sê ’n ensemble van take, wat die taakskap uitmaak, en kan gesien word as ’n vinjet wat die gebeurtenis as ’n stryd onthul tussen ’n wêreld met sy gepaardgaande entiteite. Die wêreld is van “zwaar-/ lijvige zekerheden” (6-7), wat ondermyn word deur die leerlinge, om die “geestelijke ademnood” te hanteer. Hiervolgens kan gesê word dat die “kinderen” in die taakskap nie “tuis” is met die status quo nie, dit wil sê woon word nie in hierdie omgewing bewerkstellig nie, maar deur die betoging in die vooruitsig gestel.

1 buiten het kordon buiten de maal-
 2 stroom van staal stank gehuil
 3 ver van de dwaalweg waar een dwaal-
 4 leer diep als een valkuil
 5 wordt beleden ver ook van de zwaar-
 6 lijvige zekerheden die een groot
 7 misbaar maken in geestelijke ademnood
 8 en geen gedachte aan de dood die hun waar-
 9 heid in gevaar brengt; slechts één
 10 parool houdt kinderen buiten en op de been:

11 À BAS LES ÉCOLES!

Die betoging vind plaas “buiten de maal-/ stroom van staal stank gehuil” (1-2); “maal-/ stroom” dui die kolkbeweging aan wat die oproer van die betoging uitbeeld, wat benadruk word deurdat dit deur die gebruik afgekap word en oorgaan na die volgende versreël; “staal” het meerduidige betekenis, waarvan wapens ’n insiggewende betekenis is, maar ook die krag van die groep benadruk. Die woord “stank” dui op ’n slegte reuk in die lug, en die “gehuil” (3) op die dringendheid van die betoging. Die “maal-/ stroom van staal stank gehuil” bring ’n ineenvloeiing van dinge bymekaar wat deur die alliterasie van die s-klank in “maal-/ stroom van staal stank”, en die assonansie van die aa-klank “maal-/ stroom van staal stank” vorm gee aan die taakskap. Daar kan ook gewys word op die enjambement in “staal stank gehuil/ ver van de dwaalweg” wat die ritmiese beweging of oproer van die betoging op ikoniese wyse tot uitdrukking bring. Die versreël “een dwaal-/ leer diep als een valkuil/ wordt beleden” (3-5) dui op die posisie van die skoliere, wat teen die “dwaal-/ leer betoog, wat terugverwys na “maal-/stroom” en vooruitwys op “zwaar-/ lijvige zekerhede” (5-6), wat hul in ’n sekere dogma of denkwysse gevange hou (die werkwoord “beleden” beteken om te bely, dit wil sê die “dwaal-/ leer” bely as ’n verstarde idee). Die studente protesteer teen “de zwaar-/ lijvige zekerheden” (5-6), wat “een groot/ misbaar maken in geestelijke ademnood” (6-7) skep. Die sintaktiese vooropstelling in die herhaling van die woord “dwaal” in “dwaalweg” en “dwaal-/ leer” beklemtoon die kettery wat aan die studente voorgehou word. Die leerlinge staan ver van die sekerhede wat hulle ondermyn deur die betoging om sodoende hulle geestelike behoeftes duidelik te maak. Die leerlinge is seker van hulle saak, nie eens die “dood” sal hulle afskrik om die “waar-/ heid” (8-9) van hulle saak te stel nie. Ten slotte hou “één/ parool” die skoliere “buiten en op de been” en dit is: “À BAS LES ÉCOLES” (11), wat “sluit die skole” beteken.

Die “taakskap” word deur die beweging van die betoging op ikoniese wyse in die gedig vergestalt, dit wil sê eerder as wat die gedig ’n representasie is van die gebeure, word die gebeure self in die gedig opgevoer. Die vormaspekte van die gedig, veral die enjambemente en klankherhalings, dui die drukbeweging van die betoging uit, wat dan ook ritmiese vorm aan die taakskap gee. Let ook op die assonansie in die versreëls en die herhaling van die aa-klank: “maal-/ stroom van staal” (1-2); “dwaalweg waar een dwaal-/ leer” (3-4); “zwaar-/ lijvige zekerheden” (5-6); “waar-/ heid in gevaar” (8-9), wat die gedig as uitdrukking van die betoging aanmekaar snoer. Die taakskap in die gedig word dus as ’n wêreld onthul met sy gepaardgaande entiteite, maar ook as temporaliteit wat die sosiale aard van die taakskap belig.

3.9.5 Een te smalle beurs

In gedig “5” (VG 397) van “stadsbeeld” kan aan die een kant geargumenteer word dat die gedig ’n voorbeeld is van ’n subjek wat objektief waarneem – positivisties – in teenstelling met die fenomenologiese en Heideggeriaanse verwewing van subjek en objek. Dit gaan oor “de dichter” (7) as subjek wat dinge op ’n afstand vanuit ’n sekere sienswyse kyk. Dit staan teenoor die “de ruimte van het volledig leven” (4) soos Lucebert in “ik tracht op een poëtische wijze” (VG 52) skryf en bewerkstellig nie woon in ooreenstemming met die vierskaar nie. Daar kan geargumenteer word dat dit wel ’n uitdrukking is van Dasein se in-die-wêreld-syn, aangesien om “objektief” te registreer dalk net die woorde “straten” (1), “ramen” (2), “stoepen” (3) en “beurs” (4) sou noem.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1 | straten smal |
| 2 | ramen smal |
| 3 | stoepen smal |
| 4 | en een te smalle beurs |
| 5 | ook de zon maar |
| 6 | een vinger lang een pink breed |
| 7 | dit is alles wat de dichter hier ziet |
| 8 | en fraaier maakt hij het niet |

Aan die ander kant sou daar gesê kon word dat dit eerder ’n subjektiewe siening is, wat die idee van “armoede” (“te smalle beurs” as armoedige stadsdeel) na vore bring. Die “zon” is ook te smal – volgens die beeld net “een pink breed” (6) – dit wil sê die geboue in die stad is te na aanmekaar gebou sodat dit te smal is om in te woon. Hierin kan ook gesien word dat die

“zon” met ’n vinger (as liggaamsdeel) gemeet word, wat impliseer dat die fokalisator in die smal straat staan, dit wil sê die straat wat so smal is dat die son self tot ’n lang en smal figuur gereduseer word (van “een pink breed”). Sou daar van die tweede argument uitgegaan word, kan gesien word dat woon nie in die gedig bewerkstellig word nie, vanweë die behuising. Die inrigting van die geboue self bied nie ruimte wat groot genoeg is sodat by die dinge vertoef kan word sodat woon (in die Heideggeriaanse sin) daarin bewerkstellig word nie. In teenstelling met Breytenbach se gedig “9” (NL 20) in “dinkding”, waarin die “hemel” (3) vergelyk word met ’n “grys ewigheid” (5), is die implikasie van die “zon” as slegs “een pink breed” dat die hemele nie ontvang kan word nie, en die vierskaar nie in dinge versamel nie. Hiervolgens blyk dit dat woon nie in die stad bewerkstellig word nie.

3.8.6 Sirenen voor de radio

In gedig “6” (VG 397-398) van “stadsbeeld” word gewone huisdinge getransformeer tot ’n surrealistiese spel met prehistoriese, historiese en mitologiese figure. Die eerste woord van die gedig, “maar” (1) skep reeds die gevoel dat die eerste gedeelte van die gedig weggelaat is: “maar boven de fletse finesses/ van het bovenhuis uit” (1-2), wat ’n surrealistiese gevoel aan die gedig gee. Ook kan gedink word dat dit dalk juis in kontras staan met die vorige gedig, waarin die digter niks doen om die toneel “fraaier” te maak nie. Die woord “maar boven” dui die plek aan bokant die “fletse finesses/ van het bovenhuis” as die (ongesonde fynheid van die) boverdieping van ’n huis, en “dwars door de enge indicators/ van nering en negotie” (3-4) as dwarsdeur die aanwysers van ambag en handel, is daar “tocht er het hart voor noppes?” (5), wat vra of die hart hier vir “niks” lag nie, met ander woorde is dié dinge onbenullig? Van ’n afstand sou mens dus kon dink dat woon nie bewerkstellig word nie, juis vanweë die smalheid van die dinge, maar wanneer nader beweeg word, kan gesien word hoe die goddelikes in gewone huisdinge verskyn, wat die wonderbaarlike beklemtoon in die gewone. Hierin sou dus gesien kon word hoe woon in die gewoonheid van die wonings gebring word:

- 1 maar boven de fletse finesses
- 2 van het bovenhuis uit
- 3 en dwars door de enge indicators
- 4 van nering en negotie
- 5 tocht er het hart voor noppes?

- 6 welnee

- 7 opeens ontpopt de crapaud
 8 zich als een Cromlech van Trijp
 9 door het portaal schrijdt een Gryp
 10 Sirenen zijn eindelijk voor de radio
 11 het hart lacht de tijden zijn rijp
- 12 en is een tafel minstens Ophir of Thule
 13 broedt Phoenix op alle keukenstoelen
 14 heus, dan verovert Pizarro de Pijp

Is dié dinge onbenullig? En die antwoord volg – “welnee” (6), wat “natuurlik nie” beteken. In die volgende strofe verwys die spreker na ’n leunstoel, “de crapaud”, wat “opeens ontpopt” (7) soos “Cromlech van Trijp” (8). Die woord “Cromlech” dui op ’n prehistoriese monument, veral ’n sirkel van klippe, waarvan Stonehenge ’n voorbeeld is. “Trijp” verwys na duursame materiaal waarmee meubelstukke oorgetrek word. Die “crapaud” lyk soos ’n “Cromlech van Trijp”, ’n leunstoel in die vorm van ’n prehistoriese monument, wat met hierdie duursame materiaal oorgetrek is. “Opeens” “schrijdt een Gryp” (9) deur die portaal; die woord “schrijdt” beteken om met groot treë te beweeg; die verwysing na “een Gryp” dui op ’n surrealistiese iets wat gryp – ’n verbeeldingsboef soortgelyk aan ’n “Gryp” in ’n kinderboek. Die “Sirenen” (10) verwys na mitologiese wesens, wat half vrou en half vis of voël is, en verbyvarende skepe met hulle betowerende sang nader lok om die bemanning dood te maak, maar hier staan die “Sirenen” self vasgevang “voor de radio” (10), wat impliseer dat die sang van die Sirene self die Sirene gevang het. Laastens word die genoeë van die figure in die tyd beskryf: “het hart lacht de tijden zijn rijp” (11).

In die laaste strofe sê die spreker: “en is een tafel minstens Ophir of Thule” (12), waarin “Thule” verwys na ’n fabelagtige land wat aan die einde van die wêreld geleë is, of ’n afgeleë streek, ’n uiterlike grens, iets wat op figuurlike wyse onbereikbaar is. “Phoenix” (13) verwys na ’n mitiese voël wat siklies doodgaan en weergebore word; hy sal verrys uit die as van sy voorganger. Die “Phoenix” “broedt” op “allen keukenstoelen”, wat verwys na die wyse waarop die voël telkens weer uit die as verrys (moontlik verwysend na kos wat brand) op die kombuisstoele. Die woorde “op alle keukenstoelen/ heus” (13-14) verwys na al die mitologiese figure wat teenwoordig is op die kombuisstoele, en die woord “heus” (14) dui daarop dat almal grappe maak. Dan word gewys hoe “Pizarro de Pijp” die spelruimte verower: “dan verovert Pizarro de Pijp” (14), wat sinspeel op ’n wyk in Amsterdam waar die huis en meubels deur lag getransformeer word tot onmitologiese objekte en skakels met die wonderbaarlike.

Die gedig is 'n surrealistiese onthulling van 'n woonplek in die stad Amsterdam, waarin verskeie prehistoriese, historiese en mitologiese figure die woonplek bevolk. Die gewone huisdinge transformeer hulself tot mitologiese of prehistoriese en historiese figure in die stad, wat die betekenis van woning as 'n verbeeldingswêreld vooropgestel. Hierin sou dus gesê kon word dat woon in die stad in die gewone huisdinge tot uitdrukking kom, wat verband hou met die elemente van die vierskaar, en laat blyk hoe 'n gewone “tafel” verander in 'n fabelagtige land wat aan die einde van die wêreld geleë is.

3.8.7 Schaftende stad

Gedig “7” (VG 398) van “stadsbeeld” begin met die woorde “schaftende stad” (1), wat daarop dui dat die mense 'n pouse neem om te eet (“schaften”), dit wil sê die gedig is 'n beskrywing van die stad tydens etensuur (“schaft”).

- | | |
|---|---|
| 1 | schaftende stad |
| 2 | geglaceerde gladgeschoren passie |
| 3 | en het vurige voorzichtige pakspel |
| 4 | gekoer pirouette pret |
| 5 | flaneur flirt geinponem pagadet |
| 6 | en een telefoongesprek als een loslippige |
| 7 | hechtpleister |

Die woord “geglaceerde” (2) kom van die woord “glaceren”, wat in die konteks van die gedig “opgepoets” beteken. Die woord “gladgeschoren” (2) dui op 'n gesig waarvan alle baardhare verwyder is. Dit maak deel uit van die opgepoetste passie van die figure, wat mekaar tydens middagete in die stad ontmoet. Die ontmoeting tydens middaguur word beskryf as “het vurige voorzichtige pakspel” (3). Die woord “vurige” sluit aan by die woord “passie” en “voorzichtige” by die aarselende aard van die figure tydens die ontmoeting. Die woord “pakspel” (3) is 'n neologisme, wat dui op 'n spel van mekaar pak. Die woord “gekoer” (4) dui letterlik op die geluide van duiwe, en figuurlik op verliefdes, wat aansluit by die woorde “pirouette” (4) as 'n dansbeweging op die een voet in die rondte, en “pret” (4) as plesier waaraan mense uiting gee. Die woord “flaneur” (5) dui op iemand wat “flaneert” soos 'n “boulevardier”, as iemand wat deur die stad stap (beroemd gemaak deur Baudelaire se flaneer). Die woord “flirt” (5) dui op “flirten”, of om speels iemand die hof te maak, “geinponem” (5) dui op iemand wat grappies maak, en die woord “pagadet” (5) dui op 'n

sierduif, om sy pragkleure geteel. Die slotkoeplet lui: “en een telefoongesprek als een loslippige/ hechtpleister” (6-7). Die woord “loslippig” dui op geheime verklap en “hechtpleister” op ’n pleister vir wonde. Die telefoongesprek as ’n “loslippige/ hechtpleister” sou dus gesien kon word as ’n telefoongesprek waarin geheime bewaar of verklap word, of ’n telefoongesprek wat ’n wond probeer toedek, maar misluk.

Die gedig beklemtoon deur die taalgebruik die spel by middagete in die stad, wat ’n taakskap onthul. Let op die alliterasie wat deurgaans in die gedig gebruik word: die herhaling van die s-klank: “schaftende stad” (1), die g-klank: “geglaceerde gladgeschoren” (2), die v-klank: “yurige yoorzichtige” (3), die p-klank: “pirouette pret” (4); die f-klank: “flaneur flirt” (5); ook die “g” en “p” allitereer in “geinponem pagadet; “geinponem” lyk nogal soos geïmponeer, wat vorm gee aan die taakskap deur die passie wat daarin uitgebeeld word. Die deurgaanse herhaling van konsonante beklemtoon die prettigheid in die “schaftende stad” (1), wat vorm gee aan die taakskap wat tot stand gebring word tydens etensuur in die stad. Woon in die stad word dus onthul deur die alledaagse handeling tydens die etensuur, alhoewel dit nie permanensie aandui nie, maar tydelikheid. Die ongekendheid van die figure laat dit byna voel asof die mense as agente uit die gedig verwyder is, en die stad handel (“schaften”). Die stad met middagete word beskryf as “schaftend” en vryend – amper soos Marsman se ekspressionisme – net deur die kernwoorde langs mekaar te plaas. Die vierskaar word egter nie in die “telefoongesprek” versamel nie, wat die vinnige verbygaan van die gesprek “als een loslippige/ hechtpleister” beklemtoon.

3.8.8 De luchtschrijver kruipt voort

’n Taakskap word in gedig “8” (VG 398-399) tot stand gebring, wat essensieel sosiaal van aard is en die wyse waarop dit verstaan word, vind plaas deur die verskillende personasies in die uitvoering van hul alledaagse werksaamhede. Die temporaliteit van die taakskap is dan ook sosiaal van aard, alhoewel die mense nie juis let op mekaar se doen en late nie, behalwe uit nuuskierigheid in die laaste strofe waarin gevra word na die identiteit van die een wat hom/haar beseer het. ’n Wêreld wat op ’n onwaarskynlike wyse in samehang ontvou, kom aan die lig in dié vyf strofes: dinge wat toevallig saam gebeur – gelyktydig, binne dieselfde ruimte van die stad; dinge wat eintlik glad nie saamhang nie, behalwe in die ruimte van die gedig waarin die digter hulle ingepas wil hê. ’n Aantal personasies word uitgebeeld, met wie verskeie absurde dinge gebeur. Die “luchtschrijver” (1) kruip op die grond op soek na sy “alfabet” om met lug en in lug te kan wees. In die tweede strofe word die “leraar” (5) en sy “klas” (6) bekendgestel. Die gebeurtenis wat afspeel, behels die “klas” wat “verrast” is deur

“de schaduw van/ de leraar” (4-5). Die derde strofe behels ’n ontdekking wat ’n “winkelmeisje” (8) maak: “in de kelder” (7) van ’n winkel, “de zweetafdrijvende oseaan” (9). Die vierde strofe behels “de bijtende doorn/ van de tijd” (11-12), wat impliseer dat die verloop van tyd pynig soos ’n doring wat “op alle klokken drijft” (10), verwysend na die klok/horlosie. Die vyfde strofe behels die vermelding van ’n ongeluk, van ’n persoon wat op die “asfalt” val, en mense daarrondom vraend oor die aard van die voorval: “‘wie is ‘t? een kind? een tennisspeler?’” (15).

- | | |
|----|--|
| 1 | de luchtschrijver |
| 2 | kruipt voort voor |
| 3 | zijn alfabet |
| 4 | de schaduw van |
| 5 | de leraar verrast |
| 6 | de klas |
| 7 | in de kelder |
| 8 | ontdekt het winkelmeisje |
| 9 | de zweetafdrijvende oseaan |
| 10 | op alle klokken drijft |
| 11 | de bijtende |
| 12 | doorn van de tijd |
| 13 | op het asfalt: |
| 14 | ‘hij drijft van het bloed’ |
| 15 | ‘wie is ‘t? een kind? een tennisspeler?’ |

Die vraag ontstaan op watter wyse woon bewerkstellig word in die gedig, alhoewel die insidente wat beskryf word in die strofes juis op Dasein se vreemdheid of ontuisheid in die wêreld wys. Verskeie take word in die gedig deur menslike en niemenslike agente uitgevoer, wat die agente openbaar as deelnemers in die uitvoering van hulle alledaagse werksaamhede van woon. Hierin word vorm aan die taakskap gegee wat die toekoms en/of die verlede tot in die oomblik bring. Let byvoorbeeld op geroep in die laaste versreël: “‘wie is ‘t? een kind? een tennisspeler?’” (15), wat ’n gebeurtenis in die naby verlede van belang maak in die hede; daar is egter geen antwoord hierop nie, wat laat dink dat die gebeure voortdurend aanhou, en dat daar geen einde aan take in die stad is nie. Die gedig word met ander woorde ’n metafoor van die totale ensemble van take, wat die stad is. Woon kan gesien word as die individuele beleving van die dinge in die stad, alhoewel die buitengewone beleving van dinge,

vooropstaan. Die gemeenplaas van individue wat die stad bevolk, is “de bijtende/ doorn van de tijd” (11-12), wat Dasein se radikale temporele struktuur van in-die-wêreld-syn beklemtoon.

3.8.9 Schemer hinderlaag

In gedig “9” (VG 399) van “stadsbeeld” word aangedui dat dit “schemer” (1) is, wat ’n tydsverloop in die gedigsiklus voorstel, van die eerste gedig wat sigself as “het huis van de dag” aan die woord stel, met ’n aantal werksaamhede wat gedurende die dag (of in die vertrekke van “het huis van de dag” uitgevoer word, die aanbreek van skemeraand, en die werkstad wat (in gedig “11”) gaan slaap). Alhoewel daar ’n aantal tydsmerkers in die gedig is, word die tydsverloop in die gedigsiklus nie op ’n abstrakte, chronologiese wyse uitgebeeld nie (vergelyk 3.8.2 – “abstrakties kan men niet overtuigen”), maar word gefokus op die aanskouende belewing van figure in die stad. In gedig “9” word die dag teen “schemer” in ’n “hinderlaag” gelei (“schemer hinderlaag”), en “trechter” na sy einde. Die figuur wat aan die woord is, noem dat die “schemer hinderlaag” hom/haar laat “pauw en page”, wat die prag van die stert van ’n pou beklemtoon.

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | schemer hinderlaag en |
| 2 | trechter laat mij pauw en page |
| 3 | laat mij door |
| | |
| 4 | mij paait heet ‘t |
| 5 | vuur paracleet papaver |
| 6 | narcotiseur |
| | |
| 7 | ik weet ‘t het feest |
| 8 | is efemeer voor de finale al |
| 9 | ga ik teloor |

Die tweede strofe van die gedig begin met die woorde “mij paait heet ‘t” (4), waarvan die woorde “mij paait” verband hou met “jou laat paai” – die gepaaiery “heet ‘t/ vuur paracleet papaver/ narcotiseur” (4-6), waarin die “vuur paracleet” ’n bemiddelaar is van “vuur” wat ook heenwys na die Heilige Gees (vergelyk Johannes 14:16, 26 in die Bybel), ’n trooster vir die verbygaan van die dag, wat ook sinspeel op die einde van die lewe. Hier kan ook verwys word na Breytenbach se uitspraak in *Kouevuur* se slotgedig, “kouevuur: slaap onder lede” (*Ysterkoei-blues* (YS) 205): “die paralalie van ’n parakleet”, waarin die “paralalie” dui op spreek in tale. Die woord “papaver” dui op die rooi kleur, en laat dink aan die sewende gedig

van “dinkding” – “’n land papawers/ as verte-erende dekkleed” (8-9), wat ’n sonopkoms, en nie ’n sonsondergang nie tot stand bring. Die reeks beelde, “vuur paracleet papaver/ narcotiseur” is ’n vreemde stel permutasies en daar kan gevra word wat die assosiasies is wat die vier dinge met mekaar verbind. Vuur is soos ’n tong of tonge van vuur, wat ’n narkotiserende effek met skemer bewerkstellig. Hierdie dinge belig die ervaring met “schemer” wat bykans ’n oorgangsritueel van die dag tot die nag is. In die derde strofe sê die “ik”-figuur dié “feest/ is efemeer” (7-8), met ander woorde die skemer is kortstondig; “voor de finale al” (8) as die slotstuk in musiekterme, wat die “al” as die mistieke, die Groot Geheel, benoem. Die laaste woorde, “ga ik teloor” (9), word die “ik” in die Groot Al opgeneem, wat die sonsondergang bevestig, maar ook Dasein se nietigheid, wat die sonsondergang waarneem. Dié aanskoue wys hoe die aanskouer nie alleen die hemele “ontvang” nie, maar ook bewus is van sy/haar sterflikheid, wat woon bewerkstellig in soverre sterflikes “hul eie wese, naamlik om die dood as dood te vermag” (Heidegger, 1989:172), bedink. Die wisselwerking van die vierskaar kan dus gesien word in die wyse waarop die stadskemer op beskouende wyse beleef word.

3.8.10 Halen! Doek

In gedig “10” (VG 399) van “stadsbeeld” lyk dit asof ’n regisseur die stadstoneel beskryf, en herinner die toonaard van die gedig aan Elisabeth Eybers se “Wespark”, wat gewone dinge so aanbied dat dinge daaragter in ’n ironiese lig gestel word. Die eerste woord van die gedig is “halen!” (1), wat daarop dui om iets te gaan haal – gaan haal (hulle), bring (hulle hier), ontbied (hulle) – wat moontlik laat dink dat die toneel reggemaak word vir die dag in die stad. Die gedig herhaal ’n sekere sintaktiese struktuur, wat telkens begin met die woorde “hier kunnen nestblijvers en nestvlieders ...” (2), “hier deelt de onbemande zwendelaar leeg leeg” (4), en “hier wensen vrijbuiters en preutsen gelijkelijk ...” (7). Dit kan gesien word as drie bewegings in die gedig, of drie tonele wat onthul word, sodat iets verstaan kan word van die aard van die “stadsbeeld”, wat die regisseur wil laat blyk.

- 1 halen!
- 2 hier kunnen nestblijvers en nestvlieders
- 3 om hun eigen lach lijden om hun eigen pijn lachen
- 4 hier deelt de onbemande zwendelaar leeg leeg
- 5 tot op zijn wereldwijze huid paradoxen uit
- 6 van transformatie en van rust
- 7 hier wensen vrijbuiters en preutsen gelijkelijk

- 8 hun meest interne sweetheart met genietende tranen
 9 te verdien en al die delikate tronies opgetuig met immortellen
 10 vertellen alleen hier wat werkelyk en wat waar is?
- 11 doek

Die deiktiese woord “hier” in die versreëls “hier kunnen nestblijvers en nestvlinders/ om hun eigen lach lijden om hun eigen pijn lachen” (2-3) dui op die stadsbewoning, wat verbeel word ooreenkomstig “nestblijvers” en “nestvlieders”, wat ’n “nes” as metafoor met die stedelike bewoning in verband bring. Hierin word spesifiek op beweging gewys (“nestblijvers” versus “nestvlieders”), kenmerklik aan ’n taakskap wat ’n ensemble van take veronderstel. Diegene wat die stad bewoon, ly hier om hul eie gelaggery, maar lag ook terselfdertyd oor hulle eie pyn. Dié paradoks belig die paradoksale aard van Dasein se in-die-wêreld-syn en openbaar die stad as ’n stad van paradokse.

Die “hier” word ook volgens die aktiwiteit van die “onbemande zwendelaar” verbeel: “hier deelt de onbemande zwendelaar leeg leeg/ tot op zijn wereldwijze huid paradoxen uit” (4-5). Die “onbemande zwendelaar”, waarvan die woord “onbemande” meestal net gebruiklik is vir ’n vliegtuig of ’n masjien, is die swendelaar (die opligter) in die stad, wat onbeman is, dit wil sê niemand beheer of stuur hom nie. Deel daarvan is om “leeg leeg” dinge uit te deel, waarin die dinge wat hy/sy leeg-leeg uitdeel as “paradoxen” (5) gesien word. Hoe kan ’n mens immers “leeg-leeg” iets uitdeel, iets wat per definisie niks is nie? Die gedig is dus opgebou rondom ’n reeks teenstellings of pseudo-teenstellings (paradokse). Die beskrywing van sy “huid” as “wereldwijze huid” (5) dui op lewenservaring van die swendelaar. Die wêreldwysheid van die swendelaar se huid word ooreenstemmig “transformatie” en “rust” (6) beskryf. Die woord “transformatie” dui op verandering, of gedaanteverwisseling, wat sinspeel op die aard van die swendelaar se huid, asook die transformerende wêreld waarin hy lewe. Die woord “transformatie” as verandering of gedaanteverwisseling staan in opposisie teenoor die woord “rust” as ontspanning na afloop van arbeid. Die woord “rust” dui verder op slaap, wat fisieke rus beklemtoon. Die woord “hier” (7) word verder beskryf volgens die “vrijbuiters” (seerowers) as diegene wat op sekere dinge buit maak, en “preutsen” (7) as diegene wat hulself voordoen as sedig. Beide die “vrijbuiters” en “preutsen” wens in gelyke mate “wensen” (7). Hierdie wense behels om “hun meest interne sweetheart met genietende tranen/ te verdien en” (8-9); dit beteken om die geliefde met tranen van geluk te verdien; en verder om “al die delikate tronies” (9), dié met tere gesiggies op te “tuig” met “immortellen” (9), wat dui op onsterflikheid. Die vraag in die voorlaaste versreël lui soos volg: “vertellen

alleen hier wat werklik en wat waar is?” (10). Die vertelling in die gedig word in verband met “hier” gebring, en die vraag of alles wat “hier” vertel is, “werklik en [...] waar is” (10). Die laaste woord van die gedig is “doek” (11); ’n “doek” dui op ’n bepaalde materiaal geweef vir ’n bepaalde gebruik; dit dui ook op ’n projeksieskerm om ’n film teen te vertoon; die linne om op te skilder; die gordyn voor, agter of naby die podium. Die woord dui op die bevel aan die einde van ’n verhoogstuk dat die gordyne toegemaak moet word.

Die gedig word dus as dramastuk onthul, wat deur verskeie dinge en paradokse tot stand gebring word as stadskap, of eerder as besinning oor die mens en sy Dasein (of gebrek daaraan) in die stad. Die stad word vol paradoksale en ongewone dinge tot stand gebring, waarin “nestblyvers” en “nestvlieders” reeds dui op die beweging van kom en gaan in die stad. Verder word die taak van die “onbemande swendelaar” onthul, wat “leeg leeg” sy paradokse uitdeel. Wie is die swendelaar? Die stadsmense? Die digter? Die swendelaar kan saam met die “nestblyvers”, “vrijblijvers” en “preutsen” gesien word as een van die personasies wat die stad bewoon, op oneintlike maniere. Die noem van die swendelaar se “wereldwijze huid” sluit aan by gedig “1” (VG 396) van “stadsbeeld”, waarin “het huis van de dag” in liggaamlike metafore beskryf word. Die “tot vrede gebring te wees” waarna Heidegger (1989:172) verwys, word egter nie in die stadsruimte tot stand gebring nie.

3.8.11 De werkstad als een courtesane

In gedig “11” van “stadsbeeld”, wat ’n koeplet is, word die stad met “een courtesane” (2) vergelyk, wat ná ’n werksdag se vertoon haarself verberg in die nag se rus.

- 1 achter waaiers met een glimlach
- 2 als een courtesane gaat de werkstad slapen

Die metafoor is van ’n “courtesane” wat haar agter “waaiers” verberg, wat uitlok en verberg, maar tog vertoon. Die selfgenot van die “werkstad” word onthul deur “een glimlach” soos dié van ’n “courtesane” wat die aanskouer verlei, maar dan ook “achter waaiers” verberg. Dit is nou die einde van die werksdag. Die stad word vergelyk met ’n vrou van losse sedes, waarmee die stadsbewoners omgaan. Dit laat dink ook dat die stad gebruik word vir sekere gewin, meestal winsbejag, wat suggereer dat daar op immorele wyse geld bekom word. Die alledaagse woon van die stad bly in sekere opsigte verhul, en die akteurs wat die stad beliggaam, onbekend. Die wyse waarop die stad bewoon word, staan in kontras met die

landelike gedigte van Breytenbach in “dinkding”, waarin ’n baie meer persoonlike relaas oor bewoning tot stand gebring word.

3.9 Gevolgtrekking

In hierdie gedeelte is ’n destruktiewe analise vanuit die benadering van landskap as woon van die gedigsiklusse “dinkding” (NL 11-22) en “stadsbeeld” (VG 396-399) uitgevoer. Heidegger voer aan dat woon die grondtrek van die syn is (1989:177). Hieruit kan afgelei word dat syn onthul word deur sterflikes se woon op aarde. Soos reeds onder punt 3.3 vermeld, kan opsommend genoem word dat woon gebeur in die “red” van die aarde, die “ontvang” van die hemele, die “wag” op die goddelikes, en die “begeleiding” van sterflikes “as die bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:172-173), alhoewel woon nie “alleen maar ’n verblyf op aarde, onder die hemele, voor die goddelikes en met die sterflikes kan wees nie”, maar eerder beteken “om altyd reeds by die dinge te vertoef”. Dit wil sê, “om te woon” beteken “om die vierskaar te behoed in dit waarby die sterflikes bly: in die dinge” (Heidegger, 1989:173). In Breytenbach se “dinkding” word veel meer aandag gegee aan die wyse waarop sterflikes in hulle alledaagse hoedanighede ten opsigte van dinge leef en woon. Oomblikke van vreemdheid en ontuisheid kom wel daarin na vore en kan gesien word as die vooronderstelling van die gedigsiklus, aangesien die spreker sy intrek in ’n nuwe wêreld neem. Hierdie oomblikke sluit in die vyfde gedig (NL 16), waarin die spreker in die dorp wys op die oneintlikheid van Dasein se in-die-wêreld-syn, asook in die laaste gedig, wat ’n skeiding tussen natuur en kultuur laat blyk in die wyse waarop die sterflike nie gedagtig is aan sy/haar bestaan op aarde nie.

In Lucebert se “stadsbeeld” word aanvanklik uitgegaan van die idee dat “het huis van de dag” meer aan die aarde behoort, as wat ’n bos of ’n akker aan die aarde behoort, waarin die verbondenheid met die aarde beskou kan word as een van die prominente diskoerse in die gedig. Die elementale dinge verkry hierdeur ’n stem, wat wys hoe woon in ooreenstemming met die aarde en hemele tot stand gebring kan word – vergelyk byvoorbeeld die spreker wat noem “meer dan bos of akker/ behoort ik de aarde toe” (1-2). Dit impliseer dat “het huis van de dag” (16) meer aan die aarde behoort, selfs meer as “bos of akker” daaraan behoort. Maar die stad word dan ook uitgebeeld soos wat die “licht” (6) en “wind” (8) nader beskryf word as “verloren” (6, 8), wat impliseer dat die stadsbeeld nie met behoud van die elemente van die vierskaar bewerkstellig word nie. Ook word onpersoonlike aard van die stad beklemtoon, aangesien dit in gedig “1” (VG 396) deur ’n niemenslike spreker beskryf word. Dit dui ook op die anonimiteit wat gepaardgaan met die stad, wat in kontras staan met die persoonlike

aard van die landelike verse in “dinkding”. Die oneintlikheid van Dasein se in-die-wêreld-syn word egter meermale belig, reeds van die tweede gedig af waarin gewys word op die “abstrakties” wat die mens nie kan oortuig nie, maar dat dit wel dié dinge is wat baiekeer bepalend is vir hoe mens woon. Woon word wel in enkele momente belig, byvoorbeeld in die wonderbaarlike ervaring van die dinge in gedig “3” (VG 396-397) met die transformerende kyk na die dinge in die stad, waarin die “soheid” van die stad beleef word.

Die verskillende vinjette wat die gedigte na vore bring, word egter nie vanuit ’n enkele “woonperspektief” tot stand gebring nie, maar eerder as vele take, wat deel uitmaak van ’n groter, verwikkelde proses, wat nie woon onthul nie. Die rede hiervoor is dat daar nie in die gedigsiklus soseer aandag gegee word aan die wyse waarop sterflike die elemente van die vierskaar in die dinge bring nie; dit staan eerder, soos met gedig “5” (VG 397) die geval is, in teken van die onbewoonbaarheid van die stad, waarvan die “straten” (1), “ramen” (2), “stoepen” (3) en die “beurs” (4) te “smal” is. Dit het ook te make met ’n gevoel van ontuisheid, vergelyk gedig “8” (VG 398), waarin ’n reeks buitengewone dinge deel uitmaak van die alledaagse gebeure in die stad. Die stad word veel eerder as ’n netwerk van beweging uitgebeeld, wat woon in verband bring met die prosesse van die wordingswêreld as ’n geheel, maar nie woon met behoud van die vierskaar bewerkstellig nie. Die verskillende momente waarin woon wel tot stand gebring word, blyk kortstondig te wees, wat die landelike van Breytenbach teenoor die stedelike van Lucebert plaas. Die gevolgtrekking is dat woon meermale in Breytenbach se “dinkding” bewerkstellig word, as wat dit in “stadsbeeld” van Lucebert bewerkstellig word. Die stadsruimte word veel meer beleef as ’n liminale ruimte, waarin die wesenstrek van woon as spaar, nie moontlik is nie.

Hoofstuk vier

Landskap as woon in die latere poësie van Breyten Breytenbach

4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die wyse waarop landskap as woon in enkele gedigte van Breyten Breytenbach se latere bundels, naamlik *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* (1993), *Papierblom* (1998), *Die windvanger* (2007), *Die beginsel van stof* (2011) en *Katalekte* (2012), na vore kom. Dit word gedoen deur destruktiewe lesings van landskap in verskeie gedigte in elkeen van die vyf bundels aan te bied, waarin raakpunte geïdentifiseer word vir die vergelyking van landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere werk in Hoofstuk ses. In Van Toorn (2008:10) se omskrywing van landskap, aan die hand van die Van Dale-woordeboek, skryf hy dat dit opvallend is dat “zijn woorden als ‘blik’, ‘overziet’, ‘vertoont’, ‘voorstelt’” gebruik in die beskrywing daarvan:

Wie het woord landschap opzoekt in Van Dale, vindt als belangrijkste omschrijvingen: ‘1. landelijke omgeving voor zover men die met één blik overziet, bep. zoals zij zich in haar samenstel vertoont, de aanblik ervan’. En: ‘2. schilderstuk dat een landschap voorstelt’.

Hieruit maak Van Toorn (2008:10) dit duidelik dat landskap dit is wat “door een kijkende mens wordt gezien, door zijn blik in een kader geplaatst, in zijn uiterste vorm van natuur tot kunst gemaakt.” Die ondersoek na dit wat “‘puur’ landschap” (Van Toorn, 2008:12) genoem word, het dus te make met dit wat *visueel* van aard is, dit wil sê wat *oog* teenoor *land* stel (Wylie, 2007:6). Die tweede omskrywing van landskap, as 'n skilderstuk wat 'n landskap voorstel, hou direk verband met die landskaptradisie van Westerse skilderkuns, wat danksy die ontwikkeling van *liniêre perspektief* ontstaan het (Wylie, 2007:57). Gedurende die sestiende eeu het landskappe van 'n agtergrondfunksie tot 'n selfstandige genre in die skilderkuns ontwikkel (Van Toorn, 2008:11-12). Die landskaptradisie in die Westerse skilderkuns het ook neerslag gevind in die letterkunde, wat op 'n soortgelyke wyse die selfstandige subjek se perspektief teenoor die landskap stel, dit wil sê die aanskouende subjek teenoor die onafhanklike objek. Die doel van 'n destruktiewe lesing is om hierdie dualistiese landskapsienswyse te vernietig sodat die fundamentele temporaliteit van die landskap ont-dek word. Dit word gedoen deur die begrip landskap te vernuwe met behulp van Ingold

(2000:195) se begrip van die taakskap. Hiervolgens word die werksaamhede van menslike en niemenslike agente by die landskap geïnkorporeer, wat die inherente temporaliteit daarvan blootlê. Die vraag ontstaan egter hoe so 'n destruksie daar sal uitsien by die lees van Breytenbach se poësie. Dit word bereik deur te illustreer hoe Breytenbach die werksaamhede van menslike en niemenslike agente in die taakskap, met inbegrip van die wisselwerking van die elemente van die vierskaar na vore bring. Die vrae wat hieruit ontstaan, is: hoe word landskappe en taakskappe in Breytenbach se gedigte uitgebeeld met behoud van die vierskaar? Die destruktiewe lesings van landskap as woon is verkennend, wat ten doel het om die teoretiese en literêre belang daarvan aan te toon, en meer insig in te win in die derde fase van Breytenbach se oeuvre. In die gevolgtrekking sal die tekortkomings van die benaderingswyse, en verdere navorsingsmoontlikhede, geïdentifiseer word. Aanvanklik sal die gekose gedigte in bundelverband gekontekstualiseer word. Dit word gedoen om meer insig te verkry in die konteks waarin die gedigte na vore kom, wat op sy beurt lig werp op verdere navorsingsmoontlikhede.

4.2 Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde

Breytenbach se “eiland (1)” (NL 5-6), “eiland (2)” (NL 98-99) en “eiland (3)” (NL 172-174) in *Nege landskappe* kom onderskeidelik uit die eerste, sewende en negende afdelings van die bundel, wat die verskillende afdelings van die bundel “saamsnoer” op so 'n wyse dat daar nie “'n duidelike gedigonderskeid in die nege inhoudsafdelings” gesien word nie, maar “[f]luïditeit of eenheid” (Beukes, 2009:169) daardeur bewerkstellig word. Die “eilandgedigte” gaan oor die wyse waarop die spreker sy/haar verstaan van die eiland deur spraak ekspliseer, wat (meestal) as Dasein se in-die-wêreld-syn onthul word. Die gedig “eiland (1)” is geneem uit die eerste afdeling, getiteld “laat ons nou dit nag is weer begin praat van vuur”. Spanos (1976:478) noem dat die “essential existential structure of human life [...] language as human speech” is. Dit vind weerklank in Heidegger se terminologie, waarin “Dasein, man's Being” omskryf word as “that living thing whose Being is essentially determined by the potentiality for discourse ...” (Spanos, 1976:478). Om te “praat van vuur” gee met ander woorde fenomenologiese voorrang aan Dasein se eksistensiële struktuur, wat sy/haar moontlikheid vir die verstaan van die aktualiteit in spraak moontlik maak. Dit is metafores gelyk aan vuur wat lig bring in die donker, wat spraak as 'n vuur konkretiseer. Die gedig “eiland (2)” is geneem uit die sewende afdeling, getiteld “láátskappe”, met die onderskrif “die lyn tussen lewe en dood is lood”. Die woord “láátskappe” vra na die betekenis van die agtervoegsel “-skappe”, wat Ingold soos volg in 'n onderhoud verduidelik: “-scape

comes from *sceppan*, which means ‘to shape’ and comes from a Germanic or Old English root” (Fiori *et al.*, 2011). Voorbeelde van verskillende “-skappe” in gedigte uit *Nege landskappe* sluit in: “woestynskap” (NL 83), “waterlandskap” (167), “oogskap” (114), “kultuurlandskap” (119), “skryfskappe” (119), “lamskap” (120), “loopskap” (120), “geselskap” (120), “lendenskap” (121) en “verstandskappe” (169), wat (meestal) neologismes is. Die woord “láát-” in “láátskappe” impliseer argumentsonthalwe ’n tydperk aan die end van ’n seisoen, wat aansluit by die verwysing na “dood” in die subtitel “die lyn tussen lewe en dood is lood”. Hierin word die “láátskappe” gesien as ’n nalating of bemaking in “lood” (of skrif), wat die gedigte as nalatenskap van die digter kwalifiseer. Die woord “láátskappe” sluit ook gesprekmatig aan by Breytenbach se werk in sy latere oeuvre, byvoorbeeld die tweede afdeling van *Papierblom*, getiteld “na laatverse” (PB 113), die gedig “laatvers” (WV 171-172) in *Die windvanger* en die subtitel van *Die beginsel van stof*, getiteld “(laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekening)”. Die gedig “eiland (3)” (NL 172-174) is geneem uit die negende afdeling, getiteld “die meetsnoere het vir my in lieflike plekke geval”, ontleen aan Psalm 16:6 (in die 1933-vertaling). Die woordbetekenis van “meetsnoere” dui op ’n snoer om grond af te meet, wat op metaforiese wyse dui op dit wat aan ’n individu toevertrou is. Die adjektiewe fokus “lieflike” beskryf “plekke” nader, wat beteken dat die persoon dit wat aan hom toevertrou is, goed vind. Dié gedagte word wel in “eiland (3)” gedestruëer (in die sin van “vernue” eerder as “vernietig”), aangesien die spreker nie die omvang van die volheid van die syn kan vasvang nie. Hierin word die landskap getemporaliseer deurdat die betekenis van dit wat aan die sterflike toevertrou is, nie volledig begryp kan word nie, omdat dit onmoontlik is om resloos en uitvoerig te kan ken.

Vervolgens word destruktiewe analyses van landskap in die “eilandgedigte” op ’n sorgsame en uitvoerige wyse uitgevoer. Aanvanklik kan gewys word op Gouws (1993) se uiteenlopende tipering van die wyse waarop “die kode ‘eiland’ in hierdie bundel [...] enersyds Utopia en andersyds hel-op-aarde” aandui, wat ’n begrensing bied vir die wyse waarop sterflikes se woon op aarde beskryf word.

4.2.1 Eiland (1)

In “eiland (1)” (NL 5-6) onthul die spreker “daardie eiland” met “heuvels” wat “blink” (1) (let op die deiktiese woord “daardie” wat afstand impliseer). Dié landskaptoneel word tot stand gebring as deel van ’n subjek-objek-relasie, wat anders daar uitsien as die meer fundamentele in-die-wêreld-syn. Die landskaptoneel in die verte impliseer dat die spreker nie die landskap bewoon nie, maar ’n toneel in die verte bekyk. ’n Taakskap word wel in strofe

twee tot stand gebring met die verwysing na “Arabië/ of Kartagers of Fenisiërs” (4-5) wat eeue gelede “olyfbome” (3) daar sou plant, “boom” slaan en “olie” (7) pars. Hierin kan gesien word hoe die vierskaar in die “olyfbome” as *dinge* versamel soos die sterflikes die “olyfbome” op die aarde, onder die hemele en voor die goddelikes versorg, maar in teenstelling met die taakskap wat die vierskaar in die alledaagse aktiwiteite rakende die “olyfbome” versamel, noem die spreker in strofe twee dat dit “lankal nie meer winsgewend is om hier te oes” (8) nie. Die *woonperspektief* maak plek vir ’n *kommoditeitsperspektief* (Ingold, 2000:329), wat behels dat die “olyfbome” as kommoditeit gekwalifiseer word, maar nie meer “winsgewend” is nie. Sodoende word sterflikes se alledaagse take van woon ontwig, die landskap stadigaan “ontmens” (19) en raak die gode vergete – vergelyk die beskrywing van die gode in strofe vier as “’n blinde Bacchus, ’n infertiele Pan, ’n skimmel Ga” (24). Die sorgsame aktiwiteite rondom die “olyfbome” gaan verlore, wat die “oorspronklike” betekenis van woon as “bou” beëindig (Heidegger, 1989:171). ’n Onderskeid kan dus hier gemaak word tussen ’n taakskap met aktiewe menslike en niemenslike agente wat die vierskaar in die “olyfbome” versamel, en ’n landskap waarin woon nie meer moontlik is nie.

eiland (1)

- 1 daardie eiland dus, heuwels blink waar wind
- 2 blou linte span, die tonge aanhou skil
- 3 van olyfbome ’n duisend jaar oud
- 4 deur Arabiere aangeplant
- 5 of Kartagers of Fenisiërs, seevaarders
- 6 en handelaars, invallers oor die kim
- 7 vir tye het die geslagte boom geslaan en olie gepars
- 8 maar dis lankal nie meer winsgewend om hier te oes
- 9 en vrugreste oordek die grond soos grys verstandtande
- 10 – die beeld moet pit word – soos versande
- 11 foneme of drooggekykte oogappels
- 12 wind bewerk die landskap permanent
- 13 wind is nie afhanklik van water of dagvlinders nie
- 14 die berge is donker glimmende spieëls
- 15 om altyd weer die silwer wind se invokasies te reflekteer
- 16 en eeue se sand het die klippe gevil
- 17 tot die fyn griffelsore van herhaling
- 18 ’n ritmiese patroon van spraakgebrek ...

In strofe twee sê die spreker: “die beeld moet pit word” (10), en dui aan hoe dit wat “beeld” is, dit wil sê menslike voorstellings van dinge, gedestruëer moet word om sodoende by die

kern van dinge, oftewel die “pit” van dinge uit te kom.⁹ Dié beelde is liggaamlike beelde van verval en ontbinding: “grys verstandtande” (9), “versande/ foneme” (10-11) en “drooggekykte oogappels” (11). Die “vrugreste” (9) word vergelyk met “grys verstandtande”, wat dui op tande wat getrek word omdat hulle nutteloos is – dié tande het hul aanvanklike funksie verloor, wat vergelykbaar is met die “vrugreste” wat nie meer ’n doel dien nie. Die “grys verstandtande” skep ook ’n beeld van hoe die landskap daar uitsien: die grond is oordek met “vrugreste” in ’n staat van ontbinding. Dié beeld sluit aan by “eiland (3)” (NL 172-173) se eerste strofe, waarin die vroegoggendlandskap in liggaamsmetafore van ontbinding uitgebeeld word: “wanneer sterre loskom soos ou tande” (3). Die landskap as “aarde” word hierdeur tot stand gebring as die sfeer van verskynende selfonttrekking: die wêreld van “olyfbome” aanplant en bewerk, word stadigaan in die aarde, as die wêreld waaruit dit oorspronklik na vore gekom het, teruggetrek (Heidegger, 2002:26). Die woord “versande” in “versande/ foneme” is ’n permutasie van “verstandtande”. Dit dui aan dat iets gesê wil word, of van betekenis wil wees, maar niks meer koherent sê nie en word dus betekenisloos. Ook word die “vrugreste” met “drooggekykte oogappels” vergelyk, wat nie meer die spreekwoordelike appel van die bewerkers se oog is nie; intendeel: die oog is droog gekyk, wat enersyds dui op die afwesigheid van die bewerkers in die olyfplantasie, en andersyds op die “vrugreste” wat geen doel meer dien behalwe ontbinding nie.

Die “wind” word in strofe drie met “berge” in verband gebring wat “invokeer” (15), dit wil sê die “wind” word gesien as ’n gepersonifieerde teenhanger van die sterflikes wat die gode aanroep. Die aarde as “berge” wat vergelyk word met “donker glimmende spieëls” (14) hou verband met die hemele se “silwer wind” (15) wat die landskap ’n mistieke allure gee. ’n Skrifbeeld van “wind” is te vind in die woord “griffelspore” (17) wat dui op die wisselwerking tussen die elementale dinge, die “wind”, die “sand” en die “klippe” (16). Die skrifbeeld, “griffelspore”, is “’n ritmiese patroon van spraakgebrek” (18), wat dui op die stom getuienis van “klippe”, dit wil sê dat die klippe sonder spraak vertel. Dié inskripsies praat saam met die “geprewelde gebede” (33) van die “priester” (28) van vergaan, wie se “gebede”

⁹ Om by die “pit” van dinge uit te kom, impliseer ’n paradoks – die gedig word by ’n destruktiewe lesing as ’n “gebeurtenis” ervaar wat binne die leser se temporele horison afspeel. Vergelyk Spanos (1977:445): “It [the ‘object’ of interpretation] becomes, that is, an event in my temporal horizon of circumspect care, an event / experience hermeneutically, as event, in the sense, as the crucial privative prefix of *a-letheia* makes clear, of discovering the temporal being that spatialization covers over or conceals.” Dit beteken dat die syn in en vir die oomblik deur Dasein as interpreteerder onthul moet word, wat die radikale temporele struktuur daarvan blootlê. Hiervolgens word die teks as “onuitputbaarlik” beleef, wat aansluit by dit wat Leitch (2010:174) “misreadings” noem: “Using this new hermeneutics, the destructive critic discovered that texts were inexhaustible. To read a text was necessarily to ‘misread’ it. All readings were misreadings. Texts were perpetual”, wat terselfdertyd aantoon hoe destruksie en dekonstruksie bymekaar aansluit.

ook as “’n ritmiese spraakgebrek” (33) beskryf word. Die “klippe” wat sonder stem vertel, laat dink aan Breytenbach se gedig “die eiland van verbranding” (KL 138) in *Katalekte*, waarin die spreker noem dat “dae” en “nagte” “leef in hulle geskiedenis van sand en wind” (1-2). Die skrif- en spraakbeelde onthul dus die dae en nagte wat die geskiedenis van die elementale dinge vertel, wat die fundamentele temporaliteit van die landskap blootlê. In die volgende twee strofes van die gedig onthul die spreker onthulling:

- 19 ontmens, bar: hier sien jy soms
- 20 ’n swart salamander slinks soos ’n littekenende linkerhand
- 21 die son laat skitter, en waar die luglyn visioeneer
- 22 glip ’n vergete aardgod deur die asemruimte
- 23 tussen opnoem en die memorie van verder vergaan:
- 24 ’n blinde Bacchus, ’n infertiele Pan, ’n skimmel Ga

- 25 reisigers hier het vergange al van vergaan
- 26 gewet, en die vashou aan ’n dop van lewe
- 27 of ’n ontbindingsmasker:
- 28 die swart mes, dit was insig waarmee die priester
- 29 ’n lang wond in die sy kon sny
- 30 om die kadawer se binnewerk uit te haal
- 31 en die holplek vol te stop met die geleerde mengsel
- 32 van heuning, byewaks, aromatiese plante,
- 33 geprewelde gebede ’n ritmiese spraakgebrek
- 34 om die skimme mee te sus ...

Die woord “hier” in “hier sien jy soms” (19) benadruk die feit dat die landskap ’n wêreld oopmaak waarin die spreker hom/haar bevind. Die spreker onthul onthulling as die stryd tussen ’n besondere wêreld en die entiteite daarvan, wat terselfdertyd aan die stryd tussen verskyning en onttrekking onderworpe is. Ook word die spreker bewus van sy/haar eie eindigheid, soos Spanos (1977:444) verduidelik: “un-grounded or, rather, grounded in Nothing, i.e., open”; die dinge is gegrond in die “niks” wat ’n bewus-wees van Dasein se eie moontlikheid tot niesyn na vore bring. Laasgenoemde word reeds belig in die eerste woord van die strofe, naamlik “ontmens” (19) – die voorvoegsel “ont-” veronderstel dat die sterflikes die landskap eens bewoon het, maar nie meer bewoon nie. Die streek word as “bar” (19) beskryf, wat die onvrugbaarheid en dorheid van die aardstreek beklemtoon.

Die spreker wys daarop dat jy “hier” “soms/ ’n swart salamander” “sien” (19-20) wat “die son laat skitter” (21). Die adjektief “littekenende” (20) verduidelik hoe die “salamander” lyk: soos ’n hand wat hom-/haarself teken, maar die woord “littekenende” dra ook spore van die woorde “litteken”, “tekenende” en “teken” wat onderskeidelik verband hou met die herstel van ’n wond (“litteken”), ’n kunstenaarsaktiwiteit (“tekenende”) en iets wat iets anders

aandui (“teken”). Die “swart salmander” word hierin ’n soort simbool van die skeppingsproses wat deur die landskap geïnspireer is. Daarby roep die “swart salmander” ’n mitiese wêreld op in die naasmekaarstelling van “’n vergete aardgod” (22) wat wegglip “waar die luglyn visioeneer” (21). Dit vind plaas in ’n “asemruimte” (22), wat asemhaling beklemtoon in teken van die behoud van die sterflike, asook die gode wat verskyn in die “opnoem en die memorie van verder vergaan” (23). Die wêreldterugtrek en -vergaan word verder deur ’n aantal adjektiewe bewerkstellig, en die gode beskryf as “’n blinde Bacchus”, “’n infertiele Pan” en “’n skimmel Ga” (24). Die goddelikes se vergaan dui op die terugtrek in vergetelheid namate hulle al hoe meer “menslike” attribute, spesifiek dié van ouderdom, verkry – vergelyk die adjektiewe “blinde”, “infertiele”, “skimmel”.

In strofe vyf word genoem dat “reisigers” (25) “hier reeds vergange al van vergaan” (25) weet. Die beskrywing van “reisigers” staan in kontras met “bewoners” wat die klem op die onbewoonbaarheid van die landskap plaas, of die landskap as ’n tussen-wêreld, ’n deurgangsruiimte. Landskap word egter ook tot onthulling gebring in die wyse waarop daar deur die landskap gereis word. Die reis gaan gepaard met ontberings, wat gesien kan word in die wyse waarop die reisigers “vashou aan ’n dop van lewe” (26). Die “dop” verwys letterlik na ’n dop wat gedrink word, byvoorbeeld ’n klein sopie water, of figuurlik na ’n dop wat die liggaam as ’n “ontbindingsmasker” (27) veronderstel. Die woord “ontbindingsmasker” kan verduidelik word as ’n masker teen die dood, wat laat dink dat die mens agter die masker reeds dood is. Die teendeel is egter waar, dat “reis” as ’n vorm van woon verstaan kan word, waarin die “reisigers” as sterflikes oor die aarde reis, wat die aarde en hemele ontvang, en ontberings voor die goddelikes moet deurmaak. Die “ontbindingsmasker” word dan ’n ding wat die vierskaar versamel as “die wyse waarop sterflike op aarde is” (Heidegger, 1989:172), dit wil sê al reisend woon in behoud van die vierskaar. Die “ontbindingsmasker” word dus ten sterkste met die liggaam van sterflikes geassosieer, wat impliseer dat die liggaam iets anders (soos die gees) huisves.

Die verband met die wyse waarop die sterflikes die teenwoordigheid van die goddelikes gedenk, is geleë in die balsemritueel van die “priester” (28). Dit word in detail beskryf – hoe die priester “’n lang wond in die sy kon sny” (29) en dan “die kadawer” (30) (wat hier terugwys op die “ontbindingsmasker”) se “binnewerk” (30) (organe) uithaal en volstop “met die geleerde mengsel/ van heuning, byewaks, aromatiese plante,/ geprewelde gebede” (31-33). Die ritueel het dan ten doel “om die skimme” te “sus” (34), dit wil sê die gees van die afgestorwene in vrede na die doderyk te laat gaan. Die balseming van die lyk het ook ’n preservingfunksie, wat die ontbindingsprosesse verlangsaam. Die volgende strofe

dui dan hoe die wêreld van sterflikes verband hou met begeerte van alle dinge, wat saam getuig van vergaan:

- 35 elkeen paai sy landskap in hom groot
- 36 in wisselwerking met die redes van koelte en rus
- 37 laag op laag van wat die oog ge-aaï het,
- 38 'n lewensaar deur die priester se pols
- 39 mondende in die onrustige mompeling
- 40 van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof ...

Die woord “paai” in “elkeen paai sy landskap in hom groot” (36) wys op 'n subjektiewe (interne) “landskap” wat onderskei word van 'n objektiewe (eksterne) landskap. Let ook op die rymwoorde “paai” en “ge-aaï” (oog/land), wat tekenend is van die “wisselwerking” tussen die binne- en buitelandskappe. Hierdie siening staan wel in kontras met landskap as 'n wêreld waarin geleef word, aangesien dit 'n deurlopende dualisme tot gevolg het, tussen subjek/objek, intern/ekstern, kultuur/natuur, binne/buite, en dies meer (Ingold, 2000:191). Eerder as wat daar gedink word in terme van die “interne” en “eksterne” landskappe, word daar van die standpunt uitgegaan dat die wêreld die landskap is waarin die sterflike leef. Dit is hierdie “wêreld” waaraan die mens onderworpe is solank as wat hy/sy lewe, wat verbeel word as 'n “lewensaar” (38) wat uitmond “deur die priester se pols” (38) tot “in die onrustige mompeling/ van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof” (39-40) nie. Hierin maak die werksaamhede van menslike en niemenslike agente deel uit van die ritmiese vorms van die taakskap wat deur Ingold (2000:195) beskryf word as die totale ensemble van take. In die laaste drie strofes van die gedig word die werklikheid van die “dood” (41) gekontrasteer met die alledaagse werksaamhede van woon:

- 41 en die dood dan alleen 'n eiland waar
- 42 dit nie meer die moeite loën om water
- 43 vas te maak, en jy jou oor kan gee
- 44 aan ontderming, 'n tydsverduistering

- 45 jy! jy! waar jy loop is jy 'n geleidster
- 46 ek sien jou gaan langs die hang van blink heuwels
- 47 en wanneer die lig sterf word jou hare swart,
- 48 maar meer: ek volg jou met die bewegings
- 49 van my hart op soek na al die kadanse
- 50 waarop ek met jou óm kan gaan

- 51 *dit* is hoe son gemaak gaan word
 52 en bevry in die duister
 53 hoe 'n blink hand die swart salmander mag vang

In die sewende strofe word die dood as 'n "tydsverduistering" (44) teenoor die werksaamhede van die lewe opgestel, wat geïnterpreteer word as 'n landskaptoneel wat in die verte gesien word. Die "dood" (41) as verafbeskoude landskap word dan gekontrasteer met die alledaagse werksaamhede van woon in lewe. Die dood word verbeel as 'n landskap waarin die "natuur" sy eie gang gaan, dit nie meer die "moeite loën om water/ vas te maak" (42-43) nie en die spreker sy/haar eie sterflikheid bedink as 'n fisieke vergaan van die liggaam, as 'n "ontderming" (44). (Die uithaal van die derms is ook 'n deel van die balsemproses, dus eerder 'n poging om die fisieke vergaan teë te werk.)

In die agste strofe word die "dood" egter topologies vervorm tot hoop en bevryding. Dit word gedoen deurdat die spreker die "jy"-figuur sien as 'n "geleidster" (45) van die lewe tot in die dood. Die spreker is nie deel van daardie landskap nie, maar roep die "jy"-figuur op as "geleidster" (45) om hom/haar tot in die doderyk te begelei. Die spreker roep die skemberbeminde aan: "jy! jy!" (45), wat die sterflike se soeke na 'n sinvolle bestaan in die aansig van sy/haar eie sterflikheid beklemtoon. Die "kadanse" (49) waarna die spreker "op soek" (49) gaan om met die skemberbeminde om te gaan, word die beginsel van die lewe, maar ook meer as die lewe: as die omvormende krag van liefde en van seks, as 'n ontdekkingsreis tot in die dood, wat woon op aarde nie verduister as 'n blindelingse staar na die einde toe nie (Heidegger, 1989:172). Die begeleiding daarheen maak wel nog steeds deel uit van die lewe op aarde, wat gesien word in die wyse waarop hy/sy "op soek" gaan na al die "kadanse" (49) "waarop ek met jou" (50), dit wil sê die spreker met die lewe/skemberbeminde op pad na die dood "óm kan gaan" (50). Hierin word die pad na die dood, maar die dood self ook, as avontuurlik voorgestel, wat skakel met Breytenbach se gedig "om die wêreld te kan sê" (KL 75): "die groot vergeet voor/ nog 'n aanloklike avontuur" (4-5).

In die slotstrofe word "*dit*" (51), as "al die kadanse/ waarop ek met jou óm kan gaan" (49-50), die beginsel van lewe tot in die dood, maar ook vir die ander kant van lewe waarin die "son" "gemaak" (51) en "bevry" (52) word in die duister, tekenend van skeppende en seksuele ekstase, van "hoe 'n blink hand" "die swart salmander mag vang" (53). Die "blink hand" van die son bring dan tot onthulling "daardie eiland dus, [...] waar wind/ blou linte span" (1-2) aan die begin van die gedig, as 'n voortdurende proses, "van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof" (40) nie. Die wyse waarop die sterflike op aarde woon, onder die

hemele en voor die goddelikes, word dus verhelder in “al die kadanse” (49) waarmee die sterflike met die skemberbeminde “óm kan gaan” (50), wat die syn deur die vierskaar konkretiseer.

4.2.2 Eiland (2)

Die sentrale tema in “eiland (2)” (NL 98-99) is dat klank vorm gee en sodoende sekere dinge in herinnering hou, wat spesifiek skakel met die taakskap as die werksaamhede wat “gehoor” word, eerder as tonele wat “gesien” word (Ingold, 2000:199). Die taakskap word in “eiland (2)” deur verskeie aktiewe menslike en niemenslike agente tot stand gebring, soos “die chaloupe se gebulk” (4), die “blêrende nekke” (13) van bokke en “die bekkende kinderkoor” (19) wat die “imam” (17) napraat (let hier veral op die “gebulk” en geblêr wat tekenend is van aktiewe werksaamhede). ’n Verwikkelde taakskap word dus tot stand gebring wat tot aan die einde van die gedig deurloop, waar die soomlose en heterogene “denke en drome” (43) vra om “losgetorring” (44) te word. Die alledaagse aktiwiteite word onthul as deel van ’n omgewing, byvoorbeeld “die chaloupe se gebulk” wat vervleg met die “newel/ wanneer die nag lig word” (3-4), die “binneplaas/ en steeg waar bedelaars opdoem om te sis” (28) en “die hoogte/ waar benewelde oorlewingsartieste in hole woon” (32). Daar is egter ’n diskrepansie tussen die narratief van die hede met “die fees van tabaski” (10) (of *Eid al-Adha*), en die geskiedenis van slawerny in die verlede, wat op alledaagse wyse deel vorm van sterflikes se bewoning van die eiland. Die vraag ontstaan hoe hierdie narratiewe versoen kan word sodat woon in die hede bewerkstellig kan word, veral met inbegrip van die herrysing van “doodskrete” (6) “uit tonnens vergange gegrou” (37) wat “snags” (35) opklink. Die onuitwisbare herinnering aan “die eeue toe slawe hiervandaan verskeep is” (7), sluit aan by die motto, “er is nergens onschuld” van M. Mooij, wat wys hoe die verlies aan onskuld altyd reeds vervleg is met die wyse waarop sterflikes op aarde is. Dit sluit ook aan by die beskrywing van die “middelwêreld” (“Middle World”) as “to live in that part of consciousness where stains will not go away, where history is a reminder of the horrors of the state of man and imagination is as strong as history” (Breytenbach, 2009b:155).

eiland (2)

“er is nergens onschuld” (M. Mooij)

- 1 hierdie eiland dus, stuipe van geluide:
- 2 klanke as boekhouers van emosies

3 of sterfsterre gee dit weer:
 4 die chaloupe se gebulk uit die newel
 5 wanneer die nag lig word óm 'n hol eggo
 6 van doodskrete gevleg in stilte
 7 oor die eeue toe slawe hiervandaan verskeep is
 8 en verblindende lig oor die see
 9 'n duisternis brand in die geheue,
 10 en die keel is 'n snoer;

11 die bokke wat geslag gaan word
 12 vir die fees van tabaski
 13 het gevlegte linte om die blêrende nekke
 14 wanneer kinders hulle in die see afspoel
 15 in 'n reinigingsritueel van dierlike vergrype;

16 die bokke wat geslag gaan word
 17 het herkouende oë van nadenking soos die imam
 18 met die baardjie wat ritmies blêr
 19 nagepraat deur die bekkende kinderkoor
 20 in die Koranskool
 21 agter melaatse mure,
 22 asemhaling is 'n snoer
 23 bidkrale vloeiend uitgetel en opgenoem
 24 as die onnoembare Name van Een;

25 gevleg as foneme van die ongeuite Woord
 26 gewiek op die wind tril woue
 27 'n skril patroon bo binneplaas
 28 en steeg waar bedelaars opdoem om te sis
 29 en leë vingers te klap;

30 dan tuimel die inkantasies van tromme
 31 na benede van die hoogte
 32 waar benewelde oorlewingsartieste in hole woon,
 33 om toon en vlegpatroon te gee
 34 aan die see se klots en sjos en stilte;
 35 en snags wanneer mens en bok oopoë sluimer
 36 herrys soos 'n gebulk uit die newel
 37 hol klanke uit tonnens vergange gegrou
 38 in die basalt om kelders van skaamte
 39 te snoer aan kaaie van donker vervoer,
 40 om die leegte te voer;

41 voorheen was tyd vir ewig,
 42 toe word dit uitgehol;
 43 vroeër was denke en drome soomloos,
 44 toe word dit losgetorring;
 45 destyds was daar geskiedenis,

- 46 nou nog net etterende skeurtjies van bewuswees
 47 binne die see se glimmende skede:
 48 hierdie eiland, dus

Gorée, 1992

Die “chaloupe”, ’n klein Franse vissersbootjie, se “gebulk” kom “uit die newel” (4), wat ineenvleg met die mistigheid vroegoggend. Dit is egter nie die enigste vervlegting nie – ook die verlede word met die hede vervleg deurdat dit “lig word óm ’n hol eggo/ van doodskrete” (5-6). Die “doodskrete” word met ’n vergange wêreld van slawerny geassosieer, wat heenwys na ’n tyd “toe slawe hiervandaan verskeep is” (7). Die vervlegting van tye is ook ’n ritmiese vervlegting, waarin die versreëls meestal reëlmatig anapesties (Hobsbaum, 1996:1-2), wat die gedig op taalvlak saamsnoer – vergelyk byvoorbeeld die vierde, agtste en tiende versreëls:

v v / v v / v v / v
 die chaloupe se gebulk uit die newel (drievoetig-anapesties)

v v / v v / v v /
 en verblindende lig oor die see (drievoetig-anapesties)

v v / v v /
 en die keel is ’n snoer (tweevoetig-anapesties)

Die traumatiese gebeure van die wegvoer van slawe kan egter nie uitgesê word nie – vergelyk die woorde: “en die keel is ’n snoer” (10). Die geluid van “die blêrende nekke” (13) maak wel deel uit van die vorms van die taakskap in die hede, wat heenwys na “die bokke wat geslag gaan word/ vir die fees van tabaski” (11-12). Die fees van Tabaski gedenk Abraham se gewilligheid om sy seun, Isak, as brandoffer te gee om sy liefde aan God te bewys, voordat God ingegryp en ’n lam in Isak se plek voorsien het (Noakes, 1992:74). Die slag van die “bokke” sou dus gesien kan word as die wyse waarop die sterflikes die goddelikes se teenwoordigheid gedenk en sigbaar hulle dank betuig (Heidegger, 1989:173), wat deel uitmaak van die sterflikes se religieuse bestaanwyse.

Die “doodskrete gevleg in stilte” is nie werklike doodskrete in die hede nie, maar die “hol klanke uit tonnells vergange gegrou” (37), wat deel vorm van ’n stelsel om slawe in “die leegte te voer” (40). Die “hol klanke” kom dus na vore uit die “tonnells” wat in die verlede gegrou is, wat slegs herinner aan die “doodskrete” van slawe, maar nie self die “doodskrete” is nie. Dié “tonnells” maak dan ook deel uit van die landskap wat gesien kan word as die

gestolde vorm van die taakskap in die verlede “om die kelders van skaamte/ te snoer” (38-39). Die “tonnels” as deel van die landskap maak die geskiedenis van slawehandel in ’n sekere sin altyd-teenwoordig; dit wil sê, dit is die landskap self wat “vertel” van die slawehandel.

Ander aktiwiteite van niemenslike agente wat die eiland uitmaak, sluit in die “chaloupe se gebulk uit die newel” (4). Die “bokke wat geslag gaan word/ vir die fees van tabaski” (11-12) met hulle “blêrende nekke” (13) maak deel uit van die werksaamhede gedurende die fees van Tabaski. Hier kan ook gewys word hoe die lot van diere in die hede met die lot van slawe in die verlede vergelyk word. Die spreker toon ook aan hoe mense en diere na mekaar lyk, deurdat die “bokke” (16) beskryf word met “herkouende oë van nadenking soos die imam” (17), asook dat dieselfde lot beide mens en dier tref – vergelyk die sesde strofe waar daar gewys word op “mens en bok” wat “oopoë sluimer” (35), waarin die “oopoë sluimer” die dood impliseer wat beide mens en dier tref.

In strofes drie tot vyf word egter veel meer gekonsentreer op menslike agente, soos die ritmiese geblêr van die “imam” (17) wat “nagepraat” word “deur die bekkende kinderkoor/ in die Koranskool” (19-20), wat saamval met die “sis” (28) en “leë vingers” “klap” (29) van “bedelaars” (28) en die trommespel van “benewelde oorlewingsartieste” (32) wat “toon en vlegpatroon” (33) gee aan die “see” (34), wat die komplekse verwewing van verskillende ritmiese siklusse in die taakskap beklemtoon (Ingold, 2000:196-197). Hierin kan ook gesien word hoe die omgewing gekonkretiseer word, met verwysing na die “woue” wat “’n skril patroon bo binneplaas/ en steeg” (27-28) “tril” (26) (let op die deiktiese woord “bo” wat ’n aanduiding gee van die “woue” se vlug), wat terselfdertyd wys hoe “bedelaars” (28) in die “binneplaas/ en steeg” “opdoem” (28). Ook kan gewys word op “die inkantasies van tromme” wat “tuimel” (30) “na benede” (31), wat die omgewing as sodanig konkretiseer. Die geluid van “die see se klots en sjos en stilte” (34) in strofe vyf sluit aan by die “hol klanke uit tunnels vergange gegrou” (37) in strofe ses.

Wat interessant is, is dat die nag spesifiek verband hou met strofe een en strofe ses, en veral geassosieer word met die narratief van slawerny in die verlede. Die gebeure gedurende die dag word van strofes twee tot vyf met die “fees van tabaski” (12) aan die lig gebring. Dit wil voorkom asof die gedig simbolies gestruktureer is, waar die nag verband hou met die verlede as die plek waarin die sterflikes nie in vrede kan woon nie, terwyl die dag die voortsetting van die woonaktiwiteite toon, ten spyte van die verbondenheid aan die gebeure in die verlede. Die gedagte dat “geskiedenis” (45) iets is wat volkome was, word self deur die spreker in die laaste strofe gedestruëer, waarin “geskiedenis” nie meer gesien word as iets

wat gelyk is aan “waarheid” nie; inteeendeel, daar is “nou” net “etterende skeurtjies van bewus-wees” (46), dit wil sê die besef van ’n veelheid “binne die see se glimmende skede” (47), wat “hierdie eiland” (48) as ’n belewenis van “denke en drome” (43) onthul.

In hierdie lesing is dan spesifiek gewys op die werksaamhede wat die taakskap uitmaak in die hede met die fees van Tabaski en hoe dit op assosiatiewe wyse vervleg is met die landskap wat die narratief van slawehandel vertel. Die wyse waarop sterflikes woon in die Heideggeriaanse sin bewerkstellig, is per slot van rekening nie eenduidig nie, maar kan deur middel van die metafoor van nag- en dag-elemente uitgedruk word. Die geskiedenis van slawerny is die onderbewuste (of simboliese nag-kant) van die eiland, wat die moontlikheid van woon met behoud van die vierskaar, onmoontlik laat voorkom. Die dag-kant van die eiland onthul egter die voortsetting van die alledaagse werksaamhede van woon, wat ’n betekenisvolle wêreld oopmaak vir die sterflikes gedurende die feestydperk in Tabaski.

4.2.3.Eiland (3)

In “eiland (3)” (NL 172-174) word verskillende fases van die dag, van sonder tot dat dit weer nag is, van strofe tot strofe beskryf. Die eerste sewe strofes openbaar die wyse waarop die landskap verander namate die dag vorder en ander elemente in die landskap belig word of na vore tree. Die landskap word dus in sy dinamiese veranderlike toestande beskryf op verskillende tye van die dag. Die gedig laat blyk die onmoontlikheid om die volheid van lewe op aarde vas te vang, wat beklemtoon word in die eerste en laaste versreël van die gedig, “die oomblik wat mens nie meer kan peil” (1, 80). Let hierin op die weglating van die dubbele ontkenningvorm, wat die ritmiese opeenvolging van die spreker se poging om die omvang van die syn vas te vang, op ’n ikoniese wyse imiteer, en die sin van die een versreël in ’n ander te laat oorloop (enjambeer):

eiland (3)

- | | |
|----|--|
| 1 | die oomblik wat mens nie meer kan peil |
| 2 | die nimmereindigende glip van nag na môre |
| 3 | wanneer sterre loskom soos ou tande |
| 4 | om die hemelse mond vaal te kleur |
| 5 | linie op laag moontlike beelde |
| 6 | gelouter in die duisternisvuur |
| 7 | met al die verbuigings van vlug geveer in die voël |
| 8 | se grys nes |
| 9 | jou oë word wit van tuit-tuur na ure se oorgang |
| 10 | die dagende besef dat aarde ouer is as enige wete |
| 11 | en te bewerig om vas te praat |

12 eers behoort die kontoere van lig aan voëls
 13 die witblou duiwe soos klippers in die lug
 14 kraaie is bruin met grys borsjassies
 15 om by die kromswaardige snawels te pas
 16 swaels en mossies en meeue
 17 kom vorendag uit die goeie grond van sien

 18 die oggend blom
 19 die see is 'n bed vol ou slaap met die grafiek
 20 effense rillings van asemhaling
 21 oor 'n heuwelwang waar die dekking kraak
 22 in gapings van turksvybos en mirtebome
 23 kom bok en skaap met deftige spoortjies
 24 hane verfraai en verfomfaai dan die stilte
 25 esels bulk 'n nag se lading suur drome uit
 26 en op die hoogste plekke verblind en stempel die son
 27 daardie wit aanbiddingstempels vir gode van vlam

 28 midoggend kom geure van ontluikende kruie
 29 as balseming uit die warmer kluite
 30 'n waas oor die see
 31 los die skeiding tussen waterlyn en luglaag op
 32 mense met swart klere lê lappe koelte neer
 33 onder priële
 34 hulle drink swart koffie en wag vir die druiwe
 35 om te swel
 36 soos betekenis uitgevul kom in die vergetelheid van ink

 37 teen die middag is die heuwelvesting 'n blinde labirint
 38 weggesteek vir wind en seerowers
 39 die son wiel 'n onsigbare oog deur die galmte
 40 diere kom terug van die weiding met klokkende mae
 41 vissersbote van die vangs
 42 nat veerlose vlieërs uit die newewete
 43 mans met touskoene loop in die veld en roep hoei-hoei
 44 teen 'n bergspits staan 'n rokie skielik regop

 45 dan is die son 'n gloedende bloedlating
 46 van ongestolde sien
 47 tussen mens en einder kom die oranje dieptes
 48 van stuifmeel en stof uit die see
 49 die lug kneus pers en dan roos en dan
 50 skil die vingers af
 51 voëls begin vlieg weer maar nou in reëls en rye swye

 52 pas voor donker flits die water wit 'n spieël
 53 deurdrenk van beelde
 54 die sterre is 'n skitterende koers en diskoers
 55 skottels en strydwaens en gordels en horings
 56 mens ontdek die maan as skedel in jou hand
 57 hier begin loop die lyne deurmekaar ...

Strofe een onthul die tydperk kort voor dagbreek deur die firmament tot uitdrukking te bring aan die hand van sekere beelde wat die oorgangstyd “van nag na môre” (2) teken. Die naghemel word gepersonifiseer as ’n mond wat besig is om sy/haar “tande” (3) te verloor, dit wil sê die sterre is besig om te verdwyn, wat die nag vergelyk met ’n ouerwordende mens wie se liggaam agteruitgaan en kenmerkend is van sy/haar naderende dood. Dié landskapbeeld word uitgebrei in die volgende versreël waarin die naghemel as ’n “mond” (4) uitgebeeld word: “om die hemelse mond vaal te kleur” (4), wat dui op die wisselgang met sonsopkoms. Die “linie op laag moontlike beelde” (5) herinner daaraan dat die naghemel op verskillende maniere “geverf” word, maar verwys ook na die sterrebeelde wat in die naghemel besigtig kan word – vergelyk die versreëls: “skottels en strydwaens en gordels en horings” (55) in strofe sewe. Die woord “duisternisvuur” (6) impliseer dat die duisternis alle lig verduister, maar sinspeel terselfdertyd ook op die “vuur” in die “duisternis”, wat verwys na die naderende sonsopkoms. Die “voël/ se grys nes” (7-8) dui nie net op die letterlike voëlnes nie, maar eerder op die hemele wat uitgebeeld word as “al die verbugings van vlug” (7). Die aanskouer kyk stip “na ure se oorgang” (9), wat die veranderlike toestande van die landskap beklemtoon. Die “oë” wat “wit” word van “tuit-tuur na ure se oorgang”, skakel ook met die narratief van die “ou man” (74) wat besig is om te sterwe in die laaste strofe, wat dus nie net verskillende prosesse wat by aanskoue van die landskap gemerk word, beklemtoon nie, maar ook die proses van doodgaan, wat tegelykertyd afspeel. Dit gaan ook oor die proses van hoe dinge vorm en naam kry namate dit ligter word – vergelyk “kom vorendag uit die goeie grond van sien” (17).

Die beeld van die “verbugings van vlug” wat met die vroegoggendlandskap in verband gebring word, skakel met die tweede strofe, waarin die spreker noem hoe “die kontoere van lig” “eers” “aan voëls” “behoort” (12), wat die wisselwerking tussen die “grys nes” as hemele uitwerk ten opsigte van die “witblou duiwe” (13), die “bruin” “kraaie” “met grys borsjassies” (14), en “swaels en mossies en meeu” (16). Die vroegoggendvoëls wat die hemele bevolk, sluit aan by die sonder in strofe ses, waarin “voëls” “weer” “begin vlieg”, maar anders as in die oggend, “nou in reëls en rye swye” (54). Hierin word die “aarde” ook beskryf as “ouer” “as enige wete” (10), waarin die woorde “dagende besef” nie net dui op die oggend wat opgedaag het nie, maar ook die uitdagings van die dag. Die “aarde” wat gesien word as “te bewering om vas te praat” (11-12) sluit aan by die onmoontlikheid om die prosesse wat in die landskap voltrek word, te objektiveer (vergelyk Hoofstuk twee onder punt 2.4.1). Die dinge wat gesien word, “kom vorendag uit die goeie grond van sien” (17), wat “sien”

vergelyk met dit waaruit die dinge gebore word of tot aanskyn kom. Dié dinge is deel van die wordingsproses van die wêreld namate dit lig word en die dag aanbreek.

In die derde strofe word 'n landskapbeeld tot stand gebring wat aanduidend is van die wyse waarop “die oggend blom” (18). Verskillende prosesse van helderder word, van beter sien namate dit ligter word, of die kwaliteit van lig wat verander, word beskryf. Die woord “blom” (18) dui aan dat dit nou vol-oggend is, met ander woorde dat die oggend nou heeltemal aangebreek of deurgebreek het. Die “oggend” wat “blom” onthul die “see” as “'n bed vol ou slaap” (19), as ‘t ware nog taai en loom van die slaap, terwyl die wind nes 'n “effense” (20) “grafiek” van die “asemhaling” van 'n sieke op 'n monitor is, of slegs die klein golfies soos effense bewegings van 'n grafiek. Die woorde “die oggend blom” kan dan ook met die uitdrukking “die see blom” (HAT) in verband gebring word, wat dui op golfies aangebring deur 'n ligte windjie. Die “effense rillings van asemhaling/ oor 'n heuwelwang” (20-21) bring die versreël nie net in verband bring met die “see” in die vorige versreël nie, maar personifieer ook die landskap.

Die “dekking” wat “kraak” (21) dui op weiveld wat moontlik verwys na 'n veeboerdery, waar daar in die “gaping” (22) tussen “turksvybos en mirtebome” (22) “bok en skaap met deftige spoortjies” (23) na vore kom. Die strofe beskryf dan eintlik die wyse waarop die diere wakker word. Die pluimvee skakel ook met die “hane” (24) en hulle gekraai wat die “stilte” verfraai” (24) as deel van die oggend mooi maak, of “verfomfaai” (24) as die stilte liederlik ophef. Die drome wat die “esels” (25) gedurende die nag ingeasem het, het suur geword, en word nou uitgebalk, wat nie 'n danige mooi klank tot gevolg het nie (let op die verband tussen werksaamhede en die geluide wat voortgebring word). Die “son” wat “die hoogste plekke” “verblind en stempel” (26), dui daarop dat die “son” pas bokant die heuwels uitgekom het en vir 'n oomblik verblindend deurskyn. Die moontlikheid dat daar werklik “aanbiddingstempels” (27) is waarin die pas opgekome son dan verblindend skyn, of dat die dinge op die hoogtes dan deur die son so verlig word dat hulle tempels, aanbiddingsplekke word, is onwaarskynlik. Tog word die plekke verblindend helder verlig deur die son en daardeur plekke van aanbidding.

Die woord “midoggend” (28) dui die temporele vervolg van die dag aan. Die “geure van ontluikende kruie” (28) word geruik, wat die taaskap uitbrei na ander sinuïe. Die “kluite” (29) as die kruiebedding is reeds warmrig, en die verband tussen die “ontluikende kruie” “uit” die “warmer kluite” (let op die herhaling van die ui-klank) beklemtoon die samehang tussen kruid (“kruie”) en grond (“kluite”), maar ook die “geure”, dit wat geruik word. 'n Fokusverskuiwing vind plaas, dié keer van die land terug na die see, met die

beskrywing van die “waas” wat “die skeiding tussen waterlyn en luglaag” (31) oplos, wat vooruitwys na die vyfde strofe en die newel wat toegesak het. Daarna word gefokus op “mense met swart kleren” wat “swart koffie” “drink” (34) en “wag vir die druiwe/ om te swel” (34-35). Die “betekenis” (36) van “wag vir die druiwe/ om te swel” (34-35) vergelyk die uitswel van druiwe met die proses van betekenisgewing in skrywe, wat ’n proses is wat nie gedwing kan word nie.

Die vyfde strofe begin met die woorde “teen die middag” (37), waarin die “heuwelvesting” (37), as ’n reeks verskillende permutasies van heuwel, ’n fort of vesting op ’n heuwel impliseer. Dit word beskryf as “’n blinde labirint”, weggesteek vir “wind en seerowers” (38). Die woord “blinde” beskryf die aard van die “labirint” as ontoeganklik en geslote, ’n vesting veilig teen bedreigings. Die “son” (39) word vergelyk met ’n “wiel” (39), wat ook ’n geluidsindruk maak, as “’n onsigbare oog deur die galmte” (39). Die rondheid van die “wiel” word met die “son” vergelyk, en is soortgelyk aan dié van ’n “oog”, dit wil sê die “son” sit hoog, wat “son” en sien met mekaar verbind. Die beweging van “diere” wat terugkom van hul “weiding met klokkende mae” (40), verwys na die klokke om hulle nekke, asook die mae wat klok omdat hulle vol is. Die “vissersbote” keer terug “van die vangs” (41) en die bote is metafores “nat veerlose vlieërs uit die newewete” (42). Die “newewete” verwys enersyds na die newel wat reeds in strofe vier toegesak het, en andersyds ’n metafoor vir die see, waarvandaan die “vissersbote” terugkeer. Die “mans met touskoene” “roep hoei-hoei” (43) om die diere na die kampe terug te roep (let op die klanknabootsing, wat die temporele aard van die taakskap na vore bring), en ’n “rokie” staan “regop” teen ’n “bergspits” (44), wat die bedrywighede teen die aand se kant rondom die huis impliseer.

Die sesde strofe beskryf “die son” as “’n gloedende bloedlating” (45), wat soos die vorige strofes die temporele gang van die dag aandui. Die sonsondergang is soos ’n “gloedende bloedlating/ van ongestolde sien” (45-46), wat “sien” dus konkreet maak as iets wat kan stol – ’n kosbare vloeistof, soos bloed; hierin is “sien” meer as ’n handeling, dit is amper ’n soort invul met kleur, ’n soort verhandelings. Dit is asof die landskap self die ongestolde sien (soos ongestolde eier) oor die son laat loop. Die “sien” as “ongestolde” bloed wys dan ook op die rooi met sonder, van die landskap wat sigself skilder, en so kom daar “tussen mens en einder” “die oranje dieptes/ van stuifmeel en stof uit die see” (47-48), “die lug” wat “pers” “kneus” “en dan roos” (49). Die woorde “en dan/ skil die vingers af” (49-50) dui op die lig se “vingers” wat afskil – wolkslierte wat verdwyn namate dit donker word. Die versreël “voëls begin vlieg weer maar nou in reëls en rye swye” (51) beskryf dan die formasies van voëls in die lug teen die skemer, wat skakel met die tweede strofe, wat sonop

met sononder in verband bring. Die “reëls en rye swye” is beskrywend van die formasies en stemming van die vlug kort voor donker, wat ’n skryfbeeld is en gelees kan word. Die sewende strofe beskryf die tyd “pas voor donker” met “die water” wat vergelyk word met “’n spieël/ deurdrenk van beelde” (52-53), wat “’n skitterende koers en diskoers” (54) sterre in “skottels en strydwaens en gordels en horings” (55) onthul, en die “mens” “die maan as skedel” in sy/haar “hand” “ontdek” (56), wat dien as *memento mori* – ’n herinnering aan die feit dat die mens doodgaan. Die volgende drie strofes beeld die finale donkerte uit:

- 58 agter ringmure is begraafplase soos katakombes
 59 vol lae gemompelde gesprekke
 60 op elke graf dryf ’n vlampit in olie
 61 die verterende tong is ’n verlore siel in die donkerte
 62 se stem uit die stomtyd
- 63 in ’n grot verberg Doper Oudkind sy skewe lewe
 64 en sy krom lyf
 65 agter ’n sluipnaam
 66 sodat die gids hom nie kan kom haal
 67 voor die woord gelam het in vlees nie
- 68 wit is die ongeskrewe beeldeboek
 69 die glas swartgeroet
 70 *dit* is die nimmereindigende probleem:
 71 as alles aanhou en voorstelbaar onvertelbaar is
 72 en daar geen uitbrand is aan getalle nie
 73 hou mens dan in die dood ook aan reken? ...

Die “deurmekaar loop” van “lyne” (57), dui byvoorbeeld die lyne tussen “sterre” aan wat “deurmekaar loop”, maar hierin word meer spesifiek verwys na die lewenslyn¹⁰, wat letterlik “agter ringmure” (58) eindig in die geselskap van “lae gemompelde gesprekke” (59) van dooies. ’n Lampie ter ere van die dooies is dan ook op “elke graf” met “’n vlampit in olie” (60) te sien. Die woord “stomtyd” (62) wys dan op die doderyk, maar wanneer die doderyk in verband gebring word met “lae gemompelde gesprekke” (59), is die dood nie stemloos nie. Die stemme wat opklink, is veral dié van religieuse aard, wat in strofe nege na “Doper Oudkind” (63) (of Johannes die Doper) verwys, wat “in ’n grot” “sy krom lyf” (63-64)

¹⁰ Ingold (2011:4) skryf in die voorwoord tot sy nuwe boek *Being alive* dat hy veral geïnteresseerd is in die verkenning van die idee dat lewe langs lyne geleef word (“the idea that life is lived along *lines*”). As motto tot die boek haal hy dan vir Deleuze en Guattari (2004:215) aan oor die onderwerp: “For we are made of lines. We are not only referring to lines of writing. Lines of writing conjugate with other lines, life lines, lines of luck or misfortune, lines productive of the variation of the line of writing itself, lines that are *between the lines* of writing”, wat interessant sal wees vir verdere ondersoek. Dit val egter buite die afbakening bestek van die studie.

“verberg” (63). Hierin kan die “grot” gesien word as ’n tipe grafkelder of andersins ’n woning ná die dood. Hy het nou ’n “sluipnaam” (65) soos ’n doopnaam “sodat die gids hom nie kan kom haal/ voor die woord gelam het in vlees nie” (66-67), waarin die “gids” verwys na die wegwysers na die doderyk (die bootman Charon). Die “woord gelam” “in vlees” herinner aan die Woord wat Vlees geword het (vergelyk Johannes 1:1), wat heenwys na Jesus Christus se koms na die aarde. Die verwysing na “Doper Oudkind” en “die woord gelam” “in vlees” verwys dan spesifiek na die Nuwe Testament, wat veral met inagneming van die feit dat daar “geen uitbrand is aan getalle nie” (72) vra of die mens ná die dood aanhou “reken” (73). Die dood word gemetaforiseer as “die ongeskrewe beeldeboek”, wat “wit” (68) is, dit wil sê van lig, terwyl die “glas swartgeroet” (69) is, wat beteken dat die mens nie kan sien wat aan die ander kant van lewe gebeur nie. Die laaste strofe wil dan ’n tipe toepassing of gevolgtrekking/slotsom gee van dit wat in die vorige strofes beskryf is:

74 die ou man sien drake en trone
 75 en engele met swaarde en deurboorde oë
 76 en hoe die tyd landskappe baar vol patrone
 77 sy verstandskap verlam wit soos die see loop vóór sterwe
 78 die dood is ’n swerwer in die spieël se skerwe
 79 en hy tel hy tel op een twee drie verwe
 80 die oomblik wat mens nie meer kan peil

Die verwysing na “die ou man” (74) wat “drake en trone/ en engele met swaarde en deurboorde oë” (74-75) en “hoe die tyd landskappe baar vol patrone” (76) is soortgelyk aan dit wat in die gedig gebeur of dit wat die digter wil doen. Daarna word die oomblik van dood beskryf, hoe “die ou man” se “verstandskap verlam wit soos die see loop vóór sterwe” (77), wat beteken dat sy verstand nie verder bly reken in dié lewe nie, maar deel word van die “lae gemompelende gesprekke” in die begraafplaas. Uiteindelik stel die spreker: “die dood is ’n swerwer in die spieël se skerwe” (78), wat daarop dui dat die “dood” nie ’n vaste blyplek het nie, met die implikasie dat jy nie veilig teen die dood kan wees nie, dat die dood (as “swerwer”) sy swerftogte neem “in die spieël se skerwe” (hierin kan gewys word op ’n gebreekte spieël wat sewe jaar ongeluk beteken, of die poging tot ’n geheelbeeld vorm, tot niet gemaak word). Nog is dit “die ou man” wat bly reken “en hy tel hy tel op een twee drie verwe” (79), asof hy nie meer verder as “drie” kan tel nie, wat in die teken staan van “die oomblik wat mens nie meer kan peil” (80) nie.

In “eiland (3)” skryf die digter oor “die dagende besef dat aarde ouer is as enige wete/ en te bewerig om vas te praat” (10-11), wat aansluit by die idee dat die aarde alle pogings tot

objektivering weerstaan. Hierdie beskrywing van “aarde”, wat “te bewerig is om vas te praat”, is ’n sentrale motief in die “eiland (3)”. Daar kan dus geargumenteer word dat die beskrywing van die landskap uitgevoer word vanuit ’n sekere “wil-tot-kennis”, maar dié poging berus op ’n paradoks van die onmoontlikheid om resloos en uitvoerig te kan ken. Nogtans gaan die spreker as teenhanger vir “die ou man” en digter voort in sy poging om die syn in sy volheid oop te skryf. Hierin hou die dag-elemente verband met die landskap wat die sterflike op ’n sterk sintuiglike wyse ervaar, wat spesifiek sy/haar ont-dekking van die elemente van die vierskaar vooropstel. Die nag-elemente behels ’n besinning oor die dood, wat beskryf word as die tyd dat “die lyne deurmekaar” “begin loop” (57), wat ’n aantal stemme laat opklink uit die doderyk. Die spreker probeer, soos “die ou man” (74), sin maak van “die tyd” wat “landskappe baar vol patrone” (76), maar die probleem is dat “alles aanhou en voorstelbaar onvertelbaar is” (71), wat impliseer dat die “mens” tot “in die dood” toe moet aanhou “reken” (73) om die volheid van die syn te begryp. Die landskap word in die gedig as radikaal temporeel uitgedruk, wat enige objektiewe of ruimtelike vorm vernietig. Die landskap word daarby ook vernuwe deurdat die nimmervoltooide prosesse van die taakskap na vore te bring.

4.2.4 Die destruksie van landskap in *Nege landskappe*

Vervolgens word die bevindings van die destruktiewe lesings van landskap in “eiland (1)” (NL 5-6), “eiland (2)” (NL 98-99) en “eiland (3)” (NL 172-174) kortliks saamgevat. Dié samevatting het wel nie ten doel om ’n oorsig van die gedigte te bied nie, maar om te illustreer hoe die digter die fundamentele temporaliteit van die landskap in die onderskeie gedigte na vore bring, wat die uiteenlopende maniere openbaar waarop landskap as ’n subjek-objek-relasie gedestruëer word. Terselfdertyd word die landskap deur aktiewe agente bewoon, wat laat blyk hoe die sterflikes met behoud van die vierskaar woon (of nie).

In “eiland (1)” word die tradisionele landskapidee gedestruëer deurdat die landskaptoneel wat aanvanklik uitgebeeld word, vernietig word deur die verafbeskouing van die landskap – “daardie eiland dus, heuwels blink waar wind/ blou linte span” (1-2) – in strofe een, op te hef. Die begrip landskap word ook in die proses vernuwe deurdat die werksaamhede van menslike en niemenslike agente op die eiland na vore gebring word. Dit word eerstens gedoen deur te fokus op werksaamhede wat in die verlede rondom die “olyfbome” (3) uitgevoer word, wat ’n sinvolle taakskap openbaar. Die betekenis van woon ontvou hier tot bouaktiwiteite, van oprigting en versorging (Heidegger, 1989:171), maar ook die wyse waarop die bouaktiwiteite in die taakskap ontaard en ’n landskap na vore kom wat

onthulling blootlê as 'n stryd tussen wêreld en aarde. Hierin kan gesien word hoe woon, met spesifieke verwysing na die elemente van die vierskaar, nie meer in die landskap bewerkstellig word nie – vergelyk byvoorbeeld die woord “ontmens” (19), wat daarop dui dat daar nie meer sterflikes in die landskap woon nie. Ook verskyn die goddelikes slegs as gedaantes wat tekenend is van vergaan – “'n blinde Bacchus, 'n infertiele Pan, 'n skimmel Ga” (24). Die tema van “vergaan” (25) word voorts vooropgestel en in verband gebring met “reisigers” (25) wat “vergange al van vergaan” (25) weet. Die “priester” se balsemritueel word beskryf as “'n ritmiese patroon van spraakgebrek” (33), wat saam met die elementale dinge praat van vergaan. Hierdeur word die landskap 'n teken van die wêreld as 'n geheel wat deur die “priester se pols” (38) uitmond “in die onrustige mompeling/ van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof” (39-40) nie. Hierdie ritmiese siklusse maak deel uit van die wordingsproses van die wêreld as 'n geheel (Ingold, 2000:201), wat deur die alledaagse werksaamhede van menslike en niemenslike agente, die fundamentele verganklikheid en veranderlikheid van die landskap laat blyk. In die laaste drie strofes van die gedig word die dood as 'n landskap in die verte voorgestel, wat anders daar uitsien as die werksaamhede in die lewe. Alhoewel dié eiland (van die dood) nie deur die spreker bewoon word nie, volg die spreker die skemberbeminde op pad daarheen in 'n soeke na al die vorms van omgang wat woon as 'n ontdekkingsreis na vore bring. Hierin word die ruimtelike vorm van die landskap op 'n radikale wyse gedestruëer en die temporaliteit daarvan beklemtoon.

Die vraag of woon hoegenaamd bewerkstellig kan word, is die sentrale kwessie in “eiland (2)” (NL 98-99), waarin die narratief van die verlede, met die wegvoer van slawe, verweef is met die narratief in die hede, wat afspeel tydens die “fees van tabaski” (10). Die landskap as “the congealed form of the taskscape” (Ingold, 2000:199), waarin “tonnels” (37) in die verlede gegrou is “om die leegte te voer” (40), laat telkens weer op 'n assosiatiewe wyse die “doodskrete” (6) van slawe hoor. Dié geluid preserveer die trauma van slawehandel en is 'n konstante herinnering aan die tuisteloosheid van sterflikes op aarde. Dié “doodskrete” wat “snags” (35) “herry” (36), word vroegdag deur die geluide van alledaagse werksaamhede van woon verdring, wat uitgedruk word met verwysing na die take gedurende die fees van Tabaski. Hierin wil dit voorkom asof woon wel bewerkstellig word, in soverre die sterflikes die “vierskaar” “in die dinge” “behoed” (Heidegger, 1989:173), byvoorbeeld die trommespel van “oorlewingsartieste” wat “vlegpatroon” (33) gee aan die “see se klots en sjos en stilte” (34). Die simboliese waarde van die werksaamhede gedurende die dag staan in kontras met dié van die nag, wat enersyds dui op die moontlikheid om te kan woon, en andersyds op die onmoontlikheid “om tot vrede gebring te wees” (Heidegger, 1989:172).

Die ewige terugkeer van dag en nag kan dus op simboliese wyse gesien word as die wyse waarop sterflikes hulself op aarde bevind. Dit is egter die bewoner van die landskap se taak om telkens weer op 'n interpretatiewe wyse met die verweefde aard van narratiewe op die eiland te onderhandel, dit wil sê woon opnuut te interpreteer. Hierin kan na Leitch (2010:172) verwys word, wat van mening is dat die mens tot 'n eindelose interpretatiewe bestaan gewerp is: “Man is thrown into an endless interpretative existence. There is never closure.” Hierin word Heidegger (1989:178) se vraag as ‘t ware 'n opdrag: “dat die sterflikes die wese van *woon* eers weer moet soek, *dat hulle eers weer moet leer woon*.”

In “eiland (3)” (NL 172-174) poog die spreker om die immer-veranderende landskap uit te beeld, waarin die onmoontlikheid om die dag in sy volle Dasein uit te beeld of te beskryf, in verf of in taal, beklemtoon word. Die eerste sewe strofes van die gedig toon aan “hoe die tyd landskappe baar vol patrone” (76). Die onmoontlikheid om sin te maak van die syn is dat daar “geen uitbrand” “aan getalle” (72) te sien is nie, en dat die mens dan sou moet bly “reken” tot ná die “dood” (72) om 'n greep te kry op die nooit-voltooide wordingsproses. Die naderende dood van die “ou man” (74) beklemtoon die vraag na die syn, wat Dreyfus (1991:10) beskryf as “to make sense of our ability to make sense of things”, wat op konkrete wyse gestalte vind in die wyse waarop “die tyd landskappe vol patrone baar”, maar die mens nie 'n greep daarop kan kry nie. Om sin te maak van ons vermoë om die werklikheid te verstaan, word dan gelykgestel aan 'n taak om die immer-veranderende landskap te probeer vasvang, alhoewel dit reeds by die eerste en laaste versreël 'n vergeefse projek blyk te wees, in soverre daar 'n “oomblik” kom “wat mens nie meer kan peil” (1, 80) nie, wat die misterie aandui en nie die berekenbare nie. In hierdie gedig word die onmoontlikheid om die betekenis van die syn te kan peil, ikonies verbeel as die begin en die einde (van die gedig). Die Cartesiaanse landskapidee word egter op 'n radikale wyse gedestruëer deur die temporaliteit van die landskap na vore te bring in die onmoontlikheid om die landskap te objektiveer.

4.3 Papierblom

Die bundel *Papierblom* (1998) is geskryf onder die pseudoniem Jan Afrika, wat 'n aanduiding gee van 'n gewone (bruin) man van Afrika. Die betekenis van “papierblom” wys na 'n “kunsmatige blom van papier gemaak” of die “volksnaam vir bougainvillea” (HAT). Kannemeyer (2005:400) meen die titel dui op die taak van die digter “wat verse as blomme uit die papier optower” wat in gesprek tree met die skildery op die voorblad, waarin die vroulike geslag as 'n blom voorgestel word. Dit wil voorkom asof die vlieg, wat op die

bobeen van die vroufiguur sit, die blom wil bevrug. Die vlieg, wat 'n simbool van die dood of verrotting is, suggereer dat lewe deur die dood bevrug word; dit tree dan ook in gesprek met die gelyknamige gedig, “papierblom” (PB 115):

papierblom

- 1 skryf dood dooier dooiste
- 2 doos, vingergat, poes
- 3 en goos versadiger van vrotvleis –
- 4 my mooiste, doodste ding,
- 5 skryf my fuckster lady

Hier skryf die digter agter die woord aan, 'n voorbeeld van “permutasie”, wat Viljoen (1998:280) identifiseer as een van die “sewe kroonblare” van Breytenbach se oeuvre. Die “skryf” (1) impliseer dat die “dood” (1) in al sy vorme, “dood dooier dooiste” (1), deur die digter geskryf word. Hier is die dood *in* die skrif, wat dekonstruksie, eerder as destruksie, as “leesstrategie” aktiveer, aangesien die fokus op die disseminasie van taal, eerder as die onthulling van die syn is (Leitch, 1983:84). Die woord “doos” (2) is 'n voorbeeld van die permutasie van woorde, wat afgelei is van “dood dooier dooiste”, en met variasies van “doos” as skeldnaam, naamlik “vingergat, poes” (2), in verband gebring word. Die vers tower nie “blomme” met danig positiewe konnotasies aan welriekendheid of skoonheid op nie, maar suggereer blomme van die dood, wat herinner aan die titel van Charles Baudelaire se bundel *Les Fleurs du mal* (1857) (“The Flowers of Evil”).

Die blom word bevrug met die dood, wat geboorte gee aan verskeie gestaltes van die dood, 'n kartering van Breytenbach se verse. Die woord “versadiger” (3) veronderstel egter dat die digter “van vrotvleis” (3) “versadig” is van “skryf” aan/oor die “dood”. Hierin word “vrotvleis” (3) met “doos, vingergat, poes” (2) geassosieer, wat die fokus op die disseminerende krag van taal en die skryfproses plaas. Alhoewel Breytenbach in “papierblom” die fokus (onder andere) op die permutasiespel van woorde plaas, word die temporele in-die-wêreld-syn deur die onthullende krag van taal in en vir die oomblik na vore gebring. Dit word gedoen deurdat die spreker die skryfdaad benoem as “my mooiste, doodste ding” (4), wat in die slotreël aangespreek word as “my fuckster lady” (5). Dit impliseer dat die aangesprokene, die dood self is. By die herlees van die gedig kan die inleidende woorde dan gesien word as 'n opdrag vir die “dood” om te “skryf” (1). Hierin staan Dasein se temporele in-die-wêreld-syn voorop, waarin sy/haar eindigheid die daar-syn oorskadu. Die gedig kan egter op beide destruktiewe en dekonstruktiewe maniere herinterpreteer word, met

die fokus op ander kombinasies, byvoorbeeld “skryf dood”, “skryf [...] doos” of “skryf [...] goos” (laasgenoemde ’n permutasie onder die invloed van “doos” van die woord “goor”), wat telkens ander betekenismoontlikhede na vore bring, hetsy van die syn (temporeel) of teks (ruimtelik) (Leitch, 1983:84).

Die personifikasie van die “dood” herinner ook aan “eiland (1)” (NL 5-6) waarin die spreker sê: “die dood is ’n swerwer in die spieël se skerwe” (78). Met verwysing na hierdie versreël, kan die subtitel “(72 gedigte uit ’n swerfjoernaal)” geïnterpreteer word as reisverse van die swerwer, wat telkens ander personas aanneem, byvoorbeeld dié van die dood, Jan Afrika of Kamiljoen. Die omswerwinge veronderstel ook dat heelwat landskap- of stadsgedigte in die bundel verwag kan word. Dit is daarby opvallend om te sien dat die digter eksplisiet die plekke merk waar jy die gedigte geskryf het, wat Kannemeyer (2005:400-401) beskryf as ’n aanduiding van die “ervarende ek se weg deur die wêreld” en hoe die digter “voortdurend geografies aan die verskuif is”. Die plekke wat besoek is, strek “van Port Bou, Genua, Valencia, Saigon en Bac Gian tot Washington, Princeton en Amsterdam.” Die plekname veronderstel dan ook dat daar deur landskappe gereis word, wat aansluiting vind by Weideman (1998) wat skryf dat van “die treffendste landskapsverse in Afrikaans” in *Papierblom* na vore kom:

Van die treffendste landskapsverse in Afrikaans staan in *Papierblom*. Daarom kan die digter in “selfportret” sê: ek griffel/ selfportretreise in verstrooide versvorm/ en rig my lewe na die lees van landskappe. Verse soos “paradys”, “grens” en “terug” (wanneer nag ’n skuur outyd is/ kan jy ons by Paradys verwag) is tekenend van ’n landskapekstase wat ’n mens veral in die derde fase van sy digterskap al sterker teëkom.

Die landskappe wat Breytenbach tot stand bring, is kenmerkend van die latere fase van sy oeuvre waarin die tradisionele skilderagtige landskap, radikaal gedestruëer word.¹¹ Dit word (onder andere) gedoen deur landskap as ’n ruimtelike vorm te destrueer sodat die inherente temporaliteit daarvan gesien kan word, wat die klem plaas op die wyse waarop sterflikes op die aarde woon. *Papierblom* as “swerfjoernaal” sinspeel ook op FA Venter se *Wurfjoernaal* (1965), wat die digter as nomade, of die nomadiese identiteit van die digter, beklemtoon. Die begrip woon in *Wurfjoernaal* toon wel ’n ooreenkoms met die gedigsiklus “dinkding” (NL 11-

¹¹ Daar sou geargumenteer kon word dat landskap as ’n uitdrukking van woon juis gestalte vind in die derde fase van Breytenbach oeuvre, met inbegrip van die inkerkering in die voorafgaande tronkfase, van 1975 tot 1983, wat ’n biografiese kode aktiveer. Dié ondersoek val egter buite die afbakening van die studie. Hierdie studie het wele ten doel om meer substansie aan Weideman (1998) se intuïsie te gee.

22), waarin woon ooreenkom met die Gotiese *wunian* wat “tevrede wees, tot vrede gebring te wees en in vrede te bly” beteken; die woord “vrede” hou dan ook verband met die woord “spaar” in die sin van “om iets ‘in sy wese te laat berus’”, wat letterlik beteken om “dit terug te plaas in sy eiendomlikheid, dit letterlik te ‘omhein’ of ‘te beskerm’ (’n skerm daarom oprig)” (Heidegger, 1989:171-172). Die vraag wat by die destruktiewe lees van “grens” (PB 116), “tuiskoms” (PB 120-121) en “terug” (PB 131) in *Papierblom* ontstaan, is na die wyse waarop landskap as woon daarin tot uitdrukking kom, met spesifieke verwysing na die digter as “swerfdigter” wat “nêrens permanent gewortel is nie” en “oral oënskynlik ewe tuis (of ontuis)” is (Van Vuuren, 1998b). Met inbegrip van die digter as swerfdigter, sal aandag gegee word aan die beskrywing van landskappe, en die wyse waarop woon, met behoud van die vierskaar, bedink word.

4.3.1 Grens

Vervolgens word ’n destruktiewe lesing van “grens” (PB 116) gemaak met die fokus op die onthulling van landskap as woon. Die landskap word op verskillende maniere deur die spreker tot stand gebring. Dit sluit in die skilderagtige landskap wat vanuit ’n subjek-objek-relasie beskryf word in strofe een, en gedestruëer word sodat landskap as ’n uitdrukking van Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn in strofes twee en drie tot uitdrukking gebring word. Dié gedig stel ’n landskapsreis voor, waarvan ’n landskaptoneel op ’n afstand gesien word, wat ook “hierdie grens” (1) tussen subjek en objek veronderstel. Soos die reistog vorder, word die “grens” vervorm tot die fisieke belewing van ’n reis “deur die donker poorte” (8) tot in “die land van poësie” (10). Teen die einde van die reis, kom die spreker by ’n “huis teen die steilte” (15) aan, wat tuiskoms impliseer. Die gedig beweeg dus van landskap as beeld of prent (subjek-objek-relasie) na ’n liggaamlike en temporele belewing daarvan. Die laaste strofe belig dan ook dat die reis nie net ’n fisiese reistog is nie, maar ook gesien word as ’n metafoor vir die lewensreis.

grens

- 1 elke keer is hierdie grens
- 2 ’n somber dagbreek
- 3 kurkeike hou die tyd in vlam
- 4 flaminke droom met geboë slankheid
- 5 van grasie in die gedoofde spieël van die meer
- 6 die heilige piek se lagie loodgrys sneeu
- 7 is koue katkots

- 8 dan deur die donker poort tussen steierende
 9 kaal berge se klowe
- 10 gaan mens die land van poësie binne:
 11 lourier, braam, een blinde wolk
 12 'n hemel soos 'n oog
 13 en later is die maan 'n dam
- 14 en skielik weer 'n landskap van blink-nat gisters
 15 tot aan die huis teen die steilte tussen olyfboom en sipres
 16 waar wind mens aan die lyf herken
- 17 hier kan mens elke keer
 18 wanneer die asem verwoël en die oë breek
 19 met ligte bene in die grond gaan lê en lewe

4 Julie 1997

In die openingsreëls kom die spreker by 'n “grens” (1) aan wat reeds aan hom/haar bekend is; vergelyk die woorde “elke keer” (1) wat bekendheid suggereer. Die spreker meen dat die beleving van “hierdie grens” “'n somber dagbreek” (1) is, wat die landskap “nostalgies” kleur. Dit is dié soort “nostalgiese” landskap wat Cresswell (2003:269) soos volg kritiseer in die hoofstuk “Landscape and the obliteration of practice”:

Landscape [...] does not have much space for temporality, for movement and flux and mundane practice. It is too much about the already accomplished and not enough about the processes of everyday life ...

Dit is juis hierdie kritiek van Cresswell (2003:269) wat die vertrekpunt is vir die destruktiwe lesings van landskap in die latere poësie van Breytenbach en Lucebert. Soos reeds geïllustreer in die “eilandgedigte” in die vorige afdeling, gaan dit oor die vernietiging van die representasie van die objektiewe landskap wat deur 'n selfstandige subjek vanuit 'n sekere sienswyse uitgebeeld word. Hiervolgens is die landskap, in die woorde van Wylie (2007:31) “always already nostalgic”, dit wil sê “something inherently backward-looking [...] a turning-away from the present, a favorable contemplation of the past, a gaze upon a rose-tinted, evening-softened scene”. Die teendeel van Cresswell se stelling word egter in Breytenbach se poësie bewys, naamlik dat landskap, met inbegrip van die taaskap, die onderliggende temporaliteit van die syn in en vir die oomblik, blootlê. Dit wat die landskap nostalgies kleur, is die “kurkeike” (3), wat beskryf word soos hulle “die tyd in vlam” (3) hou,

wat moontlik dui op die rooi van herfsblare, die “flaminke” wat “met geboë slankheid” (4) “in die gedoofde spieël van die meer” (5) staan, en “die heilige piek” met sy “lagie loodgrys sneeu” (6). Hierin kan gesien word hoe die landskaptoneel saamgestel is uit ’n voorgrond met ’n “meer”, die horisonlyn met die “kurkeike” tydens “dagbreek”, en die agtergrond met die “heilige piek”. Die landskaptoneel word dus tot stand gebring vanuit die tradisie van landskap in Westerse skilderkuns, wat gekenmerk word deur die ordeningsfunksie van liniêre perspektief – vergelyk Wylie (2007:57):

Linear perspective, which organises the entire space of a picture around a vanishing point on the horizon, is the underlying geometric spine that allows the hills, fields, buildings and people depicted to stand upright, fully fleshed and visually rendered in a plausible, coherent and convincing fashion. And beyond this technical element, it is difficult to overstate the influence that perspectival techniques of picturing have had more broadly upon both our sense of ourselves and our perception of the world. The language, attitudes and implications of this particular way of seeing might be said to be hard-wired into Western cultures. Thus, as regards the general cultural significance of linear perspective, the art historian and visual theorist James Elkins (1994) feels able to say it is “our” perspective ... the one that describes how we view the world, and constitute ourselves as viewing subjects’.

Hierin maak Wylie (2007:57) dit duidelik dat die landskaptoneel ingebed is in die wyse waarop daar in “Westerse kulture” na die wêreld gekyk word. Die wyse waarop liniêre perspektief ’n invloed uitoefen op die wyse waarop ons die wêreld sien, kom ook ooreen met JM Coetzee se beskrywing van die tradisionele “pittoreske” (of “picturesque”) landskap in Westerse skilderkuns. Eerstens merk Coetzee (1988:37) dat die kunstenaar William Burchell in sy verslag oor die aansig van Kirstenbosch die landskap benader asof dit die onderwerp van ’n landskapskildery gaan wees, waarvan die tradisie in die sestiende eeu ontstaan het. Dit kom dan ook ooreen met dit wat Breytenbach in die eerste strofe van “grens” doen. Die wyse waarop Coetzee uitbrei oor die komposisie van die landskap, kom dan ook ooreen met die pittoreske beginsels van landskap met sy voor-, middel- en agtergrond:

Burchell records the Kirstenbosch scene only in words. But they are the words of an enthusiast of landscape, that is to say, of an observer who views terrain as a potential subject of painting, and whose observation of terrain is in turn educated by his experience of painting. (The word *landscape*, which we use today to designate both a specific terrain and the general character of that terrain, enters English in the sixteenth century as a term from the art of painting: landscapes were pictures of stretches of countryside.) Burchell’s comments on the difficulties of rendering the tone, light, and chiaroscuro of Kirstenbosch are not empty exclamations but judicious

aesthetic observations. Composing the scene in his paragraph as planes of foreground, middle ground, and far distance, with the mountain forming a *coulisse* on the left, he follows pictorial principles. His mention of “warm finishing lights” reveals the medium in which he projects the scene: oils. He even specifies the landscape tradition in which he is thinking: the tradition of Claude, particularly of Claude as seen through English eyes – that is, the tradition of the picturesque (Coetzee, 1988:37).

Die afstand tussen subjek/objek word egter in die tweede strofe van Breytenbach se gedig gedestruëer, waarin die spreker illustreer hoe die landskap deel is van ’n wêreld waarin die spreker hom/haar bevind. Hierin maak die panoramiese blik in strofe een, plek vir die fisieke of nabye belewing van die landskap in strofe twee. Daar sou wel geargumenteer kon word dat die “steierende/ kaal berge” (8-9) ’n tipe subjek-objek-relasie veronderstel, soortgelyk aan dié in strofe een, alhoewel die verskil daarin geleë is dat die fisieke belewing van die landskap as ’n plek waardeur gereis word, vooropstaan, wat die subjek-objek-relasie destrueer. Dié destruksie word verder gevoer in strofe drie wanneer daar beskryf word hoe “mens die land van poësie” (10) binnegaan. Hierin word die “hemele” ontvang as “een blinde wolk” (11), wat lyk asof dit eenvoudig net ’n wolk is, maar diegene wat “die land van poësie” binnegaan, beleef ook die “hemele” wat vergelyk word met ’n “oog” – “n hemel soos ’n oog” (12) – wat veronderstel dat die “hemel” ’n teenhanger word vir die self, dit wil sê die “hemel” is ’n entiteit wat self ook kan waarneem, soos ’n goddelike oog wat van bo-af dophou. Die wisselwerking tussen sterflikes en goddelikes word gesuggereer met verwysing na die woord “lourier” (11) as die lourierkrone wat die godin Nike vir oorwinnaars gee. Hierdeur word “die land van poësie” beskryf as ’n plek waar die sterflikes saam met die goddelikes verkeer.

Die versreël “en later is die maan ’n dam” (13) loop deur tot in strofe vier, wat soos volg gelees kan word: “en skielik [is die maan]¹² weer ’n landskap van blink-nat gisters” (14), wat op simboliese wyse “die land van poësie” beliggaam, maar ook verband hou met “n landskap van blink-nat gisters” wat strek “tot aan die huis teen die steilte” (15), dit wil sê die “blink-nat gisters” is vars gisters, asof hulle vandag nog bestaan opnuut gewek deur die belewing van plek. Die “blink-nat gisters” slaan ook op die spreker wat tuiskom by die “huis teen die steilte” (15) wat trane veronderstel, tekenend van sterk emosie. Die “huis” word hierin ’n plek, wat herkenbare attribute vertoon, byvoorbeeld dat “wind mens aan die lyf herken” (16), wat die “wind” personifieer as ’n entiteit wat die individu verwelkom.

Die laaste strofe toon dat die gedig nie net gaan oor ’n fisieke reistog deur die landskap tot by “die huis teen die steilte” nie, maar dat dit ook gelees kan word as ’n

¹² My invoeging.

metaforiese reistog, van die lewe tot in die dood, laasgenoemde wat verstaan kan word as 'n tuiskoms in die dood. Die herhaling van die woorde “elke keer” (17), wat ook die woorde is waarmee die gedig begin, suggereer dat die mens “hier” (17) ook 'n bekende grens betree. Dié “grens” impliseer twee interpretasiemoontlikhede: die eerste moontlikheid, dat “die asem vervoël” (18) omdat die reisiger uitasem is na afloop van die reis; die tweede, dat die sterflike te sterwe kom. Met laasgenoemde in gedagte, wil dit voorkom asof die dood in hierdie gedig 'n “omgekeerde” soort woon is, dit is die omgekeerde van Dasein se in-die-wêreld-syn, omdat die “asem” van die sterwende “vervoël”, dit wil sê 'n voël word, wat die sterflike ontmens; ook beteken dit om metafories die laaste asem uit te blaas. Die “oë” wat “breek”, wat 'n metafoor is vir sterf, veronderstel dat die oë nie meer hulle doel dien nie. Die laaste versreël: “hier kan mens [...] met ligte bene in die grond gaan lê en lewe” (17-19), is 'n paradoks aangesien mens nie in die dood “lewe” nie; dit veronderstel wel dat die liggaam met die dood in die aarde opgeneem word, wat 'n uiterste vorm van landskapbelewing is, maar in werklikheid geen be-lewing is nie.¹³ Die belewing veronderstel dus 'n eenword met die heelal. Kortom word die destruksie van landskap geïllustreer deurdat die ruimtelike vorm van die skilderagtige landskap in die eerste strofe vervorm word tot 'n sintuiglik-beleefde landskap wat die landskap temporaliseer. Die digter as swerfdigter vervorm die landskap, wat in strofe een aan die hand van skilderkonvensies beskryf word, tot 'n beleefde landskap waardeur gereis word, in strofe twee. Hierdeur word geïllustreer hoe die betekenis van woon nie tot “wonings” beperk is nie, maar in watter mate die reisiger hom tuis voel in sy/haar reistog deur die landskap. Die reisiger reis in behoud van die vierskaar wat 'n hoogtepunt bereik met die beskrywing van “die land van poësie” (10) wat 'n sterk verweefde voorstelling van die elemente van die vierskaar na vore bring. Die reis kan ook as 'n metafoor vir die lewensreis geïnterpreteer word, waarin die tuiskoms nie net gedink word as 'n tuiskoms by die “huis teen die steilte” (15) nie, maar ook verbeel word as die einde van die sterflike se lewensreis, waarin die dood as 'n omgekeerde soort woon geïnterpreteer word.

4.3.2 Tuiskoms

In “tuiskoms” (PB 120-121) beskryf die spreker hoe hulle terugkeer na 'n huis waar hulle 'n tyd lank nie gebly het nie. In teenstelling met “die hartlande wat donker is van bloedvergieting” (1) waarvandaan hul terugkeer, word dié huis as 'n “toevlugsoord” (2) beskryf, maar in die tweede en derde strofes word die vervalde aard van die woning

¹³ Hierdie siening word egter weerspreek deur die “lewendigheid van die dood” in Breytenbach se poësie. Is die fonemologiese raamwerk soepel genoeg om die voorstelling van die dood in Breytenbach se poësie te hanteer.

vooropgestel. Dit word gedoen deur te wys hoe “alles” “verwaarloos” (4) is, byvoorbeeld “die tuinhok” (5) geroes en die “paadjies uitgevee” deur “ruie gras” (6). Hier kan veral gelet word op die werkwoorde: “verseël” (5), “uitgevee” (6), “verflenter” (7), “omgekantel” (8), “toegeswel” (10), “flodder” (10) en “gevrete” (12), wat degenerasie voorstel. Dan vra die spreker: “is dit die huis van toe ons oë nog skoon was?” (9), wat dubbelsinnig is: aan die een kant sinspeel dit op die aftakeling van die fisiese blyplek en aan die ander kant op die onmoontlikheid om weer te kan woon (in die sin van tot vrede gebring te wees) nadat “teruggekeer” (2) is “uit hartlande wat donker is van bloedvergieting” (1).

tuiskoms

- 1 uit hartlande wat donker is van bloedvergieting
- 2 het ons teruggekeer na hierdie toevlugsoord
- 3 op die heuwel:
- 4 alles is verwaarloos, ranke en roes
- 5 het die tuinhok verseël,
- 6 ruie gras het al die paadjies uitgevee
- 7 en die bome is verflenter vol wilde vrugte,
- 8 ’n Adamsnaald het omgekantel –
- 9 is dit die huis van toe ons oë nog skoon was?
- 10 die buitedeur is toegeswel en verf flodder af,
- 11 binne is mure en meubels wit van muf,
- 12 knaagdiertjies het gate uit die lakens gevreet
- 13 om nes te maak
- 14 en seker die eie werpsel te verslind,
- 15 die dooie geitjies in die vuurherd se lyke
- 16 is grys van as
- 17 soos askete wie se lywe van treurigheid vergeet het
- 18 om te lewe –
- 19 sal ons ooit die magiese woorde weer onthou?
- 20 deur die skoorsteen sing ’n nag
- 21 soos deur ’n verrotte tand
- 22 maar die wyn in die vate het ryp en diep geword
- 23 ’n son wat verder skyn al is die hart hoe rou
- 24 verby donkerword skink ek ’n glas
- 25 en drink my trane vas:
- 26 laat vannag hang ’n droëwangmaan
- 27 so heerlijk koud as van ouds
- 28 skuins bo waar die heuwel wal maak teen gister
- 29 se dood en duisternis

Die “verstaan” wat Dasein se in-die-wêreld-syn onthul, word deur die verval in en rondom die huis, “alles is verwaarloos” (4), in strofe twee en drie uitgedruk, wat gekonkretiseer word aan die hand van ’n aantal dinge wat groei, soos die “ranke” (4), “gras” (6), “bome” en “vrugte” (7), maar wat verwaarloos het aangesien dit vir ’n tyd lank nie versorg is nie. Die dinge wat groei, beskadig dan ook die dinge wat opgerig is, byvoorbeeld die “tuinhek” (5), “paadjies” (6), “Adamsnaald” (8), “buitedeur” (10), “mure en meubels” (11). Soos gesien kan word in heelwat voorbeelde, is die wêreld onderworpe aan die strydigheid van verskyning en onttrekking, byvoorbeeld die “ruie gras” wat “al die paadjies uitgevee” het, wat die werf aan die hand van wêreldverval onthul.

Ook word Dasein se moontlikheid om te woon deur ’n gebeurtenis in die verlede bepaal, waarvan spore in die beeld van “die dooie geitjies in die vuurherd” (15) te vind is; “die dooie geitjies” word deur die spreker as “lyke” (15) beskryf, “grys van as” (16), wat op assosiatiewe wyse skakel met “gister/ se dood en duisternis” (28-29). Dit impliseer dat die spreker se uitspraak “toe ons oë nog skoon was” verband hou met die aanskoue van ’n gebeurtenis wat woon in die hede onmoontlik maak, waarin die “hart” as “rou” (23) gekwalifiseer word, sodat die spreker sy/haar “trane” (25) moet inhou. Daarby “sing” “’n nag” deur die “skoorsteen” (20), wat die fluitgeluid vergelyk met dié van “’n verrotte tand” (21), wat die tandpyn van die huis as beeld gebruik vir die verval van die huis en die verlies van woon. Maar hierdie verrotting is ook belangrik vir die moontlikheid vir woon wat in die laaste gedeelte van strofe vier deur die spreker in die vooruitsig gestel word. In die laaste gedeelte van strofe vier onthul die spreker ’n landskaptoneel wat insluit “’n droëwangmaan” wat “hang” (26), met ander woorde ’n maan met wange waaroor trane nie loop nie. Die maan word met ander woorde gepersonifieer (soos die “skoorsteen”) wat kontrasteer met die spreker wat sê: “skink ek ’n glas/ en drink my trane vas” (24-25). Hierin word die hemele opnuut weer deur die sterflike ontvang, wat tegelyk skakel met die herinnering aan die maan vóór die gebeurtenis, as “so heerlijk koud as van ouds” (27).

Die begrip van die herinnering aan hoe daar voorheen gewoon is, is dit waarin die eintlike “tuiskoms” van die titel van die gedig gesetel is, wat woon dan ook opnuut in die vooruitsig stel. Dit wil sê, die “tuiskoms” is ’n terugkeer na wat dit beteken om te woon, soortgelyk aan Heidegger (1989:177-178) wat argumenteer dat die *eintlike woningnood* daarin bestaan dat “die sterflikes die wese van woon eers weer moet soek, *dat hulle eers weer moet leer woon.*” Soos die titel “tuiskoms” suggereer, is woon in die gedig verwant aan die betekenis van tuiskoms na afloop van ’n reis. Die wyse waarop daar in die verlede gewoon is, het egter verlore geraak as gevolg van twee dinge: die gruwels beleef in “hartlande” van

“bloedvergieting” (1), en die wyse waarop “alles [...] verwaarloos” (1) geraak het ten tye hulle nie in die huis gewoon het nie. Die dinge waarin die “tuiskoms” van die gedig gesetel is, is juis die dinge wat illustreer op watter wyse die elemente van die vierskaar in die dinge behoue bly ten spyte van die verweer van tyd. Vergelyk byvoorbeeld “die wyn” wat “in die vate het ryp en diep geword” (22) wat tog ’n element van tuis wees te midde van die verval beklemtoon. Die sterflike se ontuisheid in die hede met die wynmaakproses in die verlede in verband bring – vergelyk ook “dinkding” se tweede gedig, (NL 12), wat illustreer op watter wyse die elemente van die vierskaar in die dinge behoue bly. Die tydsverloop het nie die wyn aangetas nie – dit het dit eintlik verbeter in kontras met die “hart” wat “rou” (23) is. Die noem van die “son wat verder skyn al is die hart hoe rou” (23) en hoe “’n droëwangmaan/ so heerlijk koud [hang] as van ouds” (26-27) illustreer die wyse waarop sterflikes woon onder die hemele teweegbring in soverre die hemele as hemele ontvang word; ook maak die “heuwel” ’n “wal” “teen gister/ se dood en duisternis” (28-29), wat attribute van beskerming met die aarde as konkrete entiteit in verband bring. Die slotgedeelte laat blyk dus hoe die aarde en hemele ’n tuiste bied vir die sterflike, maar word net deels teweeggebring, aangesien medemenslikheid steeds hierin ontbreek.

4.3.3 Terug

In “terug” (PB 131) onthul die spreker as interpreteerder van die aktualiteit, sy/haar verstaan van die in-die-wêreld-syn, wat die vorm van ’n reis aanneem. Die spreker gee dus voorrang aan sy/haar eie temporele in-die-wêreld-syn, waarin die verstaan van die landskap as ’n wêreld waarin gewoon word, reisend/sprekend ervaar/uitgesê word – vergelyk: “ons draai die rug op die Kaap van Naalde/ [...] en ry oor die Rûens waar die heuwels/ stadig en gaaf en silwerwit is” (4, 9-10), wat die sterflike se belewing van die reis vooropstel. Hierin is dit duidelik dat die reis nie soseer oor woon (in die engere sin van die woord) gaan nie, maar oor reis – van ’n werklike reis na plekke met mooi name – wat lateraan ’n reis word wat in die “Paradys” (27) sou kon eindig. Maar soos daar in Hoofstukke een en drie beredeneer is, is woon vir Heidegger nie maar sommer ’n “menslike aktiwiteit” naas andere nie:

In woon kom die grondtrekke van ons menswees tot uiting. Die mens *is* slegs in soverre as wat hy woon. [...] Woon is vir Heidegger die wyse waarop ons as sterflikes op die aarde, onder die hemele en voor die goddelikes bestaan (Holm & Schoeman, 1989:168).

Hieruit kom dit duidelik na vore dat die sterflike se reis deur die landskap verstaan kan word as 'n alledaagse aktiwiteit, wat terselfdertyd die syn konkretiseer deur die elemente van die vierskaar op uiteenlopende maniere na vore te bring. Die verloop van die reis strek van “skemer” met die “aandhemel aan die brand” (1), na “waar silwerwit skape nog wei aan die dag” (13), en later waar “die aalwyne [...] brandwag [staan] in die donker ure” (25) totdat die “nag” as “'n skuur outyd” (26) beskryf word. Hierin kan byvoorbeeld gesien word hoe die sterflike die hemele metaforiseer as 'n vuur, wat eweneens die hemele, sowel as die verganklikheid van alle dinge, vooropstel. Tydsverloop word dan ook aan die hand van landskaptonele gekonkretiseer, wat lig- en vuurbeelde insluit – “die aandhemel aan die brand” (1), “'n vuur se knetterende vlae bo/ en óm ons die gloed van sterwe” (11-12), “die laaste vonke/ kole tot sterre aangeblaas” (23-24). Hierdeur word die dood op metaforiese wyse met tydsverloop, wat gekonkretiseer word deur die landskaptonele, in verband gebring, waarin “herinnering” (16) “weggelê” is “aan soveel einders en eindes” (17). Die woordspeling “einders” en “eindes” bring dan ook die gesigseinders in die landskap met die einde van die mens se lewe in verband, wat die nietigheid van alle dinge beklemtoon. Dit sluit aan by die doodsbeseef van die spreker, “die dood is ryp” (14), wat deur sy/haar waarnemings in taal tot uitdrukking kom.

Vervolgens word geargumenteer dat die landskappe in “terug” deur Dasein se outentieke posisie met betrekking tot die syn tot stand gebring word, waarin die spreker sy/haar eindigheid en historisiteit erken, en dinge in die landskap as temporaliteit benader, op soek na die betekenis van in-die-wêreld-syn. Dit word gedoen deur die gedig stip te lees en fenomenologiese voorrang te gee aan die wyse waarop die spreker die landskap as 'n wêreld waardeur gereis word interpreteer.

terug

- 1 skemer steek die aandhemel aan die brand
- 2 en ons skaduwees word lank
- 3 soos in die vroeë ure,
- 4 ons draai die rug op die Kaap van Naalde
- 5 waar hierdie kontinent in die oseaan verdwyn,
- 6 die kus het skeepswrakke soos die leë harnasse
- 7 en monderings van drake,
- 8 uit die mond het woorde op die blad gespoel,
- 9 en ry oor die Rûens waar die heuwels
- 10 stadig en gaaf en silwerwit is van stoppels,
- 11 'n vuur se knetterende vlae bo

12 en óm ons die gloed van sterwe
 13 waar silwerwit skape nog wei aan die dag
 14 se stoppels, die dood is ryp,
 15 die betowerende landskap van tyd
 16 en langasem-bewegings van herinnering
 17 aan soveel einders en eindes weggelê,
 18 so baie voorgangers is stof onder die aand
 19 se aarde, twee bloukraanvoëls fladder op
 20 en weg op swaar vlerke,
 21 na Stormsvlei, oor Riviersonderend
 22 die klowe deur na Mooivallei:
 23 by Wakkerstroom het die laaste vonke
 24 kole tot sterre aangeblaas,
 25 die aalwyne staan brandwag in die donker ure:
 26 wanneer nag 'n skuur outyd is
 27 kan jy ons by Paradys verwag

Die eerste voorbeeld van 'n landskaptoneel wat in die gedig tot stand gebring word, is dié van “die aandhemel” wat beskryf word asof dit “aan die brand” gestee word deur die sonsondergang met “skemer” (1). Die “aandhemel” word dus uitgebeeld as iets wat “brand” en op hierdie wyse skemertyd onthul, maar ook verder brand soos die gedig vorder, wat eenheid skep ten opsigte van die gedig as 'n geheel. Dit beeld terselfdertyd ook die temporaliteit van die landskap uit, aangesien dit gekonkretiseer word as 'n brand, wat 'n destruksie is van die landskap as 'n toneel wat “staties” is. Die liggame van die reisigers word gesien in hulle “skaduwees” wat “lank” word (2), tekenend van hul liggame voor die son. Dit bring ook die metaforiese betekenis van ouer word vorendag, vergelyk veral die toonaard van die versreël “en ons skaduwees word lank” (2), wat assosiasie met ouderdom as 'n metaforiese skemertyd (die tyd voor donker word, of dood) vorendag bring. Die versreël “soos in die vroeë ure” (3) hou verband met dagbreek en die tyd wat die son opkom. Die reisigers se liggame voor die son word uitgebeeld soos hulle wegdraai van “die Kaap van Naalde” – die mees suidelike punt van Afrika – en hulle reis opwaarts neem. Die kontoere van die landskap word beskryf as die plek “waar hierdie kontinent in die oseaan verdwyn” (5) wat die “kus” (6) belig as die grensgebied tussen kontinent en oseaan. Dinge wat die “kus” as landskap konstitueer, sluit in die “skeepswrakke” (6), 'n simbool vir die stryd tussen wêreld en aarde. Die wêreld van die “skeepswrakke” maak deel van 'n vergange wêreld wat nie meer bestaan nie; dit word dan ook vergelyk met 'n mitiese wêreld van “drake” (7), wat die werklikheid daaromtrent fabelagtig maak. Die vergelyking van die “skeepswrakke” wat “soos die leë harnasse/ en monderings van drake” (6-7) beklemtoon dan ook dat die dinge hul

aanvanklik funksie verloor het, wat die prosesse van wêreldterugtrek en -verval vooropstel. Die “mond” (8), as die plek waar riviere in die see in loop, is dubbelsinnig: dit verwys enersyds na die “mond” waar die riviere in die see inloop, en andersyds na die “mond” van die digter, wat verband hou met “woorde” (8) wat die dinge ver-taal tot ’n gedig: “uit die mond het woorde op die blad gespoel” (8); die versreël verwys dus na die ver-taling van die landskap tot ’n vers.

Die vorms wat die landskap deur die loop van die gedig aanneem, behels dat die “heuwels” van die “Rûens” (9) beskryf word as iets waaroor gery kan word, wat “stadig en gaaf” is, wat die tydsaamheid en tegemoetkomendheid van die streek belig. Soos wat hulle “oor die Rûens” (9) reis, word die son bokant hul beskryf as ’n “vuur” (11), waarvan die “knetterende vlae” (11) van die son die vlamme daarvan voorstel; “’n vuur se knetterende vlae” (11) is ook ’n soort dubbele metafoor, wat enersyds veronderstel dat die vlae knetter soos vlamme, dit wil sê baie intens; andersyds is dit vlae van die vuur, tekens of aanduidings dat daar vuur is. Die skemertyd word as ’n “gloed” (12) onthul, wat dui op die rooi kleur van die sonsondergang, wat die landskaptoneel uitbeeld. Die einde van die “dag” word gekonkretiseer as ’n veld waaraan “silwerwit skape” “wei” – “waar silwerwit skape nog wei aan die dag/ se stoppels” (13-14), wat die dag sien as ’n taakskap waarin verskillende prosesse voltrek en beskryf word in verskillende soorte lig. Die verskillende take wat gedurende die dag voltrek word, kwalifiseer die landskap as ’n “betowerende landskap van tyd” (15), waarin die genitiewe metafoor impliseer dat die “landskap” inherent deurdrenk is van “tyd”, dit wil sê gestalte verkry met die dinge wat verskillende tye van die dag konkretiseer. Hierin is gedig destruktief deurdat Dasein se ervaring van die landskapsreis vooropgestel en die geïkte landskapvoorstellings ondermyn word.

Die verwysing na “langasem-bewegings van herinnering” (16) illustreer die wyse waarop “herinnering” soos “langasem-bewegings” is, dit wil sê wat ’n asem het, as ’t ware oor ’n lewe van hul eie beskik, maar ook sterflik is. Hierin word “die betowerende landskap van tyd” gelykgestel aan “herinnering” se “langasem-bewegings” wat “weggelê” is “aan soveel einders en eindes” (17), dit wil sê die herinnerings van sterflikes is nou begrawe onder die aarde, wat die volgende versreël inlui: “so baie voorgangers is stof onder die aard/ se aarde” (18-19). Die verwysing na die “aand/ se aarde” is ’n konkrete uitbeelding van die dood, dit wil sê van die “aarde” wat die wêreld in sigself weer opneem. Dit is egter nie net die sterflikes wat in die aarde opgeneem word nie, maar ook die fauna en flora wat op die aarde en onder die hemele leef – vergelyk die “twee bloukraanvoëls” wat opfladder” en met “swaar vlerke” wegvlieg “na Stormsvlei, oor Riviersonderend/ die klowe deur na Mooivallei”

(21-22). Die reis word dan ook gelykgestel aan die voëls se vlug, wat behels dat die reisigers soos die “bloukraanvoëls” op reis gaan “na Stormsvlei, oor Riviersonderend/ die klowe deur na Mooivallei”.

Teen die tyd dat die reisigers “by Wakkerstroom” (23) aankom, “het die laaste vonke/ kole tot sterre aangeblaas” (23-24), wat dui op die afloop van die “skemer” wat by die aanvang van die gedig “die aandhemel aan die brand” (1) gestee het, tot die uitbrand daarvan in die slot van die gedig, wat die “kole tot sterre aanblaas”. Die vuurbeelde hou egter nie op nie, waarin die “sterre” in die aandhemel as “kole” verbeel word, wat “aangeblaas” word. Die implikasie hiervan is dat die “sterre” as die laaste vonkies van die “vuur” verbeel word. Die metafoor van die hemele wat soos ’n “brand” is, resoneer ook met taal en syn wat self as ’n “brand” verbeel kan word. Hierdie konkretisering van die lig wat minder word as verskillende stadiums van vuur wat uitbrand kan ook gesien word as inspirasie tot *Die windvanger* se eerste gedig, (WV 11-12), waarin die digter argumenteer dat “tyd” as sodanig nie bestaan nie, maar gekonkretiseer word as iets wat vorm aanneem in “die mens se vel/ wat kraak en knetter en krimp/ in die verbygaan van lewe” (2-4) – vergelyk die eerste strofe:

- 1 daar is geen tyd
- 2 tyd is die mens se vel
- 3 wat kraak en knetter en krimp
- 4 in die verbygaan van lewe
- 5 dis die vuur van bestaan
- 6 wat die ure vertel
- 7 en dan versaak
- 8 in die ewigduerende galmende
- 9 momentum van stilte

Die spreker wys hierin ook op “die vuur van bestaan” (5), wat nie net die “vuur” met die syn in verband bring nie, maar ook die uitbrand daarvan wat ’n “tydsverduistering” (44) – vergelyk “eiland (1)” (NL 5-6) – veronderstel. Met inbegrip van die “tyd” wat plek vind in “die mens se vel” (2), kan ooreenkomstig gedink word dat tyd gestalte vind in “die betowerende landskap van tyd” (15), wat die sentrale matrys van die gedig is. Die reis eindig wanneer dit “donker” is en die spreker heenwys na die tyd dat “nag ’n skuur outyd is” (26), dit wil sê die nag word hierin gekonkretiseer as iets wat in ’n skuur gejaag of gebêre kan word. Hierin kan gedink word dat die nag baie oud, wat sinspeel op die niet en die oorgang van die lewe na die dood. Ten slotte sou dus gesê kan word dat Dasein die ondergaan van die

son in die vuurbeelde beleef en die daling van lig terwyl hy/sy op reis is deur die landskap. Die verbygaan van die tyd en die uitdoof van die vuur (van die lig van die son) is duidelik. Die gedig eindig met sterre bo wat geïnterpreteer kan word as skakels met die goddelikes, wat die sterflike se belewing van die vierskaar beklemtoon. Die “aalwyne” wat “brandwag” “staan” (25) (wat in die gedig ook met vuur verband hou), beveilig die plek en suggereer iets van die medemenslike. “[O]utyd” is veilig in die “skuur” (26) gebêre, wat dan ook iets met die aarde te make het, wat herinner aan ’n graf; dit hou dan ook op assosiatiewe wyse met “Paradys” (27) verband, ’n pleknaam, maar ook die oord van volmaakte woon.

4.3.4 Die destruksie van landskap in *Papierblom*

Vervolgens word die bevindings van die destruktiewe lesings van landskap in “grens” (PB 116), “tuiskoms” (PB 120-121) en “terug” (PB 131) kortliks saamgevat. Soos met die “eilandgedigte” in *Nege landskappe* het dit nie ten doel om ’n oorsig van die gedigte te bied nie, maar om te illustreer hoe die digter die fundamentele temporaliteit van die landskap in die onderskeie gedigte na vore bring, wat die wyse waarop sterflikes op aarde woon, konstitueer.

In “grens” (PB 116) word ’n skilderagtige landskaptoneel in die eerste strofe tot stand gebring, wat deel uitmaak van ’n dualistiese subjek-objek-verhouding. Ook is die landskaptoneel, met sy voor-, middel- en agtergrond, deel van die tradisie van landskap in die Westerse skilderkuns. Die ruimtelike vorm van die landskap verf die landskap op ’n nostalgiese wyse, wat tot gevolg het dat dit blyk asof daar geen ruimte vir temporaliteit of alledaagse werksaamhede daarin is nie. Tog destrueer die spreker die landskaptoneel by die metaforisering van die “heilige piek se lagie loodgrys sneeu” (6) as “koue katkots” (7). Dan destrueer (of eerder, vervorm) die spreker sy/haar belewing van die landskap verder deurdat die afstand tussen waarnemer/waargenome opgehef word in strofes twee en drie. Hierin word die landskap ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn, soos daar “deur die donker poort” gereis word totdat die spreker in “die land van poësie” (10) arriveer, ’n “werklike” plek met sterk “poëtiese” kenmerke. Hierin word die elemente van die vierskaar oormekaar geskuif, waarin woon met die behoud van die vierskaar bewerkstellig word. Dit illustreer op watter wyse woon vir die swerfdigter deur sy/haar omswerwinge vooropstaan. In strofe vier bereik die spreker “die huis teen die steilte” (15), wat dan ook ’n tuiskoms impliseer. Die slotstrofe laat blyk dan ook dat die reis ’n metaforiese reis is tot die dood, ’n strategie wat Breytenbach ook in ander gedigte gebruik, byvoorbeeld in “terug” (PB 131).

Die gedig “tuiskoms” (PB 120-121) sluit aan by “grens” (PB 116) wat gesien kan word as ’n gedig waarin die spreker terugkeer na ’n huis waarin hy/sy ’n tyd lank nie gewoon het nie. Die reisiger wat terugkeer van sy reis word nie in sy/haar reis uitgebeeld soos met “grens” nie, maar gefokus word op (die ontnugtering van) die eerste dae van die “tuiskoms”. Die spreker fokus in die eerste strofe op die feit dat hulle “teruggekeer” het “na hierdie toevlugsoord/ op die heuwel” (2-3), wat in kontras staan met die “hartlande” wat “donker is van bloedvergieting” (1). Hierin wil dit voorkom asof die “tuiskoms” in die terugkoms gesetel is, maar wanneer hulle by die huis aankom, sien hulle hoe “verwaarloos” (4) alles is, en vra die spreker: “is dit die huis van toe ons oë nog skoon was?” (9). Die “huis van toe ons oë nog skoon was” verwys spesifiek na die gebou waarin die vierskaar versamel was, maar die huis is erg verwaarloos, en daar het ’n verandering by die gemoed van die sterflikes ingetree, wat vra of dit nog moontlik is om te woon (vermoedelik ná aanleiding van die “bloedvergieting” waarna verwys word in die eerste strofe). Woon word wel in die slotstrofe van die gedig in die vooruitsig gestel, waarin die spreker troos vind in dinge wat die vierskaar preserveer, byvoorbeeld die “wyn” wat ten spyte van die ellende, “ryp en diep geword” het, maar ook die elementale dinge, soos die “son wat verder skyn al is die hart hoe rou” (23), en “die heuwel wat wal maak teen gister/ se dood en duisternis” (28-29). Hierin word ook gesien hoe die landskapelemente gebruik word, byvoorbeeld die “son”, die “maan” en “heuwel” in die tuisteskepping in die landskap, wat die sterflike se woon met behoud van die vierskaar beklemtoon.

In “terug” (PB 131) word veral gelet op die verskillende maniere waarop landskappe deur die verloop van ’n reis onthul word. Die verskillende vorms wat die landskap aanneem met die reis, en die verskillende dinge wat die landskap konkretiseer, word deur die spreker beklemtoon. Die landskappe is dus ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn, wat die aktualiteit in metaforiese taal belig, wat nie net dui op die aktualiteit as sodanig nie, maar die belewing van die landskap. Dié belewing bring ook ’n doodsbesef by die spreker, “die dood is ryp” (14), wat aanleiding gee tot die besef van verganklikheid. Dit is dan ook tipies van woon by Breytenbach dat die dood op ’n onlosmaaklike deel uitmaak van woon, wat dood in verhouding plaas met die vierskaar, vergelykbaar met Heidegger (1989:172) se besinning oor die sterflike wat “woon in soverre hulle hul eie wese, naamlik om die dood as dood te vermag, in ontvangs neem sodat dit ’n goeie dood mag wees.” Soos wat die spreker dan fokus op “die betowerende landskap van tyd” (15) in “terug”, word vervolgens drie gedigte in *Die windvanger* bestudeer, wat juis verband hou met die verbygaan van tyd en die wyse waarop Dasein sin maak van sy/haar temporele in-die-wêreld-syn.

4.4 Die windvanger

Spore van die titel van *Die windvanger* (2007) is reeds te vind in die slotkoeplet van “dinkding” (NL 11) se eerste gedig: “hier sal ek wind vang/ oud word in ’n ander land” (15-16), wat ’n vredige bestaan in behoud van die vierskaar suggereer. Die uitbeelding van “die windvanger” op die voorbladskildery van *Die windvanger* staan egter in kontras met die vredige indruk van die spreker in “dinkding” se eerste gedig – vergelyk Du Plooy (2009:145) se beskrywing van die figuur op die skildery:

Die oë van die figuur is toe, op skrefies getrek asof hy teen ’n groot spoed deur die lug trek. Hy is in die wind, hy “vang” die wind, hy word deur die wind getrek of swaai in die wind aan die tou.

Hierin word ’n “ander” beeld van “die windvanger” as in “dinkding” (NL 11) na vore gebring, wat nie lyk asof die sterflike woon daarin bewerkstellig nie, maar eerder asof hy homself te pletter gaan val teen die grond. Du Plooy (2009:145) illustreer soos volg die problematiek van die figuur se val: “Hoe lank kan die figuur bly hang? Hoe lank kan hy homself teen die wind verweer? Daar is nêrens vastigheid en sekerhede in hierdie ruimte nie.” Hierin word die ruimte as iets gevaarliks uitgebeeld, wat inspeel op die gedig “New York, 12 September 2001” (WV 55-56), waarin “mensfakkels [mense]¹⁴ soos brandende engele uit die hoogste verdieping” (13) van die World Trade Centre na hulle dood toe val. Die skilderteks speel dus in op verskillende interpretatiewe betekenismoontlikhede van “die windvanger”, wat die metaforiese aard van die titel belig. Coetzee (2009:151) verwys dan ook na die belangrike rol van metaforiese taalgebruik in Breytenbach se oeuvre:

Die metafoor is egter vanaf sy eerste bundel – *die ysterkoei moet sweet* (1964) – ’n deurlopende, en sentrale, middel tot betekeniskepping. *die windvanger* is ’n metaforiese titel, en so ook die byskrifte en sommige titels van afdelings 1 tot 9. [...] In *Lady One* word vir die eerste keer verwys na die gedig as windvanger: “die togte van ’n windvangervers in die landskap” (*Lady One*, 181).

Soos Coetzee (2009:151) aandui, tree die bundel spesifiek in gesprek met die gedigsiklus “die togte van ’n windvangervers in die landskap” (*Lady One* (LO) 181-187), wat geneem is uit *Lady One* (2000). *Lady One* is ’n versamelbundel wat 99 liefdesgedigte uit Breytenbach se voortronkfase en tronkfase bymekaarbring, waarvan laasgenoemde gedigsiklus deel uitmaak van nege gedigte wat voorheen nie gepubliseer is nie. Hierdie siklus bestaan uit nege

¹⁴ My invoeging.

(fragmente van) gedigte, wat deur 'n asterisk van mekaar onderskei word. Die woord “togte” suggereer reise wat “in die landskap” onderneem word. Hierdie “togte” behoort egter aan die “windvangervers”, dit wil sê die “windvangervers” word gepersonifiseer as *dit* wat 'n reistog in 'n landskap beliggaam. Die “vers” is hierin self die “windvanger” wat waarnemings as 'n reis “in die landskap” opvang of uitbeeld. Vergelyk die eerste gedig (LO 181) van die siklus:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1 | dis net in die inkwas van woorde |
| 2 | dat die kyker-ek met die landskap |
| 3 | wat 'n geheue is |
| 4 | vervloei raak |
| 5 | en die liefde gesigbaar |
| 6 | as klein vlerkskaduwees |
| | |
| 7 | wolke horing en mus in die wind |
| 8 | lyk-ek lê op die rug en is weer kind |
| 9 | onder peillose lewe in die hemel |

Soos in hierdie gedig, staan Dasein se kunstenaarsaktiwiteit sentraal in *Die windvanger*, wat weerklink in “die togte van 'n windvangervers in die landskap” – “die inkwas van woorde” (1) – wat suggereer dat die digter met woorde skilder, maar self ook “vervloei raak” (4) “met die landskap/ wat 'n geheue is” (2-3). Dit is ook 'n skildertegniek, 'n prent met ink gewas, of die ink-kwas, woorde as kwaste gelaai met ink, of in-kwas, dit wil sê met kwaste invul. Hierin kan gesien word hoe Dasein se kunstenaarsaktiwiteit in verhouding staan tot die verbygaan van alles, waarin verlede en toekoms in die *geheue* en *verbeelding* bestaan – let op “die landskap/ wat 'n geheue is” (3-4). Dit sluit aan by Ingold (2000:191) wat daarop wys dat die temporele vorms van die taakskap in die uitvoering van alledaagse (kunstenaars-) aktiwiteite onthul word, wat beteken dat menslike en niemenslike agente nie afgesluit is van die verlede en die toekoms nie, maar die verlede en toekoms tot in daardie oomblik versamel word. So word die “ek” reeds “lyk” in die samestelling van die “lyk-ek” wat “op die rug [lê]” (8), dit wil sê hoe die “ek” “lyk” soos hy daar lê, soortgelyk aan “ek” as 'n “lyk”, wat (oënskynlik) na die wolke kyk. Hierin staan “die verbygaan van tyd” in die kunstenaarsaktiwiteit voorop, “en die maak van sin teen die agtergrond van die verbygaan van alles” (Burger, 2007), wat terselfdertyd die singewende funksie van Dasein se kunstenaarsaktiwiteite beklemtoon. Die vraag wat hieruit ontstaan, is: wat is die verband tussen woon en die kunstenaar se werksaamheid van skryf? Is skryf 'n soort woon en hoe skakel dit met die vierskaar?

As voorbeelde uit *Die windvanger* word destruktiewe lesings van landskap in “13” (WV 27-29), “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) en “Gorée-ure 1” (WV 133) uitgewerk. “13” maak deel uit van 23 gedigte wat opgeneem is in die tweede afdeling, getiteld “fluit-fluit”, met die onderskrif “(tyd is die verskietende komeet van geheue)”. Hier word die hoofmotief van die bundel, naamlik “tyd” beklemtoon, wat Coetzee (2009:152) ook met “geheue” en “die einde van ’n storie [...] ‘fluit-fluit my storie is uit’” in verband gebring. Meer spesifiek gaan “13” oor ’n reis wat die spreker onderneem van New York tot in Kalifornië, waarin die wyse waarop sterflikes in die gedig op aarde woon gekritiseer word. Die spreker besef egter teen die einde van die gedig dat die kritiek vanuit ’n subjek-objek-relasie tot stand gebring word, wat die fynere details van woon ontken, en dat die “lied” (43) moet terugkeer “na die kat op straat/ die duif so stil op die nag se balkon” (45-46), dit wil sê ’n wêreld wat bewoon word, eerder as ’n toneel wat op ’n afstand bekyk word.

“New York, 12 September 2001” is opgeneem in die vierde afdeling van die bundel, getiteld “najaarsverse” met die onderskrif “(bespikkel en uitgemeet met kankerwoorde van vergeet)”. In hierdie afdeling, verduidelik Coetzee (2009:152), word die “vergeet (wat natuurlik weer verband hou met tyd en die mens se verhouding daartoe), geheue” wat in verband gebring word met die sekerheid van die sterflike se verganklikheid. Dit wil sê, dit wat deel is van “die vlugtige taal van vergeet” (16), word uit die metaforiese alfabet van vergeet geroep, sodat die kunswerk die (poëtiese) dinge tot onthulling bring vir enigiemand wat die krag van die onthullende medium ervaar. In die gedig word spesifiek gevra of die gebeurtenis van 9/11 hoegenaamd verwoord kan word: “sal enige gedig ooit genoeg gewig kan hê...” en die mate waarin “enige gedig eendag iewers ooit genoeg gewig mag hê/ om ’n handskrif te laat wat praat van val en vergeet” (54-55). Hierin kan reeds aangedui word dat daar geen sprake van woon in die gedig nie, eerder die ontwrigting van woon, wat met Lucebert se “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 667) in verband gebring kan word, omdat “een geest ontdaan” sê dat “bouwers” soos “slopers” (8) lyk, tekenend van dit wat die spreker in Breytenbach se gedig “die tries en kil winter van die atoom” (20) noem.

“Gorée-ure 1” kom uit die agtste afdeling van die bundel, “die windvangerslied” met die onderskrif “(stories wat mens nooit weer sal hoor nie)”. Dié gedig maak deel uit van ’n gedigsiklus, wat insluit: “Gorée” (WV 132), “Gorée-ure 1” (WV 133) en “Gorée-ure 2” (WV 134). Al drie gedigte in die “Gorée-siklus” bied insig in die wyse waarop tydsverloop aan die hand van alledaagse werksaamhede belig word. Met die werksaamhede wat die taakskap blootlê, wil dit egter voorkom asof die spreker hom-/haarself eenkant bevind, sonder om deel

te wees van die sinvolle aktiwiteite van woon. Dié buitelanderskap kom ook al meer op die voorgrond in *Die beginsel van stof* (2011).

4.4.1 Donker weg uit New York

Die gedig “13” (WV 27-29) handel oor die spreker wat ’n reis onderneem en landskappe en taakskappe tot stand bring deur die eksplisering van landskaptonele en alledaagse aktiwiteite met sy/haar reis vanaf New York tot in Kalifornië. Die gedig kan in drie fases verdeel word: die eerste fase is die beskrywing van ’n stadskap wat vroegoggendaktiwiteite belig. Die tweede fase behels die grootste gedeelte van die gedig vanaf die opstyg by die lughawe in New York tot by Kalifornië. Die gedig openbaar verskillende landskaptonele soos op ’n afstand deur die spreker waargeneem. Die landskaptonele word dus op ’n afstand vanuit ’n voëlvlugperspektief waargeneem, wat tekenend is van ’n dualistiese subjek-objek-relasie. Hierdeur lewer die spreker kritiek op die wyse waarop mense op aarde lewe, maar dit is nie sonder selfkritiek nie: die spreker besef dat die fyner details van woon deur sy/haar verslag misken word. Die spreker is met ander woorde krities oor sy/haar reisverslag, aangesien die afstand en vaart van die vliegtuig die details van alledaagse woon verslind – vergelyk die versreël waarin “die verstand” met “’n verslindende vaartuig” (35) vergelyk word. Die derde fase behels die landing van die vliegtuig in Kalifornië, waar die landskaptonele in kontras staan met die oorwegend negatiewe landskaptonele wat dit voorafgaan.

13

- 1 donker weg uit New York
- 2 die strate nat van pêrelgrys reën
- 3 hoë torings stil in die slaap
- 4 van steunende reuse, skimme, mis
- 5 en vroeë boemelaars beweeg koul
- 6 uit beddens papier en dose karton
- 7 ’n swart kat glip weg agter vullisdromme
- 8 op die balkon was daar ’n dooie blou duif
- 9 in New Jersey sug fabriekse rookpluime
- 10 soos messe wat ook die sin van sny verloor het
- 11 van die lughawe het ons gestyg
- 12 in ’n vaal kombers en weswaarts
- 13 oor ons onsigbare roete gepyl
- 14 daar was geen engele bo die wolke nie
- 15 totdat son ons vang oor ’n leë land
- 16 waar skaduwees groen vou in bruin oewers aarde
- 17 en riviere slinger soos silwer slange van ouds

18 dan was daar reguit strepe deur die mens
 19 gemaak om verskiete aan mekaar te verbind
 20 alle golwing was afgeplat my hand
 21 in die hemel soos 'n blinde kind
 22 kom die maan ooit hier?
 23 sou daar putte wees onder
 24 en toktokkies en drome wat teen mure skuur?

25 die dorpe was bottelskerwe gestring
 26 aan die draad van 'n dronkwordpad
 27 en kwikspatsels damme of gate gif
 28 daar was 'n stad as die verkragting van saamwees
 29 toe stilte
 30 en skielik die kreukels en karbonkels
 31 swart berge, en later die donker bleek
 32 dambord van 'n woestyn uiterse
 33 stoere eensaamheid

34 die dood word dag vir dag gemaak
 35 die verstand 'n verslindende vaartuig

36 niks is blou of bewerig nie
 37 hoeveel keer moet die tong draai
 38 in die onbekende intieme holte
 39 op soek na die woord genade
 40 in die mens se bestaan?
 41 ons is doodmaak en vergeet
 42 ons aai die sot wurm van bewustelik lewe

43 draai, draai my lied
 44 jy loop te ver
 45 kom terug na die kat op straat
 46 die duif so stil op die nag se balkon
 47 draai saam met die son na die oseaan
 48 se flonker draai weg van die aarde
 49 se are en vlekke berge
 50 en kors onverskillige lewe
 51 en strand teen die oopte
 52 van 'n ander dimensie

53 nog 'n laaste piek en kruin
 54 sproeisels sneeu 'n silwerjakkalsjas
 55 dan daal ons neer deur 'n nuwe weefsel wolke
 56 na die groener vlaktes van Kalifornië
 57 se voetheuwels, snelwee, knoetskerke, lommerryke voorstede
 58 en voorstelle, turkoois swembaddens, 'n see seekant se kant toe
 59 omsoom met seweduisend palmbome

In strofe een is die spreker in 'n voertuig wat deur die strate van die stad ry, wat afgelei kan word uit die beskrywings van die “strate” (2) en dinge wat in die verbygaan genoem word, soos “hoë torings” (3) en “vroeë boemelaars” (5). Die dinge, persone en elemente wat die stadskap in strofe een uitmaak, sluit die “strate” in, wat met weerelemente in verband gebring word – “nat van pêrelgrys reën” (2) – wat die stadskap as taaskap onthul, wat deur menslike en niemenslike agente saamgestel word. Die “hoë torings” word gepersonifiseer deurdat hulle “stil” is “in die slaap” (3); ook is hulle soos “steunende reuse” (4) wat 'n stadskap met 'n fabelagtige allure onthul (let op die herhaling van die eu-klanke wat die geluide in die stad, van “steunende reuse” beklemtoon, wat ook suggereer dat die “torings” soos mense is wat vas aan slaap is). Personasies rondom die “hoë torings” is die “vroeë boemelaars” (5), wat soos “skimme” in die “mis” (4) na vore kom, waaraan die “torings” op 'n “ander” manier behoort – hulle woon op straat rondom die geboue soos hulle “koulik/ uit beddens papier en dose karton [beweeg]” (5-6), wat die armoedige omstandighede waarin hulle woon, beklemtoon. Ook diere kom in die stadskap na vore, wat “'n swart kat” insluit wat wegglied “agter vullisdromme/ op die balkon” (8-9); “op die balkon” is daar ook “'n dooie blou duif” (9). Die landskap word ook deur “fabrieke” “in New Jersey” wat “rookpluime” “sug” (9), wat 'n persoonifikasie is. Die woord “sug” is tekenend van werksaamhede, alhoewel dit met “messe” vergelyk word “wat ook die sin van sny verloor het” (10), dit wil sê die aktiwiteit het sinloos geword. Die stadskap vroegoggend kan 'n “slaapskap” genoem word, waarin enige sinvolle aktiwiteite vroegoggend nog ontbreek.

Die tweede strofe beskryf die verloop van die reisiger se reis. Die wyse waarop die vlug deur die sterflike beliggaam word, word aan die hand van die woorde “gestyg” (11) en “gepyl” (13) uitgedruk, wat 'n taaskap tot stand bring waarin die vliegtuig as 'n liggaam in beweging onthul word. 'n Landskaptoneel word vroegoggend tot stand gebring deur die “son” wat opkom “oor 'n leë land” (15) – hierin onthul die spreker 'n panoramiese blik oor die landskap vanuit die vliegtuig. Die landskap word deur verskillende kleure daarin beskryf, onder meer die mistigheid by opstyg as “'n vaal kombers” (12), stroke water word as “skaduwees groen” uitgedruk wat “in bruin oewers aarde” “vou” (16) en “riviere” word met “silwer slange van ouds” (16) vergelyk. Die beskrywing van die reis is dus 'n beskrywing van die subjektiewe “realiteit” wat die digterspreker beleef.

Die derde strofe begin met die woord “dan was daar” (18), wat dui op die spreker as verslaggewer van die landskaptonele wat hy/sy in die verte waarneem. Landskappe word in strofes drie en vier op vervreemdende maniere tot stand gebring, wat meestal negatiewe, giftige en onvrugbare beelde van landskap teweegbring. Eerstens word die landskappe

geïdentifiseer, waarna gevra word waarom die spreker die landskaptonele op hierdie wyse tot stand bring. Die “reguit strepe” (18) wat “verskiete” “verbind” (19) verwys na paaie wat plekke met mekaar skakel soos die spreker dit vanuit die lug sien. Die vraag ontstaan waarom die spreker in plaas van die woord “paaie” die woorde “reguit strepe” gebruik en “verskiete” in plaas van “plekke”. Die spreker ekspliseer sy/haar verstaan van die aktualiteit vanuit sy/haar gesigspunt, sonder om gebruik te maak van beskrywing wat voor die hand liggend is. Dit gaan dus daaroor om die dinge vanuit sy/haar waarnemingspunt te beskryf soos die spreker die interpretasie van tonele in spraak duidelik maak, maar ook om gewone dinge op ’n vreemde manier te onthul, sodat gewone dinge nuut of anders belig word vanweë die ongewone perspektief van uit die vliegtuig.

’n Belangrike uitspraak is van die spreker in verband met sy/haar eie sienswyse op die landskap, word deur die woorde “my hand/ in die hemel soos ’n blinde kind” (20-21) belig. Die “hand” van die spreker, wat die digtershand impliseer, is met ander woorde soos ’n “kind” wat nie kan sien nie – ’n sleutel tot die verstaan van die landskappe wat onthul word. Die vrae wat die spreker dan opper, kan gesien word as dié van “’n blinde kind” wat nuuskierigheid oor die onbekende wêreld beklemtoon: “kom die maan ooit hier?” (22), wat dui op lig in die donker, maar onsigbaar vir ’n blinde sal bly. Landskappe verkry dus gestalte deur die krag van die verbeelding, wat deur die metafoor van die “blinde kind” geïmpliseer word. Die vraag: “sou daar putte wees onder/ en toktokkies en drome...?” (22-24) impliseer dat die spreker moet raai wat daar onder aan die gang is. Die dinge wat die verbeelde landskap as woonwêreld onthul, sluit in “putte”, “toktokkies” en “drome”, waarin “drome” dan ook gepersonifieer en gekonkretiseer word deurdat dit “teen mure skuur” (24) asof “drome” liggame kry.

In strofe vier werk die spreker ’n sentrale idee (matrys) uit oor menslike bewoning op aarde, naamlik dat “die dood [...] dag vir dag gemaak [word]” (34), wat negatiewe kritiek is van die spreker op die wyse waarop sterflikes die “dood” produseer deur elke dag se bestaan op aarde. Dit word deur verskeie beelde uitgewerk: die “dorpe” word as “bottelskerwe” vanuit die lug beskou wat “aan die draad van ’n dronkwordpad” “gestring” (25-26) word. Dit kan enersyds gesien word as ’n mooi beeld van dorpe waarin “bottelskerwe” verskeie kleure vooropstel wat skitter in die son, maar die beelde van “bottelskerwe” en “dronkwordpad” bring andersyds konnotasies van morele verval na vore. Die beskrywing van die landskaptoneel word verder gevoer met die beeld van “damme” wat beskryf word as “kwikspatsels of gate gif” (27), wat die landskap met dinge wat vergiftig in verband bring. Die “swart berge” (31) word in liggaamlike metafore uitgebeeld as “kronkels en karbonkels”

(30), wat die landskap as 'n mens personifiseer met pitiese en swere. 'n Hoogtepunt in die uitbeelding van die landskap word tot stand gebring in die “stad as die verkragting van saamwees” (28), wat teenoor die “woestyn” staan as “uiterste stoere/ eensaamheid” (32-33). Die landskapbeelde bekragtig dus die wyse waarop die sterflikes in die landskap bly en die “dood” “dag vir dag” maak. Die vierskaar word dus nie in die beeld van alledaagse bewoning tot stand gebring nie, maar in die verslag gaan dit nie soseer oor bewoning nie, maar om die vreemde kyk vanuit die lug. Die “verstand” word dan beskryf as “'n verslindende vaartuig” (35), wat nie net wys op die manier waarop mense leefwêreld tot stand bring wat die “dood” “dag vir dag” maak nie, maar ook die spreker se eie sienswyse kritiseer. Die woorde “verslindende vaartuig” beskryf die wyse waarop die “verstand” as vervoermiddel die landskaptonele gulsig eet. Hierin opgesluit is die gedagte dat die vliegtuig afstand verslind soos die verstand die landskap verslind as maaltyd en hierdeur die outentisiteit daarvan vernietig, dit wil sê die detail van woon misken en woon as verhouding met die vierskaar onderbreek. In strofe ses gee die spreker dan sy/haar misnoeë met die wyse waarop die mens op aarde lewe te kenne, en vra hoe lank hy/sy “op soek” moet wees “na die woord genade/ in die mens se bestaan” (39-40). Hierin onthul die spreker die “mens” se wese as “doodmaak en vergeet” (41), 'n wese by wie besinning ontbreek, wat “die sot wurm van bewustelik lewe [aai]” (42). Daar word dus nie “bewustelik” (aandagtig of “mindful”) gelewe nie. Dit sluit aan by Heidegger se idee van “inoutentisiteit” wat beteken om dinge te objektiveer en op 'n afstand te plaas, dit is die “natuurlike” gedrag van Dasein (Spanos, 1977:424).

In strofe sewe lewer die spreker kritiek op sy/haar eie uitsprake, en besin oor die koers wat die gedig geloop het: “draai, draai my lied” (43), met ander woorde die spreker besin self oor die koers van die gedig. Die spreker meen die koers van die gedig het “te ver” (44) geloop, waarin 'n terugkeer na die dinge van naderby beklemtoon word, eerder as die dinge op 'n afstand: “kom terug na die kat op straat/ die duif so stil op die nag se balkon” (45-46). Hierdeur stel die spreker die taakskap in die stad teenoor dié van landskaptonele as 'n voëlvlugperspektief, waarin die spreker 'n terugkeer na die dinge van naderby wil hê. Die gedig word dan ook beskryf as 'n “verslindende vaartuig” (35) wat nou moet “draai” (47), wat 'n “draai” is “saam met die son na die oseaan/ se flonker” (47-48), dit wil sê na die elementale dinge, wat assosiasies met die vierskaar suggereer – die “son” as hemele wat die wisselwerking met die “oseaan” vooropstel. Die “lied” moet wegdraai “van die aarde/ se are en vlekke berge” (48-49) wat gepersonifiseer word in liggaamlike metafore van ouderdom wat die vernietiging, asook van die “kors onverskillige lewe” (50), wat aansluit by die beelde van “dorpe” en stede in strofe vier. Die spreker wil dan dat die “lied” “strand teen die oopte/ van

’n ander dimensie” (51-52), met die implikasie dat dit iewers anders heen moet beweeg, weg van die “aai” van “die sot wurm van bewustelik lewe”. Die “inoutentieke” of natuurlike gedrag van Dasein moet van modus verander na die “outentieke” waarin Dasein bewus is van sy/haar eie eindigheid en sy/haar wese geken word aan ’n angstigheid, wat deur sorg openbaar word (Spanos, 1977:444). Die bewus wees van Dasein se eie eindigheid staan dus teenoor “die dood wat dag vir dag gemaak” word.

Die versreël “dan daal ons neer deur ’n nuwe weefsel wolke” (55) dui die einde van die vlug aan, waarin ’n landskap beskryf word waarin die “groener vlaktes van Kalifornië” (56) gesien word, wat terselfdertyd inspeel op die idioom van groener weivelde. Die “sproeiselsneeu” (54) dui op die “laaste piek en kruin” (53), wat besneeu is en gemetaforiseer word as ’n “silwerjakkalsjas” (54). Die beskrywing sluit in dat die besneeude “piek en kruin” soos ’n “silwerjakkalsjas” lyk, dit wil sê “met ’n silweragtige streek hare op sy rug” (HAT) wat die gespikkelde sneeu op die bergpiek uitbeeld. Die vraag ontstaan waarom die “groener vlaktes van Kalifornië” positiewer beskryf word as die voëlvlugperspektief oor die kontinent. Gaan dit hier om die tot stand bring van ’n sinvoller landskap, waarin die “seweduisede palmbome” (59) meer aandagtig daar uitsien? Hoe word woon in Kalifornië bewerkstellig wat in kontras staan met die ander landskaptonele in die gedig? Let op die “groener vlaktes” (56), die “lommerryke voorstede” (57), die “seweduisede palmbome” (59) wat teenoor die “kwikspatsels damme of gate gif” (27), “’n stad as die verkragting van saamwees” (28), “kreukels en karbonkels/ swart berge” (30-31) en “die aarde/ se are en vlekke berge/ en kors onverskillige lewe” (48-50) staan. Tog is die “snelweë” en “knoetskerke” (57) nie danig positief nie, en gaan dit oor die opnoem van dinge wat nie woon uitmaak nie, maar die veraf-kyk, wat geen notisie neem van die details van woon nie.

In hierdie gedig destrueer die spreker die subjek-objek-relasie wat tot stand gebring word met die vlug van New York tot in Kalifornië. Die subjek-objek-relasie behels dat die landskap op ’n afstand waargeneem word, alhoewel die fyner details van woon misken word. Die spreker het wel gelyk: dit wil voorkom asof sterflikies nie woon in behoud van die vierskaar teweegbring nie. Tog lê die oplossing nie daarin om die landskap op ’n afstand as “onbewoonbaar” te kritiseer nie. Dit is juis hierdie ongeërgheid en sorgeloosheid wat die woningnood van Dasein se in-die-wêreld-syn voorafgaan. Die oplossing vir “globale” probleme is daarin geleë om terug te keer na die “gewone” dinge wat woon op “plaaslike” vlak teweegbring. Die “lied” van die spreker is dan ook ’n pleidooi vir ’n meer aandagtige bewussyn, wat aansluiting vind by “Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85) in *Katalekte* en Lucebert se “james turrell” (VG 547) in *Oogsten in de dwaaltuin*.

4.4.2 New York, 12 September 2001

In “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) word gevra hoe trauma – wat alle verstaankategorieë vernietig – wel verwoord kan word en op watter wyse die beskrywing van landskappe en taaskappe bydra of lei tot die verwoording daarvan. Dit sou dus insiggewend wees om te noem dat die filosofiese besinning oor hierdie traumatiese gebeure, sowel as die verwoording daarvan, ’n sentrale plek inneem in die gedig, wat geïllustreer word aan die hand van die onthulling van destruktiewe (in die sin van “vernietigende”) werksaamhede wat enige vorm van woon afbreek, sprekend van die terreuraanval.

New York, 12 September 2001

“Then it went dark. Real dark. Like snow” – woorde van ’n oorlewende

- 1 sal die hand aanhou beweeg oor die papier
- 2 sal enige gedig genoeg gewig kan hê
- 3 om ’n vlugstreep te laat oor ’n verlate landskap
- 4 ooit genoeg van ’n gesig kan lig teen dood se donker stilte
- 5 wie sal dan vertel

- 6 hierdie groot miershoop van mense is geskil vandag
- 7 somber en skel, helder en beneweld
- 8 asof die bruin vuig van sputterende torings
- 9 nog soos ’n vuil vlag die luglyn veeg

- 10 beelde bly kerm om uiting agter die oog
- 11 vliegtuie is bomme vol skrapnel van sagte lywe
- 12 dan die inferno van vlamblomme uit wolkekrabbers
- 13 mensfakkels soos neerstortende engele uit die hoogste verdieping
- 14 af, af, al langs glimmende geboue van glas en staal
- 15 gewigloos en slank en vuurvlerk vaartbelyn
- 16 verskietend weerspieël in die vlugtige taal van vergeet –
- 17 die helhond van vernietiging het ’n rooi lagtong
- 18 wie sal vertel en wie sal kan tel
- 19 die oog verstaan nie die hemel is blou
- 20 deur die tries en kil winter van die atoom
- 21 strompel mense skuifel mense kruip mens-mense
- 22 waar lê die gesigte

- 23 oud voor hul jare of die egtelike verbintenis
- 24 van skedel tot tone grys van as
- 25 asof geklee en gelys in die jas van eeue se sneeuende kennis

- 26 onder rommel en puin mompel en roer rosige lyke
- 27 en in die Oosrivier dryf vertroulike lêers

28 en flardes en vere verskeurde mensvleis
 29 verskroeide confetti van die hond se fees

 30 waar is die gesigte
 31 sal die tong nog kan dink môre môre
 32 in die donker hool nog kan klop
 33 met die vlammende geheue aan vreugde
 34 sal enige gedig eendag iewers ooit genoeg gewig mag hê
 35 om 'n handskrif te laat wat praat van val en vergeet
 36 sal die dood aanhou ritsel in die papier

In strofe een vra die spreker, “sal die hand aanhou beweeg oor papier” (1), wat die filosofiese probleem aan bod stel: hoe kan ons “verstaan” (indien enige verstaan moontlik is) van die terreuraanval uitgesê word? En vervolgens, of “enige gedig genoeg gewig kan hê” (2), wat die belang van die verwoording van Dasein se sogenaamde verstaan daarvan bevraagteken. Maar dit word nog eens verder gevoer, sal “enige gedig” as die eksplisiering van die verstaan, selfs “'n vlugstreep” “laat oor 'n verlate landskap” (3), wat die belang van die verwoording van ons verstaan betekenisloos daar laat uitsien. 'n Sentrale metafoor word hiernaas ingelui wanneer die spreker (ten spyte van die oënskynlik betekenislose gebaar van gedigskryf) uitbrei oor die “gedig” wat nooit “genoeg van 'n gesig kan lig” (4) nie, waarin “gesig” sprekend nie net verwys na die slagoffers nie, maar ook die landskap(-gesig) van Manhattan en die toekoms(-gesig) van die wêreld. Die moontlikheid word geopper dat die gedig wel “teen dood se donker stilte” (4) kan praat, wat insig bied in Dasein se in-die-wêreld-syn, want sou daar nie meer gedig/geskryf word nie, ontstaan die vraag: “wie sal dan vertel” (5)? Hierin staan “vertel” teenoor nie-vertel, waarin die beskrywing van landskappe en taakskappe bydra tot verwoording van trauma. Ook word fenomenologiese voorrang aan spraak as die vertelhandeling verleen – vergelyk “die vlugtige taal van vergeet” (16) –, wat die eksistensiële struktuur van Dasein vooropstel:

In insisting that words as temporal phenomena (“sounds in time”) are the media of the expression of human actions (“objects which succeed each other, or whose parts succeed each other, in time”), Lessing was ultimately saying that the essential existential structure of human life is language as human speech – or, to recall Heidegger’s terminology, that “Dasein, man’s Being, is ‘defined’ as ... that living thing whose Being is essentially determined by the potentiality for discourse” (BT, 6, 41; SZ, 20; see also BT, 7, 55; SZ, 32). And in so doing, he was reasserting against the grain of Western culture, and his own neoclassical inclinations, that, though literature is not life, it is, as radical medium, *equiprimordial* with the temporal existence of Dasein (*Befindlichkeit*) and the ek-static understanding of that existence (*Verstehen*) (Spanos, 1976:478).

Dit is met die gedagte aan die verwoording van trauma deur die beskrywing van landskappe en taaskappe dat die spreker begin met die verwoording van die gebeurtenis in die tweede strofe, waarin hy/sy sê: “hierdie groot miershoop van mense is geskil vandag” (6), waarin gewys word op die wyse waarop alledaagse take van woon vernietig word – let op die metafoor van “miershoop” wat suggereer dat mense bedrywig is soos miere in ’n nes, wat iets positiefs suggereer, terwyl die gemorshoop van die ingestorte wolkekrabbers negatief is. Let ook op die metafore wat betrekking het op die hel in die gedig: “die inferno van vlambloem uit wolkekrabbers” (12) waarin “inferno” die hel aandui, “mensfakkels soos neerstortende engele” (13) waarin “neerstortende engele” intertekstueel skakel met Lucifer as die eerste gevalle engel, “die helhond van vernietiging” met sy “rooi lagtong” (19) waarin die “helhond” verwys na die bewaker van die hel, maar ook ’n personifikasie van die vuur is, wat spot met die mense se lyding. Die spreker dui daarop dat die “miershoop” “geskil” is, waarin “geskil” ’n vreemde woordkeuse is, wat impliseer dat die “miershoop” soos ’n vrug is wat geskil word, wat ook ’n persoon aandui wat die “miershoop” skil om die vrug te eet. Vergelyk ook Coetzee (2009:165) se interpretasie:

Die gedig wil dan “voor die oog” bring. Wat sien jy? ’n Miershoop wat “geskil” word; en dié werkwoord kan slegs een betekenis hê: afskil soos ’n vrug. Maar dis twyfelagtig of die woord “skil” binne daardie konteks hier pas: die betekende word dus oorskry.

Die woorde “somber”, “skel”, “helder” en “beneweld” (7) is permutasies van “geskil” – let op die alliterasie van die konsonante “b”, “d”, “k” “l”, “r” en “s” en die assonerende “e” in “geskil”, “somber”, “skel”, “helder” en “beneweld” wat enersyds die woordbetekenisse in verband bring met die vernietigende take, en andersyds vorm gee aan die vernietigende werksaamhede waarin die gedig self die wyse waarop die “miernes” “geskil” word, beliggaam (die vernietigende take van die ineengestorte torings). Die woordbetekenis van “somber” belig byvoorbeeld die betekenis van “donker”, “treurig” en “swarmoedig”, wat verband hou met die effek van die aanval op die slagoffers; die woord “skel” beskryf “’n harde, deurdringende geluid” wat sinspeel op die geluide wat deur die vliegtuie veroorsaak is wat in die torings vasgevlieg het; “helder” hou ook verband met klank as iets wat “duidelik hoorbaar is” of “skerp omlyn” is; die woord “beneweld” staan teenoor die betekenis van “helder” as die rook wat die toneel “in ’n newel hul”. Hierin kan gesien word hoe die digter die motto van die gedig daarby inkorporeer, en te werk gaan om ’n terreurlandskap tot stand te bring deur die woordbetekenisse van donkerte en sneeu oormekaar te skuif. Hierin word

die gedig 'n besinning oor die skryf van 'n vernietigende landskap, wat dit probeer verstaan, dit wil sê in verhouding tot die vierskaar probeer bring.

Die spreker vervolg en sê dit is “asof die bruin vuig van sputterende torings/ nog soos 'n vuil vlag die luglyn veeg” (8-9). Die taakskap word hier deur middel van die geluid van “sputterende torings” onthul, maar bring terselfdertyd 'n landskaptoneel tot stand deurdat die “bruin vuig” daarvan – die woord “vuig” dui op iets wat “sleg” is en die rookpluime impliseer – “soos 'n vuil vlag die luglyn veeg”. Die landskaptoneel word met ander woorde onthul deur die rookpluime van die “torings” wat soos 'n “vuil vlag” die “luglyn” konkretiseer. Die allitererende “r”, “s” en “t” in “sputterende torings” gee vorm aan die taakskap deur die klanknabootsing soos die “torings” sputter. In die tweede strofe kan dus gesien word hoe beide 'n taakskap wat woon vernietig en 'n landskaptoneel van terreur onthul word. In strofe drie wys die spreker daarop dat “beelde” “agter die oog” (as herinneringsbeelde) “om uiting” “bly kern” (10), wat daarop dui dat die terreurbeelde by herinnering hulleself opdring aan die spreker wat 'n taakskap van terreur tot stand bring, byvoorbeeld die “vliegtuie” wat “bomme is vol skrapnel van sagte lywe” (11).

Die woorde “dan die” wys hoe die tydsverloop plaasvind vandat die “vliegtuie” in die geboue vasvlieg, tot die “wolkekrabbers” as 'n “inferno van vlambloem” (12) onthul word; die “mensfakkels” (13) wat “af, af, al langs glimmende geboue” (14) val, wys hoe mense van die geboue afspring; ook is daar vuurbeelde wat die taakskap konkretiseer: “die inferno van vlambloem” (12), “mensfakkels soos neerstortende engele” (13) wat “vuurvlerk vaartbelyn” (15) is, en laaste ook, “die helhond” met sy “rooi lagtong” (17) wat 'n personifikasie van die vuur is. Maar die vuurbeelde, wat insluit “vlambloem”, “neerstortende engele” en “vuurvlerk”, bring skoonheid in die geweld en vernietiging na vore, wat aanleiding gee tot die vraag of dit nie “vals” is nie: is dit wat in die herinnering opgeroep word, nie 'n “estetisering” of 'n “op-die-afstand-kyk” na die gebeurtenis nie? Dit wil sê, die spreker is 'n toeskouer wat nie die landskap as 'n wêreld waarin gewoon word, tot stand bring nie. Dit blyk ook uit die wyse waarop die sterflikes val na die aarde: “mensfakkels soos neerstortende engele”, wat skakel met Lucifer as gevalle engel. Die spreker wys egter daarop dat die gebeure slegs “verskietend weerspieël in die vlugtige taal van vergeet” (16), wat aansluit by die eerste strofe en die gedagte dat geen “gedig” “genoeg gewig kan hê/ om 'n vlugstreep te laat oor 'n verlate landskap” nie. Die “vlugtige taal van vergeet” is 'n metafoor vir die wyse waarop die mens “vergeet” se “taal” praat, wat onderworpe is aan die wêreld-aarde-stryd, alhoewel die kunswerk tog die wêreld oophou en 'n tyd lank preserveer. Coetzee (2009:165-166) is egter van mening dat die spreker hierdeur

die gedig dekonstrueer tot niks, wat anders daar uitsien as die betoog van die installering van wêrelde en aardes in die kunswerk:

... die ironie van die mense wat voorheen miere was, is nou “gewigloos [...] slank [...] vaartbelyn”, dus eintlik mooi: engele. Dit word weerspieël in taal (in die gedig), maar ook nie werklik weerspieël nie, want die taal is “vlugtig” en die taal is “vergeet”. Die gedig word dan eintlik gedekonstrueer tot niks.

Die openingsversreël van strofe vier, “wie sal vertel en wie sal kan tel” (18), sluit aan by die laaste versreël van strofe een – “wie sal dan vertel” – wat sy/haar projek om te “vertel” en te “tel” inlui in die daaropvolgende strofes. Die woord “oog” impliseer ’n sekere waarnemingsperspektief van die spreker, wat nie die aktualiteit “verstaan” nie, want dit wil tog voorkom asof dit ’n normale dag is: “die hemel is blou” (19), maar die “hemel”, wat ontvang word deur die sterflike, konstitueer nie ’n wêreld waarin gewoon kan word nie; intendeel: “deur die tries en kil winter van die atoom/ strompel mense skuifel mense kruip mens-mense” (20-21) op soek na “waar” “die gesigte” “lê” (22). Die “winter van die atoom” plaas die gebeure in die konteks van die “eeu van die atombom” wat assosiasies met ’n vernietigende milieu (van die atombom, van Hiroshima en Nagasaki) na vore bring, ’n wêreld wat per definisie onbewoonbaar is – vergelyk Heidegger (1989:172) wat skryf dat woon beteken “om tot vrede gebring te wees: beskerm in vryheid, die vryheid wat ieder in sy wese laat bly en spaar.” Die “gesigte” van lyke word dan deur die spreker beskryf as “oud voor hul jare” (23), wat impliseer dat die mense nog nie moes sterf nie. Die “egtelike verbintenis/ van skedel tot tone grys van as” (23-24) beskryf hoe die liggame van lyke nooit van die “as” gaan skei nie. Die “sneeuende kennis” wys op die papiersnippers wat oorgebly het van die kantore en die strate vol gewaai het soos sneeu, wat ook met die dood geassosieer word. ’n Landskaptoneel word in die voorlaaste strofe deur die opnoem van verskeie dinge uitgebeeld, wat insluit die “rommel” en die “puin” waaronder “rosige lyke” “roer” (26), die “lêers” wat “dryf” “in die Oosrivier” (27), “flardes en vere verskeurde mensvleis” (28) wat “verskroeiende confetti” is “van die hond se fees” (29). Die woord “confetti” skakel met die “egtelike verbintenis/ van skedel tot tone grys van as”, wat sinspeel op die huwelik van slagoffers met die dood. Die “hond se fees” verwys na “die helhond van vernietiging” met sy “rooi lagtong” (17), wat impliseer dat dit die fees is van die bose gekonkretiseer deur die aansig van vernietiging.

Die slotstrofe begin met die woorde, “waar is die gesigte”, wat nou in verband gebring word met die toekoms – die toekomsgesigte wat met “tong” “kan klop” (32) wat die

“tong” vergelyk met ’n hart wat nodig is vir die lewensbloed vir die oorlewing van die wêreldliggaam. Vervolgens word die “gesigte” in verband gebring “met die vlammegeheue aan vreugde”, wat “vreugde” onderwerp aan “geheue” wat opgaan in vlamme, dit wil sê “vreugde” wat vergete raak en skakel met die vuurbeelde. Die versreël “met die vlammegeheue aan vreugde” word egter ook met “eendag iewers” (34) in verband gebring, waar ’n “gedig” “genoeg gewig mag hê/ om ’n handskrif te laat wat praat van val en vergeet” (34-35), wat iets is wat onmoontlik is; die botsing van skryf en praat. Dit is soortgelyk om “’n vlugstreep” “oor ’n verlate landskap” “te laat”, wat filosofiese vrae in strofe een weer vra: watter waarde het die belang van die eksplisering van ons verstaan (of nie-verstaan) ten opsigte van “val en vergeet” – hierin is die trauma nog te groot en verstaankategorieë vernietig. Daar kan wel gesien word hoe die spreker die trauma probeer verwoord met behulp van landskappe en taakskappe wat Dasein se in-die-wêreld-syn ekspliseer, sodat die “dood aanhou ritsel in die papier” (36) wat die “gesigte” in die kunswerk installeer en die wêreld van terreur vir ’n tyd lank oophou en handhaaf. Ten slotte kan genoem word dat die terreurlandskap wat in die gedig uitgebeeld word, die teenoorgestelde van woon bewerkstellig. Die vraag na die waarde van die kunswerk, met inbegrip van die traumatiese gebeurtenis, het dan juis dan ten doel om die betekenis van woon opnuut te vind, met inbegrip van die onmoontlikheid om in vrede te kan woon.

4.4.3 Gorée-ure 1

Die gedig “Gorée-ure 1” (WV 133) is deel van ’n reeks gedigte oor die eiland Gorée, wat insluit “Gorée” (WV 132) “Gorée-ure 1” en “Gorée-ure 2” (WV 134). Hierdie gedigte gaan in gesprek met “eiland (1)” (NL 5-6), “eiland (2)” (NL98-99) en “eiland (3)” (172-174) in *Nege landskappe* (1993) oor woon en die modaliteite daarvan. Die gedig “eiland (2)” is ook op Gorée geskryf en is onderaan van ’n datum en plek voorsien (“*Gorée, 1992*”). In “Gorée” se openingsversreëls is spore van “eiland (2)” te vind, waarin die spreker sê: “waar jy ook mag wees/ is ’n bekende plek –/ hierdie eiland, die rotse daar...” (1-3). Die woorde “hierdie eiland” kom dus ooreen met “eiland (2)” se openingsversreël: “hierdie eiland dus, stuipe van geluide” (1).

Die keuse vir die analise van die gedig “Gorée-ure 1” het dus te make met die feit dat landskap as woon sterk daarin na vore kom en aansluiting vind by die tematiek van die “eilandgedigte”. In “Gorée-ure 1” word ’n landskap tot stand gebring met Dasein se ervaring van in-die-wêreld-syn by sonsopkoms, en ’n taakskap wat deur verskillende werksaamhede

beskryf word. Die spreker bring 'n wêreld tot stand, waarin dinge in 'n betekenisvolle verhouding tot mekaar staan, alhoewel die spreker homself meestal buite dié dinge bevind.

Gorée-ure 1

- 1 6-uur
- 2 wanneer son met silwer munt
- 3 die see beslaan
- 4 gaan swem jy in die dik en warm water;
- 5 van waar dit nag is, uit 'n skuur van duisternis
- 6 kom die eerste boonskuit eiland toe
- 7 soos iets wat uit die baarmoeder wil breek;
- 8 die vissers sit penoent in die bodem
- 9 en luister na die roep om die eerste gebed,
- 10 en dan word die land ook met die skitterende weerspieëlings
- 11 van lewendige dood bestryk;
- 12 op die strandjie pik-pik wit duiwe lugtig
- 13 vir weggooikatte wat hiernatoe kom
- 14 om hul uitwerpsel te begrawe
- 15 en te wag vir 'n porsie weggooivis
- 16 uit die dieptes van die nag;
- 17 daarna is dit brommers wat briljant saamdrom
- 18 om die viskoppe wat nie verorber kon word nie;
- 19 en dan gaan jy terug na die binnehof
- 20 waar dit nog koel is en vlesige petale van die frangipani
- 21 afgeruk deur die nag se warm wind
- 22 soos geurige wit skerwe oor die keie gestrooi
- 23 die huwelik onthou

Die eerste versreël in “Gorée-ure 1” gee (soos met “Gorée-ure 2”) die tyd van die dag aan, “6-uur” (1), wat die sonsopkoms impliseer, soos blyk uit die metafoor: “wanneer son met silwer munt/ die see beslaan” (2-3). Dis ook vergelykbaar met “Gorée-ure 2” se eerste versreël, waarin die middaguur verbeeld word as “die tyd van lood/ wanneer alles grys ingeraam is/ deur die stilte van hitte” (2-4). Landskap is met ander woorde die konkretisering van tydsverloop wat Dasein se in-die-wêreld-syn ekspliseer. Die “son” wat “die see” “met silwer munt” “beslaan”, is 'n beeld wat die landskaptoneel met die beskrywing van die son wat oor die see skyn, onthul, dit wil sê as 'n muntslaanproses, wat 'n sekere “waarde” (soortgelyk aan 'n muntstuk) aan die gesig gee. Die “waarde” van die oggend, hou dan ook verband met die take van visvangs wat verrig word. Die woord “beslaan” (3) kan verstaan word as in sonlig bekleed. Die gebruik van dié woord is effektief, aangesien die metaalagtige kleur van die see hierdeur beklemtoon word, wat met die woorde “silwer munt” (2) bevestig word. Dit is hierdie tyd, volgens die spreker, dat mens “gaan swem” “in die dik en warm water” (4), waarin die woorde “dik en warm” die aanvoelbare temperatuur en tekstuur van

die seewater benadruk. Die sterflike wat “swem” (4) is dan ook tekenend van die wyse waarop die wêreld op liggaamlike wyse deur die spreker ervaar word, wat ook as ontspanningstaak beskryf kan word. Die “water” wat beskryf word as “dik” sou moontlik ook as inspanning, eerder as ontspanning beskryf kan word, alhoewel dit hier oor die sintuiglike rykheid van die aanvoeling van die water gaan.

Die spreker beskou die landskap in die verte “van waar dit nag is” (5), en sien “die eerste boonskuit” (6) “uit ’n skuur van duisternis” (5) “eiland toe [kom]” (6). Die metafoor “’n skuur van duisternis” dui op ’n fisiese plek wat as bêreplek van die “duisternis” gelees kan word, wat die laaste donkerte van die nag konkreet maak. Vanuit hierdie laaste “duisternis” kom ’n “boonskuit” na vore, ’n kleinerige vaartuig, eenvoudig uit ’n boom gemaak, wat meestal vir visvangs en roei gebruik word. Die “boonskuit” word vergelyk met “iets wat uit die baarmoeder wil breek” (7), ’n geboortebeeld by die oggend, van die bote wat amper asof met geweld (soos geboorte) land toe kom. Die volgende versreëls beskryf “die vissers” wat “penorent in die bodem” van die “boonskuite” “sit” (8), wat besig is met hul dagtaak (of dat hul deur die nag gewerk het), “en luister na die roep om die eerste gebed” (9). Die woord “penorent” en “luister” gee ’n aanduiding dat “vissers” hulle take opsy skuif om te “luister na die roep om die eerste gebed”, wat deel is van hulle religieuse take. Die gebede verwys dan ook na die intrinsieke temporaliteit van die taakskap, wat hierdie daaglikse aktiwiteite beklemtoon. Hierna word “die land ook met skitterende weerspieëlings/ van lewendige dood bestryk” (10-11), waarin die “skitterende weerspieëlings” die lywe van die visse onthul wat in die son weerklaar. Die woord “skitterende” beskryf die blinkende of pragtige glans, vergelykbaar met dié van die son oor die see. Die woorde “lewendige dood” verwys na die vis wat nog nie dood is nie, maar steeds rondspartel nadat hulle op die land uitgegooi is. Hierin word die spreker ook met sy/haar eie sterflikheid gekonfronteer word.

Die diere wat deel uitmaak van die toneel, sluit in die “wit duiwe” wat “pik-pik” “op die strandjie” (12), maar “lugtig” is “vir weggooikatte” (12-13) wat hierheen kom “om hul uitwerpsel te begrawe”. Die “weggooikatte” is afhanklik van die “weggooiis” (15) terwyl die “duiwe” versigtig is om deur die katte gejag te word. Die “brommers” drom “briljant” saam “om die viskoppe wat nie verorber kon word nie” (17-18), waarvan die woord “briljant” ook ’n blink woord is (soos die “skitterende weerspieëlings/ van lewendige dood”). Hierdie gebeure rakende die diere en insekte beklemtoon hoe ’n lewenskettering afhanklik is van sekere prosesse wat ’n taakskap tot stand bring deur menslike en niemense agente. Dit lyk asof die “weggooikatte” en “weggooiis”, en die “brommers” om die “viskoppe” gesien kan word as teenhangers vir die self, waarin hy/sy nie deel is van ’n sinvolle taakskap nie. Hierin kan

gedink word, dat die spreker, soos hulle, dus ook 'n soort aasdier is, wat van oorblyfsels leef. Die spreker beskryf dan hoe hy teruggaan “na die binnehof/ waar dit nog koel is” (19-20) ná die werksaamhede van 'n afstand beskou is, sonder dat hy/sy enige wesenlike verandering in daardie wêreld meebring. Die spreker is egter nie deel van die alledaagse bedrywigheide nie, hy/sy staan op 'n afstand, waarin hy/sy hom/haar onttrek en na die “binnehof” (19) gaan “waar dit nog koel is” (20). Daar word beskryf hoe “vlesige petale van die frangipani” (20) “deur die nag se warm wind” “afgeruk” (21) is, asof “wind” simbolies dui op 'n onrustigheid of bekommernis by die spreker. Die “petale” word vergelyk met “geurige wit skerwe” (22) wat “oor die keie gestrooi” (22) is, wat vergelyk word met stukke porselein. Die woord “onthou” (23) wil dit laat voorkom asof die “petale” soos herinneringe aan 'n “huwelik” (23) is – “'n huwelik onthou” – maar eerder na 'n troue die vorige dag. Die spreker bevind hom/haar as buitestander, sonder om deel te wees van sinvolle aktiwiteite van woon.

4.4.4 Die destruksie van landskap in *Die windvanger*

Vervolgens word die bevindings van die destruktiwe lesings van landskap in “13” (WV 27-29), “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) en “Gorée-ure 1” (WV 133) kortliks saamgevat, wat spesifiek ook ten doel het om die verband tussen woon en skryf te benadruk. Soos met die “eilandgedigte” in *Nege landskappe* en die drie “reisgedigte” in *Papierblom* het dit nie ten doel om 'n oorsig van die gedigte te bied nie, maar om te illustreer hoe die digter te werk gaan om die temporaliteit van die landskap in die onderskeie gedigte na vore bring.

Die sentrale matrys wat in gedig “13” (WV 27-29) uitgewerk word, is dat “die dood [...] dag vir dag gemaak [word]” (34), wat onderliggend is aan die verslag van die spreker soos daar oor die kontinent, van New York tot in Kalifornië gevlieg word. Die “verstand” (35) word gemetaforiseer as 'n “verslindende vaartuig” (35), dit wil sê 'n vaartuig wat verslindend eet. Die paradoks is dat die gedig self soos 'n “verslindende vaartuig” is wat die fynere details van woon misken; die spreker is egter bewus daarvan dat sy/haar verslag dualisties van aard is, omdat sy/haar sienswyse op die aarde geprojekteer word. Die laaste twee strofes van die gedig poog die spreker dan om terug te kom “na die kat op straat/ die duif so stil op die nag se balkon” (45-46), dit wil sê terug te keer na die alledaagse aktiwiteite van woon, wat die subjek-objek-verhouding van die landskap destrueer, en terselfdertyd 'n pleidooi lewer vir die woonperspektief. Die skryfhandeling kan dus in gedig “13” gelees word as 'n instrument wat sterflikes se woon met behoud van die vierskaar beskryf.

Die gedig “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) wil 'n filosofiese antwoord bied op die vraag na die waarde of belang van 'n gedig in die lig van die traumatiese gebeure

van 9/11. Hierin vra die spreker of “enige gedig eendag iewers genoeg gewig mag hê/ om ’n handskrif te laat wat praat van val en vergeet” (34-35), wat “praat” as die essensiële eksistensiële struktuur van die mens (Spanos, 1976:478) vooropstel. Die gedig bespiegel dus oor die nuttigheid van die digkuns, veral in die lig van die nietigheid van dinge, waarvan die kunswerk self ’n voorbeeld is. Die onmoontlikheid om enigsins te kan woon word benadruk met verwysing na die “winter van die atoom” (20) en die spreker openbaar die wêreld in die lig van die terreuraanval, wat die vernietigende aktiwiteite van die terreuraanval vooropstel. Daar kan wel geargumenteer word dat die kunswerk juis daardie wêreld en aardes vir tyd en wyl transendeer sodat dit bewaar bly vir diegene wat die kunswerk ervaar.

In “Gorée-ure 1” (WV 133) beskryf die spreker landskappe en taakskappe vroegoggend wanneer die son opkom en die vissers terugkeer van hul vangs. Die oggendgebed illustreer die temporaliteit van die landskap, spesifiek deur die werksaamhede van menslike aktiwiteite. Die spreker beskryf ’n sinvolle taakskap, waarvan hy/sy egter nie deel is nie. Die opskryf van die dinge is soortgelyk aan die werksaamhede van “weggooikatte” (13) en “weggooivis” (15), wat nie baie waardevol voorkom nie. Die opskrywe van dinge openbaar wel hoe mens in afsondering tog in behoud van die vierskaar in vrede tuis kan wees, dit wil sê woon. Samevattend kan dus gesê word dat die taakskap vernietig word, en selde in verhouding tot die vierskaar tree. Die skrywer skryf die dinge neer van ’n afstand in ’n poging om sin te maak van die wêreld waarin woon van ’n afstand gesien oënskynlik nie moontlik is nie. Dit staan dus in kontras met die belewing van die dinge soos uitgebeeld in die eilandgedigte en die bespreekte gedigte in *Papierblom*. Die wyse waarop skryf verband hou met woon is om te beskryf hoe woon op aarde gekonstitueer word, wat self nie woon moontlik maak nie. Dit kan wel lei tot tuisteskepping deur die gebruik van byvoorbeeld refreine, wat vervolgens aan die hand van die “nomadismes” in *Die beginsel van stof* verken sal word.

4.5 Die beginsel van stof

Die titel *Die beginsel van stof* (2011) herinner aan die frase: “Stof is jy, en jy sal weer stof word” (Genesis 3:19), wat op ’n assosiatiewe wyse skakel met die onderskrif van die bundel “(laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekeninge)” deurdat dit, aldus Kerneels Breytenbach, as ’n “skemberbundel” bestempel kan word (Van Vuuren, 2011a). Die begrip “skemberbundel” vind aansluiting by die verskynsel wat Van Vuuren (2011b:464) “laatwerk” noem, soos afgelei van Theodor W. Adorno se Duitse woord vir werke in “spät Stil”:

Laatwerk [...] is die werk wat kunstenaars voortbring digby die einde van hul lewens, en gaan gepaard met intense “intimations of mortality”, soos dié van Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) in sy dertigerjare (Said 2006:xiii). Hierby sou ’n mens plaaslik kon invul die laatwerk van Antjie Krog (1952-) en N.P. van Wyk Louw (1906-1970), met hierdie “intimasies” in hul vyftigerjare (sigbaar in Louw se “Groot ode” in *Tristia*, en Krog se “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” in *Verweerskrif*).

Van Vuuren (2011b:469) argumenteer dat ’n soort “intensivering of verdubbeling van verganklikheidsgevoel na vore [kom]” wat enersyds gaan oor die “ouerwordende self”, wat ook waarneembaar is in Lucebert se laaste drie bundels: *Troost de hysterische robot* (1989), *Van de roerloze woelgeest* (1993) en *Van de maltentige losbol* (1994); andersyds gaan dit vir Breytenbach oor “die taal en daaraan sy eie kreatiewe nalatenskap.” Maar soos reeds gesien, kom die kwessie van nalatenskap in sy moedertaal reeds in *Nege landskappe* (1993) eksplisiet na vore. Die spreker in Breytenbach se “eiland (1)” (NL 5-6) spreek die volgende begeerte uit:

39 ... ek nood iemand
40 om hart, hand, droom, gebroke geheue aan na te laat,
41 en die kontoere van my barensland.

Tog wys Van Vuuren (2011b:464) met behulp van Edward Said se *On late style* (2006) daarop dat “laatwerk” nie noodwendig aan “bejaardheid” gekoppel word nie, maar dat die problematiek te make het met enige kunstenaar wat teen die einde van sy/haar lewe ’n “nuwe idioom” ontdek, wat as “laatwerk” geïnterpreteer kan word. Voorbeelde wat genoem word, sluit in die werk van Ingrid Jonker, Sylvia Plath, François Villon, Charles Baudelaire en Arthur Rimbaud. Een van die drie motto’s tot die bundel “elke slag as jy my lees/ bly daar iets minder van my oor” stel dan ook ’n verskerpte bewustheid van verganklikheid voorop. Die bundel sluit eweneens verse in oor die dood van tydgenote, wat die digter meer “ontvanklik” maak vir die problematiek van laatwerk (vergelyk Breyten Breytenbach se *YouTube*-onderhoud met Kerneels Breytenbach, 2011). Die bundel word dan ook opgedra aan sy afgestorwe broer Basjan en sy jarelange vriend Frederick van Zyl Slabbert. ’n Gedig waar die digter se afgestorwe moeder “Ounooi” aan die spreker verskyn in ’n woonstel, is te lees in “New York, September 2007” (BS 16), wat vra na die wyse waarop die dooies tussen die lewendes steeds op aarde in hulle tasbare afwesigheid teenwoordig is. Hierdeur kan gesien word hoe die problematiek van die dood op uiteenlopende maniere bydra tot die

verskerping in die bewustheid van verganklikheid. In die eerste strofe van “die guns” (BS 30) vra die spreker in ’n gebed die volgende:

- 1 Here, wanneer jy weer hierlangs verbykom –
- 2 dink aan oom Martin, aan Daantjie, aan my ma ...
- 3 Maak hulle wakker sodat hulle nog net één keer
- 4 mag sien hoe wonderbaarlik is hierdie wêreld,
- 5 nog één keer opgewonde soos perde op stal
- 6 die vars oggendlug van oneindigheid mag ruik ...

Bezuidenhout (2011) skryf in haar resensie dat *Die beginsel van stof* in sy geheel ’n ode aan die synstoestand is, waarin sy die beweging van tyd vooropstel: “alles vloei – *panta rei*, soos Heraklitus dit al eeue gelede gestel het.” Dit sluit aan by die problematiek van tyd in *Die windvanger* (2007), wat in die vorige gedeelte aan die hand van die inleidingsgedig van die bundel bespreek is. Die problematiek van tyd, ouderdom en verganklik, wat spesifiek verband hou met die werklikheid van die dood, staan op soortgelyke wyse sentraal in *Die beginsel van stof*. Alhoewel die begrip “laatwerk” van toepassing is op beide Breytenbach en Lucebert se latere fases, is dit nie die fokus van die studie nie. Die fokus van hierdie gedeelte is op enkele gedigfragmente in die derde bundelafdeling, “nomadismes” met die onderskrif “(*n fragmentarium*)”, wat veral interessant is ingevolge Heidegger se verstaan van woon. ’n Nomadiese bestaan veronderstel per definisie nie ’n vaste woonplek nie, wat vra in hoeverre woon in die sin van “om tot vrede gebring te wees” (Heidegger, 1989:172) hoegenaamd moontlik is. Hierdie betekenis van woon blyk in kontras te staan met dié van die nomade, wat ’n “swerwende bestaan” (HAT) voer. Hein Viljoen (2009:111) skryf dat Breytenbach ná sy vrylating in 1982 ’n meer nomadiese bestaan begin voer het, wat hy in verband bring met Breytenbach se “Middle World” –

Since his release from prison in 1982 (Galloway 1990, 219) Breytenbach has become even more of a traveller, even more nomadic, dividing his time between Paris, a cottage in a village near Barcelona, the island Gorée before Dakar, the town of Montagu in South Africa and New York, where he teaches part of the year as distinguished professor of writing. [...] He has, in his own words, become a un-citizen of the Middle World – one who is defined by who he is not. The Middle World is in-between, somewhere between east and west, north and south. It lies on the margins, the edges, the living borders; it is different and otherwise.

Die Middewêreld is interessant aangesien dit juis gaan oor tussen-in-wees, wat veronderstel dat die wese van woon, as “om tot vrede gebring te wees” (Heidegger, 1989:172) geskrap

word, en in die proses vervang word deur 'n ander konsep van wat dit beteken om te woon, dit is as sterflike op aarde wees, al reisend (swerwend/nomadies) verken, sonder 'n vaste woonplek, dit wil sê as liminaal. Breytenbach (2009b:149) noem dat 'n nomadiese bestaan nie op sigself oor rondreis gaan nie; intendeel: "At heart he will be a nomad and he will practice nomadic thinking, even if he doesn't move around much. The best-seasoned nomads are those who never travel." Dit sluit aan by Anker (2009:113) se uitvoerige beskrywing van die nomadiese subjek in sy artikel "Om tuis te gaan in styl: Territoriumskepping in Breyten Breytenbach se *'n Seisoen in die paradys* (1976) en *Dog Heart* (1998)":

Die nomade is nie 'n trekker (*migrant*) wat van die een punt na die volgende gaan nie, maar eerder die een wie se ruimte oop en onbepaald is. Die plek van die nomade is nie 'n punt nie, maar 'n koeëlbaan en 'n streek. Die nomade hoef homself nie te oriënteer met landmerkers nie. Die nomade deterritorialiseer voortdurend: hierdeur reproduseer die nomadiese subjek die omgewing op dieselfde oomblik as wat hy deur die omgewing geproduseer word.

In die lig van Anker (2009:113) se beskrywing van die nomadiese subjek bied hy 'n leesstrategie aan vir die wyse waarop Breytenbach omgaan met die begrip "tuiste", die "ervaring" sowel as die "skep" daarvan. Dit vind aanklank by die gekose gedigte in die voorafgaande gedeelte oor *Papierblom* (1998) in soverre dit die begrip "tuiste" problematiseer, wat eweneens betrekking het op die benadering van landskap as woon. Die konsepte wat Anker (2009:113) gebruik in sy ontleding van Breytenbach se outobiografiese tekste, is ontleen aan die Deleuze en Guattariaanse "refrein", wat op 'n kreatiewe wyse by die benadering van landskap as woon geïntegreer kan word:

Die refrein is 'n territoriale montage. [...] Die voël sing om sy gebied te merk. Liedere verskil van streek tot streek. Die refrein het ook ander funksies: amoreus, professioneel of sosiaal, liturgies of kosmies. Dit dra altyd die aarde saam; dit het 'n fisiese landskap (soms 'n spirituele landskap) of land (*country*) as sy begeleidende beginsel; dit het 'n essensiële verhouding met geboorte en boorlingskap (Deleuze & Guattari 2003:312). Hierdie 'wysies van die streek' kom sterk na vore in Breytenbach se werk. Die teks [*'n Seisoen in die paradys*]¹⁵ is deurspek met liriese beskrywings en poëtiese taalgebruik wat die sonoriteit van hierdie wêreld uitbeeld. Nie net beskryf hy die sonoriese landskap nie, maar gebruik hy 'n klankryke poëtiese taal om ook op die vlak van taal die sonoriteit van die landskap tot uiting te bring.

¹⁵ My invoeging.

In hierdie gedeelte word vier fragmente of “nomadismes” (BS 95-96, 99-100, 103-104, 108-109) bestudeer, wat Bezuidenhout (2011) beskryf as ’n herverbeelding van die digter se reise deur die wêreld en die lewe. Te midde van die nomadiese bestaan, gaan dit in die verse oor die nomadiese subjek se beoefening van die skryftaak. Hierin is ’n verband te sien tussen die wyse waarop die nomadiese subjek se wêreld bewoon word deur skryf, wat aansluiting vind by die wyse waarop poëtiese taal nie net die landskap uitbeeld nie, maar ook op die vlak van taal tot uiting bring. Die vrae wat ontstaan, is: Wat is die verband tussen reis en skryf in die wyse waarop die nomadiese subjek in die landskap woon, en hoe word woon teweeggebring? Anker (2009:113) se verkenning van die Deleuze/Gauntariaanse refrein sal dan ook op niesistematiese wyse in die bespreking betrek word.

4.5.1 Nomadismes

Die derde gedeelte van die bundel “nomadismes”, met die onderskrif “(*’n fragmentarium*)”, word ingelui met ’n gedig van Hugo Claus, “Verdwaald liedje” –

*De mens dat arme beest
hij is er en hij er geweest
Hij rent door alle landen
tot hij geen asem heeft
En als hij neervalt is hij bang
En bid en blaft en beeft*

Hieruit blyk dat die sterflike aangewese is op die dood, soos Breytenbach (2009b:145) skryf: “exploring the nomadic roads all leading to death”, wat die landskap as ’n wêreld beleef waarin die tuisteloosheid daarvan vooropstaan. Die landskap vertolk dan ook ’n begeleidende funksie tot in die dood deurdat die spreker sy/haar daar-syn ver-taal in sy/haar poging tot tuisteskepping, ’n poging om in te skryf teen die niks. Soos Anker (2009:112) argumenteer, word dit gedoen “deur ’n refrein in te bou binne sy beweging, in musiek soos ook in die lewe.” Die lewe is dus nie ’n “blindelings na die einde [...] staar” soos Heidegger (1989:172) waarsku nie, maar ’n bewuste poging om ’n nomadiese tuiste of territorium binne sy beweging te skep of ervaar. Dit is juis die spreker se gebruik van refreine wat telkens vooropstaan in die “nomadismes” wat bespreek word – vergelyk: “wat gaan jy doen met die oorblywende/ jare maande weke ruimte” (15-16) in die gedig “in koel binnetuine voordag” (BS 99-100) of “wat ’n wonderlike reis was dit/ oor vastelande en seisoene” (1-2) in die gedig “wat ’n wonderlike reis” (BS 108-109).

In die eerste gekose gedig, “in die oumensuur sit die man kaal” (BS 95-96), word in elkeen van die vyf strofes op ’n ander figuur gefokus: die eerste strofe fokus op die “man” wat “kaal/ op voordagbreek se voorstoep” sit (1-2), wat verband hou met die “weinig verfrissing” van die “nag” (3), alhoewel hy nou spesifiek uitkyk “oor die wêreld” (5) met sonsopkoms. Die landskaptoneel wat hy aanskou, word in die tweede strofe belig. Die spreker fokaliseer dan saam met die man, wat ’n soort alter ego van die skrywer is. Dit is ’n tipe selfdistansiëringstrategie wat dikwels in Breytenbach se poësie na vore kom. Die skryftaak word in die tweede en derde strofes aan die orde gestel, terwyl die vierde strofe herinner aan die gedig “grens” (PB 116) in *Papierblom* en die wyse waarop “die land van poësie” (10) binnegegaan word. Op dieselfde manier as waarop Dasein se in-die-wêreld-syn gekonkretiseer word aan die hand van die elemente van die vierskaar, bied hierdie beelde moontlikhede vir die wyse waarop die “dag” beskryf kan word. Hierin kan gesien word hoe die spreker die “dag” “skryf” (15), wat die skryftaak sien as belangrik in die skakel tussen die nomadiese subjek en Heidegger (1989:171-172) se beskrywing van woon as spaar.

- 1 in die oumensuur sit die man kaal
- 2 op voordagbreek se voorstoep
- 3 want nag het weinig verfrissing gebring
- 4 en sterre was veldvure,
- 5 en kyk uit oor die wêreld waar donkerte
- 6 rooksluiers lig totdat net poele skaduwees oorbly

- 7 op oker landerye is die hooi gebaal,
- 8 sonneblomme staan soos vrome Moslems
- 9 met geboë hoofde en lappe oor gelate ooswaarts gerig
- 10 en wag vir die ligvlam om te roep
- 11 dat hulle lippe mag bewe
- 12 die eerste voëls is nog half aan die slaap
- 13 potlode wat skerp gemaak moet word
- 14 om die dag te skryf

- 15 om die dag te skryf:
- 16 die water in die stadige rivier
- 17 sal weerspieëlde wolke moet kry
- 18 en die hemel se afwesige gesig

- 19 die boer ontwaak om sy hand te rig
- 20 na kontoere van ’n ewige begin

Die landskap wat tot stand gebring word, is dié van die “wêreld waar donkerte/ rooksluiers lig totdat net poele skaduwees oorbly” (5-6). ’n Sonsopkoms word onthul, waarin die

“rooksluiers” “donkerte” soos gordyne gelig word om die konsert van die dag te onthul. Die “poele skaduwees” beskryf die wyse waarop “poele” of watermassas soos damme of vleie steeds donkerig voorkom met sonsopkoms. Die tyd van die dag word beskryf as “voordagbreek se voorstoep” (2). “Voordagbreek” wys letterlik op die tyd voor die son opkom, maar kan ook in verband gebring word met “eiland (1)” (NL 5-6), waarin die “ou man” kort voor dagbreek probeer sin maak van die synstoestand, voor sy “verstandskap” “verlam” (77) raak. Die uitsig op die “landerye” word ooreenkomstig die kleur van “oker landerye” beskryf, wat deel uitmaak van die landbouaktiwiteite. Ander dinge wat in die landskap gesien word, is die “sonneblomme” (8) wat gepersonifieer word deurdat hulle soos “vrome Moslems/ met geboë hoofde en lappe oor gelate ooswaarts gerig” (8-9) staan. Die uitbeelding van lig staan in kontras met die sluiers rook in die vorige strofe. Die “ligvlam” se “roep” (10) personifieer dan ook die “son” as ’n imam wat die “sonneblomme” “roep” “sodat hulle lippe mag bewe” (11). Hierdeur word die vierskaar versamel in “sonneblomme” wat uit die aarde hul “hoofde” “ooswaarts” keer na die hemele, en terselfdertyd die sterflikes en goddelikes bymekaar bring as deel van ’n oggendgebed met dagbreek.

“[V]oëls” (12) bevolk die landskap, en is “nog half aan die slaap” (12), wat vergelyk word met “potlode wat skerp gemaak moet word/ om die dag te skryf” (13-14); die “voëls” word dan ook ’n teenhanger vir die digterlike self, wat die landskap moet oopskryf/-sing sodat ’n gevoel van tuiste, al is dit dan maar tydelik, ervaar kan word. Die metafoor van “voëls” as “potlode” veronderstel dat “voëls” soos “potlode” is wie se klanke die “dag” moet “skryf”; voëls is egter nou nog soos stomp potlode. Die taak om “potlode” “skerp” te maak, is dan ook die eerste taak van die digter “om die dag te skryf”, en skakel met die “man” wat uitkyk “oor die dag” om die sonsopkoms as deel van sy alledaagse take van woon te ver-taal, dit is om dit in verhouding tot die vierskaar te beskryf. Die wêreld wat die “man” bewoon, word dus as ’n taakskap onthul, waarin hy die “dag” luidens landskappe en taakskappe konkretiseer.

In die vierde strofe word uitgewei oor dit wat nodig blyk te wees “om die dag te skryf” (15), wat verband hou met “grens” (PB 116) in *Papierblom* as ’n soort binnegaan van “die land van poësie” (10) – vergelyk “grens” (PB 116) se derde strofe met “in die oumens uur” (BS 95-96) se vierde strofe. Die elementale dinge soos “water in die stadige rivier” (16) moet in teken gebring word deurdat dit “weerspieëlde wolke moet kry” (17), wat die temporaliteit van die landskap belig in die beweging van “wolke” oor die “rivier”. Hier dui dit egter nog op die afwesige gesig van die hemel, wat skakel met die goddelikes wat afwesig is, wat ook paradoksaal is, aangesien die goddelike belewing reeds ingebou is in die

sonneblomme. Vervolgens word die “boer” voorgestel – die “boer” se taak is “om sy hand te rig” (19), dit wil sê sy “hemel” (18) moet geteken/geskryf word in die water van die “rivier”, of eerder na daardie kontoere waarin die “boer” enersyds dui op die skrywer, maar ook die teenhanger van die goddelikes is.

In die gedig, “in koel binnetuine voordag” (BS 99-100), beskryf die spreker die “binnetuine” (1) in strofe een en “buite die mure” (5) van die “binnetuine” in strofe twee (let op die be-skrywings van wêrelde en aardes) en in strofe drie word besin oor wat gedoen gaan word met sy/haar “oorblywende jare maande weke ruimte” (16), wat ’n verskerpte bewustheid van eie sterflikheid vooropstel. Hierin word die moontlikheid om in vrede te kan woon, bevraagteken, wat eerder omgekeerd opgestel moet word: sterwe is integraal deel van lewe, wat die vraag beklemtoon na die wyse waarop in vrede gesterf kan word. Die versreëls, “wat gaan jy doen met die oorblywende/ jare maande weke ruimte” 15-16) word ’n refrein wat die “chaos” van Dasein se *befindlichkeit* organiseer of afweer, wat, soos Anker (2009:112) argumenteer, ’n stel kontingente betekenis uit die aarde onttrek, en lei tot die skep van ’n plek vir die nomade. Die spreker noem hoe daar beweeg word na die “buitetafelblad” (22), waar “woorde” (23) geklad word op “die vel papier” (21), wat die skryftaak beklemtoon. By die skryftaak gaan dit nie soseer oor behoort aan ’n plek, of die wyse waarop die vierskaar in dinge versamel word nie, maar eerder om die elemente van die vierskaar in die “buig en skulp en beweeg” van “die hand” (26) te bring, die aarde en hemele saam met die sterflikes en goddelikes te laat praat. Die dinge wat buite die “mure” gesien word, maar binne die mure geskryf word, kan gesien word as die manier waarop die digter die dinge “spaar” of “omhein” op papier, wat die tuiste op aarde, hoe tydelik dan ook, skep. Die herhaling van die woorde “wat gaan jy doen met die oorblywende/ maande weke ure minute” (24-25) beklemtoon die refrein, wat die ervaring of skepping van ’n tuiste in aangesig van die dood, vooropstel.

- 1 in koel binnetuine voordag afgespuit
- 2 sodat die blare nog glinster
- 3 en frangipanibloem wit blink
- 4 sit jy
- 5 buite die mure straatjies
- 6 vol donkerlyf mense in oranje gewade
- 7 is die wind belaaie met vaal stof uit die Sahara
- 8 is die kremetart op die dorpsplein van sand
- 9 ’n dier met grys peule
- 10 is die dor flanke van die vulkaniese berg
- 11 wat bewegingsglans op die see weerkaats

- 12 met hoog daar bo verwaaide bruin valke
 13 swewend, kantelend, doodskrete in die bors
 14 van lyfdonker vroue wat kraalsnoere verkwansel
- 15 wat gaan jy doen met die oorblywende
 16 jare maande weke ruimte
 17 die swaels wat die antwoord onrustig maak
 18 die sterre soos brandende skepe
 19 wink-wink vir mekaar
 20 die getalle te oud om te tel
- 21 sit jy met die vel papier
 22 op die buitetafelblad
 23 en klad woorde:
- 24 wat gaan jy doen met die oorblywende
 25 maande weke ure minute
- 26 buig en skulp en beweeg die hand
 27 in koel binnetuine wat voordag afgespuut is . . .

Dit wat die digterspreker in “binnetuine” skryf, kan in die tweede strofe gelees word, wat ’n selfreferensiële gedig op homself gerig en woon tot stand bring – hier lees ons wat die skrywer in die eerste en laaste strofe skryf, wat die “straatjies” “buite die mure” (5) beskryf, ’n landskap wat tot stand gebring word deur verskillende dinge saam te stel. Dit sluit in persone soos “donkerlyf mense in oranje gewade” (6) en elementale dinge soos “wind belaaï met vaal stof uit die Sahara” (7), wat impliseer dat dit ’n woestynstreek is; kenmerkend van die woestyn is die “kremetart” wat “op die dorpsplein van sand” (8) opgekom het; ook die beskrywing van die wyse waarop “bewegingsglans” van “vulkaniese berge” (10) “op die see weerkaats” (11), “valke” wat “hoog daar bo” (12) rondvlieg, en “lyfdonker vroue wat kraalsnoere verkwansel” (14). Hierdie beskrywing herinner aan die wyse waarop ’n taakskap tot stand gebring word in “eiland (2)” (NL 98-99) met die fees van Tabaski. Die metafoor van die “bruin valke” (12), met “doodskrete in die bors” (13), word terselfdertyd in verband gebring met dié van “lyfdonker vroue” (14), wat laat dink aan die beskrywing in “grens” (PB 116), dat die “asem” “vervoël” (18), wat ’n motief van sterflikheid is; die “asem” wat vlerke kry, wat uitgeblaas word. ’n Landskap word dus “buite die mure” beskryf, wat uit persone, bome, sand, pleine, berge, see en voëls bestaan. Dit is wel ’n landskaptoneel wat nie deel is van die “binnetuine” nie, maar aan die buitekant is. Is dit steeds deel van Dasein se in-die-wêreld-syn? Is daar nie ’n afstand hierin te bespeur nie? Die filosofiese trant van die spreker

in strofe drie neem bestek op van wat nog in die “oorblywende” (15) tydruimte gedoen gaan word, want “swaels”, wat ’n simbool is van vertrek, maak “die antwoord” as die naderende dood “onrustig” (17). Die vraag hoe woon in die landskap tot stand gebring word, staan dus voorop. Sou Dasein se in-die-wêreld-syn dan eerder die dinge op ’n afstand plaas om afstand van die lewe self te verkry? Hierdie afsondering is dan ook vergelykbaar met dié in “Gorée-ure 1” (WV 133). Dit wil sê, Dasein se in-die-wêreld-syn word geplaas in die konteks van sy/haar eie moontlikheid tot nie-syn, wat afstand impliseer. Die spreker dui egter op die “sterre” wat “soos brandende skepe” (18) is, met die implikasie dat selfs sterre aan die eksistensiële struktuur van temporaliteit onderworpe is. By die besef van vergaan, word die bewoning van die aarde deur sterflikes op aarde as tydelik ervaar. Die teenkant hiervan word ook genoem: nie dat daar gesoek word na die betekenis van die syn nie, maar om eenvoudig die “maande weke ure minute” verby te kry. Hiervolgens word skryf dan ook gesien as ’n antwoord op die verbygaan van tyd.

In die derde gedig, “ek het in suidelike stede oornag” (BS 103-104), vertel die spreker van “stede” waar hy/sy in die bestek van sy/haar reise “oornag” (1) het, waarin die “oneintlike” bestaan van Dasein se in-die-wêreld-syn beklemtoon word, en die vraag na die “eintlike woningnood” geopper word, naamlik dat “sterflikes die wese van *woon* eers weer moet soek, *dat hulle eers weer* moet leer woon” (Heidegger, 1989:177). Die vraag kan wel gevra word of dit nie ’n op-die-afstand-kyk is wat die spreker na vore bring, dit wil sê waarin die fynere details van woon ontken of misken word nie – vergelyk gedig “13” (WV 27-29) in *Die windvanger* onder punt 4.4.1. Hierin keer die spreker sy rug op die ellende, en bedink die “gedig” as die ware landskap waarin woon as spaar moontlik gemaak kan word.

- 1 ek het in suidelike stede oornag
- 2 waar reent soos donker golwe
- 3 die armes se krotbuurte berg-af spoel
- 4 en mens moeilik die onderskeid
- 5 tussen skyt en modder sien

- 6 in vreemde kamers
- 7 in beddens waar so baie al geslaap
- 8 en drome gesweet het
- 9 met teen die mure afdrukke
- 10 van Munch se verwese vrouefigure
- 11 en Van Gogh se koringlande
- 12 onder ’n hemel van krullende verf

- 13 “wat het van ons wêreld geword
 14 die goedkoop geweld die vernietigende
 15 vraatsug op die knieë aan die trog
 16 en die afsterwe van alle eer?”
- 17 maak ’n gedig
 18 sit dit op soos ’n gesig
- 19 (gedig is om met herhaalde
 20 vlegbewegings van stokkieswoorde
 21 tereg te kom in die voëlnes
 22 van die ander bewussynsboom)

Die stad word in strofe een tot stand gebring deur te wys hoe reën die “krotbuurte berg-af spoel” (3), wat woon hier in die “krotbuurte” onmoontlik maak. Ook word “vreemde kamers” (6) genoem wat die spreker gesien het, sowel as die interieur daarvan, met “afdrukke” (9) van skilderye teen die mure. Strofe drie is egter die kruks van die gedig, waarin tussen aanhalingstekens gevra word: “wat het van ons wêreld geword” (13)? Die betekenis van “wêreld” staan dus voorop in die gedig, wat in die Heideggeriaanse sin wys op “a dynamic set of relations, ultimately ordered to human possibilities, which lends meaning or significance to the things that one deals with” (Sheehan, 2005:358), wat wel nie hier betekenisvol is nie. Die woonwêreld van die “armes” onthul ’n stryd tussen die wêreld en die entiteite daarvan, wat aan die stryd tussen verskyning en onttrekking onderworpe is. Soos die “krotbuurte” beskerming vind in die wêreld van armes, so behoort die fisiese strukture aan die aarde, wat met die “reent soos donker golwe” (2) “berg-af spoel” sodat “mens moeilik die onderskeid/ tussen skyt en modder sien” (4-5). Hierin word nie net ’n taakskap deur niemenslike agente tot stand gebring nie, maar ook gewys op ’n landskaptoneel geskep deur die spreker deur sekere dinge soos die “reent”, “krotbuurte”, berg in “berg-af spoel” en “skyt en modder”. Die vraag, “wat het van ons wêreld geword”, sou dus ’n uitspraak kon wees van een van die “armes” wie se huis deel was van die “krotbuurte” wat vernietig is. Hierdeur word landskap nie as woon onthul nie, maar die vernietiging van die natuurramp word vooropgestel, in so ’n mate dat daar nie “tussen skyt en modder” onderskei kan word nie. Die vraag, “wat het van ons wêreld geword”, sou ook kon dui op diegene wat “in vreemde kamers/ in beddens” (6-7) “geslaap/ en drome gesweet het” (7-8). Die “afdrukke/ van Munch se vrouefigure/ en Van Gogh se koringlande” (9-11) word deel van die “goedkoop geweld” van oneintlik woon, wat in teenstelling staan met die “maak” van “’n gedig” (17-18), wat teenoor die “goedkoop geweld” (14), “vernietigende/ vraatsug” (14-15), en “die afsterwe van

alle eer” (16) staan. Dit is juis ’n wêreld sonder die vierskaar, waarin nie outentiek gewoon word nie. Die hakies van die laaste kwatryn dui op ’n “voëlnes” (21) waarin die digter met “stokkieswoorde” (20) bou om sodoende te woon in ’n “ander bewussynsboom” (22), soos ’n voël in ’n nes, en die betekenis van woon opnuut gesoek word.

In die gedig, “wat ’n wonderlike reis” (BS 108-109), wat die laaste gedig in die “nomadismes” is, neem die spreker bestek op van “’n wonderlike reis” (1) wat afgelê is. Hierin word ingespeel op die betekenis van “nomadismes” as gedigte (of fragmente van gedigte – “*n fragmentarium*”) gevorm deur ’n nomadiese bestaan (wat juis nie “woon” in die Heideggeriaanse sin is nie) en gekonkretiseer word aan die hand van verskeie landskappe en taakskappe. Die wêreld wat die spreker tot stand bring, is ’n te maklike, reduktiewe verslag van dit wat beskryf word as “’n wonderlike reis” in die verlede, wat “oor vastelande en seisoene/ deur sneeu en deur sand” (2-3) en “verby stede met name/ wat sing op die tong” (4-5) gevoer is. Hierin kan gesien word dat sekere elementale dinge spesifieke byval vind by die spreker, byvoorbeeld die “vastelande” as aarde, en die “seisoene” as hemele. Die “vastelande” as aarde hou dan ook verband met verskillende streke, wat byvoorbeeld “deur sneeu” of “sand” gekenmerk word. Die “sneeu” is egter ook tekenend van die winterseisoen, wat weerelemente van toepassing maak op die wyse waarop Dasein sy/haar in-die-wêreld-syn ekspliseer. Die bestek van “’n wonderlike reis” sluit dus nie net verskillende “vastelande” in nie, maar ook streke wat gekenmerk word deur veranderlikes soos seisoene, klimaat en weer. Daar word nie net “oor vastelande en seisoene” gereis nie, maar ook “verby stede” (4) wat Dasein se in-die-wêreld-syn belig, wat in liggaamlike metafore uitgedruk word soos die “name” van “stede” wat “op die tong” (5) gesing word; die nomade ekspliseer sy/haar “verstaan” van die stad volgens die wyse waarop die “name” daarvan uitgespreek word, wat lekker voel op die tong, wat liries klink.

- 1 wat ’n wonderlike reis was dit
- 2 oor vastelande en seisoene
- 3 deur sneeu en deur sand
- 4 verby stede met name
- 5 wat sing op die tong

- 6 oral was armoede oral ellende
- 7 oral slagpale en slagvelde
- 8 en stompgebrande dorpe
- 9 in rykmanskombuise het potte gestoom
- 10 op straat het verminktes op gatte geskuifel

- 11 laatnag was die vrou se hand 'n gelofte
 - 12 die kind het met stokkies in die stof gespeel
 - 13 in boekwinkels het papierstemme gemurmur
 - 14 in galgkamers het mense aan toue geswaai
 - 15 soos pendulums oor 'n landkaart van lewe
-
- 16 vanaf bergpieke was daar rook in valleie
 - 17 voëls het in die klowe gesing
 - 18 eilande was drywende arke op die kim
 - 19 wat 'n wonderlike reis was dit
 - 20 oor vastelande en seisoene

Die bestekopname in strofe twee word deur veralgemenings gekenmerk, waarin die spreker wys hoe daar “oral” “armoede” en “ellende” (6) is. Dié uitlating kan slegs gemaak word op grond van vergelyking, waarin “oral” wat “op alle plekke” beteken, ook die teendeel van “armoede” onthul – die wêreld word egter nie omgrens nie, en dra kennis van beide “armoede” en rykdom. Rykdom word uitgedruk deur “potte” wat “in ryksmanskomsbuisie” (9) stoom, en “armoede” waar “verminktes” “op straat” “op gatte” skuifel (10). Die herhaling van die woord “oral” (7) bring “armoede” en “ellende”, wat “oral” is, met “slagpale” en “slagvelde” in verband, wat ook “oral” is. Alhoewel daar verbande daartussen bestaan, byvoorbeeld die ellende van 'n “stompgebrande” (8) dorp, word dit nie uitgelig nie; daar word slegs gedui op wêrelde binne die wêreld, wat byvoorbeeld in die wêreld van rykes en armes gestalte vind. Die wêreld waarin die spreker as interpreteerder van die aktualiteit bestaan, word ook deur verskeie personasies bevolk, wat sekere handeling uitvoer in die tot stand bring van wêrelde. Die spreker noem op, veralgemeen, in sy verwysing na die “vrou” wie se “hand” “laatnag” as 'n “gelofte” (11) gesien kon word, en die “kind” wat “met stokkies in die stof speel” (12), wat eksimplaries is van alle arm kinders. Die leser kom wel niks méér te wete van die “vrou” of die “kind” nie, wat tekenend is van die “nomadismes” wat 'n op-die-afstand-kyk is, en belig 'n wêreld waarvan hy/sy nie deel is nie. Ook is daar “papierstemme” “in boekwinkels” (13) wat murmur, wat enersyds na mense verwys wat fluister “in boekwinkels”, en andersyds na stemme in boeke, wat gelees word. Ten slotte verwys die spreker na “mense” wat “in galgkamers” aan “toue swaai” (14) – die ter dood veroordeeldes – “soos pendulums oor 'n landkaart lewe” (15). Die vergelyking is wel nie net van toepassing op die ter dood veroordeeldes nie, maar ook wanneer die gedig as bestekopname van 'n wêreld soos 'n “landkaart” van lewe” gelees word, as voorbeelde van Dasein se oneintlike en tuistelose bestaan.

In die laaste strofe bring die spreker 'n landskaptoneel tot stand waarin hy/sy onthou hoe daar “vanaf bergpieke” “rook in valleie” (16) gesien kon word. Ook word 'n taaskap tot stand gebring, waarin onthou word hoe “voëls” “in kloue sing” (17). “Eilande” word beskryf as “drywende arke op die kim”, wat op 'n baie ironiese wyse gesien word as 'n teken van hoop, as 'n aarde waarop woon in behoud van die vierskaar moontlik gemaak kan word. Maar die vierskaar is juis afwesig omdat hier inoutentiek gewoon (gereis, veralgemeen, op 'n afstand beskou) word. Ten spyte van die “armoede” en “ellende”, noem die spreker op refreinagtige wyse: “wat 'n wonderlike reis was dit/ oor vastelande en seisoene” (19-20).

4.5.2 Die destruksie van landskap in *Die beginsel van stof*

In *Die beginsel van stof* is gefokus op nomadiese verse, wat in kontras staan met die wese van woon as “spaar”, wat letterlik “omhein” beteken (Heidegger, 1989:171). Hierin word die skryftaak gesien as 'n tipe “spaar” van dit wat gesien/beleef word, alhoewel die afstand tussen die nomadiese subjek en die aarde beklemtoon word, wat inderwaarheid die teendeel daarvan verwag. In die fragment wat eerste bestudeer word (BS 95-96), sit 'n “man” “kaal” (1) op “voordagbreek se voorstoep” (2). Die toneel herinner aan die “ou man” in “eiland (3)” (NL 172-174), wat kyk “hoe die tyd landskappe vol patrone baar” (76), maar nie 'n greep kry op die betekenis van die syn nie. In hierdie gedig word die landskap, en die verskillende dinge wat vanuit die “man” se oogpunt waargeneem word, gemetaforiseer, byvoorbeeld “die eerste voëls is nog half aan die slaap/ potlode wat skerp gemaak moet word/ om die dag te skryf” (12-14), wat illustreer in watter mate die skryftaak sentraal staan in die proses van singewing, van tuisteskepping. In die tweede gedig (BS 99-100) word die skryftaak weer eens beklemtoon, waarin die spreker in 'n binnetuin sit en skryf. Wat beskryf word, is dan “buite” in die “straatjies” wat 'n landskap onthul aan die hand van die mense wat dit bevolk en die landskapgestelhede. Ná die beskrywing in die tweede strofe vra die spreker: “wat gaan jy doen met die oorblywende/ jare maande weke ruimte” (15-16), waarin die betekenis van woon as spaar (“om te omhein”) betrekking het op die skryftaak. Hierin word die synstoestand beskryf, wat onthul word in landskap as woon. In die derde gedig wat ondersoek is, (NL 103-104), staan die woningnood van “armes” (3) voorop, wat herinner aan Heidegger (1989:177) se vraag na wat die eintlike woningnood is. Die spreker betreur “die goedkoop geweld” (14) van die sinlose herhaling van “Munch se verwese vrouefigure/ en Van Gogh se koringlande” (10-11), wat Dasein se oneintlike bestaan belig. Die ware landskap word dan voorgestel as 'n gedig, waarin woon bewerkstellig word soos “vlegbewegings van stokkieswoorde” wat tekenend is van “voëlne/ van die ander bewussynsboom” (21-22). In

die vierde gedig, (BS 108-109), wat ook die laaste gedig van die “*fragmentarium*” is, word ’n bestekopname gemaak van die reis “oor vastelande en seisoene” (2). Die landskap word nie onthul as ’n uitdrukking van woen nie, maar as ’n collage wat op ’n afstand tot stand gebring word, wat praat van “armoede” en “ellende” “oral” (6), alhoewel die spreker refreinagtig herhaal: “wat ’n wonderlike reis was dit/ oor vastelande en seisoene” (1-2, 19-20).

4.6 *Katalekte*

Katalekte (2012) is Breytenbach se twintigste bundel sedert die verskyning van sy debuut, *Die ysterkoei moet sweet* (1964), en vorm ’n drieluik met sy vorige twee bundels *Die windvanger* (2007) en *Die beginsel van stof* (2011). Die tematiese aspekte wat in hierdie hoofstuk verken is, sluit aan by die tematiek wat in *Katalekte* na vore kom: die “voortdurende bemoeienis met die dood, die skryfproses, die erotiese liefde, die verhouding met die vaderland en die reisigerslewe” (Viljoen, 2012). Die woord “katalekte” beteken ’n “versameling fragmente van ou dig- of prosastukke” (HAT) en word soos volg in die gedig “skielik soos ’n slang” (KL 71-74) geïntegreer:

68 ... mens moet iets
69 probeer verkoop om te kan oorlewe – eiers, seeskulpe, drome,
70 beskuit, katalekte, handgehekelde doilies ...

Hierdeur word die betekenis van die woord “artefak” as ’n “voorwerp wat doelbewus gemaak is, of wat vir ’n bepaalde doel geproduseer is” (Hilpinen, 2011) in verband gebring, maar hierdie dinge is klaarblyklik nie van veel waarde nie. Die digter ondermyn hierdeur die waarde van sy digterlike nalatenskap. In ooreenstemming met hierdie gedagte skryf Louise Viljoen (2014:274) dat die digter meermale homself in sy poësie uitspreek “om sy eie werk tot niet te maak, dit uit te vee of uit te wis.” Die “krisismomente” wat aanleiding gee tot hierdie “handelinge van uitwissing, deurhaling of skrapping” (Viljoen, 2014:278) word soos volg op verskillende vlakke in Breytenbach se laatwerk-drieluik uiteengesit:

Dit lê op persoonlike vlak in dié sin dat die spreker in die gedigte uitsonderlik bewus is van die aftakeling van die ouderdom en die naderende dood. Dit gaan egter hand aan hand met die gevoel dat daar oral rondom hom sprake is van verval, verloedering en tekens van ’n naderende ondergang. Dit manifesteer byvoorbeeld in sy vrees vir die uitsterf van sy moedertaal, die verval van sy vaderland, die toenemende onvryheid in Afrika, krisismomente in die globale politiek en die ekologiese krisis waarin die planeet verkeer.

Die woord “katalekte” hou ook verband met ’n “katalektiese versreël” waarvan “die laaste versvoet of sillabe ontbreek” (Viljoen, 2012), wat met die slotkoeplet in “poskaart vir die slaaplose” (KL 201-202) in verband gebring kan word: “hierdie groet van my/ het nie ’n sluitreël nie” (32-33). Die bundeltitel is betekenisvol met betrekking tot die subtitel van die bundel, “artefakte vir die stadige gebruike van doodgaan”, wat openbaar hoe die gedig as artefak weerstand bied teen die dood. Dit sluit aan by Van Vuuren (2012) wat meen die titel

het ’n sterk assosiasie met “prehistoriese” of “van vroeëre tye”, sodat dit boonop moontlik die assosiasie kan dra van gebruikte of vroeër-geproduseerde voorwerpe, soos ’n gedig of beeld van ’n skildery van jare terug, wat die ouer mens kan help herinner aan gelukkiger tye in die verlede, of visueel selfs gesigte, handeling of tonele kan oproep, of beskrywings van ’n geliefde plek, byvoorbeeld die eiland Gorée, met ’n vers soos “poskaart vir die slaaplose” ...

Vervolgens word destruktiewe lesings van landskap in Breytenbach se ““Here is a forest-like eternity. Guard it ...”” (KL 85) en “die eiland van verbranding” (KL 138-139) gemaak. Die twee gedigte wat bestudeer word, kom onderskeidelik uit die tweede afdeling, getiteld “vergeetvuur se spore”, ’n metafoor wat beskryf hoe “vergeet” soos ’n “vuur” is wat “spore” van wêreldverval openbaar, en die vierde afdeling, getiteld “windklip”, wat te make het “met die elementale stowwe vuur, wind, water en klip – waaromheen daar ook ’n spel aan die gang skyn te wees met sy eilandgedigte” (Van Vuuren, 2012). Soos reeds uit die titel afgelei kan word, is die eerste gedig ’n omgewingsbewuste vers, wat sinspeel op die ekologiese krisis van die planeet. Die gedig “die eiland van verbranding” (KL 85) skakel met die eilandmotief wat deurlopend in Breytenbach se latere fase van sy oeuvre op die voorgrond tree. Dit gaan spesifiek daaroor hoe ruimte buite subjektiwiteit bestaan, alhoewel die sterflike alleen fenomenologies, dit wil sê subjektief kan waarneem. Die gedig word gesien as ’n “toets” vir die woonperspektief, wat met die motto “*El espacio existe fuera de la subjetividad*” (“ruimte bestaan buite subjektiwiteit”) oënskynlik die teenoorgestelde beweer.

4.6.1 “Here is a forest-like eternity. Guard it ...”

Vervolgens word ’n destruktiewe lesing van landskap in die gedig ““Here is a forest-like eternity. Guard it...”” (KL 85) aangebied. Die gedig handel oor ’n “man” wat “deur die doolhof” (7) van ’n “metropool” (1) “sluip” (7) terwyl die “regverdige dik gevreet aan beskawing” (2) nog “sluimer” (1). Dan “bevry” (8) die “man” ’n “olifant” uit die “dieretuin” (8) en “beweeg” (9) na “die hart van die stad” (10) waar hy op die “olifant se rug” (12) klim en “hoog teen die muur skryf: “AFRIKA LEEF!” (19). Eindelik “vee” hy met “sy hemp” “die

olifant se trane uit” (20), wat deur die woord “vee” suggereer dat die “olifant” slegs ’n tekening is. Hierin word die belangrikheid van Dasein se kunstenaarsaktiwiteit beklemtoon, in die uitsê (hier in metaforiese taal) van die verstaan wat Dasein se in-die-wêreld-syn belig. Die tekening van die “olifant”, maar ook die narratief van die bevryding van die olifant uit die dieretuin, sou (myns insiens) verwys na die spanning tussen kultuur en natuur, in soverre die “olifant” as wilde dier mak gemaak is in die stad. Die mak gemaakte dier staan hier in gevangenskap, en word opgestel teenoor die lewende kontinent “AFRIKA”, waar wilde diere (klaarblyklik) steeds in hulle “natuurlike” habitat woon. Afrika word in die gedig teenoor “die groot wit metropool” opgestel, wat “sluimer” (1). Maar die “olifant” word ook geassosieer met goeie geheue, wat laat dink dat iets baie belangrik in “groot wit metropool” vergeet is. Die gedig tree dan ook met die gelyknamige kunswerk (kyk Figuur 1) in gesprek aangesien die narratiwiteit van die gedig in die skildery vertaal kan word, alhoewel daar ook interessante verskille is. In die gedig word ’n witman met vlerke uitgebeeld, wat teenoor die man wat uitgebeeld word met sy “donker lyf” (13) in die gedig. In die skildery word ’n donkie (wat geblinddoek is) uitgebeeld in plaas van die “olifant” (8) in die gedig. Ook is daar ’n tralievenster te sien in die skildery, en ’n vlinder wat daarby uitvlieg. Die “vlinder” (15) is egter soortgelyk aan die gedig, wat geassosieer word met ’n “wond” (17).

“Here is a forest-like eternity. Guard it...”

- 1 Kyk: wanneer die groot wit metropool sluimer
- 2 met die slaap van regverdiges dik gevreet aan beskawing
- 3 wat op alle antwoorde voorsiening gemaak het
- 4 tot in die verste vergeet,
- 5 wanneer die nag soos ’n woud van ewigheid
- 6 die buitelyne van bewussyn laat tier in ink –
- 7 dan sluip ’n man deur die doolhof.
- 8 Uit die dieretuin bevry hy versigtig ’n olifant
- 9 en sáám beweeg die twee deur donker strate.
- 10 By die wolkekrabber in die hart van die stad
- 11 (*Die Hoofkwartier Van Goeie Gewete*)
- 12 klouter die man op die olifant se rug.
- 13 Hy trek al sy klere uit sodat sy donker lyf
- 14 so onsigbaar soos ’n skaduwee mag wees in die duister.
- 15 Sy hand onthou dan die vlinder se vlug.
- 16 Sy hand onthou van beweging.
- 17 In sy hand bloei die wond vir ’n oogopslag.
- 18 En hoog teen die muur skryf hy die geheim:
- 19 AFRIKA LEEF!
- 20 (Met sy hemp vee hy die olifant se trane uit.)



Figuur 1. Breytenbach, B. (s.a). "Here is a forest-like eternity. Guard it ..."

Die wêreld waarin die “man” woon, word in die eerste gedeelte beskryf as “die groot wit metropool” (1) waarin persone of “regverdiges” woonagtig is “dik gevreet aan beskawing” (2). Die “regverdiges” het “op alle antwoorde voorsiening gemaak” (3), “tot in die verste vergeet” (4). Die “man” wat “hoog teen die muur skryf”, dekonstrueer die binêre opposisies wat opgestel word tussen regverdiges/skuldiges, beskaafd/onbeskaafd, antwoord/onbeantwoord, en wys hoe “regverdiges” hulself skuldig maak aan “sluimer”, asook die gedagte dat “alle antwoorde” reeds gegee is. Die “beskawing” (2) word beskryf aan die hand van die “bouperspektief”, aangesien daar reeds “op alle antwoorde voorsiening” is, wat in teenstelling staan met die woonperspektief, wat die liggaamlike belewing van die menslike agent in sy/haar omgewing, vooropstel. Die “olifant” kan geïnterpreteer word as ’n werklike “olifant”, maar suggereer ook dat die kunswerk van ’n olifant is. Die “man” (of kunstenaar) sien dit as sy taak om die vooropgestelde gedagtes van die “regverdiges” te dekonstrueer, sodat hulle as ’t ware wakker gemaak word uit hulle sluimering. Die kunstenaarstaak word uitgevoer in “die hart van die stad” (10), as die plek waar “(*Die Hoofkwartier Van Goeie Gewete*)” gesetel is, simbolies ook die “hart” van die mense, wat op hulle beurt die gebaar van die kunstenaar ter harte moet neem, dat die insig moet kom. Maar wat is dit wat die kunstenaar sê op wie die “regverdiges” moet ag slaan? Die kunstenaar se hand “bloei” (18) vir ’n “oogopslag” (18) suggereer dat Afrika in sy bloed is, wat teenoor die bloedloosheid van die “regverdiges” staan. Die kunstenaar trek sy klere uit sodat niemand hom moet sien terwyl hy die gebou beskilder nie; dit gaan ook oor die eenwording met die donker nag, wat vroeër ook gelykgestel word aan die woud van die ewigheid. Die suggereer ook dat die man homself nader voel aan die natuurdinge, waarvan hy verwyderd is in die metropool. Die dinge wat sy hand onthou, maak wêreld anders as die wêreld waarin hy hom tans bevind, deur sy skildervaardigheid, oop. Dit hou terselfdertyd ook verband met sy “bloed” wat “afkoms” suggereer. Sy tuisteloosheid in die wêreld waarin daar op alle vrae voorsiening gemaak is, beklemtoon die skeiding tussen hom en die aarde, wat terselfdertyd die groter wordende gaping tussen kultuur en natuur beklemtoon. Die “wond” sou figuurlik geïnterpreteer kan word as die verdriet as gevolg van die verlange na die kontinent, wat aansluit by die “geheim” wat hy neerskryf teen die muur: “AFRIKA LEEF!” Dit wat aanleiding gee tot die uitskryf van die “geheim”, wat die “bewussyn laat tier in ink” (6) is die “regverdiges” se selftevrede slaap in ’n te maklike woonomgewing. Die “geheim” dat “AFRIKA LEEF!” kan met ander woorde gelees word in teenstelling met die “groot wit metropool” “wat op alle antwoorde voorsiening gemaak het”, deur uitgediende waarhede geleef word, sonder om te vra na die waarde daarvan.

4.6.2 Die eiland van verbranding

Vervolgens word 'n destruktiewe lesing van landskap in “die eiland van verbranding” (KL 138-139) aangebied. Die motto van die gedig, “*El espacio existe fuera de la subjetividad*” (“ruimte bestaan buite subjektiwiteit”) is ontleen aan die Meksikaanse skrywer, Ulises Carrión. Die idee dat “ruimte” buite “subjektiwiteit” bestaan, dui daarop dat “ruimte”, wat vir Heidegger (1989:174) iets is wat in wese “ingeruim” word, nie op 'n Heideggeriaanse manier verstaan kan word nie, aangesien “ruimte” “nie iets los teenoor die mens [is] nie” (Heidegger, 1989:175). Dit is 'n interessante toetsgeval vir die hipotese dat woon gelyk is aan dinge fenomenologies beleef. Die motto weerspreek die woonperspektief, alhoewel die gedig die woonperspektief bevestig. Natuurlik bestaan ruimte buite subjektiwiteit, maar die subjektiewe belewing daarvan, gee dit betekenis. Die subjektiewe belewing maak dit met ander woorde be-woon-baar, ondanks doodgaan en verlies. Doodgaan word immers baie sterk deur Breytenbach met die skryf van gedigte in verband gebring. Die verband tussen bewoonbaar maak, skryf en doodgaan sluit dan ook aan by dit wat Viljoen (1998:284) die “universele analogie” noem:

Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde (1993) beklemtoon dat landskappe, werklike én verbeelde landskappe, maar ook die omgewing en basiese elementale dinge soos die son, die maan, berge, water, die wind van die dinge is wat oor en oor terugkeer in die Breytenbach-oeuvre. Dit gaan nie net oor die beskrywing van die natuur of 'n reis nie, maar lê na aan die hart van hierdie digterlike diskoers omdat dit uitgaan van die Tantriese Boeddhisme se universele analogie tussen kosmos, liggaam en gedig (vergelyk Paz 1975). Hierdie analogie word duidelik uitgespel in die vyfde (die middelste) afdeling van *Lotus* (95): “die liggaam is 'n kosmos / die gedig is 'n lig-gaam / en hierdie liggaam is niet” (wat ook Al, Alles is). Hierdie universele analogie hou in dat die mens die dubbelganger van die heelal is, en die gedig op sy beurt weer die dubbelganger van liggaam en heel-al (en omgekeerd). Soos uitgedruk in *Lotus* 5.2 is meditasie analoog aan kopulasie en loop albei uit op 'n oorgawe aan die niet, die blanko gedagte.

Hierdie universele analogie behels dus dat bewoonbaar maak, skryf en doodgaan saamhang in soverre bewoonbaar maak self ook gesien kan word as voorbereiding vir die dood, soos Heidegger (1989:172) dit uitdruk: om “die dood as dood te vermag, in ontvangs te neem sodat dit 'n goeie dood mag wees.” Breytenbach se gedigte kan dan ook gelees word as 'n soort bemoeienis met die dood, dit wil sê die dood word voorberei deur die gedig te skryf, wat doodgaan aanspreek, dit nader bring in taal, wat 'n soort ver-taling van die dood is.

Dat ruimte buite subjektiwiteit bestaan, word reeds in die openingsversreëls geïllustreer in soverre die “nagte” (1) gepersonifiseer word deurdat hulle “leef/ in geskiedenis van sand en wind” (2), dit wil sê die “nagte” het “geskiedenis” waarvan die mens onbewus is. Alhoewel “sand en wind” nie ’n “wêreld” uitmaak nie, en volgens Heidegger (2002:23) “wêreldloos” (“world-less”) is, werk die dinge mee om ’n “geskiedenis” tot stand te bring, maar wat is die nut van “geskiedenis” buite menslike subjektiwiteit? Om ’n voorbeeld te noem: wat beteken “die bok se herkoude steun” (5) buite die “venster” van die spreker se “vriend” (3), sou dit nie deel uitmaak van die wêreld van die “vriend” nie? Sou die ruimte steeds bestaan sonder dat die “vriend” teenwoordig is? Tog maak “die bok se herkouende steun” deel uit van “die fluistering van die hand se bewegingsherinneringe” (4), dit wil sê die skryfwerk van die “vriend”. Beide “die bok se herkoude steun” en “die roep van die kind” (5) bring ’n taakskap tot stand, terwyl “die wolke” wat beskryf word as “roos”, “toue” en “silwer vlies” (6) die hemele ver-taal. Ook “ruimte” word deur taal ingeruim as “’n blou weergalming van voëls se gewapper” (7), wat dui op die blou lug wat galm met die voëls wat daarin rondvlieg, maar die hemele is selfstandig, dit wil sê dit kom voor asof ruimte dan sonder subjektiwiteit kan bestaan, met ander woorde buite subjektiwiteit, alhoewel dit tog subjektief-beleefde-herinnerde-gehoorde landskap is.

die eiland van verbranding

“El espacio existe fuera de la subjetividad”

– Ulises Carrión

- 1 die dae het gekom en die nagte
- 2 wat leef in hulle geskiedenis van sand en wind
- 3 en wanneer jy by die venster lê, my vriend
- 4 het jy geluister na die fluistering van die hand se bewegingsherinneringe –
- 5 die bok se herkoude steun, die roep van die kind
- 6 en die wolke was roos, was toue, was silwer vlies en as
- 7 ruimte is ’n blou weergalming vir voëls se gewapper
- 8 jy het gewonder: hoe lank behou lippe hul rooisel ná sterwe
- 9 en probeer paar die rymwoorde van kleur: blind
- 10 en flenter en lies en verloor en die vlas van verderf: daar is geen putte
- 11 op die eiland nie: waar is die eeue se dooies weggesê?
- 12 dit was nie ballingskap nie
- 13 slegs oplaas die laat gaan van woorde op die water
- 14 want alles wat bestaan het ’n nietiging as weerklank
- 15 en die maan griffel ’n klipskipskripsie in die uitkring van wieg
- 16 die dae het gekom en die nagte was heel
- 17 wanneer die wind haar asem opgehou het
- 18 om te luister na die galmende gewelf

- 19 en wanneer jy by die venster lê, my vriend
 20 maar wat is daardie stank? dis vullis
 21 deurweekte klere dooie diertjies
 22 wat op die rotse verknetter word
- 23 dalk deur donker mense met gedoeke gesigte
 24 en die huil? 'n uil of 'n kat
 25 of die middernagwaker se roeplied in die moskee
 26 om die ewigheid aan jou vergeet van name te bind
 27 maar wie soek om oor te kom van die vasteland?
 28 wie weeklaag oor die verstopte holhede van die aarde?
- 29 die môrester was 'n vlammeende duif
 30 in 'n spikkernes van stokkies en die geklik van donker
 31 verminkte versreëls was linte in die grond
 32 my vriend, die dooie lofsanger met 'n mond vol geheime
 33 is met sy kora in die baobab begrawe
 34 onder die kors afwesigheid

Die spreker beskryf in die laaste gedeelte van strofe een hoe die “vriend” by die “venster” sou lê en wonder “hoe lank” “lippe hul rooisel ná sterwe” “behou” (8), wat doodgaan as 'n onvermydelike gegewe in die verloop stel, wat ook suggereer dat die “vriend” besig is om te sterwe. Die verwondering van sy “vriend” is 'n reeks deurmekaar gedagtes wat draaie loop sodat 'n mens nie seker is van wat dit nou eintlik is waarom die “vriend” wonder nie. Gaan dit hier oor die vergaan of ontbinding van die menslike liggaam “ná sterwe” (8), wat hom laat wonder oor die “rymwoorde van kleur” (9)? Die “rymwoorde van kleur” (of verlies) word egter direk in verband gebring met blindheid deur die woord “blind” naas die dubbelpunt te plaas, wat veronderstel is om die paring “rymwoorde” te belig, maar teenoor “blind” staan wat die niksheid “ná sterwe” beklemtoon. Ook rym die woord “blind” met “wind” (2) en “kind” (5), wat hierdie woorde assosieer met die vervlietende aard van tyd, aangesien die “wind” nie gevang kan word nie (ook 'n sinspeling op *Die windvanger*), en “die roep van die kind” in die wind verdwyn. Dit wil dus voorkom asof dit hier gaan om die onthulling van die deurmekaar gedagtes van sy “vriend” soos hy op sy sterfbed langs die venster lê, besig om te sterwe, op soek na 'n reeks “rymwoorde van kleur” wat verlies beklemtoon.

Die vraag ontstaan waarom hulle rymwoorde “van kleur” is, met die implikasie dat die “rooisel” van sy lippe die kleur daarvan verloor. Die “ruimte” as “'n blou weergalming vir voëls” dui op die belang van die “blou” kleur van die hemelruim. Die “rooisel” van lippe wat verlore raak met sterwe, is ook 'n kleur. Die spreker brei die soeke na “rymwoorde van kleur” uit in die versreëls “blind/ en flenter en lies en verloor en vlas van verderf” (9-10), waarin die alliterasie van die l-, n- en v-klanke voorop staan. Die woorde “blind/ en flenter en lies en verloor en vlas van verderf” (9-10) kan dan ook in verband gebring word met “blind” teenoor

“kleur”, “flenter” met die woord “voëls se gewapper” of die allitererende konsonante as flenters herhalende klanke (van kleur), waarvan versreël 10 ’n voorbeeld is: “lies” (10) as die streek tussen buik en been wat ook in die idioom van vernietiging staan; “verloor” as dit wat ongemerk wegraak soos die “rooisel” van “lippe”, en die “vlas van verderf” (wat permutasies van verlies is) as die ligblonde kleur van “verderf”. Die spreker vra ten slotte: “waar is die eeue se dooies weggesê?” (11), dit wil sê waarheen het die “dooies” gegaan? Die woord “weggesê” dui ook daarop dat die “dooies” nie meer stemme het nie – hulle stemme het weggeraak, met ander woorde opgehou, ’n beklemtoning van Dasein se eksistensiële struktuur, wat sinspeel op die opposisie tussen stem/stom. Maar hulle is ook doelbewus deur ander stemme oorheers, waarin die woord “weggesê” dui dat hulle doodgepraat is.

In die tweede strofe meen die spreker, “dit was nie ballingskap nie” (12), wat verband hou met die einde van die laaste strofe se vraag waarheen “die eeue se dooies weggesê” is. Die woord “ballingskap” dui daarop dat iemand uit sy land verban is, maar hier gaan dit om die verbanning van die sterflike aan die dood. Die betekenis van “woorde op die water” sinspeel daarop om die water te laat wegdryf, wat die dood suggereer, om die bewussyn te laat gaan. Dit sinspeel ook op Prediker 11:1-2 wat in die 1953-vertaling soos volg lui: “Werp jou brood op die water, want na verloop van baie dae sal jy dit vind.” Verder kan die beeld van “woorde op die water” in verband gebring word met “alles wat bestaan”, wat “’n nietiging as weerklank” (14) het – die woord “nietiging” dra spore van die niet, tot niet gaan of vernietiging, wat die “woorde op die water” laat “weerklank” of eggo in nie-bestaan. Die “woorde op die water” weerspieël of is eerder die “nietiging” self; die dekonstruktiewe gedagte dat alles wat gesê word, afhang van ’n heelal wat nie gesê word nie. Die laaste versreël van die tweede strofe lui: “en die maan griffel ’n klipskipskripsie in die uitkring van wieg” (15), wat die “maan” personifieer as iets wat kan “griffel” en in verband gebring kan word met skoliere wat vroeër op leie geskryf het. Dit beskryf die beweging van die maan deur die lug as ’n griffelproses (skryfbeeld), maar tegelyk is die maan ook in die lug soos ’n skip asof in water waarin dit kan wieg; dit dui ook op die maan as ’n klipskip wat sink.

In die derde strofe herhaal die spreker die woorde “die dae het gekom” (16), soos in die openingsversreëls, maar “die nagte was heel” (16), in teenstelling met “die nagte/ wat leef in hulle geskiedenis van sand en wind” (1-2). Dit herinner ook aan “eiland (2)” (NL 98-99), waarin die spreker sê: “destyds was daar geskiedenis/ nou nog net etterende skeurtjies van bewuswees” (45-46), wat laat blyk hoe die sterflike ’n beperkte siening het van die aarde. Die herhaling van “dae” en “nagte” illustreer die hemele in ewige wisseling van dag en nag in opeenvolgende reëlmaat. Die “nagte was heel” beteken dat die “nagte” volledig was en niks

daaraan ontbreek het nie. Die spreker gaan wel verder en sê “die nagte was heel/ wanneer die wind haar asem opgehou het/ om te luister na die galmende gewelf” (16-18). Met ander woorde, die “nagte” (16) was daar al kon geen sterflikes hulle waarneem nie (ruimte bestaan buite subjektiwiteit). Dan verwys die spreker na sy “vriend” (19) en herhaal: “en wanneer jy by die venster lê” (19), wat die sintuiglike waarneming vooropstel; die fokus is nie op die luister na “die fluistering van die hand se bewegingsherinnering” (4) nie, maar op “stank” – “maar wat is daardie stank?” (20). Die “stank” hou verband met die “verbranding” in die titel, wat die “stank” veroorsaak. Dié “stank” is afval van “klein dooie diertjies” (21) en die spreker bedink die maniere waarop hulle doodgemaak kon word en wie hulle moontlik doodgemaak het. Die spreker vra daarby ook: “en die huil?” (27), en antwoord: “’n uil of kat/ of die middernagwaker se roeplied in die moskee” (24-25), wat die einde van die pad (of taak) vir die “vriend” opgemaak word: deur stilte, stank, ’n gehuil. Die gehuil van “’n uil of ’n kat” (27) dui op die hoorbare getjank, wat vergelyk word met die “middernagwaker” (wat tydsverloop in die gedig aandui) “se roeplied in die moskee” (25). Die doel van die “roeplied” is om die “ewigheid” (26) as hiernamaals of nadoodse ryk aan jou eie sterflikheid te bind. Die spreker vra wel: “maar wie soek om oor te kom van die vasteland?” (27). Dit bring die “vasteland” in verhouding tot “die eiland van verbranding”, waarin die “eiland” die plek is waar die spreker se vriend aan die sterf is.

In die laaste strofe sien die spreker “die môrester” as “’n vlammeende duif/ in ’n spikkernes van stokkies” (29-30). Die “môrester” wat voor sonop in die ooste staan, word beskryf as ’n “duif” wat vlammeend is, en woon “in ’n spikkernes van stokkies” – wat dan ook verdwyn met sonsopkoms. Hierdie beeld benadruk die nietigheid van die mens in teenstelling met die grootheid van die kosmos. Verder, meen die spreker, was “die geklik van donker/ verminkte versreëls” (30-31) “linte in die grond” (31). Die “geklik” dui op geluide in die “donker/ verminkte versreëls” (30-31), wat verwys na die gedig wat onvolmaak is – vergelyk die openingslied van “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 665): “verminkten woorden/ geschonden zinnen” (3-4). Hierin staan die gebrokenheid van die uitsê voorop, wat Dasein se verstaan van in-die-wêreld-syn ekspliseer. Die spreker sê: “die geklik van donker/ verminkte versreël was linte in die grond/ my vriend” (30-32), wat beteken dat dit voortbestem was om te vergaan soos “linte in die grond”, dit wil sê tot niks kom.

Ten slotte *spreek* die landskap wanneer die “dooie lofsanger met ’n mond vol geheime” (32), dit is die dinge wat hy nog nie uitgesê het nie, of dinge wat vergete raak, “met sy kora in die baobab begrawe” (33) word “onder die kors afwesigheid” (34). (Die kora is ’n snaarinstrument bestaande uit ’n kalbas as resonator en van 16 tot 21 snare (HAT), die

“lofsanger” se instrument.) Die “kors afwesigheid” dui op die oppervlak van die aarde, wat in die teken van “afwesigheid” (34) as toestand van weg wees van die mens staan, wat die leegte beklemtoon. Maar die “kora” beklemtoon hoe dinge op metaforiese wyse weerklink in ruimte, wat buite die mens bestaan: “*El espacio existe fuera de la subjectividad*”, lank nadat die sterflike van die aarde verdwyn. Woon word dus hierin voorgestel as ’n vervlietende subjektiewe beleving van tyd, as dit wat die temporaliteit van die landskap onthul, maar ook dit wat deur die landskap onthou, maar ook verhul word.

4.6.3 Die destruksie van landskap in *Katalekte*

Die eerste gedig wat in *Katalekte* bestudeer is, “Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85) laat blyk die spreker die wyse waarop die figuur in die gedig die bouperspektief destrueer deur die absurde gebeurtenis van ’n “olifant” “[u]it die dieretuin bevry” (8), deur die “donker strate” (9) lei, op sy rug klim en “hoog teen die muur” (18) van die “die wolkekrabber in die hart van die stad” (10) skryf : “AFRIKA LEEF!” (19). Dié handeling van die figuur word ’n pleidooi vir die wyse waarop die “regverdiges” (2) “op alle antwoorde voorsiening gemaak het/ tot in die verste vergeet” (3-4), wat ’n logosentriese of konstruktivistiese Cartesiaanse houding met betrekking tot die werklikheid vooropstel. Dit staan in teenstelling met die woonperspektief, wat woon in behoud van die vierskaar vooropstel. Hierdeur word geïmpliseer dat die sterflike (en ander sterflike wesens) nie tuis is in hulle bestaan in die metropool nie. Die gedig fokus nie net op die krisis wat die humanistiese subjek beleef nie, maar besef ook dat die moderne woningnood gepaardgaan met die lot van ander sterflike wesens.

In die tweede gedig wat bestudeer is, “die eiland van verbranding” (KL 138-139) dui die spreker, aldus die motto van Carrión, aan hoe ruimte buitekant subjektiwiteit bestaan. alhoewel die gedig ’n weerspreking van hierdie idee is (soos die analise aantoon). Die spreker wys hoe sy vriend wat sterwend is voor die ruit, deel is van die ruimte wat subjektief beleef word, en hoe sy vriend inderdaad die ruimte subjektief beleef. Ná die sterflike vergaan, is die landskap steeds daar, buitekant die “subjektiwiteit”, wat voortleef “in hulle geskiedenis van sand en wind” (2). Dit omskryf woon as die tydelike beleving van ruimte, alhoewel dit heel konkreet beleef word in klank en stank, waarvan die mens weer deel word soos “eeue se dooies weggesê” (11) word.

4.7 Gevolgtrekking

Uit bostaande destruktiewe lesings van landskap kan gesien word op watter uiteenlopende maniere sterflikes se woon op aarde in Breytenbach se latere poësie onthul word. Die digter openbaar telkens die verloop van tyd aan die hand van beweging in die landskap en destrueer sodoende die idee van landskap as statiese beeld. Die gevolg hiervan is dat landskap nie beskryf word as 'n toneel in die verte nie, maar eerder 'n uitdrukking van Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn. Die syn word dan ook op uiteenlopende maniere deur die wisselwerking van die elemente van die vierskaar beskryf, wat konkrete gestalte vind in poëtiese taal. Ter opsomming word kortliks aangedui hoe bogenoemde aspekte van landskap as woon in die onderskeie gedigte geïntegreer word.

Die “eilandgedigte” in *Nege landskappe* integreer landskap as woon deur uit te beeld hoe die landskap met verloop van tyd verander en die wyse waarop sterflikes in wisselwerking leef met die elemente van die vierskaar. Die proses van die verandering van die landskap word uitgebeeld oor 'n langer tydperk in “eiland (1)” (NL 5-6) met die bedrywighede in die taaskap rondom die “olyfbome” (3) wat gestaak word en met die verloop van tyd 'n barre en ontmensde landskap na vore bring. Aan die hand van “eiland (2)” (NL 98-99) kan gewys word hoe gebeurtenisse in die verlede steeds in die hede 'n teenwoordigheid kan wees. Dit word deur die narratief van slawerny geïllustreer, wat steeds deel uitmaak van die wyse waarop sterflikes nooit ten volle kan tuis wees in hulle verblyf op aarde nie. Die dinamiese prosesse in die landskap, word ook in korter tye belig, soos dit in “eiland (3)” (NL 172-174) die geval is. Die gedig speel af van vroegdag tot wanneer dit nag is. Hierin kan veral klem gelê word op die misterie van bestaan, en die wyse waarop die sterflikes nie die volledigheid van die syn kan begryp nie as gevolg van Dasein se eindigheid wat sy in-die-wêreld-syn oorskadu.

Die tema van tuiste is ook belangrik in die gedigte wat in *Papierblom* bestudeer is. Die tematiek van tuiswees en tuisteloos wees staan byvoorbeeld sentraal in “grens” (PB 116) in soverre dit gaan oor die tuis wees op die roete, van waar die spreker “hierdie grens” (1) betree, tot waar “die land van poësie” (10) binnegegaan word, en later ook “die huis teen die steilte” (15) bereik word. Soos die titel van die gedig, “tuiskoms” (PB 120-121), suggereer, gaan dit inherent oor die terugkeer na 'n plek wat voorheen as 'n “tuiste” geken is, maar in die gedig is dit duidelik dat die “tuiskoms” nie noodwendig 'n gegewe is nie, en dat mens van voor af moet leer hoe “om te woon”. Ook speel die reismotief 'n belangrike rol in die temporalisering van die landskap, wat veral duidelik na vore kom in “grens” (PB 116) en

“terug” (PB 131). Hierdie landskapreise destrueer die idee van landskap as ’n toneel deurdat die liggaamlike, sintuiglike en temporele ervaring van die sterflike daarin vooropgestel word.

Sterflikes se bewoning van die aarde staan sentraal in die gedigte wat bespreek is in *Die windvanger*. Hierin is die vers self “die windvanger” wat waarnemings in die landskap en taakskap opvang of uitbeeld (Coetzee, 2009:151). In die gekose gedigte is daar egter nie sprake van “tuiswees” in die wêreld nie, en word daar eerder gefokus op die “ontuisheid” wat Dasein se in-die-wêreld-syn kenmerk. In die gedig “13” (WV 27-29) kan gesien word hoe landskappe op ’n afstand beskryf word as deel van die spreker se “lied” (43), alhoewel die uitbeelding daarvan op ’n dualistiese subjek-objek-relasie berus, wat die details van woon in die proses ontken. Die gedig “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) bring die terreuraanval op 11 September 2001 in verband met die skryfhandeling deurdat die spreker vra in watter mate ’n gedig enigiets van waarde kan sê in die lig van die terreuraanval. Die gedig vra ook of sterflikes enigsins in vrede kan woon met inbegrip van die “winter van die atoom” (20). Verskillende modaliteite van woon word in “Gorée-ure 1” (WV 133) aan bod gebring, alhoewel die spreker nie deel is van ’n “betekenisvolle” taakskap nie. Hy/sy skaar hom/haar saam met die “weggooikatte” (13) wat wag vir die “weggooivis” (15) en die “brommers” wat “saamdrom “ (17) om die “viskoppe” (18). Die singewing (of juis die gebrek daaraan) berus op die be-skrywing van die waarnemer/skrywer/bewoner se posisie in die wêreld. Hierin word die landskap uitgebeeld in die temporele verloop van die oggend, wat belig word aan die hand van verskeie werksaamhede op ’n afstand waargeneem.

Die skryftaak van die digter word in die fragmente van “nomadismes” (BS 95-96, 99-100, 103-104, 108-109) beklemtoon deurdat dit ’n belangrike rol speel in tuisteskepping en ervaring van tuiste. In die gedig “in die oumensuur sit die man kaal” (BS 95-96) beskryf die spreker hoe “voëls” soos “potlode” is “wat skerp gemaak moet word/ om die dag te skryf” (12-14). Hierin is voëls ’n metafoor vir die nomadiese subjek wat deur die skryftaak ’n tuiste op aarde skep deur (onder andere) die maak van refreine. Die gedigte “in koel binnetuine voordag” (BS 99-100) en “wat ’n wonderlike reis was dit” (BS 108-109) is voorbeelde van die refreine, waarvan eersgenoemde die temporele struktuur van Dasein se in-die-wêreld-syn blootlê. Hierin is die retoriese vrae “wat gaan jy doen met die oorblywende/ jare maande weke ruimte” (15-16) tekenend van die eksistensiële angs van die sterflike. Die laaste vers bied dan ook as refrein ’n samevatting van die nomadiese subjek se reis: “wat ’n wonderlike reis was dit/ oor vastelande seisoene” (1-2, 19-20). Die buitelanderskap van die nomadiese figuur word in hierdie beskrywings beklemtoon, wat impliseer dat die nomade tuis is in sy nomadiese staat, alhoewel woon as spaar nie bewerkstellig word nie. Die nomadiese staat

staan in wese teenoor die soort woon as spaar, wat 'n statiese soort gevestigheid impliseer. Die skryftaak word egter deurgaans beklemtoon en staan teenoor 'n wêreld van “goedkoop geweld” (14) – vergelyk die fragment “ek het in suidelike stede oornag” (BS 103-104) waarin die skep van kuns gesien word as 'n teenvoeter vir Dasein se oneintlike in-die-wêreld-syn.

In die twee gedigte wat in *Katalekte* bespreek is, word veral klem gelê op die belangrikheid van die woonperspektief. In die gedig “Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85) word gewys hoe die aarde in 'n ekologiese krisis gedompel is. Die spreker openbaar “die groot wit metropool” waarin die regverdiges voorsiening gemaak het “op alle antwoorde tot in die verste vergeet”. Daar is wel nie antwoorde op die vraag na ander sterflikes wesens se woon op aarde nie. Dit impliseer dat woon in die metropool 'n afstand openbaar tussen kultuur en natuur, wat tereselfdertyd die afstand tussen die sterflike en die elemente van die vierskaar suggereer. Hierdeur word geïmpliseer hoe die sterflike (en ander sterflike wesens) nie tuis is in hulle bestaan in die metropool nie. Dit word aan die lig gebring deur Dasein se kunstenaarsaktiwiteit soos die geheime boodskap “AFRIKA LEEF!” teen die muur op die wolkekrabber in die hart van die stad geskryf word. Hieruit blyk die wyse waarop die kunswerk die moderne woningnood aanspreek, en nie net fokus op die humanistiese subjek nie, maar besef dat die moderne woningnood ook gepaardgaan met die lot van ander sterflike wesens. In “die eiland van verbranding” (KL 138-139) argumenteer die spreker saam met die Carrión dat ruimte buite kant subjektiwiteit bestaan, alhoewel die sterwende in die gedig die landskap alleen subjektief kan beleef. Die argument van Carrión staan dus in kontras met dit wat in die gedig gebeur. Die ruimte kan buite kant subjektiwiteit bestaan, alhoewel die individu “ruimte” slegs op subjektiewe wyse, dit wil sê fenomenologies as taakskap kan beleef.

Uit bogenoemde destruktiewe lesings van landskap as woon, is verkenning ingestel na die wyse waarop die landskapfenomenologiese benadering gebruik kan word om Breytenbach se latere werk te verstaan. Daar is gevind dat die destruktiewe lesings van groot belang is vir die analise en interpretasie van Breytenbach se latere poësie in soverre Breytenbach telkens die landskap as statiese beeld destrueer en sodoende die temporaliteit daarvan onthul. Terselfdertyd word die landskap uitgedruk as 'n wêreld wat sterflikes se woon op aarde op uiteenlopende maniere tot uitdrukking bring. Op tematiese wyse bring Breytenbach dan ook aspekte van reis, skryf en dood met woon in verband. 'n Belangrike insig is dat die dood deel is van woon by Breytenbach, alhoewel dit anders daar uitsien as in die lewe. In die dood gaan dit immers nie meer oor Dasein se belewing van die in-die-wêreld-syn nie, maar die teendeel daarvan, waaroor Breytenbach spekuleer.

Hoofstuk vyf

Landskap as woon in die latere poësie van Lucebert

5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die figurasie van landskap as woon in Lucebert se latere poësie. Die gedigte wat bestudeer word, is geneem uit *Oogsten in de dwaaltuin* (1981), *De moerasruiter uit het paradijs* (1982), *Troost de hysterische robot* (1989), *Van de roerloze woelgeest* (1993) en *Van de maltentige losbol* (1994). Die bundel *Oogsten in de dwaaltuin* word saam met “Mooi uitzicht & andere kurioziteiten”(1963), wat as deel van die versamelbundel *Gedichten 1948-1963* (1965) verskyn het, beskou as Lucebert se “oorgangsfase”, terwyl *De moerasruiter uit het paradijs*, *Troost de hysterische robot*, *Van de roerloze woelgeest* en *Van de maltentige losbol* tot Lucebert se “latere” fase behoort (De Jager, 1999:66). Hierdie hoofstuk fokus op die uiteenlopende maniere wat die digter aanwend om landskappe tot uitdrukking te bring wat sterflikes se woon op aarde uitbeeld. Aanvanklik is dit wel nie duidelik of Lucebert enigsins beskou kan word as ’n digter van landskappe nie. In Van Toorn (2008:55) se *Leesbaar landschap* word die tweede strofe van die gedig “strandwandelaar” (VG 333) wel as ’n voorbeeld van ’n landskapgedig voorgelê:

7 de lege eenzame mens voelt op het dode zand
8 van het strand onder de gehelmde vuist van het duin
9 in een kuil vol vies papier etensresten in een krant
10 klam hout en hier en daar de eeuwig blotere kwal
11 niets voor de beweeglijkste aller moeders dan
12 weezin woede misschien en wanhoop in elk geval ...

In hierdie strofe is ’n duidelike afstand te bespeur tussen die mens en die natuur wat illustreer op watter wyse die landskap gesien word as deel van die natuur “daar buite” en nie deel uitmaak van sterflikes se woon met behoud van die elemente van die vierskaar nie. Dit suggereer dat daar geen sprake van woon met behoud van die vierskaar bewerkstellig word nie. Dit sluit ook aan by die analise van “stadsbeeld” se tweede gedig (VG 396), waarin daar ’n duidelike afstand tussen die sterflikes en die landskap te sien is. Hieruit sou voorlopig tot die gevolgtrekking gekom kan word dat die afstand tussen natuur en kultuur veel groter by Lucebert se gedigte as dié van Breytenbach is. Die gedig van Lucebert illustreer dan ook dat die digter hom wel met die tot stand bring van landskappe bemoei, alhoewel een voorbeeld

van 'n landskapgedig nie beteken dat hy homself – soos Breytenbach – toespits op die uitbeelding van landskappe nie; intendeel: Lucebert is veel eerder bekend vir “niekommunikatiewe” gedigte, wat reeds van die begin van sy oeuvre 'n sentrale rol speel in die interpretasie van sy werk. Dié soort niekommunikatiewe gedigte waarvoor Lucebert bekend is, stel die leser dan ook voor verskeie interpretasieprobleme – vergelyk Vaessens (2001:37): “Spoken over Lucebert is spoken over de interpretatieproblemen waarvoor hij je stelt.” Met inbegrip van die interpretasieprobleme waarvoor Lucebert se gedigte die leser stel, identifiseer Vaessens (2001:37-53) vier procédés in 'n poging om 'n “postmoderne lektuur” te ontwikkel vir die lees van sy werk.

Om kortliks toe te lig: die eerste procédé is “intertekstuele vervaging” wat daarop dui dat intertekstualiteit dikwels fundamenteel anders by Lucebert daar uitsien as 'n reeks verwysings wat van teks na teks gevolg word. Referensies is dikwels te vaag wat voortspruit vanuit 'n (postmoderne) verlange om af te reken met die mite van die alles-begrypende-mens (Vaessens, 2001:38-43). Tweedens word gewys op die procédé van “improvisasie” waarin assosiasie 'n belangrike rol speel. Dit behels dat die gedigte hul eie ontstaanproses onthul, wat vergelykbaar is met postmoderne argitektuur. Ook sluit hierdie procédé aan by die verband tussen jazz¹⁶ en poësie, waarin 'n kombinasie van assosiasietekens en spontane spoorwisselings 'n gedig tot stand bring (Vaessens, 2001:43-45). Derdens word gewys op “die obskurantisme van minimale betekenis”: dit word verduidelik as poësie wat neig na die betekenislose, wat veel eerder in diens staan van suggestie wat verband hou met religiositeit en ritualisme, in teenstelling met kontiguiteit of interne logika van taal. Hierdie betekenislose klankgedigte verwerp eenduidige kommunikasie, en staan teen die pragmatiek van 'n rasonale en markekonomiese wêreld, omdat dit doelloos is, dit wil sê nie instrumenteel aanwendbaar nie (Vaessens, 2001:45-49). Vierdens word gewys op die procédé van “ironie”, waarin Lucebert hom saam met die moderne digters skaar, alhoewel die taal nie meer gebonde is aan die dinge waarna dit verwys nie (Vaessens, 2001:50-53).¹⁷

Dit wil wel voorkom asof die voorbeelde van die procédés in Vaessens (2001:37-53) se hoofstuk slegs van toepassing gemaak word op gedigte in Lucebert se vroeë fase, omdat daar nouliks illustrasiemateriaal uit sy latere fase gebruik word. Dit sal wel insiggewend wees om ondersoek in te stel na die wyse waarop die gekose gedigte in die latere werk van Lucebert verband hou met op Vaessens (2001:37-53) se postmoderne lektuur. Die

¹⁶Vir 'n analise oor die verband tussen Lucebert se poësie en jazzmusiek, vergelyk Dorleijn (1999:238-277).

¹⁷Hierdie opsomming van Vaessens (2001:37-53) se procédés van toepassing op Lucebert se werk kom ooreen met die inhoud van die Lucebert-profiel voorgelê vir die *Nederlandse Literatuurgeskiedenis in Afrikaans* (Roux, om te verskyn).

destruktiewe lesings van landskap in Breytenbach en Lucebert se latere poësie het ten doel om 'n sistematies-deurgevoerde lesing van woon aan te bied. Die wyse waarop die benadering van landskap as woon in Lucebert se latere poësie bestudeer word, is soortgelyk aan die destruktiewe analyses van Breytenbach se latere poësie in Hoofstuk vier. Dit behels die toepassing van Ingold (2000:185-186) se woonperspektief soos ontleen aan Heidegger (1989:172) se essay “Bou, woon, dink” (1989:165-179) met betrekking tot Lucebert se poësie. Hierin sal veral gebruik gemaak word van die wyse waarop spreker die werksaamhede van die menslike en die niemenslike in die taakskap beklemtoon (Ingold, 2000:195), en die wyse waarop sterflikes met behoud van die elemente van die vierskaar woon (al dan nie). Hierdeur word die weg vir die vergelyking van landskap as woon in die digters se werk in Hoofstuk ses voorberei. Die gekose gedigte sal aanvanklik in bundelverband gekontekstualiseer word en die vrugbaarheid van die benadering in die gevolgtrekkings uiteengesit. Daar sal ook aandag gegee word aan verdere navorsingsmoontlikhede wat in die hoofstuk na vore gekom het.

5.2 Oogsten in de dwaaltuin

Die bundel *Oogsten in de dwaaltuin* (1981) verskyn na 'n lang periode van swye van Lucebert. Dit is sy eerste bundel sedert die verskyning van “Mooi uitzicht & andere kurioziteiten” wat Lucebert in 1963 skryf, en het as deel van sy versamelde werke *Gedichten 1948-1963* saamgestel deur Simon Vinkenoog in 1965 verskyn. Lucebert publiseer in hierdie tydperk enkele gedigte in tydskrifte en tentoonstellingkatalogusse, waarvan 'n hele aantal in *Oogsten in de dwaaltuin* opgeneem is (Nijmeijer, 1983).

“Oogsten” beteken “om te oes” en impliseer die uitvoering van arbeidstake wat veral met boerderyaktiwiteite geassosieer word. Ingold (2000:195) gaan van die standpunt uit dat take die wesenlike handeling van woon is, wat aansluit by “oogsten” as 'n metafoor vir alledaagse werksaamhede wat in serie of parallel in die taakskap uitgevoer word (Ingold, 2000:195). Dié werksaamhede vind ook aansluiting by Heidegger (1989:171) se fenomenologies-etimologiese analise van *bou*, wat oorspronklik *woon* beteken, en ontvou in *bou* as “versorging” en “oprigting”. Die vraag ontstaan egter in hoe 'n mate woon (of dan die “oes”) enigins moontlik is in die “dwaaltuin” (wat letterlik “doolhof” beteken), met spesifieke verwysing na die “beulen” en “generaals” wat dit bevolk – vergelyk Reitsma (1981): “Deze menselijke dwaaltuin immers wordt goeddeels bewoond door beulen, generaals en ‘goed doorvoede vreemden’, waartegenover het woord fundamenteel machteloos lijkt te zijn en de kans op oogst definitief verspeeld.”

Die fundamentele magteloosheid van die digterlike woord met verwysing na die personasies wat die menslike dwaaltuin bewoon, word spesifiek in Lucebert se gedigsiklus aan Breyten Breytenbach, getiteld “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) verwoord, waarin die spreker sê: “dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn/ woede wil andere wapens dan woorden” (5-6). Die gedigsiklus wat opgedra is aan Breytenbach vorm die middelpunt van die tweede luik van die bundel, wat volgens Zaal (1981) as ’n drieluik gelees kan word. Die eerste luik handel oor beeldende kunstenaars en sluit gedigte in oor die kunstenaars “james turrell” (VG 547) en “eugène brands de schilder” (VG 552-554), die kinematograaf Johan van der Keuken in “johan van der keuken – cineast” (VG 545), die Cobra-kunstenaar Corneille in “godin voor corneille” (VG 546), die Spaanse kunstenaar en skrywer Antonio Saura in “vier maskers bij zelfportretten van antonio saura” (VG 548-551) en Jan Sierhuis in die gedig “sierhuis” (VG 555). Die tweede luik bevat gedigte oor skrywers en sluit gedigte in wat handel oor Bert Schierbeek in “portretschets en handwijzers voor schierbeeklezers” (VG 556-561), Hans Andreus in “aan hans andreus” (VG 562) en Breyten Breytenbach in “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565). Die derde luik spruit voort uit die tweede, waarin “de eenling” beskryf word “temidden van een wereld vol rotting en despotisme” (Zaal, 1981). Met die fokus op die kunstenaar in hierdie wêreld van despotisme, kan die “oes” (“oogsten”) gelees word as die kunswerke (of opbrengste) van die kunstenaars. Hiervolgens word die kunstenaar se Dasein-aktiwiteit van skep gelykgestel aan die taak van “oes”, waarin die kunstenaar sy wêreld-oopheid tot in die kunswerk ver-taal.

Vervolgens word destruktiewe lesings van landskap in elkeen van die drie luike van *Oogsten in de dwaaltuin* aangebied, wat ten doel het om insig te verkry in die wyse waarop sterflikes in die “dwaaltuin” woon. Die vraag wat vooropstaan is of woon enigsins bewerkstellig kan word. Die gedigte wat bestudeer word, is: “james turrell” (VG 547), “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565), “kleine strateeg” (VG 566) en “van grote en kleine vogels” (VG 576).

5.2.1 James Turrell

Die gedig “james turrell” (VG 547) is ’n huldigingsgedig aan die kunstenaar James Turrell, wat op 6 Mei 1943 in Los Angeles, Kalifornië gebore is. In Lucebert se gedig word na twee van Turrell se kunswerke verwys, naamlik sy ligkunswerke, waarna verwys word as deel van ’n uitstalling in die stadsmuseum van Amsterdam, en die Rodenkrater, ’n uitgedoofde vulkaan wat in ’n sterrewag omskep is, geleë in die noorde van Arizona (kyk Figuur 2). In die gedig (“james turrell”) gee die spreker in strofe een ’n beskrywing van die kunstenaar se

ligkunswerke, waarin die “ruimten” (1) wat die kunswerk uitmaak “in het museum van amsterdam” (2) beskryf word as “naadloze ruimten” (3). Die beskrywing van ruimte as “naadloze ruimten” en “afgewend van alle schaduw” beskryf Turrell se ligkunswerke, en is insiggewend ten opsigte van die kunswerke, wat ’n spel met lig is wat geen skadu’s onthul nie – vergelyk Calvin Thompkins se beskrywing daarvan: “His work is not about light, or a record of light; it is light – the physical presence of light made manifest in sensory form” (Turrell, 2015). Die “museum van amsterdam” (2) kan verwys na ’n uitstalling van Turrell in die Stedelijke Museum van Amsterdam in 1976, getiteld “Light projections and light spaces”.

Die ligkunswerke kan met Heidegger se verduideliking van ruimte as *spatium* en *extensio* in verband gebring word: Heidegger (1989:174) verduidelik “ruimte” aan die hand van die Latynse woord *spatium*, wat “tussenruimte” of “spasie” beteken, wat verskraal kan word “tot bloot net die dimensies van hoogte, breedte en diepte”. Verder word “ruimte” verduidelik as *extensio*, wat “uitgebreidheid” beteken, of dit wat die dimensies inruim, dit wil sê plek inruim vir iets. Turrell se ligkunswerke onthul dus ruimte as *spatium* wat letterlik “afgewend” is “van alle schaduw” (3), maar ook die figuurlike betekenisassosiasies van “schaduw” as byvoorbeeld psigiese donkerte. Dit is nie net van “schaduw” ontdaan nie, maar ook afgesluit “van het misbaar” (4), dit is ’n luide geskreeu of ’n oordrewe uiting van gevoel. Die spreker noem ook dat die “ruimten” afgekeer is “van alle lichaam”, wat veronderstel dat dit ontdaan is van enigiets liggaamliks. Dit wil voorkom asof daar nie veel oor die ligkunswerke gesê kan word nie, behalwe dat “een smid van het licht” (5) die ligkunswerke gemaak het. Maar hierdie gedig is ’n beskrywing van die effek van die kunswerke op die aanskouer, wat met die spreker se eie waarneming en perspektief gekonfronteer word. Die onthulling van “licht” staan dus nie apart van die wêreld van die spreker nie, maar aktiveer ’n besondere wêreld en die entiteite van daardie spesifieke wêreld in dinamiese samehang.

james turrell

- 1 de kunstenaar maakte naadloze ruimten
- 2 in het museum van amsterdam
- 3 ruimten afgewend van alle schaduw
- 4 en van het misbaar van alle lichaam
- 5 ik wist hier werd een smid van het licht
- 6 de dienaar van mijn ogen want ik zag
- 7 als voor het eerst mijzelf en ik zag
- 8 in de stilte van een waterval in de verte
- 9 mijzelf gemaakt om het licht als rivier
- 10 terug te dragen naar de zon

11 deze lichtsmid hij kwam van ver
 12 en ik heb hem nooit ontmoet

 13 toch ben ik in gedachte meegevlogen
 14 met mijn vrienden die door jim
 15 in zijn klein vliegtuig werden meegetroond
 16 boven de doodwonden van een oud land
 17 en over het nijdvlees en het zuchtgezwel
 18 van nieuwe wingewesten daar in het Amerikaanse westen

 19 en ik zag met hen de zon zinken en alle hoop
 20 op nog meer goud en bloed glorieus vervliegen
 21 zag dat de maan weer groeide
 22 en dacht: zij heeft er weer zin in
 23 met daar beneden dat volwassen kind
 24 uitverkoren om aan nevels een gelaat te geven

 25 toen wij daalden in de krater van jim's vulkaan
 26 want dat is zijn huis
 27 terwijl de sterren allen tegelijk opsprongen in de cockpit
 28 droomde ik even dat ik was half niets half poes
 29 die net als het universum
 30 genoeg heeft aan het spelen met de eigen staart

Die spreker beskryf die kunstenaar as “een smid van het licht” (5), dit wil sê iemand wat “licht” soos metaal bewerk, dit smee en voorwerpe daaruit maak, waarin gewys word op die vaardigheid van die kunstenaar as “de dienaar van mijn ogen” (6). Behalwe dat hier ’n toespeling gemaak word op die vaardigheid van die kunstenaar as “lichtsmid” (11), meen die spreker dat hy hierdeur homself “voor het eerst” (7) sien. Hiervolgens kan ’n biografiese kode geaktiveer word, in soverre die spreker gesien word as die digter (Lucebert), wat homself vir die eerste keer sien in die onthulling van “licht” van Turrell se ligkunswerke.¹⁸ In aansluiting by die biografiese gegewe, sê die spreker in die tweede strofe dat “deze lichtsmid” – die kunstenaar James Turrell – “van ver” (11) af kom, wat dubbelsinnig is: aan die een kant dui dit daarop dat die kunstenaar van ver af kom (Amerika), maar dit kan ook as ’n karaktertrek gelees word, dat die kunstenaar nie “gewoon” is nie. Die spreker dui ook aan dat hy “nooit” (12) die kunstenaar “ontmoet” het nie. Lucebert sien die “ware” betekenis van sy naam dus “voor het eerst” (7) in die ligkunswerke van Turrell, wat beteken dat die ligkunswerke van Turrell beskerming vind in die wêreld van die spreker, waarin hy sy eintlike doel “in de stilte van een waterval in de verte” (8) sien: “om het licht als rivier/ terug te dragen na de zon” (9-

¹⁸Die naam “Lucebert” is ’n samestelling van die Italiaanse woord “luce” (of “lig”) en die Ou Germaanse “bert” (of “lig”) is, wat “dubbele lig” beteken (Heynders, 1991:8).

10). 'n Interpretasie hiervan is dat die onthulling van “licht” tot die “toerusting-wees” van die ligkunswerke as “aarde” behoort, maar beskerming vind in die “wêreld” van die spreker, wat ten doel het om die “licht” soos “rivier” na die “zon” terug te dra, te weerkaats of vloeibaar te maak. Laasgenoemde stelling kan gesien word as 'n poëtikale stellinginname van Lucebert, wat ten doel het om die “licht” (wat in die ligkunswerke van Turrell tot onthulling kom) te transformeer, sodat dit na die bron van alle lig (die “zon”) kan terugkeer, wat metafores dui op die skryftaak van “die digter van lig”. Die wyse waarop die “licht” teruggedra word “naar de zon” (10) beklemtoon dan ook die wyse waarop Turrell se “naadloze ruimten” (*spatium*) beskerming vind in die wêreld van die digter, wat die ruimte deur die wisselwerking van die vierskaar uitbrei (*extensio*) in die gedig.



Figuur 2. Turrell, J. 2015. Rodenkrater. www.rodencrater.com

Strofes drie tot vyf kan gesien word as 'n “toepassing” van die poëtikale stellinginname in strofe een. In die derde strofe beskryf die spreker hoe hy in die gedagte met sy vriende saam met “jim/ in zijn klein vliegtuig werden meegetroond” (14-15). Dié verbeeldingsvlug is 'n uitbreiding van die aanvanklike onthulling van die ligkunswerk, wat 'n fiktiewe bestek is van

die wyse waarop die digter en sy vriende “meegetroond” word, dit is om op ’n troon te sit en heers soos hy saamvlieg deur die lug, wat die landskap soos van bo gesien, onthul. Dié vlug, wat in die verbeelding deur die spreker meegemaak word, vind plaas oor die Rodenkrater. Let op die deiktiese woord “boven” in “boven de doodwonden van een oud land” (16), wat die afstand tussen die spreker en die landskap veronderstel, wat ’n subjek-objek-relasie tussen aanskouer en landskap beskryf. Dié verbeeldingstog bring met ander woorde ’n landskaptoneel van ’n voëlvlugperspektief tot stand waar die aanskouer “de doodwonden van een oud land” (16) aanskou, wat die land in liggaamsmetafore onthul. Die “doodwonden” dui op die kraters van vulkane, maar ook dat die land deur menslike aktiwiteite van uitbuiting (deur die woord “wingewesten” (18) as leidraad te neem), verwond en geskend is. Met betrekking tot laasgenoemde interpretasie kan gesien word dat woon nie moontlik gemaak word nie, aangesien sterflikes woon in soverre hulle die aarde red, maar in kontras daarmee die landskap uitbuit, bemeester en onderdanig maak (Heidegger, 1989:172). Die spreker onthul die landskaptoneel met negatiewe beelde as “nijdvlees”, wat die bittere afguns van die “vlees” as ’n metafoor van die oppervlak van die aarde vooropstel, en “zuchtgezwel”, wat die vermoeidheidbewoord wat selfs opswel asof ’n ontsteking in die landskap onthul word. Die woord “meegetroond” (15) verklap dan ook die wyse waarop die spreker as subjek die landskap as objek vanuit ’n meerderwaardige sienswyse aanskou, wat die fynere details van woon ontken (soortgelyk aan Breytenbach se gedig “13” (WV 27-29) in *Die windvanger*).

In die vierde strofe sien die spreker “de zon zinken” (19), wat nie net die sonsondergang uitbeeld nie, maar ook simbolies is van “alle hoop” (19) wat wegraak met betrekking tot “nog meer goud en bloed” (20). Dit hou verband met die uitbuit van natuurlike hulpbronne en geweld wat daarmee saamgaan. Op paradoksale wyse sien die spreker egter dan ook “weer” “de maan [...] groeide” (21), wat illustreer hoe hoop saam met die son sak, maar terselfdertyd met die opkoms van die maan herleef. By die aansig van die landstreek dink die spreker dat die lewe weer sinvol is in soverre die “volwassen kind” (23) as sterflike op aarde “uitverkoren” is “om aan nevels een gelaat te geven” (24), wat die sterflike se wisselwerking met die aarde beklemtoon, en die afstand en rasionaliteit van die landskapsienswyse ophef in soverre die sterflikes altydreeks “uitverkoren [is] om aan nevels een gelaat [te] geven”. Dit sê nie dat die kritiek teenoor die wyse waarop sterflikes op aarde woon ongeregverdig is nie, maar behels ’n ander invalshoek ten opsigte van die bestudering van landskappe – ’n invalshoek waarin die subjek-objek-relasie met sy assosiasies van beheer en uitbuiting nie vooropstaan nie, maar wat eerder fokus op alledaagse woon, waarin landskap inherent deel is van die mens se woondomein.

In die laaste strofe daal die reisigers af “in de krater van jim’s vulkaan/ want dat is zijn huis” (25-26), waarin die betekenis van “huis” in verband met die vierskaar uitgewerk kan word: die sterflikes woon in soverre hulle die aarde red, wat beklemtoon word deurdat die sterflikes “uitverkoren” is “om aan nevels een gelaat te geven”, maar ook dat hulle in die “krater van jim’s vulkaan” (25) afdaal, wat die sterflikes se wisselwerking met die aarde openbaar. Die sterflikes woon in soverre hulle “hemele” as “hemele” “ontvang”, wat gesien word in die “zinken” van die “zon” en die “groeide” van die “maan”, maar ook in die “sterre” wat “allen tegelijk opsprongen in de cockpit” (27). Die sterflikes woon in soverre hulle in medemenslikheid woon, wat gesien word in kommer oor die uitbuiting van die aarde. Die spreker “droomde” dan “dat ik was half niets half poes” (28), waarin die spreker en die “universum” (29) enersyds gesien word as niks, maar andersyds as ’n selftevrede kat wat “met de eigen staart” “spelen” (30) sonder vrae oor die sin van alles. Hierin is iets van die mistieke te sien, wat die sterflikes se woon op aarde met vervoering vul, en met die goddelikes in verband bring. In hierdie destruktiewe lesing van landskap in “james turrell” kan gesien word hoe die landskapuitbeelding, wat aanvanklik as deel van ’n subjek-objek-relasie tot stand gebring word, gedestruëer word deurdat die sterflikes se verhouding met die aarde vooropgestel word. Die aanvanklike uitbeelding van die landskap toon ’n hiërargiese posisie tussen subjek/objek aan, maar dit word gedestruëer aan die einde van die gedig, waarin woon met behoud van die vierskaar in poëtiese taal vertolk word.

5.2.2 Breyten Breytenbach mag de maan zien

Die gedigsiklus “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) is oorspronklik opgeneem in die huldigingsbundel *Vingermaan* (1980) vir Breytenbach, wat 32 van sy tronksketse insluit wat hy tydens eensame opsluiting in Pretoria-Sentraal gemaak het. Ander bydraers van gedigte aan Breytenbach, behalwe Lucebert, sluit in H.C. ten Berge, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar en Bert Schierbeek. Die datering van Lucebert se gedigsiklus, naamlik “zomer ’77”, kom ooreen met die jaartal van Breytenbach se verskuiwing uit Pretoria-Sentraal na Pollsmoor Gevangenis: “It was 10 July 1977. I had been in Maximum Security for nearly two years...” (Breytenbach, 1984b:255). Die titel van die siklus kom egter ooreen met Breytenbach se beskrywing van die dag toe hy die vir die eerste keer in soveel maande die maan gesien het, wat hy soos volg in sy tronkmemomoiros, *The true confessions of an albino terrorist* (1984b), verwoord:

Nature has turned its face away from me.

It is 25 November 1975 when I am sentenced. I shall not be seeing the stars again for many years. In the beginning I don't realize this; I don't miss them; and then suddenly it becomes very important, like chafing sores in the mind – something you've taken for granted for so long you now miss the way you'd miss a burial site if you died in space. It is not natural never to see stars, or the moon for that matter – it is as cruel as depriving people of sound. I see the moon again for the first time on 19 April 1976 when, at about twenty-three minutes to four in the afternoon, I am in the largest of three exercise yards, which has towering walls, making it rather like a well. I looked up and to my astonishment saw a patch of sky above a shrivelled white shape. Could it be a pearl in my eye? Was it the afterbirth of a spaceship? No, it could only be the moon. And they told me that she'd been hanged, that she was dead!

Soos Breytenbach noem, wil dit voorkom asof die “natuur” sigself van hom weggekeer het. Hierin staan die tronkgebou se ingekerkerheid teenoor die vryheid wat met die natuur geassosieer word. Die openingsversreël van die eerste gedig van die siklus, “van ver blies het zwijn zonder gezicht” (1), vra nie net na die identiteit van die blasende swyn sonder gesig nie, maar ook na wie die spreker is. Die woord “van ver” impliseer ’n bepaalde afstand tussen die spreker en die plek waarvandaan die “bericht” (2) kom. Met inagneming van die historiese konteks, sou Suid-Afrika gesien kon word as die plek waarvandaan die “bericht” kom. Die “zwijn zonder gezicht” verwys myns insiens na die apartheidsregering, wat met ’n blasende swyn vergelyk word. Laasgenoemde kan dan ook gesien word as ’n sinspeling op George Orwell se *Animal farm* (1946), waarin die varke geassosieer word met tirannie en despotisme. Die “bericht” gaan oor Breytenbach wat “na twee jaar potdicht cachot/ een dun matras kreeg en een beetje maan” (2-4), waarin die datering daarvan, “zomer ’77”, korrespondeer met Breytenbach se verskuiwing van eensame opsluiting¹⁹ in Pretoria-Sentraal na Pollsmoor Gevangenis in die Kaap, ongeveer op 10 Julie 1977. Die “dun matras” wat die gevangene na “twee jaar” kry, impliseer dat die gevangene gedurende eensame aanhouding op die vloer van die tronksel moes slaap, alhoewel die feitlikheid hiervan onder verdenking is. Dié uitbeelding sou eerder as hiperbool verstaan kan word, wat as uiting van hewige gevoel ten opsigte van die gevangene se gevangenisstraf gelees kan word. Die “maan” maak deel uit van die “hemele” wat die syn konkretiseer kragtens die vierskaar, maar in die eerste gedig beteken die “dun matras” en “een beetje maan” (4) *nie* dat die gevangene die hemele in “ontvangs” neem of dat hy ’n tipe welwillendheid van die owerheid ontvang nie; inteendeel:

¹⁹Eensame opsluiting word soos volg deur Breytenbach (1984b:129) verduidelik: “I was in complete isolation. Isolation meant never seeing another prisoner except when I happened to be taken down the main corridor and passed by the flunky employed there as a cleaner. It meant, naturally, never being able to talk to another prisoner. It also involved the warders not being allowed to converse with me, so that the talk was restricted to orders on their side and requests on mine.”

die spreker is in die tweede gedig van mening dat dit alleen maar “hun methoden” is “wat “mooier” (6) word, dit wil sê meer koelbloedig, waarin die gevangene selfs “uit dankbaarheid” nog vir diegene wat hom die vonnis oplê “een ode” (12) sal “schrijft” (13). Die vraag ontstaan wel in watter mate die gevangene hoegenaamd woon.

- 1 van ver blies het zwijn zonder gezicht
- 2 en vandaag kwam naar hier het bericht
- 3 dat je na twee jaar potdicht cachot
- 4 een dun matras kreeg en een beetje maan

- 5 dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn
- 6 woede wil andere wapens dan woorden
- 7 ja het schaamt zich gedicht te zijn en geen schot
- 8 waarmee het – dichter – jouw beul kan vermoorden

In die tweede gedig van die siklus onthul die spreker die progressie van Breytenbach se ontberings tydens gevangenis: eerstens word verduidelik hoe hy van sy liggaam ’n “gekrompen regenjas” (3) maak sodat hy hom “onder een regen van slagen” (1) kan beskerm; dit word opgevolg deurdat hy na “vele regens” (5), met ander woorde heelwat ontberings, “een matras” “kreeg” (5) om sy liggaam (as “regenjas”) op neer te gooi; dan kry hy ook “een stukje maan” (7) te sien wat vergelyk word met “een korst brood” (8) vir die stil van ’n honger. Hierdie metafoor sinspeel op werklike honger, waarin die staat gemetaforiseer word as ’n slonsige moeder wat ’n korsie brood na haer maer kroos toe gooi: dit is ontoereikende kos, agteloos en sonder sorg gegee.

- 1 onder een regen van slagen
- 2 maakten ze van je lichaam
- 3 een gekrompen regenjas
- 4 en om die ergens neer te gooien
- 5 kreeg je na vele regens een matras
- 6 oh hun methoden worden steeds mooier
- 7 ze verstrekken nu zelfs een stukje maan
- 8 als een korst brood die een slonzige moeder
- 9 keilt naar haar mager kroost
- 10 maar ze wachten nog op het mooist
- 11 dat je uit dankbaarheid schrijft een ode
- 12 op de beulen die je langzaam willen doden

Die beskrywing van hoe die gevangene “onder een regen van slagen” (1) te staan kom, wys op metaforiese wyse op sy ontberings in die tronk. Die “regen van slagen” is ’n metafoor wat

gebruik word om die aanhoudende wyse te onthul waarop die straf hom op liggaamlike en psigiese wyse toegedien word. Dit is onder die reën van slae dat hy sy liggaam “een gekrompen regenjas” (3) maak, dit wil sê sy liggaam is self ’n reënjas wat hom teen die fisieke en emosionele pyniging moet beskerm, wat die liggaam reduceer tot kledingstuk. Hierdeur word die gevangene ook ontmens en gedepersonaliseer. Die verwysing na die reënjas korrespondeer terselfdertyd ook met ’n skets wat Breytenbach tydens eensame aanhouding van ’n reënjas maak (die skets is opgeneem in *Vingermaan*). Die spreker meen wel dat die gevangene “na vele regens een matras” (5) kry, maar waar die “matras” veronderstel is om gesien te word as ’n goeie ding, beklemtoon die spreker egter die teendeel daarvan. Die spreker meen: “oh hun methoden worden steeds mooier” (6), wat daarop dui dat dit slegs die martelingstegnieke van die maghebbers is wat al meer vermetel word. Die spreker beklemtoon die ironie: “ze verstrekken nu zelfs een stukje maan/ als een korst brood” (7-8). Die “maan” word vergelyk met “een korst brood” om die behoefte of die honger aan natuurlike dinge te beklemtoon; soos reeds aangedui, toon dit ook op werklike honger en die wyse waarop die staat soos ’n “slonzige moeder” (8) vir die gevangene sorg. Dit bring ook die figuur in kontak met “een stukje maan”, wat herinner aan ’n stukkie brood, wat spirituele konnotasies het om die gees te voed. Die “stukje maan” as landskapelement word in die verte gesien, maar die landskap word nie oopgemaak as ’n wêreld wat gekonkretiseer word deur die elemente van die vierskaar nie, wat uitbeeld hoe landskap as ’n wêreld waarin gewoon word, misluk vir die gevangene. Die laaste drie reëls lui: “maar ze wachten nog op het mooist/ dat je uit dankbaarheid schrijft een ode/ op de beulen die je langzaam willen doden” (10-12), wat die laaste en mees geraffineerde martelmetode is: dat die digter “uit dankbaarheid” ’n ode aan hulle wat hom langzaam doodmaak, opdra. Dit is ook ’n verdere ontwikkeling van die slotbeeld uit die vorige gedig – “geen schot/ waarmee het – dichter – jouw beul kan vermoorden” (7-8), wat die onmag van die spreker beklemtoon versus “een ode [schrijft]/ op de beulen die je langzaam willen doden” (11-12), wat die venyn van die martelaars beklemtoon.

Die gedig bring ’n taakskap tot stand in die wyse waarop die gevangene sy liggaam gebruik as “een gekrompen regenjas” (3) teen die marteling in die gevangenis. Die verduideliking van hoe hy “na vele regens een matras” (5) kry om sy liggaam as reënjas op neer te gooi, bevestig verder die alledaagse gebruike van die gevangene. Hierin kan gesien word hoe die liggaam wat neergegooi word, ’n soort woon veronderstel, wat vergelyk kan word met ’n reënjas wat oor ’n kapstok gegooi word. Hierdie beeld van gewoonheid onthul dat die tronkverblyf ’n inversie van woon is, aangesien dit nie beteken “om tot vrede gebring te

wees nie”, maar eerder toon hoe die gevangene in onvrede en ontmensliking moet berus – die jas dra die vorm van die mens, maar is leeggemaak van die mens self. Dit veronderstel dat die gevangene sy liggaam op dieselfde manier op ’n “matras” sal neergooi as wat ’n mens byvoorbeeld ’n reënjas oor ’n kapstok sal hang, wat die ontmenslike aard van sy marteling in gevangenskap beklemtoon. Die landskaptoneel wat tot stand gebring word deurdat die gevangene “een stukje maan” (7) toegewerp kry soos ’n slonsige moeder dit sou doen, beklemtoon die wyse waarop landskap nie in sy volheid oopmaak tot ’n wêreld waarin die gevangene woon nie. Tog, uiteindelik, suggereer die “stukje maan” ’n oomblik van kontak met die goddelikes, alhoewel dit in die teken staan van die verlange na ’n plek waar die maan inderwaarheid deel is van die sterflike se woondomein. Hierin kan gesien word hoe die eenvoud van die vierskaar nie bewerkstellig word vir die gevangene in eensame opsluiting nie – in die geval van die ontvang van die “maan” kan wel gesien word dat dit moontlik ’n verband met die “goddelikes” insluit, maar dat dit in die tronkmilieu juis doelbewus afgesny is van medemenslikheid.

Die derde gedig van die siklus begin met die woorde “pijn heeft geen getal” (1), wat beteken dat die pyn wat die gevangene beleef nie op kwantitatiewe wyse gemeet kan word nie. Die werksaamhede in die taakskap sentreer hier om die “sosiale” en “liggaamlike” tyd wat op ’n relatiewe manier ten opsigte van die personasie se handeling en gedagtes onthul word. Die beeld van dae wat soos jare voel, en minute wat soos ’n oseaan sonder horison is, bevestig die onmeetbaarheid van pyn wat met die tydsbeleving van die gevangene in verband gebring word.

- 1 pijn heeft geen getal
- 2 er zullen dagen zijn als jaren
- 3 en minuten die voortdraven
- 4 als een oceaan zonder horizon

- 5 sekonden lijken stapels kleine lippen
- 6 die even het mes van de maan mogen slikken
- 7 en de herinneringen zijn ontstoken brillen
- 8 als scherven vuur op de neus van de duisternis

- 9 oud zeer – dichter – je ziet het weer zweren
- 10 als zelfs pasgeboren gitaren gaan overgeven
- 11 onder ‘t gekwezel van evangelisatiehanden
- 12 zwendel – dichter – heb je zo vaak doorzien

- 13 heb je gezien in een ver ver verleden
- 14 toen een bleke geest zich god verklaarde
- 15 niet met zijn onbescheiden schimmelen tevreden
- 16 noemde hij zich toen goed en de god der blanken

In die tweede strofe word “sekonden” (5) uitgebeeld as “stapels kleine lippen/ die even het mes van de maan mogen slikken” (5-6). Om in staat te wees om “het mes van de maan” te sluk, openbaar die maan as ’n mes wat stukkend sny, wat pyn veroorsaak. Om ’n mes te mag insluk se figuurlike betekenis is om geen keuse te hê nie, en dit is die gevangene se lot. Ook beklemtoon die versreëls die waansin onderliggend aan die uitbeelding van “sekonden” wat met “stapels kleine lippen” vergelyk word, en geluide maak wat soortgelyk is aan ’n sekondewyser wat aftik. Die “herinneringen” van die gevangene is soos “ontstoken brillen” (7), wat herinneringe as iets wat septies is, onthul. Die “herinneringen” word ook vergelyk met “scherven vuur” (8), wat pyn veroorsaak, maar ook lig bring in die “duisternis” (8), wat die liggaam is. Die “herinneringen” word dus soos die “maan” met “pyn” in verband gebring. Die woorde “scherven vuur” konkretiseer herinneringe brandende legkaarte in die geheue. Hierin is daar parallele tussen die metafore vir minute as “een ocean zonder horizon”, die sekondes as “stapels kleine lippen” en die herinneringe as “scherven vuur op de neus van de duisternis” wat die beleving van pyn by die personasie vermenigvuldig. Die digter (Breytenbach) word in strofe drie direk aangespreek: “oud zeer – digter – je ziet het weer zweren” (9), waarin die liggaamlike “zweren” geestelike pyn konkretiseer. Die spreker meen die personasie sien die wond sweer “als zelfs pasgeboren gitaren gaan overgeven” (10). Die wond is septies met jonges wat tot die stryd moet toetree, maar “onder ’t gekwezel”, dit is ’n soort gedweep “van evangeliesatiehanden” (11) die stryd gewonne gee. Hierin word die indoktrinasie van die ideologie, waarin religie die apartheidsstelsel “regverdig”, vooropgestel. Die “pasgeboren gitaren” sou as instrumente kon sing teen hierdie onreg, maar tree dus nie tot die stryd toe nie, wat die toppunt van indoktrinasie is. Die versreël “zwendel – digter – heb je zo vaak doorzien” (12), impliseer dan juis dat dit die swendelary van die digter is wat hom so dikwels laat slaag het in sy ondernemings, wat hom die indoktrinering van die stelsel laat deursien het.

In die laaste strofe van die gedig spreek die spreker die digter op ’n direkte wyse aan en vra “heb je gezien in een ver ver verleden” (13), wat veronderstel dat die spreker vanuit ’n posisie in die toekoms praat. Dit herinner ook aan ’n sprokie wat met die woorde “eendag lank lank gelede” begin, en bied sodoende ’n sleutel tot die verstaan van die laaste strofe. Die leser is egter nie seker oor die identiteit van die figure wat in die laaste strofe na vore kom

nie: wie is die “bleke geest” (14) wat hom-/haarself in “een ver ver verleden” (13) “god” (14) verklaar het? Dit wil voorkom asof die “bleke geest” verwys na “der blanken” (16) tydens (of voor) apartheid, wat veronderstel dat die spreker vanuit ’n verbeelde posisie vanuit die toekoms praat (nadat die struggle reeds verby is). Die “bleke geest” word in die strofe uitgebeeld as die een wat nie met sy “onbescheiden schimmelen tevreden” (15) is nie, maar wie is die “schimmelen”? Die magsposisie van die “bleke geest” as self verklaarde “god” staan hier teenoor “zijn onbescheiden schimmelen”, wat veronderstel dat die “schimmelen” aan die “bleke geest” behoort. Die skimmel hou ook verband met die muf raak van die god, wat dui op oud word, dit wil sê wat sy einde tegemoetkom. Die “schimmelen” word beskryf as “onbescheiden” wat impliseer dat hulle aanmatigend is, en gestraf moet word. Hiervolgens speel die “bleke geest” “god” en meen dit is “goed” (16), wat sinspeel op die Bybelse skeppingsverhaal in Genesis 1:31: “Toe het God gekyk na alles wat Hy gemaak het, en dit was baie goed.” Die self verklaarde god as die apartheidsregering het met ander woorde die apartheidstaat geskep, waaroor hy regeer, en noem dit “goed”. Dit is egter die mens wat homself verhoog tot ’n godheid, en sodoende medemenslikheid in gedrang bring, aangesien die ongelykheid tussen mense hierin vooropstaan. Die hoop in die laaste strofe is daarin gesetel dat die spreker hierdie verhaal vanuit ’n posisie in die toekoms vertel, waarin so ’n hiërargiese situasie verregaande lyk, asof dit ’n uitgedinkte verhaal is, wat nie geglo kan word nie.

Die destruksie van landskap in “breyten breytenbach mag de maan zien” behels dat die werksaamhede van die tronkruimte as taakskap vorendag gebring word. Deur die werksaamhede, maar ook gedagtes van die gevangene in die gevangenis te beklemtoon, kan gesien word hoe woon nie vir die sterflike met behoud van die vierskaar moontlik is nie. Dit word bereik deur die afstand te beklemtoon wat tussen die sterflike en die aarde en hemele bestaan, maar ook die breuk in die verhouding van die sterflike met ander sterflikes, asook die goddelikes. Die spreker, wat nie self die personasie is nie, het dan juis ten doel om die genadelose ruimte waarin die gevangene hom bevind, tot uitdrukking te bring, sodat die onreg van sy situasie vooropgestel word. Daar word dus geargumenteer dat die spreker ’n wêreldbeeld van die gevangene tot stand bring, wat geen moontlikheid skep vir woon met behoud van die vierskaar nie. Hierin word gesuggereer dat gevangeneskap die teenoorgestelde van woon is – al is daar ’n desperate uitreik na die goddelikes in die beeld van die maan.

5.2.3 Kleine strateeg

Soos in die vorige gedigsiklus, staan die tematiek van mag voorop in die gedig “kleine strateeg” (VG 566). Die woord “kleine” in die titel dui op ’n kind, en “strateeg” op die beoefenaar van ’n strategie, wat sterk militêre konnotasies het. Die gedig bied ’n greep uit die spreker se kinderwêreld waarin die spreker terugdink aan hoe hy “als kind” in sy “dromen” (2) versionke kon raak. Uit die gedig blyk dat die titel na ’n kind se verbeeldingswêreld verwys, waarin hy/sy as ’n militêre strateeg uitgebeeld word.

kleine strateeg

- 1 de kleine zonnetafel was immens
- 2 waaraan ik als kind mijn dromen speelde
- 3 de bergen hier de dalen daar
- 4 en het gevaar daartussen met zijn woeste baard

- 5 alles was toen geel onder gelukkige ogen
- 6 geen schaduw werd er ingedeeld
- 7 zelfs de despoot bleef ongewogen en in stilte
- 8 aan de altijd zingende slaven uitgespeeld

In die openingsverseël vermeld die spreker dat “de kleine zonnetafel” “immens” (1) was, wat ’n simbool is van die kind se wêreld. Die “zonnetafel” kan dui op ’n tabel van die stand van die son, wat konkreet as tafel beskou word. Dit kan ook gesien word as ’n klein tafeltjie in die son, of ’n tafel in die vorm van die son. Die “zonnetafel” sou ook ’n sandtafel of sandmodel – ’n tafel waarop kinders met sand speel – wees; dit kan egter ook verwys na die tafel waarop offisiere die landskap van ’n komende slagveld uitbeeld, wat gebruik word om hulle planne aan hulle ondergeskiktes te verduidelik, of om planne op te oefen. Waarom Lucebert dit ’n “zonnetafel” noem, is waarskynlik omdat dit in die son staan, dit wil sê vol son is. Die spreker dink terug aan sy/haar kinderdae, wat die idee van ’n sonnetafel ook op assosiatiewe wyse in verband bring met die verloop van die mens se lewe, en die wyse waarop die wisselgang van die son die verbygaan van dae en nagte aandui. Dit dui ook op sterflikheid en die wyse waarop dit nog nie deel uitmaak van die kind se verwysingsraamwerk nie, waar hy “bergen hier” en “dalen daar” (3) op of binne die sonnetafel verbeel. Die kind sien “het gevaar” tussen “bergen” en “dalen” wat gepersonifiseer word “met zijn woeste baard” (4), wat laat dink aan ’n Viking of ’n woestaard uit ’n mitologiese verhaal. Hierin kan gesien word dat die twee perspektiewe (volwasse/kind) nie soveel van mekaar geskei is nie. Hulle perspektiewe word eerder vermeng, wat veral gesien

word in die wyse waarop die gevaar verpersoonlik word. Maar die uitbeelding sou ook gesien kan word as “nostalgies” van aard, wat ’n afstand tussen die volwassene se wêreld en die herinnering aan die kind se wêreld impliseer.

In die tweede strofe dink die spreker dat “alles [...] toen geel” was “onder gelukkige ogen” (5). Die “toen” verwys na die spreker se kindertyd, en die woord “geel” bring die son met die tydperk in verband, wat assosiasies met warmte en toegeneentheid openbaar. Die beleving van die “zonnetafel” word dan in verband gebring met ’n spel tussen lig en skadu: “geen schaduw werd er ingedeeld” (6), wat na die skadu van die graf verwys, en wat nie in hierdie wêreld “ingedeeld” is nie; die kind weet met ander woorde nie van die dood nie. Die spreker noem dat “zelfs de despoot bleef ongewogen en in stilte” (7), dit wil sê assosiasies met mag en onredelikheid bestaan nog nie in die kind se verwysingsraamwerk nie. Die onskuld van die kind word ook uitgebeeld in die rolle toevertrou aan die “altijd zingende slaven” (8), wat die konsep van onskuld verdag maak. Die woord “uitgespeeld” dui op ’n hand kaarte waarmee uitgespeel word in ’n kaartspel soos poker, wat van toepassing gemaak kan word op die “kind” wat uitgespeel raak aan sy “dromen” soos wat hy/sy groter word, maar ook op die despoot wat aan die slawe uitgespeel raak, dit wil sê hulle van kant maak. Daar kan ook geargumenteer word dat dit die kind is wat eventueel deur hulle (die despote) oormeester word. Met verwysing na die sonnetafel as ’n sandput kan die uitspeel in die laaste versreël van die gedig ook ’n letterlike speelbetekenis verkry, waarin die landskap gereduseer word tot ’n sandmodel waarin die kind allerlei speletjies speel of uitbeeld, wat ook die geval is met ’n despoot. Vir landskap as woon beteken dit dat die aarde beheer of oorheers word, wat die teendeel van woon veronderstel, dit is dat landskap nie met behoud van die elemente van die vierskaar bewerkstellig word nie.

5.2.4 Van grote en kleine vogels

Die vraag ontstaan waarna die titel van die gedig “van grotere en kleinere vogels” (VG 576) verwys. Verwys dit na werklike voëls van verskillende groottes of is die verwysing na “grote en kleine vogels” metafories van aard? Ook kan gevra word hoe die voëls met Breytenbach se “voëls” (12) vergelyk in “nomadismes” (BS 95-96):

- 12 die eerste voëls is nog half aan die slaap
- 13 potlode wat skerp gemaak moet word
- 14 om die dag te skryf ...

In die eerste strofe van die gedig kan gesien word hoe 'n landskaptoneel tot stand gebring word, wat landskap vanuit 'n voëlvlugperspektief onthul. Hierdie perspektief stel die fokaliserende instansie gelyk aan 'n voël se perspektief vanuit die lug. Dit word gedoen deurdat die spreker 'n panoramiese beeld van die landskap onthul: “overall over het stervende land” (1), wat “frivole rook en stippen mensen” (2) onthul. Maar waarom word die land as “stervende” gekwalifiseer? Die assosiasie met “stervende” is dat die land soos 'n liggaam is, wat oud word en dood kan gaan. Die liggaamlike beeld van die landskap kom ook in “james turrell” (VG 547) na vore: “de doodwonden van een oud land/ en over het nijdvlees en zuchtgezwel/ van nieuwe wingewesten” (16-18). Die woord “stippen” reduceer die sterflikes wat die landskap bewoon tot stippels, 'n strategie vergelykbaar met “13” (WV 27-29) van Breytenbach en “james turrell” (VG 547) van Lucebert. Die “mensen” word wel as “hoopvol” (2) gekwalifiseer, ten spyte van die onheilspellende wêreld waarin hulle hulself bevind. Die “mensen” word deel van “het stervende land” vergelyk met “aanzelende schaatsers” (5) wat die “gerucht” (4) hoor dat hul op “een wak” (5) rondskaats, dit wil sê letterlik op dun ys verkeer. Die “wak” beeld dus die onvrede uit waarin die mense verkeer, wat daarop dui dat woon nie moontlik is nie.

van grote en kleine vogels

- 1 overall over het stervende land
- 2 frivole rook en stippen mensen hoopvol
- 3 her en der geschoven in schichtige mist
- 4 als aanzelende schaatsers in het gerucht
- 5 van een wak – maar is dit waar

- 6 zijn de grote rivieren niet gemaakt om licht
- 7 statig en gestadig terug te dragen naar de zon
- 8 en zijn wij daar zelf niet toe opgericht
- 9 met ogen waaraan de benevelde einder
- 10 zich afdroogt om koel en schoon heelal te zijn

- 11 waarom dan staan nu muren als strijkbouten
- 12 op de koppen van zwervers en mussen
- 13 en knoeit verlamming als overvloed vermomd
- 14 samen met jan sekuur aan de laatste grot de bunker

- 15 je kunt nu wel gaan staan dansen voor de werelddeur
- 16 de deur die nog geen mug doorlaat
- 17 en gouden kranen openen boven een uitzinnig bad
- 18 dat prompt leegloopt voor een mukkerd

- 19 toch blijft dat alles ijdel en troosteloos
 20 en pover ook: je angst ooggetuige van je karigheid
 21 kruimelt moeizaam steeds witter brood zo klef
 22 als de gladgekakte paleizen van je schraapzucht
- 23 ja je bent mislukt – het sneeuwt bij je in – maar je veegt
 24 jezelf niet terzijde
 25 nee je zoekt vaker troost bij de kleine vogels
 26 die in hun nesten dag aan dag uur na uur
 27 meer en meer kwartier maken voor de dood de gebenedijde

Die vraag aan die einde van strofe een “maar is dit waar” (5) hou verband met “het gerucht/ van een wak”. Dit kan egter ook saam met die begin van die tweede strofe gelees word: “... maar is dit waar// zijn de grotere riviere niet gemaakt om licht/ statig en gestadig terug te dragen naar de zon” (5-7). Die tweede strofe sinspeel op ’n gedeelte in die gedig “james turrell” (VG 547) waarin die spreker met betrekking tot Turrell sê ligkunswerke sê:

- 7 ... ik zag
 8 in de stilte van een waterval in de verte
 9 mijzelf gemaakt om het licht als rivier
 10 terug te dragen naar de zon

By die bespreking van die gedig (onder punt 5.2.1) is genoem dat die handeling om “licht als rivier/ terug te dragen naar de zon” (9-10) ’n poëtikale stellinginname van Lucebert is, wat ten doel het om die lig van Turrell se ligkunswerke te ver-taal sodat dit die ruimte van Turrell se ligkunswerke as “*spatium*” uitbrei (“*extensio*”). “[V]an grote en kleine vogels” kan dus op soortgelyke wyse gelees word as ’n voortsetting van die digter se poëtikale stellinginname. Hierin word die lig gemetaforiseer tot beide insig van die onheilspellende einde wat die sterflikes te eniger tyd kan teëkom, wat ook aanleiding gee tot ’n verhoogde sin van die syn deur die wisselwerking van die elemente van die vierskaar.

In teenstelling met “het gerucht/ van een wak” staan die “licht” (6) wat die “grote rivieren” (6) veronderstel is om op ’n statige en gestadige wyse “naar de zon” (7) terug te dra, of te vervoer. Die “grote rivieren” is hier soos die digter (Lucebert) ’n smid van lig, wat lig transformeer om dit na die son terug te kaats. Die “wij” (8) hou verband met die skaatsers (sterflikes) soos hulle “met ogen” (9) “opgericht” (8) na “de benevelde einder” (9) kyk, wat herinner aan die votum en seëngroet by ’n kerkdiens (Psalm 121): “Ek kyk op na die berge: waarvandaan sal daar vir my hulp kom?” Dit spreek vanself dat die skaatsers (sterflikes) hulself beroep op goddelike ingryping, waarin die “benevelde einder” nie net verband hou

met die mis in die landskap nie, maar ook met die gedagte aan 'n “wak” en die “einder” as lewenseinder. Ook hier is 'n verhoogde sin van die vierskaar te verkry: “met ogen waaraan de benevelde einder/ zich afdroogt” (9-10), sodat alles vir 'n oomblik helder is, in volkome wisselwerking tussen sterflike, aarde, hemele en goddelikes. Hierin word die einder gepersonifieer as die een wat troos bring, waarin die sterflikes op 'n onbelemmerde wyse deel voel van die “koel en schoon heelal” (10).

In strofe drie word beskryf hoe “muren als strijkbouten/ op de koppen van zwervers” (11-12) neertuimel. Die komieklikheid van die insident word vooropgestel en dekonstrueer die verhewe oomblik in die vorige strofe met verwysing na die sterflike se ervaring van die “koel en schoon heelal”. Die vraag ontstaan egter wie die “zwervers” is. Is daar enige verwantskap tussen die “aarzelende schaatsers” en die “zwervers”? Of is daar 'n skakel te bespeur tussen die “gerucht” van 'n “wak” in strofe een, die troos van die helder ervaring van die wisselwerking van die elemente van die vierskaar in strofe twee, en die komieklike uitbeelding van die “muren” wat op “swervers” neertuimel soos stryksters in strofe drie? Die verwysing na die figuur “jan sekuur” (14) is 'n sleutel tot 'n moontlike interpretasie: die figuur “jan sekuur” verwys na 'n persoon wat oordrewe noukeurig is, dit wil sê iemand wat so noukeurig is dat hy/sy tred verloor met dit wat voor die hand liggend is of wat eintlik aan die gang is. Daar kan eindeloos geredekawel word oor die identiteit van die skaatsers en swerwers, en wat die eintlike verband tussen die figure is, maar die gedig staan in teken van “jan sekuur” se oordrewe noukeurigheid. Die ironie is dat dieselfde lot oor “jan sekuur” kom as enigeen van die ander figure in die gedig. Dit wil sê, om oorversigtig te wees, help nie: die dood “vermomd” 'n “overvloed [...] / samen met jan sekuur aan de laaste grot” (13-14).

Vaessens (2001:52) verwys dan ook na die ambivalente toon in Lucebert se gedigte wat daartoe lei dat sy gedigte ironies daar uitsien. Daar word ook verwys na sy latere gedigte wat “soms tot heel geestige vermenging van zelfspot en blijmoedigheid” lei soortgelyk aan die ironie in die laaste drie strofes van die gedig “van grote en kleine vogels”. Hierin sê die spreker: “je kunt nu wel gaan staan dansen voor de werelddeur” (15), maar dit beteken nie dat die wêrelddeur vir jou sal oopgaan nie; ook kan jy “gouden kranen openen boven een uitzinnig bad” (17), met ander woorde hoe ryk jy ook al is, die bad sal in elk geval “prompt leegloopt” (18). “[A]lles” meen die spreker bly “ijdel en troosteloos” (19). Die gedig beskryf dan ook die ironie wat gelykgestel word met “je angst” (20), 'n ingewikkelde stel metafore, wat beskryf word as 'n “ooggetuige van je karigheid” (20), dit wil sê jou geringheid – ang, karig wat krummel soos witbrood so klef soos die paleise van jou skraapsug (klef is half rou, klewerig, maar ook bekrompe). Die spreker meen die sterflike “[is] mislukt” (23), maar

“veegt” (23) dan ook daardie wete dat jy eintlik nie veel beteken nie “terzijde” (23) met die gevolg dat die sterflike nie meer troos soek by die grotere dinge nie, maar meer gereeld “troost” “zoekt [...] bij de kleine vogels/ die in hun nesten dag aan dag uur na uur/ meer en meer kwartier maken voor de dood de gebenedijde” (25-27). Ten slotte kan gesê word dat die destruksie van landskap as ’n toneel wat vanuit ’n voëlvlugperspektief na vore gebring word, geen troos bied vir die sterflike as deel van ’n groter verstaanbare geheel nie; die sterflike vind eerder “troost” by “kleine vogels”, wat ooreenkom met die alledaagse dinge; soos Breytenbach in “13” (WV 27-29) noem: “draai, draai my lied/ jy loop te ver/ kom terug na die kat op straat/ die duif so stil op die nag se balkon” (43-46). “[K]wartier maken” verwys dan ook na ’n soldaat wat verblyfplek kies en inrig – die voëls skep dus nie ’n tuiste (woning) nie, maar rig ’n woonplek (dalk tydelik) in vir die dood. Woon is hierin nie veel meer as ’n uitsiglose staar na die einde nie, wat kanse van bewoon met behoud van die vierskaar, verspeel. Die “dood” word egter ook nader gekwalifiseer as die “gebenedijde” (27) wat letterlik beteken dat die dood ’n seën is.

5.2.5 Die destruksie van landskap in *Oogsten in de dwaaltuin*

Vervolgens word enkele gevolgtrekkings gemaak oor die wyse waarop die benadering van landskap as woon in die gekose gedigte uit *Oogsten in de dwaaltuin* figureer. Die gedig “james turrell” (VG 547) kom op verskeie vlakke ooreen met die gedig “13” (WV 27-29) in die siklus “fluit-fluit (*tyd is die verskietende komeet van geheue*)”. Die wyse waarop die landskap uitgebeeld word as deel van ’n subjek-objek-relasie, laat blyk ’n sekere “omgewingsbewuste” perspektief wat op die landskap geprojekteer word. Hiervolgens word landskap gereduseer tot die interne fokalisering van die spreker. Dit is wel nie te sê dat die landskap “verkeerdelik” uitgebeeld word nie, maar die “aarde” word vanuit ’n subjek-objek-relasie vanuit die blik van die aanskouer aangebied, wat sy/haar omgewingsperspektief daarop projekteer. Die probleem hiermee is dat die fynere details van woon misken word, soos in “13” (WV 27-29) van Breytenbach ook die geval was. Die subjek-objek-relasie word egter gedestruëer wanneer die wisselwerking van die sterflikes met die aarde en hemele op ’n verweefde wyse vooropgestel word (vergelyk die laaste strofe). Die versreël “uitverkoren om aan nevels een gelaat te geven” (24) toon aan hoe die sterflike op ’n fundamentele wyse verbonde is aan die aarde, wat die objektiewe landskaptoneel in die vorige strofes destrueer.

By die destruktiewe analise van landskap in “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) kan aanvanklik genoem word dat die vier geïdentifiseerde procédés van Vaessens (2001:37-53) op weg na ’n postmoderne lektuur nie soseer aansluiting vind by die

gekoosde gedigte in *Oogsten in de dwaaltuin* nie. Vaessens (2001:37-53) se procédés sou egter aangevul kon word in soverre die latere werk van Lucebert heelwat “mensverse” insluit. Viljoen (1998:283) argumenteer dat die begrip “mens” by Breytenbach die “universele menslikheid” beteken, “los van ‘toevallighede’ soos ras, geslag, taal of nasionaliteit, maar voortdurend blootgestel aan katastrofes, lyding, geweld en dood.” Sentraal aan “mensverse” is die begrip vryheid, wat van toepassing gemaak kan word op Lucebert se huldigingsverse aan Breytenbach in *Oogsten in de dwaaltuin*:

Vir hom [Breytenbach]²⁰ is vryheid ’n strewe wat gemik is teen verstarring, waardeur grense versit word, maar wat voortdurend deur struktuur bedreig word. In die verhouding tussen die dinamies, veranderlike ek en die ewe vloeibare wêreld, strewe ’n mens gedurig na struktuur, vastigheid, wat egter, sodra dit tot stand gekom het, weer oorskry moet word, anders tree verstarring in. [...] Dit is ter wille van vryheid in hierdie sin dat skryf en politiek vir Breytenbach nie geskei kan word nie, dat skryf politiek is (1986:242). “The duty of the artist is to overthrow his government,” skryf hy in “Arse poetica” (1980:117), en dit het hy ook probeer doen, hoe onbeholpe ook al. [...] In sy verskillende sogenaamde mensverse het Breytenbach gewerk aan die alternatiewe vir die Afrikaner-opvatting van die mens as eksklusief blank, manlik, beskaaf, Westers, nasionalisties en Calvinisties (Viljoen, 1998:283).

Dit is met ander woorde die skryftaak in die strewe na vryheid, wat vooropstaan vir Breytenbach, maar ook vir Lucebert. Dit is egter nie ’n werkswyse wat eers by Lucebert se bundel *Oogsten in de dwaaltuin* vir die eerste keer na vore kom nie, maar is reeds terug te trek na sy eerste gepubliseerde gedig, getiteld “minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia” (VG 409-411). Alhoewel die spreker in “breyten breytenbach mag de maan zien” die skryftaak dekonstrueer sodat dit in wese niks beteken teenoor gewapende opstand nie – “woede wil andere wapens dan woorden” (6) – is dit die kunswerk wat die “wêreld-oopheid” in die kunswerk installeer en preserveer soos wat ook die geval is in Breytenbach se gedig “New York, 12 September 2001” (WV 56-57).

In “kleine strateeg” (VG 566) word die wêreld van ’n kind deur ’n volwassene herroep. Die vervreemding van die wêreld staan voorop in die volwassene se perspektief op die kinderwêreld, wat grootliks in teenstelling is met die kind se belewing van die wêreld. Die volwassene staan egter op ’n afstand van die wêreld van die kind, wat die kinderwêreld op ’n speelse wyse daar laat uitsien, en dus onder verdenking bring. Die volwassene is egter ook vervreem van die wêreld waarin hy/sy tans woon, deurdat die onbewoonbaarheid daarvan beklemtoon met spesifieke verwysing na dood, despotisme en slawerny. Die

²⁰ My invoeging.

spanning in “van grote en klein vogels” (VG 576) wat te bespeur is tussen die groter prentjie van die wêreld wat angswekkend is, in kontras met die kleiner dinge waarna die sterflike telkens in sy “karigheid” (20) na terugkeer. Die ironiese trant van die spreker in die gedig suggereer dat die sterflike al minder troos soek by “de grotere vogels”, die voëlvlugperspektiewe (wat self in verband gebring kan word met metanarratiewe om die wêreld te probeer verstaan). Die spreker kom eindelijk tot die besef dat dieselfde lot iedereen tref, hetsy die “aarzelende schaatser” (4) of “jan sekuur” (14), wat die dood tot seën daar laat uitsien.

5.3 *De moerasruiter uit het paradijs*

De Jager (1999:66) is van mening dat *De moerasruiter uit het paradijs* (1982) die bundel is wat Lucebert se latere fase inlui, en noem dat *Oogsten in de dwaaltuin* nouliks meer is as “een conglomeraat van concrete aanleidingen” wat handel oor die lewe en kunswerke van kunstenaars waarmee Lucebert bevriend was soos Breytenbach en Schierbeek. Met die dertig gedigte wat in *De moerasruiter uit het paradijs* verskyn, gee Lucebert egter die toon aan vir sy bundels wat volg:

Pas eind 1982, wanneer *De moerasruiter uit het paradijs* verskyn, lijkt een groot dichter zich werkelijk hervonden te hebben: de dertig gedichten in de bundel roepen een bestel op van moerasruiters, pekelzalvers en kleine herders dat aan niemand dan aan Lucebert is te verbinden. Zeker achteraf gezien luidde *De moerasruiter uit het paradijs* Luceberts tweede periode werkelijk in. Met die bundel is de toon gezet voor de omvangrijke bundels die in de jaren daarna volgden: *Troost de hysterische robot* in 1989, *Van de roerloze woelgeest* in 1993, *Van de maltentige losbol* in 1994, het jaar waarin Lucebert overleed (De Jager, 1999:66).

Die titel *De moerasruiter uit het paradijs* stel die leser bekend aan die figuur “de moerasruiter”, die sentrale figuur van die gelyknamige gedig “de moerasruiter” (VG 581). Die moerasruiter kan verduidelik word as ’n ruiter wat uit die paradys afkomstig is, maar die feit dat hy/sy ’n “moerasruiter” is, suggereer dat die paradys gelees kan word as ’n moeras; dit kan ook gesien word as ’n ruiter uit die paradys wat hom nou in ’n morsige moeras bevind, ’n gevalle mens, of ’n gevalle mens uit die hemel. Die titel berus op ’n skynbare teenstelling, in soverre die idee van die moeras bots met die idee van die paradys, maar by nadere betragting ook nie teenstrydig is nie, aangesien die moerasagtigheid ook ’n paradysagtigheid verband hou – vergelyk Van der Elst (1993:135-136):

... Ad Zuiderent remarks that Lucebert's poetry "cannot exist without paradoxes." [...] This obsession with regard to paradox has been present since the beginning of Lucebert's poetic oeuvre – one can gain an impression of this from the titles of his volumes of poetry: "de analphabetische naam" ('the illiterate name') with the paradox of naming and illiteracy; "van de afgrond en de luchtmens" ('of the abyss and man of the skies'), with the paradox of the abyss and the skies; "val voor vliegengod" ('fall before the god of flies') with the paradox of falling and the motions of flying/floating in the air; "Moerasruiter uit het paradijs" (1981-1982) ('the swamp rider from paradise') in which swamp and paradise seem to be irreconcilable, but still can be reconciled ...

In Genesis 3 word die mens uit die paradys verban, wat beteken dat die mens nie meer in die paradys mag woon nie. Die belangrike hiervan is dat die paradys teenoor die aarde gestel word, waarin die paradys ewige lewe, en die aarde sterflikheid veronderstel. Na die verbanning uit die paradys, word die tuin van Eden met 'n vlamme swaard bewaak en kan die mens nie weer toegang daartoe verkry nie. Hierdeur kan geïllustreer word hoe die sterflike 'n (tydelike) woonplek op aarde vestig, waarin die syn in wisselwerking met die elemente van die vierskaar gekonkretiseer word; dit is wel nie te sê dat die aarde as 'n tuiste ervaar word nie; intendeel: "de moerasruiter" se wêreld word eerder as 'n moeras gekwalifiseer, wat daarop dui dat mens eerder in moeilikhede en problemesal wegsink asof dit 'n moeras is, en die wêreld bowendiend vuil en morsig is.

Ook is daar 'n interessante verband tussen die figuur "de moerasruiter" in *De moerasruiter uit het paradijs* en "de luchtmens" in *Van de afgrond en de luchtmens* (1953), wat 'n insiggewende patroon in Lucebert se vroeër werk teenoor sy latere werk na vore bring, wat die klem lê op die "moeras" (die "aarde") en nie op die lug (die "hemele") nie. In "bewoners" (VG 191) uit *Van de afgrond en de luchtmens* beskryf die spreker "de luchtmens" (12, 17) as 'n verligte wese teenoor die "mensen" (5) wat beskryf word as "pijnlijdend" (3, 4) in die eerste strofe van die gedig:

bewoners

- 1 ik spreek als de man
- 2 ik zing als de manlijke mens
- 3 de vrouwen zijn pijnlijdend en langzaam
- 4 de mannen zijn pijnlijdend en snel
- 5 maar gelijk voor mij zijn alle mensen
- 6 in mijn gedichten zij knorren en slapen
- 7 daar ontwaken zij licht rythmisch en rustig

- 8 mensen als zwart fruit vruchten van duivels
- 9 die kneden kettingen in dichte kasten
- 10 die varen over rivieren met giftige vinnen
- 11 maar hun adem is zwaar en vlezig
- 12 zo – ellendig beminnen zij de luchtmens

- 13 en mensen met gloed van de aardgeest
- 14 die vertonen een zon in hun schaduw
- 15 die zingen naakt en dansend in de avond dalen
- 16 hun adem is rood en hoflijk
- 17 zo – vrolijk bevrijden zij de luchtmens

Nijmeijer (1983) merk 'n transformasie, naamlik dat “de luchtmens” in *Van de afgrond en de luchtmens* “de moerasruiter” word in *De moerasruiter uit het paradijs*, wat die sterflikes se wisselwerking met die aarde impliseer. Met verwysing na die Ikarusmite kom Nijmeijer (1983) tot die gevolgtrekking dat “... wie zich uit het labrynt van de wereld wil verheffen, is gedoemd neer te storten. Met andere woorden: de luchtmens moet de aardse weg bewandelen.” Offermans (1983) dui op soortgelyke wyse as Nijmeijer (1983) aan dat die “verhevenheid en gedrevenheid” van Lucebert se vroeër werk, plek maak vir die verkenning van “platheid en platitudes” in sy latere werk:

De digter zoekt echter niet opnieuw de illusies van de hoogvlieger, hij zoekt het, ‘beheerst in het verval’, laag bij de grond. Daar, tussen het allernietigste, beproeft hij zijn ‘blinde wil profeet te zijn van het verloren ogenblik’, van wat het oog plotseling, in één opslag waarneemt, om daarna voorgoed te verdwijnen.

Hieruit kom dit duidelik na vore dat die digter wegbeweeg van die illusies van “de luchtmens” en die fokus verskuif na die sterflike se wisselwerking met die aarde, waarna hy/sy met die dood weer deel word van die niks. Die fokus op die sterflike se wisselwerking met die aarde, dien ook as motivering vir die bestudering van landskap as woon in Lucebert se latere werk. Offermans (1983) se uitlating dat dit in Lucebert se latere werk gaan oor “wat het oog plotseling, in één opslag waarneemt” sluit dan ook aan by die omskrywing van landskap soos uiteengesit in Hoofstuk een (vergelyk punt 1.2.1), wat impliseer dat landskap as teoretiese raamwerk betekenisvol aangewend kan word in die bestudering van Lucebert se latere poësie. Om die aardse weg te bewandel, gaan terselfdertyd gepaard met ouer word, wat aansluit by Nuis (1983) se uitspraak dat *De moerasruiter uit het paradijs* “een portret is van de kunstenaar als ouder wordende man”. Dit sluit aan by Van Vuuren (2011a, 2011b) se bestek van Breytenbach se “laatwerk” as “die werk wat kunstenaars voortbring digby die

einde van hul lewens” wat gepaardgaan “met ‘intense ‘intimations of mortality’” (Van Vuuren, 2011b:464). Viljoen (2014:275) fokus dan ook, aldus Van Vuuren (2011b:464-466), op die twee soorte werke wat ’n kunstenaar in die laaste fase van sy/haar lewe produseer:

... dié soort werk wat ’n gees van volwassenheid, versoening en sereniteit uitstraal as die apoteose van ’n suksesvolle artistieke lewe en dié soort werk wat gekenmerk word deur onversetlikheid, onopgeloste teenstrydighede en ’n moeilike, ontoeganklike vormgewing (Van Vuuren, 2011:464-466). Hierdie invalshoek bevestig die feit dat die doodsbewustheid, die distopiese siening van die wêreld en die bevraagtekening van die eie kunswerk in die drieluik [*Die windvanger, Die beginsel van stof en Katalekte*]²¹ besonder sterk opval.

Dit sal dan ook interessant wees om te sien in watter mate Lucebert se “laatwerk” aansluiting vind by die uitbeelding van landskap as woon en hoe dit ooreenkom met dié van Breytenbach. Vervolgens word destruktiewe lesings van “de moerasruiter” (VG 581), “de pekelzalver” (VG 582), “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) en “het gezondheidslijden groeit” (VG 596) gemaak.

5.3.1 De moerasruiter

In die eerste strofe van “de moerasruiter” (VG 581) word die stryd tussen “wêreld” en “aarde” onthul in die gebeurtenis van “de edele gedrevene” (1) wat sy/haar sterwe tegemoetgaan “op het platste pad” (2) en “ontploft daar/ waar het ruiste en kraakte” (3). Die woorde “van aangezicht/ tot aangezicht” (3-4) skakel met Eksodus 33 vers 11: “En de Here sprak tot Mozes van aangezicht tot aangezicht, zoals iemand spreekt met zijn vriend; dan keerde hij terug naar de legerplaats.” Die implikasie hiervan is dat “de edele gedrevene” met die oomblik van sy/haar sterwe die waarheid van die dood “van aangesig tot aangesig” aanskou as goddelike moment. Die stryd tussen “wêreld” en “aarde” word op soortgelyke wyse as in die gedig “er is alles in de wereld” (VG 65) uitgebeeld deur die simbool van “schedels” (5), waarin “dromen” as “drassige dromen” beskryf word. Met ander woorde, die “dromen” behoort aan die “wêreld” van “de edele gedrevene”, maar word deel van die moeras (of “aarde”) waarin die “schedels” van gestorwenes “oud of jong” (4) ineens stort. Die metafoor van “drassige dromen” (5) openbaar dat die edel strewes in werklikheid maar ’n illusie was: die “maquette” (6) is immers van modder.

²¹ My invoeging.

de moerasruiter

- 1 de edele gedrevene in paardenpak
2 op het platste pad is hij ontploft daar
3 waar het ruiste en kraakte van aangezicht
4 tot aangezicht waren ingestort oud of jong
5 schedels vol drassige dromen van wat was
6 de overbodige maquette van het bergmoeras
- 7 snel overvalt dorst de nederige geest
8 ook al heeft hij een dampend vaandel gered
9 dat van het gebed als offerte of als laatste bod
10 'oh god als gij nu niet wordt gemolken op de alpen
11 zullen dierbare borsten als graven bersten in de dalen'
- 12 zie hoogvlieger verstoten uit het verstoorde nest
13 hoe plat alles plat gingen de bloemen te bed
14 het paard steigerde verstijfd op de poorten
15 doch koddige beestjes soms zelfs zingende muizen als
16 rockers met raketten dansen nu op de borstrok
- 17 platitudes dus en bases voor een karakter kil
18 beheerst in 't verval – de katarakt – geef ook ik
19 geen kik tegen het leven beproef ik mijn blinde wil
20 profeet te zijn van het verloren ogenblik
- 21 nu schuilt men om niet meer bij te zijn hier
22 diep in het moerasravijn waar men zich naziet
23 zo mogelijk barmhartig op worm of tobber
24 of geharnast op het hiaat in niets

In die gedig verskyn daar vier personasies, naamlik “de edele gedrevene in paardenpak” (1), “de nederige geest” (7), die “hoogvlieger” (12) en die “ik”-figuur (18, 19). Die woord “snel” (7) suggereer ’n opvolg in gebeure van strofe een na strofe twee met “de nederige geest” wat met “dorst” “overvalt” (7) word. Die “dorst” kan letterlik as ’n dors na vloeistof verstaan word, maar ook figuurlik as ’n spirituele dors wat weerklank vind in “de nederige geest” se “gebed” (9) en “god” wat “gemolken” word “op de alpen” (10). Dié wêreld word vanuit die “nederige geest” se begeerte na die “dierbare borsten” gelees, maar ook die verlange na god as moeder. Die stryd om wêreld en aarde word voorts belig met die “hoogvlieger” wat “uit het verstoorde nest” “verstoten” (12) word – ’n beeld wat ooreenkom met “de edele gedrevene” wat ontplof het. Die woord “hoogvlieger” as ’n nadere gestalte van “de edele gedrevene” is dubbelsinnig: aan die een kant dui dit op iets wat baie hoog kan vlieg, wat

sinspeel op die “hoogvlieger” wat uit die “nest” gestoot word en sigself te pletter val. Aan die ander kant dui “hoogvlieger” op ’n gedagtevlug (meestal) in die ontkennende vorm, wat sinspeel op die gedagtes van “de edele gedrevene” wat die stryd om vergaan bedink volgens die “bloemen” (13) wat “te bed” (13) gaan, dit wil sê hoe hul verlep, en die “paard” wat “steigerde verstijf op de poorten” (14). Die woord “doch” (15) bring ’n verandering in stemming teweeg, waarnaas onsamehangende dinge ter sprake kom, wat lyk asof dit die gedagtes van “de edele gedrevene” met sy/haar sterwe kan wees. Dit wil voorkom asof ’n labirint van beelde voorgehou word, waaraan die sterwende geen vashou meer het nie, van “koddige beestjes” en “zingende muizen als/ rockers met raketten” wat “dansen op de borstrok” (15-16). Laasgenoemde beelde bied geen sinvolle verstaan van Dasein se in-die-wêreld-syn nie, en word in strofe vier gemeenplase genoem, “platitudes dus” (17), wat verwys na alledaagse nietighede, wat “koddige beestjes” en “zingende muizen als/ rockers met raketten” insluit, en herinner aan animasieprogramme op televisie. Dit sluit aan by die nosie van “gevallendheid” (“fallenness”), waarin Dasein ’n futiele poging aanwend om weg te kruip vir die dood deur middel van verskeie strategieë komende uit die “They-world” wat beskryf word as die uiterste ontwyking van mortaliteit:

... in a futile attempt to achieve ontological security, it tries to hide from death via an absorption in numerous evasive strategies in the everyday *They-world*, thus losing the valuable benefits that could be derived from facing up to the fact of death. Awareness of mortality arises from introspection, but the fascinating, constantly evolving world of technology, with its MP3 players, mobile phones, emails and internet browsing, shapes a consciousness that is ‘outwardly directed’, providing perhaps the ultimate evasion of mortality (Watts, 2011:106).

Hierin kan gesien word dat die figure in die gedig nie enige vorm van introspeksie toon nie, maar dat hulle “outwardly directed” is, dit wil sê eerder “koddige beestjes” en “zingende muizen als/ rockers met raketten” sien as om introspektief te lewe en na te dink oor die betekenis van dinge. Die woorde “een karakter kil/ beheerst in ‘t verval” (17-18) teken die koel karakter van die moerasruiter soos die dood naderkom. Die woord “de katarakt” (18) as oogsiekte is ’n woordspeling op die woord “karakter” wat impliseer dat die moerasruiter nie die dinge suiwer sien nie. Die aktualiteit kan nie verstaan word nie, en die natuurlike gedrag van Dasein as inotentisiteit word vooropgestel. Dinge word op ’n afstand geplaas, geobjektiveer, en Dasein erken nie sy/haar eindigheid en historisiteit nie. Ook die “ik”-figuur “geef” (18) “geen kik tegen het leven” (19) nie, maar “beproof” sy/haar “blinde wil” (19) om “profeet te zijn van het verloren ogenblik” (20). Hierin word die profetering van die verlore

oomblik wel openbaar as 'n oomblik van outentieke bestaan, waarin die verkenning van die lewe op die aarde, in wisselwerking met die elemente van die vierskaar, die syn konkretiseer.

In die slotstrofe word die gevallendheid van Dasein uitgesê: “nu schuilt men om niet meer bij te zijn” (21), dit wil sê om weg te kruip teen die dood, wat as 'n dubbele leegte beskryf word: “op het hiaat” (as leegte) “in niets” (as leegte). Die plek word belig as “hier/ diep in het moerasravijn” (21-22), wat die moerasravyn as die plek van “gevallendheid” simboliseer. Dasein kyk sigself agterna as “worm of tobber” (23) of “geharnast op het hiaat in niets” (24), vergelykbaar met “de edele gedrevene in paardenpak”, en baie pieker of tob oor dinge teen die niks. 'n Destruktiewe lesing van “de moerasruiter” impliseer dat die spanning tussen wêreld en aarde wat reeds in die woord “moerasruiter” te lees is. Die moeras is met ander woorde die aarde waarin die wêreld wegsink. Woon bly egter onmoontlik, en die vierskaar word nie in dinge versamel nie, soos die soeke na 'n sinvolle bestaan geïgnoreer word. Dit word veral in die laaste strofe gesien waarin “men” (21) “diep in het moerasravijn” (22) “schuilt” met die doel “om niet meer bij te zijn” (21), dit wil sê 'n soort weg-wees van die hier-wees, in die teken van Dasein se inoutentieke bestaan.

5.3.2 De pekelzalver

In die tweede gedig van die bundel, getiteld “de pekelzalver” (VG 582) herinner die figuur “de pekelzalver” aan “de moerasruiter”, in soverre dit 'n nuutskepping is wat opnuut verbande na vore bring (soos vervolgens toegelig sal word) en iets te sê het oor die wyse waarop sterflikes op aarde woon. Wanneer daar na die verskillende samestellende dele van die woord “pekelzalver” gekyk word, kan gewys word op die betekenis van “pekel”, wat dui op water waarin sout opgelos word, en bederfbare produkte soos vleis bewaar word; figuurlik dui dit op 'n onaangename toestand – om in die pekel te wees. Die woord “zalver” is afgelei van die woord “zalf” wat 'n smeersel is wat vir genesing of welriekendheid gebruik word, dit wil sê die “zalver” sal iemand wees wat die zalf vir genesing of welriekendheid aanwend, wat ontbinding teëwerk of stadiger maak. Die “pekelzalver” sou dus verwys na iemand of iets wat 'n taak uitvoer vir die behoud van iets of iemand, byvoorbeeld die priester wat die lyk van 'n koning balsem. Hierin word die konkrete eerder as die abstrakte vooropgestel, met spesifieke verwysing na die bewerking van dinge wat sinuïglike sensasies beklemtoon. Die woord “pekelzalver” sal dan ook met die woord “kwaksalver” in verband gebring kan word, wat verwys na 'n “[o]nbevoegde persoon wat met geneesmiddele smous” (HAT). Die gedig “de pekelzalver” sal vervolgens op drie “vlakke” ontleed word: die eerste vlak strek van die

beginwoord “zie” (1-10), die tweede vlak van die woorde “ik zei” (11-21) en die derde vlak die slotkoeplet (22-23) wat die “dekreet” (21) van die “pekelzalver” behels.

de pekelzalver

- 1 zie: de gecooiffeerde piramide van het firmament
- 2 staat hoog in aanzien maar te droog
- 3 alleen zelfbehagen in een oseaan van slaap
- 4 of bodemloze bespiegeling brengt uitkomst:
- 5 d o n d e r e n b l i k s e m
- 6 dooi mul zand zullen waden naar de oase
- 7 heilbede en achterklap

- 8 en heel wat alledaags gesnotter
- 9 zal dwars door de woestijnen
- 10 de vooraf gezegende plekken bereiken ...

In die eerste strofe dui die spreker op die “firmament” (1) met sy “gecooiffeerde piramide” (1) deur die gebruik van die woord “zie” (1), ’n opdrag vir die leser om te kyk. Die “firmament” word as ’n “piramide” gekwalifiseer wat die hemele as ’n monument kwalifiseer waar hooggeplaastes begrawe word. Die hemele as ’n piramide sou byvoorbeeld kon dui op Bybelse figure wat in die hemele opgeneem is (Esegiël), of op die hiernamaals en die Nuwe Jerusalem, waarin die teks ironies geïnterpreteer kan word ten opsigte van religieuse oortuigings. Die firmament as ’n piramide kan ook dui op die begraweplek vir hemelliggame, ’n meer “wetenskaplike” interpretasie. Die religieuse versus die wetenskaplike interpretasies toon aan hoe die “firmament” as “piramide” op verskeie maniere geïnterpreteer kan word. Maar in die gedig gaan dit nie soseer oor die verskillende maniere waarop die hemele geïnterpreteer kan word nie; die spreker gee immers die opdrag vir die leser om te kyk: “zie”. Dit sluit aan by Vaessens (2001:40) wat van mening is dat intertekstuele boodskappe eerder postmodernisties as modernisties by Lucebert geïnterpreteer moet word:

Ook de eraan ten grondslag liggende veronderstelling dat de dichter bepaalde intertekstuele ‘boodschappen’ in zijn werk heeft verstopt, die de lezer ‘eruit moet halen’ om het te ‘begrijpen’, is in Luceberts geval onjuist. De manier waarop hij met intertekstualiteit omgaat moet niet modernistisch worden begrepen, maar postmodernistisch; ook hier verzet deze dichter zich tegen de drang tot fixatie en ordening die zijn lezers stevig in de greep heeft.

Die verskillende maniere waarop die “firmament” as “piramide” geïnterpreteer kan word, staan dus voorop, wat meer te sê het oor die interpretasievaardighede van die leser as om toe te gee aan die spreker se opdrag om te kyk na dit wat die gedig onthul. Soos Hambidge (1995:33) verduidelik: “’n Mens sou kon sê dat die teks betekenisloos is totdat die leser betekenis daaraan toeken. Die kontrak word alleen voltrek of onderteken wanneer die leser daarby betrokke raak.” Op soortgelyke wyse as wat die gedig gesien word as “die windvanger” in Breytenbach se werk, bring die gedig as “pekelzalver” heelwat interpretasiemoontlikhede na vore. Telkens kan die verskillende ruimtes gesien word as sogenaamde pekelsalwers. Ter illustrasie: die aardbol word in die heelal “ingelê” wat dit op hierdie wyse bewaar, asof dit ’n vis in die pekel is. Op kleiner skaal kan die aarde self ook gesien word as die pekelsalwer, wat die entiteite wat daarin bestaan, bewaar. Hierin word die bewaringsfunksie van die landskap, wat ten sterkste verband hou met aarde, vooropgestel. Selfs die gedig kan as die pekelsalwer gelees word, wat die wêreld-oopheid van die spreker preserveer, lank nadat die impulse wat tot die gedig aanleiding gegee het, ophou.

Die “firmament” word beskryf as “hoog in aanzien” met sy “gecoiffeerde piramide” – ’n beskrywing van stapelwolke; dit is ook ’n metafoor aangesien “gecoiffeerde” verwys na gedoende hare, of ’n kunsmatige haarstyl. Dit word wel as “te droog” (2) beskou, wat herinner aan die uitdrukking *hoog en droog*, om “buite die gedrang, gevaar” (HAT) te wees. Die “te droog” sou egter ook na droogte op aarde kon verwys soos later in die strofe duidelik sal word. Die hemele word in die gedig as ’n “zelfbehagen” (2) element persoonifieer, soos die hemele uitgebeeld word as “in een oseaan van slaap” (3). Die hemele word vergelyk met “een oseaan” wat beskrywend is van “slaap”, ’n soort droomtoestand, wat terselfdertyd die grootheid van die hemele beskryf. Die hemele as ’n slapende oseaan is parallel aan die persoonifikasie van die hemele en sy “bodemlose bespiegeling” wat “uitkomst” (4) teen die droogte bring. Nadat die hemele lank in bodemlose bespiegeling geworpe was, “d o n d e r e n b l i k s e m” (5) ’n donderstorm oor die aarde, wat verligting bring. Die spasies wat gebruik word tussen die letters beeld die donderstorm op ikoniese wyse uit soos die reën op verskillende plekke oor die aarde lostrek en die “dooi mul zand” (6) “naar de oase” (6) loop. Die “dooi mul zand” verwys enersyds na die water wat met die sand afloop na die oase, maar kan ook wys na “heilbede en achterklap// en heel wat alledaags gesnotter” (7-8) wat oor die aarde versprei soos die reënwater oor die aarde loop na “de vooraf gezegende plekken” (10). Hierin is die “heilbede”, “achterklap” en “gesnotter” voorbeelde van sinekdogee, waarby die mens deur die handeling van heilgebede, kwaadpraterij agter iemand se rug, of ’n gesnotter – snotneus – uitgebeeld word. In die eerste twee strofes is daar ’n sterk gevoel van die wyse

waarop die streek bewoon word met behoud van die elemente van die vierskaar. Die sterflikes woon immers op die aarde, is afhanklik van die reën vir hulle oorlewing, staan in verhouding tot mekaar en tot die goddelikes. Die “zie” (1), wat die klem plaas op die aanskouing van die toneel in strofe een, gaan die “ik zei” (11) in strofe drie vooraf:

- 11 ik zei: heel wat volle pleinen
- 12 en lokalen hebben hun volle maag
- 13 geledigd bij de zojuist gezegende fonteinen

- 14 uit mummies onder koepels omgeven
- 15 door sluiers van aanbidders perst men
- 16 bij tijd en wijle wel een verheerlijkt lachje
- 17 pasta voor elke hangoor die niet meer
- 18 niet opgetogen wenst te leven – zo een zal
- 19 genezen en verder geldt voor elke geredde
- 20 maar overbodige ooggetuige het dekreet
- 21 van de pekelzalver: ...

Die “zei” in “ik zei” (11) herinner aan Spanos (1977:443-444) se destruktiewe kritiek, waarin (1) Dasein hom-/haarself as interpreteerder in die “aktualiteit” bevind, met die affektiewe geworteldheid in die situasie (*Befindlichkeit*); (2) die “verstaan” wat Dasein se moontlike in-die-wêreld-syn onthul; en (3) “spraak” wat die “eksplisering” is van die “verstaan”, dit is dus veral die derde punt wat op die tweede vlak van die gedig van toepassing is. Die visuele ingesteldheid van die eerste vlak van die gedig, word vervorm tot die eksplisiet maak van Dasein se verstaan van sy/haar in-die-wêreld-syn, wat aan die hand van “pleinen/ en lokalen” (11-12) gekonkretiseer word. Die spreker verduidelik in metaforiese taal hoe die “heel wat volle pleinen/ en lokalen”, dit wil sê ruimtes waar die sterflikes hulself bevind, “hun volle maag/ geledigd” (12-13) by die “zojuist gezegende fonteinen” (13). Die “volle maag” is dubbelsinnig, en verwys nie net na die lafenis wat die reën bring vir diegene wat die streke bewoon nie, maar het ook betrekking op byvoorbeeld die damme in die streke waar die droogte gebreek is. Die woord “geledigd” verwys ook na ontlas, wat veronderstel dat heelwat mense daar ontlas het. Die religieuse konnotasies in die gedeelte staan voorop, waarin die woord “gezegende” in “gezegende fonteinen” daarop dui dat die “heilbede” van die “aanbidders” (15) verhoor is. Hierin word gesuggereer hoe die sterflikes die goddelikes se bestaan vereer.

Die “mummies” as gebalsemde, uitdroogde lyke, wat “onder koepels” (14) begrawe is, bevind hulself “omgeven/ door sluiers van aanbidders” (14-15). Die “aanbidders” kom

ooreen met die vermelding van “heilbede” in strofe een, wat nou rondom die “mummies” vergader. Die “aanbidders” word nader beskryf deur die woord “sluiers”, wat impliseer dat die “aanbidders” self ook gewade dra, wat “van die kop neerhang en gewoonlik die gesig of ’n gedeelte daarvan bedek” (HAT). Die verwysing na “een verheerlijkt lachje” (16) laat dink aan die “mummies” wat seëvier oor die dood, aangesien hulle lyke vir tyd en wyl nie ontbind nie. Die sterflikes word hierdeur gekonfronteer met beelde van sterflikheid, wat ook bewustheid bring van hulle eie eindigheid. Die bykans absurde bybring van “pasta voor elke hangoor” (17) openbaar hoe die uitgeperste laggie soos pasta is vir elke hangoor. Om op hierdie wyse gevoer te word, sal die hangore “genezen” (19). Die woord “genezen” as heel word, is ’n permutasie van “gezeggen” (10), wat die verband tussen diegene wat nie meer “opgetogen” wil lewe nie en die seëning wat hulle sal ontvang, veronderstel; die seën is immers nie van metafisiese aard nie, maar fisiese aard, dat hulle letterlik gevoed word met “pasta”. Die slotstrofe herinner hier ook aan die patroon van die bergrede (vergelyk Matteus 5). Die “dekreet/ van de pekelzalver” (20-21) geld dan vir elke “geredde” (20), wat glo dat die voedsel hom/haar meer gelukkig sal maak, die “overbodige ooggetuige” in die wêreld:

- 22 wie nu niet armlastig wordt zal nooit
 23 op het zeer van eigen weelde mogen bogen

Die “dekreet” behels dat hulle wat nie nou “armlastig wordt” (22) nie, dit is hulle wat nie nou arm word nie, “nooit” (22) sal nodig hê om “op het zeer van eigen weelde mogen bogen” (23). Dit word gesuggereer dat die sterflikes die begeerte het om hulle rykdom in pag te hou, wat egter ironies is aangesien alle materialiteit met die dood verlore gaan, ten spyte van die dekreet van die pekelsalwer. Hiervolgens sal almal “armlastig” word as gevolg van die dood, afgestroop van alle “eigen weelde”, selfs van die begrip “eigen” – vergelyk ook Breytenbach se “inleiding” (NL 5-6): “... die idee/ van besitting moes ophou bestaan, ook die besitting/ en toe die bestaan van ideë” (24-26). Dit is dan juis die teendeel van die slotkoeplet, wat die onderliggende boodskap van die gedig is, naamlik dat elkeen die lewe eindelik sal moet aflê.

Tog kan gevra word wat behoue bly ná die dood. Behalwe vir die “mummies onder koepels” (14) die “de gecoiffeerde piramide van het firmament” (3), bly die aarde behoue, wat lewegewend is. ’n Nugter beskouing word dus deur die spreker voorgehou, wat suggereer dat woon op aarde, onder die hemele en voor die goddelikes tydelik is. Die “dekreet” behels die vergeefsheid van die lewe, wat die paradoksale aard van die pekelsalwer beklemtoon. Die pekelsalwer se dekreet gaan dus daaroor dat als verbygaan, maar deur die lyke te balsem

dit vir tyd en wyl te beskerm dinge teen ontbinding. Die woorde “bij tijd en wijle wel een verheerlijkt lachje” sinspeel op die “mummies” wat verheerlik lag asof vir ewig ter seëviering oor die dood, asof hulle die dood ontsnap. Die gedig pas dus in by die spanning tussen die aarde en die paradys, wat reeds in die titel van die bundel geaktiveer word, waarin die mens se hunkering na onsterflikheid vooropstaan.

5.3.3 De blijde schoonheid aan de beekkromme

In die gedig “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) word ’n landskap onthul waarin “de blijde schoonheid” (1) besig is om “fruit” te “wast” by die “beekkromme” (1) en “de gammele/ luiaard” (2-3) leer hoe om te dans. Daar is ook ’n “gazelle” (3), ’n wildsbok wat naby aan “de blijde schoonheid” en “luiaard” wei. ’n Idilliese landskap word dus op ’n afstand tot stand gebring, waarvan die spreker nie self deel is nie. Die idilliese samehang van die mens en die natuur onthul ’n landskaptoneel vol vreugde, waarin die natuur deel vorm van die sterflikes se woondomein, en alledaagse aktiwiteite uitgevoer word wat woon bewerkstellig kragtens die sterflikes se verhouding tot die aarde en mekaar. In die tweede strofe word na hierdie wêreld verwys as ’n “idylle” (5), ’n wêreld waarin die geïdealiseerde landelike lewe besing word. Dit word teenoor die “steden” gestel wat “voor anker aan de toekomst” (4) lê, dit wil sê die toekoms word beskryf as ’n see of ankerplek waaraan die stede veranker is.

de blijde schoonheid aan de beekkromme

- | | |
|----|---|
| 1 | de blijde schoonheid aan de beekkromme |
| 2 | wast het fruit en leert de gammele |
| 3 | luiaard dansen nog naast de gazelle |
| 4 | het is alsof de steden voor anker aan de toekomst |
| 5 | niet meer schuwen deze idylle |
| 6 | overall glanst het van spaath en glazen bloemen |
| 7 | martelaars van falen tuimelen tevreden heen |
| 8 | en ventileren aan voddige barrières en finesses |
| 9 | hun zeepbel en alles is wel |
| 10 | weet waar uw schat is daar wordt gehakt |
| 11 | de archeoloog chirurg redt keutels van verdriet |
| 12 | uit de toe te storten oogkassen van de stad |
| 13 | wie nu niet blijde is hij verdwijne |
| 14 | ter weerzijde van het evenwicht als dwaallicht |
| 15 | en laat ons de kromme ruggespraak met elk het zijne |

Die stede vertoon in glans en weelde: “overall glanst het van spaath en glazen bloemen” (6), waarin die woord “spaath” dui op delfstowwe, en “bloemen” as “glazen” die kunsmatige, minerale wêreld in kontras plaas met die idille in strofe een. In strofe drie verwys die spreker na die “martelaars van falen” (7) se “zeepbel” (9), ’n metafoor vir die stadsruimte, wat gesien word as ’n afgeslote ruimte (of afgeslote wêreld of wêrelde in die groter stadsruimte). Die stadskap word op negatiewe wyse tot stand gebring, wat bevolk word deur “martelaars van falen” (7), wat “tevrede” “tuimelen” (7), en selftevrede in hul ondergang voorkom. Om “aan voddige barrières en finesses” te “ventileren” (8) verwys na waardelose versperrings en sluhede, wat dié wêreld vertoon, maar terselfdertyd ook om asem te haal in lugverkoelde kantoorruimtes, wat ook die klem op die kunsmatige aard van die stad teenoor die natuurlike aard van die idille vooropstel. Dit word egter “alles” as “wel” (9) beskou deur die “martelaars” wat die ruimte bevolk, solank “hun zeepbel” (illusie) behoue bly. Dié siening kan beskou word as ’n ontliggaamde perspektief van die stadsbewoners, wat verwyder is van die natuurlike samehang van dinge. Die beeld van die “zeepbel” veronderstel dat die bewoners van die stad hulself in ’n wêreld bevind wat broos is, weg van die vastigheid van die aarde en oopheid van die hemele. Hierdeur word terselfdertyd gesuggereer dat die spanning tussen kultuur en natuur slegs groter word.

Die stedelike representasie word op ’n afstand deur die spreker tot stand gebring (vergelykbaar met dié van die idille) en dit wil voorkom asof die menslike agente binne daardie wêreld afgesluit is van enige sake buite daardie wêreld. Die gedagte van afstand tussen wêrelde word dan ook versterk deur die parodie op die Bybelse gedagte: “waar jou skat is, daar sal jou hart ook wees” (Matteus 6:21), naamlik “weet waar uw skat is daar word gehakt” (10), dit wil sê fout gevind. Die “gehakt” het egter ook ander betekenismoonlikhede, veral met verwysing na die figuur van die “archeoloog chirurg” wat op soek gaan na die weggesteelte skatte in die stad. Die “archeoloog chirurg” diep artefakte in die stad se toegestorte “oogkassen” (12) op, maar hierdie opdieping het ook met chirurgie te make, dit wil sê operatiewe geneeskunde. Wat opgediep word uit die stad se toegestorte oogkaste is “keutels van verdriet” (11), dit is stukkies drek van veral diertjies, tekenend van ’n wêreld wat onderworpe is aan die prosesse van wêreldterugtrek en verval. Die stad word hier in liggaammetafore uitgebeeld, wat beklemtoon dat die stad ook gesien word as ’n organisme, wat die vermoë het om gesond of siek te kan wees. Die gedagte dat die “chirurg” ook ’n “archeoloog” is impliseer dat die archeoloog op soek gaan na iets in die verlede (soos die idilliese bestaan langs die “beekkromme” wat eens daarvan deel was) en sodoende die stede te genees. Die slotstrofe begin met die woorde “wie nu niet blijde is hij verdwijne” (13),

bykans 'n retoriese vraag: wie is nou nie bly hy verdwyn nie? Die vraag ontstaan wie die “hij” is waarna verwys word? Is dit die “beekkromme” (1) wat deel uitmaak van die landelike idille, of is dit die stad wat besig om te verdwyn? Soos gesien uit die gedig is beide die landelike en die stedelike onderworpe aan prosesse van wêreldterugtrek en -verval. Daar is dan ook 'n derde interpretasie: die aangesprokene self, die sterflike wat die gemeenskaplike faktor is in beide. Dit is uiteindelik slegs “de kromme ruggespraak” wat seëvier “met elk het zijne” (15), dit wil sê met elkeen wat sy/haar opinie koester. Die “kromme ruggespraak” word dan ook vergelyk met 'n “dwaallicht” waarin elkeen net sy/haar eie belange volg.

In strofe een van “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) word 'n idilliese beeld gegee van menslike bewoning op aarde, wat spesifiek in verhouding met mekaar, ander wesens en die aarde staan. Dié idille staan in teken van die paradys (verwys na die titel *De moerasruiter uit het paradijs*), waaruit die mens verban is. Teenoor die idilliese landelike bestaan is die “steden” (4) wat “aan de toekomst” veranker en beskryf word met beelde “van spaath en glazen bloemen” (6). Die landelike bewoning word in wisselwerking met die aarde uitgebeeld, en staan teenoor die kunsmatige wêreld van die stad. Verder kan ook verwys word na 'n eenvoudige bestaanswyse in die landelike gebied versus die heerskappy van die gepeupel in die stad, wat 'n opposisie aantoon tussen die goeie en idilliese landelike lewe versus die bose en besige stadslwe. Dit kan gesien word in die uitbeelding van “de blijde schoonheid” (1) wat “de gammele/ luiaard” (2-3) leer dans “aan de beekkromme” (1), teenoor “martelaars van falen” (7) wat “tevreden” “tuimelenen” (7). Die afstandelike perspektief van die spreker, wat geen teken of aanduiding gee of hy/sy die stad of die landelike gebied bewoon nie, beklemtoon egter dat hierdie geykte uitbeelding van die stedelike en landelike lewe is. Hierdie clichématige uitbeeldings kom ook in die gedig “aan de idylle” (VG 646) in *Troost de hysterische robot* na vore, waarin die spreker poog om die opposisie tussen stad as boos en landelik as goed op te hef. Die “archeoloog chirurg” dui op die opdieping van artefakte in die leë oogkaste van die stad, maar die opdieping het ook met chirurgie te make, dit wil sê 'n poging om deur operatiewe geneeskunde die stad spesifiek uit die oogkaste te genees. Hierin word die opposisie tussen landelike en stedelike gedeeltelik opgehef, alhoewel die wêreld steeds onderworpe is aan die prosesse van wêreldterugtrek en -verval. Ten slotte kan gedink word dat dit dalk beter sal wees indien die mens self van die planeet verdwyn, “wie nu niet blij is hij verdwijne”, wat die aarde onder sy dwaasheid gebuk laat gaan. Sterflikes se wisselwerking met die aarde word al minder, wat terselfdertyd die onbewoonbaarheid van stede beklemtoon. Hierin word die spanning tussen natuur en kultuur ook groter, en die woningnood van die moderne mens geartikuleer.

5.3.4 het gezondheidslijden groeit

Die gedig “het gezondheidslijden groeit” (VG 596) behels die spreker se interpretasie van ouer word en die mediese hantering daarvan; anders gestel: die mediese regime vir ouerwordendes en die daarmee gepaardgaande paradokse. Nijmeijer (1983) is van mening dat “het gezondheidslijden groeit” ’n goeie voorbeeld is van die wyse waarop Lucebert “zijn engagement weer vermengd” met dit wat “eens zijn ‘taalacrobatiek’ is genoemd” –

Wat ik juist een pluspunt vind tegenover het grotere pessimisme van *Oogsten in de Dwaaltuin* is dat in deze bundel, net als in veel van Luceberts vroegere poëzie, zijn engagement weer vermengd is met wat wel eens zijn “taalacrobatiek” is genoemd. Het bovengeciteerde fragment (uit een expliciet maatschappijkritisch gedicht) geeft al aan dat de zogenaamde boodschap niet voor één uitleg vatbaar is. Dat kan zij per definitie ook niet zijn, omdat zij daarmee zou toegeven aan precies datgene wat Lucebert probeert te bestrijden: de gedachte dat er zoiets zou bestaan als deze ene “gratis verkochte” werkelijkheidsinterpretatie. Lucebert is altijd een dichter geweest die zijn betrokkenheid bij “’s werelds loop” nooit verloochend heeft. In interviews heeft hij er altijd op gewezen dat kunst een ontmaskerende functie heeft, dat het de taak van een dichter is het crisisgevoel te verwoorden.

Dit is dan juis teen die mediese versorging vir bejaardes, waarteen die digter te velde trek in “het gezondheidslijden groeit”, alhoewel ’n eenduidige interpretasie van die “boodskap” nie gevind kan word nie, meestal deur dubbelsinnigheid van woordbetekenisse meegebring. In strofe een word die woorde “een overladen bloem” (2) naas die woorde “het gezondheidslijden groeit” (1) geplaas, wat “het gezondheidslijden” metaforiseer as ’n oorlaaide blom wat groei soos mediese sorg vir bejaardes.

Aan die een kant bring die gesondheidslyding assosiasies met gesondheid en oorvloed aan die lig, dit wil sê dit blyk asof gesondheidsorg vir bejaardes in wese ’n edel taak is, maar aan die ander kant wys dit op oorbodigheid en verlies, te veel blomme aan die tak sal die tak morsaf laat breek. Die “woedende/ klampt” van die gesondheidslyding vir bejaardes suggereer ’n toornige houvas, en toestand van onvryheid, wat die spreker op ironiese wyse met “triomferende zonde” (3) in verband bring. Die gesondheidslyding van ouerwordendes staan in teken van hulle naderende dood, laasgenoemde die primêre straf op die erfsonde, wat sinspeel op die titel van die bundel. Die enjambement “de triomferende zonde/ straf en verslonzing” dui op die paradokse wat die bejaarde as deel van sy/haar “voorbeeldige toekomst” (4) in die gesig staar.

het gezondheidslijden groeit

- 1 het gezondheidslijden groeit
- 2 een overladen bloem en woedende
- 3 klampt het zich vast aan de triomferende zonde
- 4 straf en verslonzing bij een voorbeeldige toekomst

- 5 het word je overal aangedragen en gratis verkocht
- 6 vele kuise en ongekuiste inekties en ziekten koele
- 7 knipsels uit zomers van spierkracht gekwatte
- 8 panorama's op bleke beelddragers oh billen
- 9 van oh zo betoverende baadsters die eens wellicht
- 10 bedwateren in het volledig bewaakte bed

- 11 als je gezuiverd nu al de bibberaties krijgt
- 12 die je emoties ontharen tot immortellen
- 13 zit je reeds vastgeklonterd aan het oeverloze
- 14 van al je boze dromen en je hoopt en klopt aan
- 15 bij de bedelaar die geneest maar heelt alleen
- 16 als hij je ziet staan voor zijn woning: huize waan

Die tweede strofe begin met die woorde “het word je overal aangedragen” (5) wat dui op reklame van die gesondheidslyding wat oral voorhande is en “gratis verkocht” (5) word, met ander woorde dit is heeltemal te maklik om oor gesondheidsorg vir bejaardes aan die hande te kry. Hiervolgens word mediese versorging vir seniors bykans ’n soort dwangbuis met knellende voorskrifte. Die “vele kuise en ongekuiste inekties” (6) word ’n metafoor vir die propaganda en die wyse waarop die verloop van dinge daar moet uitsien, sonder om te dink of dit goed of sleg is. “[E]n ziekten koele/ knipsels uit zomers van spierkracht” (6-7) is verdere metafore van die gesondheidslyding, met ander woorde lyding wat veroorsaak deur goeie mediese sorg en advertensies daarvoor. Die woord “gekwatte” in “gekwatte/ panorama's” (7-8) dui op speeksel – slym in die asemhalingsgange – soos bejaardes op die foto's hoes, wat die wêreld van die jeug teenoor dié van ouderdom stel. Hieruit blyk die verswakte ou mens wat in kontras staan met byvoorbeeld die gespierde jong man of vrou. Die “panorama's” is dus die draers van beelde van die somer, wat ook metafories gelees word as die wêreld van die jeug, ver verwyderd van die bejaarde; die uitroep “oh billen/ van oh zo betoverende baadsters” (8-9) getuig dan ook van die verwondering vir die meisies in hulle baaikostuums en die verruklike boude van die baaiers. Die woord “bedwateren” (10) dui egter aan dat hoe mooi die “baadsters” dan ook al is, as hulle oud word, sal hulle die “bewaakte bed” (10) natmaak – die bed waarin hulle opgepas word as hulpelose bejaardes.

Die spreker meen dan in die slotstrofe dat as jy nou reeds “gezuiverd” “de bibberaties krijgt” (11), met ander woorde besef waarom dit gaan om bejaard te wees, dan sit jy reeds “vastgeklonterd aan het oeverloze/ van al je boze dromen” (13-14). Dit wil sê, verstrengel in die moeras van die nagmerrieagtigheid waarin bejaardes hulself bevind. Dit word dan ook in verband gebring met “je emoties” (12) wat “ontharen tot immortalen” (12), waarvan die “immortalen” ’n soort blom is wat skakel met die oorlaaide blom van strofe een, “immortalen” wat ook gebruik word as grafkranse. Die “vastgeklonterd aan het oeverloze” is dan ook ’n paradoks aangesien daar geen grond in die “oeverloze” is nie, maar soos ’n moeras die wegsink in “je boze dromen” (14) veronderstel. Dan hoop jy nog om aan te klop by “bedelaar” (15) om genesing, maar die bedelaar is hier self jy, wat hoop om genesing; maar wanneer “hij je ziet staan voor zijn woning” (16) kom die besef dat jou woning die huis vir bejaardes is, ’n huis vergelykbaar met ’n kranksinnige gestig, “huize waan” (16).

Hierdie gedig illustreer die wyse waarop die illusies van die lugmens in Lucebert se vroeër werk plek maak vir die realiteite van ouer word in sy latere werk. Lucebert ontmasker gesondheidslyding vir bejaardes, wat ’n soort dwangbuis word vir die wyse waarop die gesondheid vir seniors en die reklame daaromtrent afgedwing word. Die gedig illustreer die teendeel van woon soos ook in “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) die geval is. Ook is die skeiding tussen die bejaarde en die natuur opvallend, wat beklemtoon word deur die onbereikbaarheid van die jeugdigheid, beelddraers op “panorama’s” wat die kranksinnigheid wat gepaardgaan met gesondheidslyding alleen laat toeneem. Die gesondheidslyding maak deel uit van die ideologie vir bejaardes, wat voorgehou word as ’n voorbeeldige toekoms, maar in werklikheid die teenkant daarvan is, van vernedering en ontmensliking, wat beklemtoon dat daar geen sprake is van woon met behoud van die vierskaar nie.

5.3.5 Die destruksie van landskap in *De moerasruiter uit het paradijs*

Die digterspreker in in *De moerasruiter uit het paradijs* koester geen illustreer oor die onbewoonbaarheid van die wêreld, waarin Dasein hom/haar as inoventieke in-die-wêreld-syn bevind nie.

In “de moerasruiter” (VG 581) word genoem dat die sterflikes wegkruip in die moerasravyn, wat ’n metafoor is vir die mens se oneintlike bestaan op aarde, wat hom-/haarself eerder verdiep in animasieprogramme op televisie as om introspeksie te beoefen. In die destruktiewe analise is spesifiek aandag gegee aan die wyse waarop die “wêreld” van die “moerasruiter” inherent verbonde is aan die “aarde”, wat insig bied oor die verhouding

waarin sterflikes ten opsigte van hulle eie sterflikheid staan. Heidegger (1989:172) is van mening dat “sterflikes woon in soverre hulle hul eie wese, naamlik om die dood te vermag, in ontvangs neem sodat dit ’n goeie dood mag wees”, maar in teenstelling met die wyse waarop sterflikes hulle eie wese kan “vermag” deur nadenkend te wees oor lewe en sterwe, kan gewys word hoe die figure wat na vore kom, nie gedagtig bestaan nie.

Die gedig “de pekelzalver” (VG 582) het heelwat te sê oor die wyse waarop sterflikes met behoud van die vierskaar leef, wat woon oënskynlik bewerkstellig, maar die afstand van die spreker ten opsigte van die gebeure blyk ironies te wees oor die aanbidders wat strewe na die onsterflike, terwyl die aarde as lewegewende bron in die proses misken word. In “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) word die idilliese landskap langs die beekkromme teenoor stadsbewoning gestel, waarin die prosesse van wêreldterugtrek en -verval in beide landelike en stedelike wêreldes waarneembaar is. Dit is egter die bedreiging van die stadselewe, wat die kunsmatige aard van bestaan vooropstel, waarin die eintlike gevaar gesetel is. Alhoewel die “archeoloog chirurg” (12) op soek gaan na artefakte in die stad, het die stad se oë reeds toegestort. Dit sou egter beter wees as die mens self van die aarde verdwyn, eerder as voortgaan met sy blindelinge leer van vooruitgang.

In “het gezondheidslijden groeit” (VG 596) word die ideologie wat gepaardgaan met bejaardesorg ontmasker, in soverre dit in die gedig beskryf word as ’n soort mediese regime, ’n dwangbuis vir bejaardes as “voorbeeldige” burgers. Enersyds word die gesondheidslyding gepropageer as deel van die straf op die sonde, wat in gesprek tree met die verbanning uit die paradys, maar in werklikheid ’n stelsel is wat bejaardes se menslikheid ontken. Die spreker het dan ook ten doel om die wêreld van bejaardheid voor te hou as ’n soort onafwendbaarheid, dit wil sê wat elkeen se voorland is.

5.4 *Troost de hysterische robot*

Die bundel *Troost de hysterische robot* (1989) is die derde bundel van die latere fase van Lucebert se digterlike oeuvre. Soos met die meeste ander bundels van Lucebert (en ook dié van Breytenbach) is die stofomslag deur die kunstenaar self gemaak. Die tekening op die voorblad tree dan ook op intertekstuele wyse in gesprek met die betekenis van die robot as ’n “[m]eganisme wat min of meer die gedaante van ’n mens het” (HAT), en oor die betekenis van “mens” geskuif word. Van der Elst (1994:69-70) beskryf die tekening op die voorblad soos volg:

... een hoofd met vier ogen en vier antennes, verder twee ronde voeten met onderscheidenlik links en rechts vier en vijf antennes. Het vervormde geheel, een gebochelde figuur, is verder gemonteerd met banden en schroeven of klinknagels. Het menselijkste aan de robot is zijn mond (opengerekt in een grijnslag of een noodkreet), vier ogen, vier neusgaten en een uitgestrekte arm.

Soos Van der Elst (1994:70) duidelik maak, is dit veral die spanning tussen die menslike en niemenslike wat interessante interpretasiemoontlikhede oopmaak. In die inleiding tot die tweede gedeelte van die bundel “troost de hysterische robot – oratorium” sal daar meer uitgebrei word oor die spannings wat betekenis moontlik maak in die titel van die bundel (vergelyk punt 5.4.2.1).

Georges Wildemeersch (1989) skryf dat Lucebert in *Troost de hysterische robot* die duisterheid van die poësie self ter sprake bring, en verwys na “de rechtvaardige” (VG 669) wat sê: “wat niet kan worden gezegd/ mag onverstaanbaar worden gezongen” (2-3). Wildemeersch (1989) bring hierdie woorde in verband met die filosoof Ludwig Wittgenstein se uitspraak in sy voorwoord tot *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922:23): “What can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent.” Daaruit lei Wildemeersch af dat Lucebert dit as die taak van die poësie beskou om die onuitspreeklike uit te spreek. Hiervolgens vertoon Lucebert se latere poësie *tematies* nie enige wesenlike verskille met sy vroeër werk nie, maar kom die krag van taal in hierdie poësie steeds uit ’n “volstrekt eigen en hoogst funksionele kombinasie van toon en ritme, betekenis en klankkleur, zinsbouw en beeldvorming” (Wildemeersch, 1989) na vore. Die klanke en geluide wat na vore gebring word, beskryf ook die verskillende sosiale vorms wat deur die werksaamhede in die taakskap tot stand gebring word en lê die inherente temporaliteit van daardie werksaamhede bloot. Dit wil sê, soos die woorde uitgespreek word, so kan gesien word hoe die tyd verloop. In die ontleding van die gedig “aan de idylle” (VG 646) word byvoorbeeld gewys op die herhaling van die k-klank in die eerste strofe, wat die woonaktiwiteit op die plaaswerf deur die gebruik van alliterasie en onomatopoeie beklemtoon: “...bij het gekakker van klokken en kippen/ van melkbussen en klompen op de keien” (2-3). Hierin word die take deur klanknabootsing verbeeld, wat ritmiese vorm aan die taakskap gee.

Lucebert se taak as digter kan gesien word as “de realisatie van de droom van een onbeperkt deelgenootschap waarbij alle afzonderlijke dele, inclusief de tegengestelde, opgaan in een groot en ongelimiteerd geheel” (Wildemeersch, 1989), wat nie net verband hou met die eenheid van die elemente van die vierskaar nie, maar ook resoneer met Ingold (2000:195) se konsep van die taakskap as die volledige ensemble van take. Dié digterlike taak is reeds

uitgespreek in sy “het proefondervindelijk gedicht” (VG 435), waarin die spreker van mening is dat die digter “de beleefde tijd” en “de toekomstige tijd” opeet –

- 5 de digter hij eet de tijd op
- 6 de beleefde tijd
- 7 de toekomstige tijd
- 8 hij oordeelt niet maar deelt mede
- 9 van dat waarvan hij deelgenoot is

Lucebert wil inderdaad, soos Wildemeersch (1989) aanvoer, “de totaliteit van het leven als een alles en iedereen omvattend gebeuren verwoorden”, wat aansluit by sy bekende uitspraak in “ik tracht op poëtische wijze” (VG 52), om “de ruimte van het volledig leven/ tot uitdrukking te brengen” (4-5). In hierdie gedeelte word “aan de idylle” (VG 646) uit die eerste gedeelte van die bundel, “slipstrippen in een storm”, vanuit die benadering van landskap as woon ontleed. Die gedig “reis” (VG 657) wat in Hoofstuk ses bestudeer word, kom ook uit hierdie gedeelte van die bundel. Daarna word geselekteerde gedeeltes uit “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-690) bestudeer, waarin ondersoek ingestel word na die landskappe en taakskappe wat tot stand gebring word en op watter wyse woon bewerkstellig word (of nie).

5.4.1 Aan de idylle

Die woord “idylle” in die titel “aan de idylle” (VG 646) verwys na ’n digterlike beskrywing van die lewe van eenvoudige, onbedorwe mense soos herders – vergelyk ook met “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) – waarin ’n “soortgelyke” landelike omgewing onthul word, wat in kontras staan met die uitbeelding van die “bose” stedelike. Die vraag ontstaan na die verskillende maniere waarop die sterflikes in die landelike teenoor die stedelike woon. Meermale het voorafgaande te make met ’n stereotipe sienswyse wat daarop geprojekteer word, eerder as wat dit onthul word as ’n wêreld waarin gewoon word. Die geïkete sienings op die stad en platteland geprojekteer, sal vervolgens bestudeer word.

aan de idylle

- 1 de frisse lucht in de takken tintelt
- 2 en bij het gekakker van klokken en kippen
- 3 van melkbussen en klompen op de keien
- 4 koeren de duiven als de meiden
- 5 en blaffen de vrijers als pezige kezen

6 zo was het ooit mooi en weerzinwekkend
 7 het wakker worden in de dorpen

 8 nog ziet de dagdief in de stad
 9 door zijn dakraam de dorpen parelen
 10 aan de bergen gelijk het witte lurken
 11 van wolken als lammeren en hij verzucht
 12 wat was dat mooi want nog maskeren
 13 ochtendnevels voor zijn weemoedige ogen
 14 de duistere gebreken der nacht en eenmaal
 15 doorgebroken modelleert de zon het geschondene gezond

 16 als aasvlieg zoekt hij in zijn heimwee heul
 17 had hij maar een verre hut een verborgen kuil
 18 dagelijks ongenode gasten maken zijn ruïne stuk
 19 en wat zij zich wel veroorloven! beëlzebub
 20 voegt te opulente hormonen bij knoflooksoep
 21 en terwijl hansop blancheert breekt souteneur
 22 steels het tedere ei met kwasi goed fatsoen
 23 daar is dan ook niets meer aan te doen

 24 dit is dus het laatste paradijs ver van de steppen
 25 ver van de hanetred van kinkels en van jonkers
 26 met hun stront of elegante essetee op 't stinkende stro
 27 hier dreunt hardvochtig het harde stadshart
 28 hier onder viadukten schimmelt de achterdocht
 29 in de liftkooi verstard staat prachtdier naast pronkstuk
 30 maar over het brijige straattoneel tuimelen de spelers
 31 tegen hun speelgoed en spuwen doodop de spin uit hun oog

 32 alleen wie de stenen ziet groeien terwijl bloemen verwelken
 33 beseft: wat overdreven is dat moet men overdoen

In die eerste strofe word die “dorpen” (9) as ’n taakskap tot stand gebring deur die geluide van verskillende alledaagse werksaamhede uitgebeeld. Die spreker dui byvoorbeeld op die “frisste lucht” wat “in de takken tintelt” (1) en beklemtoon hierdeur die werksaamhede van niemenslike agente, wat onder meer deur klanknabootsende effekte onthul word – let byvoorbeeld op die herhaling van die k- en die t-klanke in “takken tintelt” wat ritmiese vorm aan die taakskap gee. Soortgelyke ritmiese effekte word deurlopend in die eerste strofe gebruik, wat nie net dui op die geluide wat die werksaamhede in die taakskap tot gevolg het nie, maar ook op die sosiale aard van die taakskap. Dit word byvoorbeeld gedoen deur die “koeren” van “duiven” met dié van “de meiden” (4) te vergelyk, wat teenoor die “blaffen” van “de vrijers” (5) staan. Die taakskap word dus nie net deur niemenslike agente tot stand

gebring soos dié van die “frisste lucht” wat “in de takken tintelt nie”, maar ook deur verskeie menslike agente wat die taaskap bevolk. Die verskillende geluide wat in die eerste strofe na vore kom, sluit in: dié van “de frisste lucht” wat “in de takken tintelt”, die “gekakker van klokken” (2), die “kippen/ van melkbussen” (3), die geluid van “klompen op de keien” (3), die “koeren” van “duiven als de meiden” (4), die “blaffen” van “de vrijers als pezige kezen” (5). Deur verskillende geluide, wat verskeie werksaamhede met boerderyaktiwiteite skakel, word ’n taaskap tot stand gebring, tekenend van “het wakker worden in de dorpen” (7). Die “wakker worden in de dorpen” gaan gepaard met die aanhoor van geluide. Hierdeur word die landskap as ’n wêreld waarin gewoon word, oopgemaak, wat landskap as ’n beeld wat in die verte gesien word, destrueer. Die “mooi en weerzinwekkend” (6) gevoel van die spreker dui op die ambivalensie van die spreker ten opsigte van die landelike lewe.

Die tweede strofe staan egter in kontras hiermee, waarin gefokus word op “de dagdief” se perspektief op die dorpe vanuit die “stad” (8). ’n Landskaptoneel word van die “dorpen” (9) tot stand gebring, maar nie as ’n wêreld waarin gewoon word soos in die eerste strofe nie; dit word as ’n landskaptoneel wat op ’n afstand gesien word tot stand gebring, met ander woorde die dorpe word mooigemaak en geëstetiseer. Die “dagdief in de stad” (8) se perspektief van die “dorpen” word belig, soos hy dit “door zijn dakraam” (9) sien. Die uitbeelding van “de dorpen” wat “parelen/ aan de bergen” (9-10) onthul die “dorpen” as pêrels in die “dief” se oë, wat suggereer dat dit iets kosbaars en mooi is wat geplunder kan word. Die beeld van “parelen/ aan de bergen” plaas die fokus op die landskapvorms, wat insluit die “bergen” met sy “wolken” (11), die “ochtendnevels” (13) en die sonsopkoms wat die temporele verloop van die landskap aandui.

In die derde strofe word die “dagdief” met ’n “aasvlieg” (16) vergelyk (let op die rymwoorde “dagdief” en “aasvlieg” wat veronderstel dat die dagdief soos ’n aasvlieg is), wat “in zijn heimwee heul” (16) soek. Dit beteken dat die “dagdief” toevlug in sy “heimwee” soek op ’n soortgelyke wyse as wat ’n vlieg toevlug soek in huisafval. Die “heimwee” onthul sy begeerte na “een verre hut een verborgen kuil” (17), wat in verband gebring kan word met sy begeerte om in die “dorpen” te woon. Die woord “parelen” bring terselfdertyd assosiasies met verborgenheid na vore, wat aansluit by die begrip van ’n “verborgen kuil”. Die verborgenheid van ’n woonplek word deur “kuil” beklemtoon wat in kontras staan met sy “ruïne” wat “dagelijks” “deur “ongenode gasten” “stuk” (18) gemaak word. Die nosie van “ongenode gasten” bring “de dagdief in de stad” se leefwêreld tot stand. Die woord “ruïne” beskryf die fisiese woonplek as bouwellig, wat ook dien as metafoor vir die sosiale aard van die taaskap, wat “stuk” gemaak word deur “ongenode gasten”.

Soos reeds genoem, word die “hij”-personasie vergelyk met ’n “aasvlieg”. Dit wat hulleself alles “veroorloven” word in verband gebring met “beëlzebub” (19), wat die betekenis van “beëlbezub” op verskillende maniere tot stand bring. Die eerste is dat “beëlzebub” as vloekwoord gebruik word: “en wat zij zich wel veroorloven! beëlzebub” (19). Die versreël is egter ook ’n voorbeeld van ’n apokoinou-konstruksie, waarin “een woord-(groep) in twee zinnen tegelijk (eventueel verschillend) funktioneert” (Overstegen, 1986:39). “Beëlzebub” is ook of kan ook die onderwerp van die “voegt” (20) wees, wat spesifiek verwys na die god van vlieë, die duiwel of afgodery, maar word ook gesê van ’n persoon vir wie ’n mens bang is. Die “souteneur” (21) kan verstaan word as ’n soort skelwoord vir een van die ongenooide gaste (as verteenwoordiger van almal); dit kan ook ’n naam wees wat hy homself noem, besig met huishoudelike take. Dié “beëlzebub” maak die “knoflooksoep” (20), waarby “te opulente hormonen” gevoeg word, dan “breekt” (21) op ’n steelse wyse “het tedere ei met kwasi goed fatsoen” (22); dit gebeur “terwyl hansop blancheert” (21), dit is terwyl die nagkledingstuk van ’n kind wit gemaak word deur dit in kookwater te week. Die spreker meen dat “daar” “niets meer aan te doen” (23) is nie, wat dié dinge as deel van hoe die lewe vir hulle is, gelate aanvaar.

In strofe vier word die stadswoning van “de dagdief” onthul as “het laatste paradijs” (24), wat ironies is, aangesien dit nie in die derde strofe enigsins “paradyslik” daar uitsien nie. Dit vra egter in watter mate die stadsbewoning as ’n “laatste paradijs” gesien kan word, wat die sienswyse van die “dorpen” wat soos “paralen/ aan de bergen” lyk, destrueer. Die wyse waarop dit destruktief van aard is, kan deur die spreker se aanvanklike beskrywing van die “dorpen” as “mooi en weerzinwekkend” geïllustreer word, wat ’n sekere ambivalensie ten opsigte van bekoring van die landelike lewe bied. Die onthulling van ’n straattoneel in die stad word as ’n “laatste paradijs” teenoor die landelike lewe opgestel, wat “ver van de steppen” (24) as die uitgestrekte vlaktes, en “stront of elegante essetee” (26) “van kinkels en van jonkers” (25) staan. Die harde stadslandskap staan dus in kontras met die wêreld van die adel uit die verlede – vergelyk die “jonkers/ met hun stront of elegante essetee op ’t stinkende stro” (25-26) van die dorp. Die taakskap van die stad “dreunt hardvochtig” (27) met die ritme van “het harde stadshart” (27), wat die ritmiese take van die taakskap vooropstel, alhoewel die stad gepersonifieer word as harteloos (“hardvochtig”) in die metaforiese sin daarvan. Die stad onthul “achterdocht” wat verband hou met hardvogtigheid (let op die rymende “achterdocht” en “hardvochtig”) “onder viadukten” (28), wat ’n gevoel van wantroue uitdruk wat soos skimmel versprei. Hierin word nie net die agterdog nie, maar ook die swamme onder viadukte uitgedruk.

Ook word daar verwys na “prachtdier naast pronkstuk” wat “verstard” “in de liftkooi” (29) staan, wat ’n tipe outydse hysbak is wat uit ’n soort hok bestaan. ’n Verandering word egter met die woord “maar” (3) geïmpliseer, wat “het brijige straattoneel” teken soos “de spelers” (30) in die stad “tegen hun speelgoed” (31) neertuimel. Die “speelgoed” van die “spelers” veronderstel dat die taakskap soos ’n toneelspel is, en die gevaar wat verbeeld word as die “spin” in “hun oog” (31) uitgespoeg word ná die “spelers” “doodop” is. Dit wil sê, die spinnekop in die oog, die “spelers” wat gevaarlik voorkom, is nie meer bedreigend as die spelers doodmoeg ná afloop van die spel is nie. ’n Sekere sienswyse, wat herinner aan ’n Boeddhistiese koan, word in die slotkoeplet voorgehou deur die spreker: “alleen wie de stenen ziet groeien terwijl bloemen verwelken/ beseft: wat overdreven is dat moet men overdoen” (32-33). Hierin opgesluit is ’n oënskynlike omkering van “stenen” wat “groeien”, dit wil sê dit wat met die stad geassosieer word, groei, en die “bloemen” as dit wat met die idilliese landelike lewe geassosieer word, verwelk. Wat “overdreven” is, beteken om te ver te gaan met ’n sekere opvatting; dit moet nog ’n keer onder hande geneem word. Hieruit wil dit voorkom asof die spreker ’n selfrefleksiewe houding ten opsigte van die opvatting oor stadslewe en landelike lewe inneem.

Die landskap in die gedig word onder die noemer of in die toonsleutel van ’n versteurde of ondermynde idille uitgebeeld, waarin die lelike kragte weggesteek is agter die mooi van die idille. Dit beteken dat daar slegs oënskynlik gewoon word in die landelike streke met behoud van die vierskaar, maar dat dit wisselwerking tussen elemente berus op ’n valsheid. Die betekenis van woon gaan dus nie soseer oor die woonplek as sodanig nie, maar eerder oor die wyse waarop die betekenis van woon self bedink word. Dit word gedoen deurdat die spreker sy situasie in die stad kontrasteer met die idilliese landelike lewe. In die eerste strofe word die dorpslewe vredig opgestel in die belewing van werksaamhede vroegoggend. Wanneer die dorpe soos pêrels lyk teen die berg in strofe twee, word die vreedzaamheid daarvan nog meer beklemtoon. Dit staan dan ook teenoor die spreker se belewing van sy eie woning in die stad, wat in die derde strofe nie danig positief daar uitsien nie. Tog word die kontras tussen die stad en die dorp opgehef soos die spreker meen dat dit “het laatste paradijs” is “ver van de steppen” (24), waarin die stad opnuut bedink word.

Die variante van woon in die gedigte van Breytenbach en Lucebert is tekenend van beide die bestaan van sterflikes in landelike en stedelike gebiede. Dit wil egter voorkom asof Lucebert te werk gaan om die geykte sienings van die stad as boos en die platteland as goed te deurbreek.

5.4.2 Troost de hysterische robot – Oratorium

In hierdie gedeelte van “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-690) word ’n fragment uit die vierde koorgedeelte (VG 666) in die voorspel van die oratorium as uitgangspunt gebruik vir die analise en interpretasie daarvan. Dit behels dat die verskillende stemme wat in die oratorium aan die woord gestel word, byvoorbeeld dié van “een geest ontdaan” (667), “het kind van zijn tijd” (668), “de rechtvaardige” (669), “de zieke stem” (671), “de boetvaardige zondaar” (677), ensovoorts, elkeen sy/haar eie “wrok en woede” uitsing wat “verdamp/ tot een onmetelijke klacht” (7-8):

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1 | alleen en allen alleen |
| 2 | zwevende boven de afgrond |
| 3 | elke stem een stem in nood |
| 4 | met de eigen noodklok |
| 5 | de eigen wrok en woede |
| 6 | het verwoede zoeken en vragen |
| 7 | dat stilaan verdamp |
| 8 | tot een onmetelijke klacht |

Dié “onmetelijke klacht” word deur verskillende personasies in verskeie toonaarde geuiter, en kan dus gelees word as ’n tipe bestekopname van die “wêreld”. In die slotgedeelte van die koor (VG 690) vloei die stemme eindelik saam en bereik ’n sintese alhoewel die begrip van dit wat die “wêreld” is, bemoeilik word deur die dekonstruktiewe aard van die teks. Hierdeur word dit wat Van der Elst (1994:70) die “wereldproblematiek van het menselijke bestaan” noem, sowel as die “verlies van medemenselijkheid en een toenemende liefdeloosheid” beklemtoon. Die fokus van die analise sal veral op die verhoudings wees wat in die taaskappe tot stand gebring word, waarin die sosiale aard daarvan voorrang geniet. Ingold (2000:196) skryf dat mense in die uitvoering van hulle daaglike take omsien na mekaar, maar dit wil voorkom asof die teendeel in die oratorium geld – vergelyk die lied van “het kind van zijn tijd” (VG 668): “met bezeten regelmaat/ ontzien wij elkaar met open ogen” (4-5), of dié van “de zieke stem” (VG 671): “er is geen geweten meer alleen geweld”. Die vraag word dus gevra na die verhoudings wat tussen personasies in die oratorium tot stand gebring word, byvoorbeeld tussen die solis en die koor, “de rechtvaardige” en “het gerecht”, “de heks” en “de tovenaar”, “een eenzame man” en “een eenzame vrouw”, en dies meer, en hoe die verskillende soorte verhoudings ’n soort bestekopname lewer van die wêreld waaraan die sterflikes uitgelewer is. Die vraag wat hieruit voortvloei, is: hoe word die wêreld deur

landskappe en taaskappe ter sprake (tot uiting, tot sing) gebring, en wat sê dit van die wyse waarop sterflikes woon en hulle verhouding tot die vierskaar?

5.4.2.1 Voorspel

Aanvanklik sal dit insiggewend wees om aandag te gee aan die betekenismoontlikhede van die titel. Van der Elst (1993:136) wys daarop dat die “robot” in “troost de hysterische robot” as “emotionless and willed nature” – vergelyk die robotagtige taal in “het lied van de robot” (VG 684) – in opposisie staan met die “emotional quality of consolation, of hysteria” wat kenmerkend is van die mens. Die adjektief “hysterische” en die werkwoord “troost” hoort dus nie tuis by ’n “robot” nie. Hierin word die betekenis van mens en robot as metafoor bo-oorkaas mekaar geskuif, waarin die robot mensagtig en die mens robotagtig word. Die oratorium sou hiervolgens gelees kan word as kritiek op die tegnologiese era waarin ons leef, waarin die mens al meer beheer word deur tegnologie. Goedegebuure (1994) skryf dan ook: “Naarmate Lucebert het einde van de eeuw en het einde van zijn leven naderde, ging hij steeds verwoeder en vitaler tekeer tegen de menselijke onmenselijkheid van technologie, terreur, tralies en televisiemarionetten.”

Dit is dan ook vreemd om ’n “robot” in ’n oratorium te vind. In die *Penguin Dictionary of Music* (1998) word “oratorium” omskryf as ’n musikale toonsetting wat gebruik maak van religieuse tekste, en min of meer in dramatiese vorm aangebied word. Die term kan wel verwys na ’n kunswerk wat handel oor ’n niereligieuse, alhoewel “verhewe” onderwerp (Jacobs, 1998:314).²² In hierdie skema sou Lucebert se oratorium goed inpas, met die temas van menslike woon wat vooropstaan, maar ook as postmoderne teks (of parodie) wat die verhewe aard van die oratorium ondermyn.

Die belangrikste tematiese aspekte van die oratorium word in die voorspel belig. Die beurtsang tussen koor en solis kan gesien word as ’n koderende aanvang, wat die belangrikste tematiese aspekte aanraak wat deur die verskillende stemme uitgesing word (VG 665-666):

koor

- 1 zingen wij voor verkoren oren
- 2 het nog ongehoorde
- 3 voor verloren oren
- 4 verminkte zinnen
- 5 geschonden woorden

²²In die artikel “Lucebert en de religie: Een Oratorium” stel Van der Elst (1994:67-77) ondersoek in na die Bybelse intertekste in die oratorium.

- 6 woorden die het zingen
- 7 haast verhinderen

Die woorde “verkoren oren” verwys na diegene wat uitgekies is om die musiek aan te hoor. Die woordspel van “verkoren” en “oren” beklemtoon die rym- en ritmiese patrone van die oratorium, wat die aandag vestig op die musikale aard van die taal. Die woorde “ongehoorde/voor verloren oren” (2-3) wys daarop dat die lied verlore is vir diegene wat dit nie hoor nie. Die woorde “verkoren” en “verloren” is dan ook baie naby aan mekaar, aangesien daar slegs een letter verskil: “k” of “l”. Die klankherhalings skep ’n verband tussen die uiterstes van verkorenes en verlorene. Die woorde “verloren oren” rym ook met “verkoren oren” wat die onderskeid tussen diegene wat die musiek aanhoor teenoor diegene wat die musiek nie aanhoor nie, beklemtoon. Die woorde “verminkte zinnen” (4) verwys na die aard van die lied wat deur die “verkoren oren” aangehoor word. Die betekenis van die woord “verminkte” hou verband met sinsnedes wat deur weglating van hul oorspronklike betekenis verander. Die woorde “geschonden woorden” (5) as woorde wat skade aangedoen is, sluit aan by die betekenis van “verminkte zinnen” en vestig die aandag op die gebrokenheid van die lied. Die kontras tussen “verkoren” en “verloren oren” word verder in die eindrym van die woorde “ongehoorde” en “woorde” beklemtoon. Dit gaan hier oor “woorden die het zingen/haast verhinderen” (6) wat die verminkte sinne en geskonde woorde met mekaar in verband bring.

Hieruit kan afgelei word dat die basiese idee of tema waaroor die oratorium gaan, die gebroke lied is wat gesing word ter aanhoring van diegene wat uitverkies is om die lied aan te hoor: ons sing vir uitverkore ore dit wat nog ongehoord is – wat nie gehoor kan word nie, wat mistiek is. Maar vir verlore ore, dit is vir die meeste mense, sing ons verminkte sinne, geskonde woorde – wat die sang byna verhinder. Die klem word dus geplaas op die aard van die lied wat uit “verminkte zinnen” (4) en “geschonden woorden” (5) bestaan, wat die sing daarvan bykans onmoontlik maak. Vervolgens sing die solis ’n lied van sy/haar verlange na die jeugliefde, wat vra na die verband met die voorafgaande lied.

solo

- 1 oh had ik toch van alle liefde
- 2 alleen de prille liefde

Die “oh” ter aanvang van die solis se lied is ’n melancholiese uitroep: “oh had ik toch van alle liefde/ alleen de prille liefde” (1-2). Die solis sing oor die woord “liefde” en is van mening dat hy/sy van “alle liefde/ alleen de prille liefde” wil hê, wat heenwys na die eerste, suiwer en onskuldige liefde. Van der Elst (1994:72-73) meen daar is ’n duidelike verwysing na die bekende gedeelte uit die eerste brief aan die Korintiërs oor die volmaakte liefde, en kom tot die gevolgtrekking dat die digterspreker tevrede is met die prille liefde, in teenstelling met die Bybelgedeelte wat die prille liefde aflê. Alhoewel dit op eerste oogopslag na genoeg regverdiging lyk, is Van der Elst se bewering ongegrond, en is dit nodig om die tematiek van “prille liefde” met die liefde as ’n groter tematiese aspek in die oratorium te vergelyk. Sou die “prille liefde” nie veel eerder teenoor die “toenemende liefdeloosheid” in die stuk gelees moet word, as wat dit teen die grein van die Bybelgedeelte gelees word? Dit wil ook voorkom asof daar ’n verskil in toonaard is tussen die solis, wat sing oor verlore liefde, en die koor, wat oor gewigtiger sake, soos “de eindtijd waarop men wacht” sing. Die rol van die koor as kommentator op wat aan die gebeur is, is ook opvallend, soos in gesprek getree word met die verskillende stemme.

koor

- 1 gedachten zwaar die de stem
- 2 verminderen maar gebrul
- 3 aanblazen tot lawaai
- 4 van de eindtijd waarop men wacht

Die woorde “gedachten zwaar” (1) verwys na iemand se gemoedstoestand, ’n psigiese gevoel van iets wat op hom of haar druk. Die woord “zwaar” verwys ook na ’n kontrapunt van die stemme, wat daarin deurklink. Die “stem” (1) sou dus in die konteks van die oratorium ook kon verwys na ’n sangstem wat ’n emosionele appêl op die aanhoorder maak. Die bedrukte gemoedstoestand van die sangers maak dat hul “stem/ verminderen” (1-2). Die kwaliteit van die klank word deur die “zwaar” “gedachten” aangehoor. Die woorde “stem/ verminderen maar gebrul/ aanblazen” (1-3) dui daarop dat die heftigheid daarvan afneem, maar dat die “gebrul” as ’n luide manier van skree of onmelodieuse sang toeneem. Die “gebrul” beier uit tot ’n “lawaaai” (3) of kabaal “van de eindtijd waarop men wacht” (4). Die “zwaar” “gedachten” verminder die “stem” en het tot gevolg dat die “gebrul” aangeblaas word tot ’n kakofonie, wat verband hou met ’n blik op die “eindtijd” wat teologies gesproke heenwys na die tyd tussen die eerste en die tweede koms van Christus. Hierin is ook ’n spanning te sien

tussen die individu, wat deur die solis voorgestel word, en die koorgedeelte wat die mensdom as kollektief benader.

Die solis wys in die volgende gedeelte ook hoe hy/sy “nog niet gekluisterd” (1) is aan die groeikrag van tuine nie, dit wil sê nog onafhanklik funksioneer:

solo

- 1 nog niet gekluisterd
- 2 aan de wikkeldrift der tuinen
- 3 aan de loden blauwdruk
- 4 van het huis der tonen

Die solis hervat die lied en sing dat hy/sy “nog niet gekluisterd” (1) is “aan de wikkeldrift der tuinen” (2) nie, aanduidend dat hy/sy nie aan die groeikrag van tuine vasgemaak is nie. Die “loden blauwdruk/ van het huis der tonen” verwys na ’n plan wat nog nie gerealiseer is nie, maar wat as loodswaar beskryf word. Dit hou verband met die “huis der tonen” as die woning van klanke, en wys terug na die koorsang in die vorige gedeelte, soos die “gebrul” wat “aanblazen tot lawaai”; dit sinspeel ook op die “verminkten zinnen” en “geschonden woorden” in die eerste lied van die koor (VG 665). Dit wil dus lyk asof die solis nog nie saamsing met die menigte nie, dat hy/sy nog onafhanklik van hulle (Heidegger se “They-world”) funksioneer. Die spanning tussen individu en die “They-world” word dus aan die orde gestel, waarin die soeke na die “prille liefde” steeds ’n soort onskuld by die solis beklemtoon.

In die volgende gedeelte sing die koor van “striemende stembanden” (1), wat assosiasies met spraak na vore bring, wat met pyn geassosieer word, maar dan ook heftige, hoë klanke:

koor

- 1 striemende stembanden
- 2 ge gesel van de stilte
- 3 het hagelt aan de berg
- 4 van wrevel en haat
- 5 dichtbij de geboorte
- 6 van het bevroren licht

Die pynigende spraakbeeld van “stembanden” (1) wat die stilte gesel, word terselfdertyd beklemtoon deur die allitererende s-klank wat die striem of kats van die “stembanden”

beklemtoon, wat ook met “hagelt aan de berg” (3) vergelyk word. Die spraakbeeld van “striemende stembanden” is ook tekenend van die aard van die koorsang wat simbolies is van die onmeetlike klag van Dasein se in-die-wêreld-syn. Die wyse waarop die koor die verstaan van Dasein se oneintlike bestaan van in-die-wêreld-syn ekspliseer, hou verband met ’n reeks pynigende beelde as ’n “gegesel van de stilte” (2), wat verduidelik dat die “wrevel en haat” (4) kenmerkend is van die wêreld waarin gewoon word en dat selfs “het hagelt aan de berg” (3) in ooreenstemming met die emosies van “wrevel en haat” verstaan kan word. Die natuurdinge word met ander woorde ’n metafoor vir die mensdom se “wrevel en haat”, wat “dichtbij de geboorte/ van het bevroren licht” (5-6) op die aarde neerstort. Ook word die “licht”, wat assosiasies met hoop vorendag bring, as “bevroren licht” beskryf. Dit is metafores van “wrevel en haat” as die teenoorgesteldes van warmte en toegeneentheid, wat ’n vergestaltung of baken daarvan is.

solo

- 1 oh laat mij het hart
- 2 dat fluistert ‘gij zijt vrij’
- 3 zoals fijn zomervaren
- 4 rond de meisjesborsten
- 5 rond de knapenschouders
- 6 fluistert ‘jij bent van mij’

Die solis hervat sy/haar solo, wat beskryf kan word as ’n veel inniger gesprek as dié van die koor, na afloop van die koorsang in dieselfde trant as aan die begin: “oh laat mij hart/ dat fluistert ‘gij zijt vrij’” (1-2). Dat die “hart” “fluistert” is deel van ’n reeks geluidswoorde, byvoorbeeld “zingen” in die eerste koorgedeelte, wat “verminkte zinnen” (4), “geschonden woorden” (5), en stem teenoor gedagtes stel (stem/gedagte). In die tweede koorgedeelte is dit die “gebrul” (2) en “lawaai” (3); in die derde koorgedeelte, die “striemende stembanden/ gegesel van de stilte” (1-2) wat uitbeeld hoe die geluide van die mens teen die stilte ingaan (geluid/stilte), asook in heftigheid toeneem. Die gefluister staan in sterk kontras met brul of gegesel van stembande – teenoor hard en met inspanning sing. Die gegesel met die stembande kan ook dui op kwetsende woorde, of juis op baie hard, met groot inspanning, sing. Dat die “hart” “fluistert” beteken om iets op ’n fluisterende wyse oor te dra: “‘gij zijt vrij’” (2), wat in teenstelling staan met die laaste versreël “‘jij bent van mij’” (6). Die solis vergelyk die gefluister van die hart van die geliefde met “fijn zomervaren” (3), ’n samestelling tussen “zomer” as seisoen en “varen” as plant, wat terugverwys na die

“wikkeldrift der tuinen” (2) in die tweede sologedeelte. Die woord “fijn” dien as beskrywing van die delikaatheid van die plant. Die vergelyking bring assosiasies met die “fijn zomervaren” en die geliefde tot stand, wat te make het met die oopmaak van die varingblaar op die gegewe tyd, wat ook sinspeel op die opbloeï van hulle liefde. Die liefde word in verband gebring met die natuurlike wêreld en die seisoene. Die solis gaan voort om die skoonheid van die geliefdes te besing met die woorde “rond de meisjesborsten/ rond de knapenschouders” (4), wat die erotiese liefde, maar ook die onskuld en jeugdigheid, beklemtoon. Die slotreël lui: “fluistert: ‘jij bent van mij’” (6), wat die toegeneentheid van die geliefdes in die liefdesverhouding belig, maar in kontras staan met “‘gij zijt vrij’” (2), wat besitlikheid as tema na vore bring.

Die laaste gedeelte van die inleidende beurtsang word deur die koor behartig. Die woorde “alleen en allen alleen” (1) beklemtoon die eensaamheid van iedereen in die wêreld, wat enersyds dui op die elk individu wat apart is in die wêreld, en andersyds op die wyse waarop almal een-saam is in hulle eensaamheid:

koor

- 1 alleen en allen alleen
- 2 zwevende boven de afgrond
- 3 elke stem een stem in nood
- 4 met de eigen noodklok
- 5 de eigen wrok en woede
- 6 het verwoede zoeken en vragen
- 7 dat stilaan verdampt
- 8 tot een onmetelijke klacht

Die koor sing dat elke individu op aarde alleen is en stel die verskillende stemme in die oratorium aan die woord, elk met sy/haar “eigen wrok en woede” (5) wat almal “verdampt/ tot een onmetelijke klacht” (7-8). Die koorsang vervolg met die woorde: “alleen en allen alleen/ zwevende boven de afgrond” (1-2), wat ook ’n Bybelse interteks is, en verwys na die gees van God wat oor die waters gesweef het (Genesis 1). Dit suggereer dat God uit eensaamheid geskep het. Die woord “zwevende” kan met die woorde “alleen en allen alleen” as letterlik geuite woorde in verband gebring word, wat “zwevend” in die lug voortbeweeg. Die woorde “zwevende boven de afgrond” bring die “afgrond” as ’n grondelose diepte met die bygedagte van gevaar tot die geïsoleerdheid van die mens in verband, wat impliseer dat hy/sy nêrens woon of tuis is nie. Die “afgrond” is metafories van “elke stem” (3) as “een stem in nood” (3). Die woord “noodklok” in die versreël “met de eigen noodklok” (4) verwys na

die geluid van 'n klok wat gelui word by rampe, wat daarop dui dat elkeen sy/haar eie stem laat hoor soos 'n “noodklok” nood aankondig – 'n noodkreet. Die “eigen noodklok” is metafories 'n teken dat 'n mens in nood verkeer en is tekenend van “de eigen wrok en woede” (5), asook 'n aankondiging van die aard van die stemme wat gaan volg en hulle sang. Die hartstog van die “nood”, wat verbandhou met “eigen wrok” as 'n bitter gevoel in die hart en “woede” meegebring deur hartstog, “verdampt” (7) soos water “stilaan” (7) “tot een onmetelijke klacht” (8). Die “onmetelijke klacht” is onmeetbaar vanweë die reikwydte van die ensemble van aktiwiteite, terwyl die “klacht” 'n uiting van smart in krete of woorde is. Die “klacht” is daarby ook 'n aanklag teen onreg, wat gerig is op die self en die ander.

Uit bostaande blyk dat sterflikes se woon op aarde nie in verhouding tot die vierskaar geplaas kan word nie, wat 'n beeld na vore bring van 'n wêreld waarin woon nie moontlik is nie. Hierdie distopiese wêreldbeeld vra implisiet na die wyse waarop daar in so 'n wêreld weer gewoon kan word. Tog funksioneer die liefde as kontrapunt (met verwysing na die woorde van die solis). Dit is dan ook die sentrale vraag van die oratorium, wat vervolgens aan die hand van hooflyne van woon en enkele gedigte in die reeks bespreek gaan word. Hoe word die sterflikes se onbewoonbaarheid versus die intieme relasie van mense in die res van die oratorium uitgespel? Ook kan gevra word of 'n toestand van woon lateraan bereik word.

5.4.2.2 Een geest ontdaan

In die lied van “een geest ontdaan” (VG 667), wat 'n gees veronderstel wat heeltemal van stryk gebring is, word die voorafgaande “beurtzang” (1) beskryf as “sombere” (1) wat hom/haar met “treurnis” (2) vul. Dié lied dui die ontdane “geest” se bewustheid van die “beurtzang” aan, wat die sosiale aard daarvan vooropstel, maar in watter verhouding staan die “stemme” ten opsigte van mekaar? Reeds noem die ontdane “geest” dat hy/sy treurig raak oor die beurtsang, wat aangebring word deurdat elkeen van die stemme “in zijn geslote tube” (3) afgesluit is, dit wil sê dat daar 'n gebrek aan sosiale samehang is.

een geest ontdaan:

- 1 deze sombere beurtzang
- 2 vervult mij met treurnis
- 3 in zijn gesloten tube
- 4 elke stem kleurde zichzelf
- 5 lurkend aan regenbogen
- 6 vergrauwen de lippen
- 7 oud vlees koude handen

- 8 bouwers lijken slopers
- 9 goudmijnen leeggeroofd
- 10 volkeren verstrooid
- 11 steden gebrandschat
- 12 onze hoop onze schat
- 13 het kind van zijn tijd
- 14 zingt berooier dan ooit

Die sosiale vorms van die taakskap suggereer die afwesigheid van sosiale samehang; dit suggereer ook die gebrek aan 'n sinvolle taakskap. Hier is daar ook 'n gebrek aan relasies met die vierskaar, wat sinspeel op vernietiging of die einde van tye. Die oorsaak daarvan is die isolasie in die “gesloten tube” (3). Die sosiale vorms van die taakskap word vernietig deur 'n aantal metafore van vernietiging en afstroping, wat die “geest” van sy/haar verstaan van in-die-wêreld-syn uitsê: die eerste, dat “elke stem” “zichzelf” “kleurde” (4) deur te slurp aan “regenbogen” (5), 'n beeld van illusie. Die verskillende kleure van die reënboog hou ook verband met die verskillende toonaarde waarin gesing word, waarin hulle probeer om hulself te voed met kleurrike illusies. Die troostelose toestand van die reënboog “vergrauwen” egter “de lippen” (6), wat veronderstel dat die hoop wat gekoester word, vergiftig of vals is. 'n Troostelose toestand word met ander woorde opgeroep, 'n toestand waarvoor troos nodig is, waarop die oratorium dalk troos sal bied. Hieruit blyk duidelik dat die vierskaar onttrag, en die sterflikes se verhouding met die goddelikes aan bande gelê is.

Die tweede metafoer is liggaamlik van aard, wat beskryf hoe die “vlees” “oud”, en die “handen” koud (7) word, met die klem op die ouerwordende en sterflike liggaam, in 'n wêreld waarin “bouwers” as “slopers” (8) onthul word, maar hier juis die gebrek aan hierdie soort bou vooropstel. Dit sinspeel veel eerder op sloop en leegroof, waarin vernietiging deur oorloë vooropstaan. Daar word dus nie gebou nie, maar gesloop en dusdanig ook nie gewoon nie. Die ontdane “geest” laat hoor hoe “goudmijnen leeggeroofd” (9), “volkeren verstrooid” (10) en “steden gebrandschat” (11) word. Hierin is dit duidelik dat die gebrek aan sosiale samehang, Dasein se in-die-wêreld-syn ten opsigte van vernietiging, (“bouwers lijken slopers”), 'n geplunder van minerale (“goudmijne leeggeroofd”) en geweld (“steden gebrandschat”) blootlê. Die enigste vorm van “hoop” (12) wat beskryf word as “onze hoop onze schat” (12) (waarin “schat” 'n permutasie is van “gebrandschat”), is “het kind van zijn tijd” (13) wat “berooier dan ooit” “zingt” (14) – die woord “berooier” dui daarop dat die “kind van zijn tijd” 'n kaalgestroopte vlugteling is. Hierin kan gesien word hoe “onze schat” as “het kind van zijn tijd” 'n verteenwoordiger is van diegene wie se “steden” geplunder is.

Ter samevatting kan gesê word dat die lied van “een geest ontdaan” die wyse waarop die “beurtzang” hom/haar met “treurnis” vul, konkretiseer aan die hand van die destruksie van die wêreld. Hierin word die landskap as totaal onbewoonbaar voorgestel, as gevolg van die destruktiewe (in die sin van vernietigende en selfsugtige) werksaamhede van die sterflikes, wat ook deur ’n gebrek aan kontak met die goddelikes te make het.

5.4.2.3 Het kind van zijn tijd

Die woorde “het kind van zijn tijd” (13) in die lied van “een geest ontdaan” (VG 667) wys vooruit na die lied van “het kind van zijn tijd” (VG 668) wat vervolgens in die oratorium aan die woord gestel word. In die voorafgaande is gewys hoe “het kind van zijn tyd” nie in vrede kan woon nie, omdat daar nie meer gebou word (in die sin van oprig en versorg) nie, maar eerder gesloop word – die wêreld word dus nader gekwalifiseer as totaal en al onbewoonbaar. In “het kind van zijn tijd” ekspliseer die spreker die wyse waarop woon op aarde nie meer moontlik is nie deur Dasein se oneintlike in-die-wêreld-syn in metaforiese taal uit te druk, wat ook illustreer hoe die vierskaar nie in die dinge versamel nie. Reeds in die eerste strofe word daar gewys hoe “het kind van zijn tijd” (wat die individu as verteenwoordigend van ’n sekere denkwysse tipeer) nie meer soos vroeër kan woon nie: “wat ik was ben ik kwijt” (1), met ander woorde die gewone manier waarop “het kind van zijn tijd” op die aarde bly, sy/haar identiteit, is hy/sy kwyt. Hierin wys die woord “kwijt” daarop dat die sterflikes beroof is van die vreedsame op aarde woon. ’n Beeld van woon wat reeds in die gedig “de moerasruiter” (VG 581) ter sprake kom, is dié van ’n nessie – vergelyk: “zie hoogvlieger verstoten uit het verstoorde nest” (12). “[H]et kind van zijn tijd” maak die leser daarvan bewus dat sy/haar bestaanswyse “uit het nest gevallen” (2) is. Dié beeld bring ’n sekere onskuld na vore met betrekking tot die sterflike se bewoning van die aarde wat nie meer geld nie, dit wil sê wat verlore gegaan het of geroof is. ’n Hiperbool “vermenigvuldigend getallen” (3) beskryf dan ook die impak; “gevallen” rym ook met “getallen”, wat die reikwydte van die roof ekspliseer. Dit is dan ook interessant om telkens die beeld van die “nessie” te vind as woon by uitstek (gebou, beskerm) in teenstelling of in kontras met die wyse waarop die sterflikes se woon op aarde vernietig word. Vergelyk ook Breytenbach se gedig in “nomadismes” (BS 103-104), waarin die beeld van ’n nessie teenoor destruksie gestel word.

het kind van zijn tijd:

- 1 wat ik was ben ik kwijt
- 2 het is uit het nest gevallen
- 3 vermenigvuldigend getallen

- 4 met bezeten regelmaat
- 5 ontzien wij elkaar met open ogen
- 6 meer uit vrees dan mededogen

- 7 wij knoeiers in de tijd
- 8 hadden de bloem gemarteld
- 9 waar de vlinder nog dartelt

- 10 en van lieverlede mettertijd
- 11 na seisoenen gezwoeg
- 12 wij beiden zijn zoek

Die tweede strofe van “het kind van zijn tyd” bring die ritme van die taakskap aan bod “met bezeten regelmaat” (4), wat terugspeel op die eindrym van die vorige (“gevallen” en “getallen”), asook die eindrym in die volgende strofes: abb, cdd, eff, ghh. Dié “regelmaat” brei die gedagte dat “wat ik was ben ik kwijt” verder uit en wys op die manier waarop die vierskaar nie meer in dinge versamel nie. Die eerste voorbeeld hiervan is die medemenslikheid wat verlore geraak het: “ontzien wij elkaar met open ogen/ meer uit vrees dan mededogen” (5-6). Die sterflikes word dan in die derde strofe “knoeiërs in de tyd” (7) genoem, wat hul bedrieglike en agterbakse aard beklemtoon. Die simboliese lading van “de bloem” wat “gemarteld” (8) word, impliseer die wyse waarop die sterflikes die dinge wat hulself nie kan beskerm nie, skade aandoen. Hierin staan omgewingsbewustheid voorop, waarin die “bloem” en die “vlinder” as deel van die aarde tekenend is van die natuurdinge wat nie versorg word nie, maar vernietig word. Die gaping tussen kultuur en natuur word dus groter. Die kind van sy tyd is sy/haar identiteit kwyt, dit wat hy/sy in die verlede was. Dit impliseer ’n hunkering na ’n vroeër tyd, wat na gelang van “seisoenen” se “gezwoeg” (11) (hierin word die “seisoenen” as hemele in verband bring met alledaagse werksaamhede van woon) tot gevolg het dat “wij beiden”, wat diegene impliseer wat die musiek aanhoor (die “verkoren oren”) as “zoek” (12) omskryf word. Hierin is die verlies aan woon gelyk aan die verlies van die self: “ik” is my “kwijt” (1), maar ook “ontzien wij elkaar” (5), “wij beiden zijn zoek” (12). Dit kom dus baie sterk hierin na vore dat die sterflike se verhouding met die aarde, maar ook met die medemens soek raak, dat dit wat hom/haar voorheen in wese beskryf het, wegraak.

5.4.2.4 De rechtvaardige

Die daaropvolgende gedig in die siklus, getiteld “de rechtvaardige” (VG 669) hou verband met die vorige gedig, spesifiek met die uitspraak: “wat ik was ben ik kwijt” (1). Hierin gaan dit pertinent oor die verlore identiteit van die persoon aan woord, waarop die regverdige sê:

“wat zoek is moet worden gezocht” (1), dit wil sê “het kind van zijn tijd” se identiteit. Die regverdige impliseer ’n persoon wat veronderstel is om regverdig te handel, te midde van die bedrog wat die wêreld kenmerk waarin Dasein hom-/haar bevind. Maar dit is ook “de waarheid” (4) waarna gesoek word, wat “van wortels een gevlecht” (4) is. Dit sluit aan by die uitspraak wat die regverdige lewer: “wat niet kan worden gezegd/ mag onverstaanbaar worden gezongen” (2-3), wat insig bied vir die wyse waarop Dasein opnuut sy/haar identiteit vind in sang. Soos reeds in die inleiding genoem, sinspeel die spreker hier op Wittgenstein (1922:23) se uitspraak: “What can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent.” Hieruit kan afgelei word dat “het kind van zijn tijd” dit beskou as sy/haar taak om – kontra-Wittgenstein – die onuitspreeklike uit te spreek, en dan wel in die vorm van onverstaanbare sang. Die begrip van “waarheid” wat “van wortels een gevlecht” (4) is, word uitgebrei deurdat dit “soms door ’t verstand ontward”, dit wil sê die waarheid is soms deur die verstand iets ingewikkelds, wat helder gemaak moet word; ander kere is dit “ontwongen” (5), dit wil sê met geweld afgedwing.

de rechtvaardige:

- | | |
|---|--|
| 1 | wat zoek is moet worden gezocht |
| 2 | wat niet kan worden gezegd |
| 3 | mag onverstaanbaar worden gezongen |
| 4 | de waarheid is van wortels een gevlecht |
| 5 | soms door ’t verstand ontward soms ontwongen |
| 6 | hemels vleselijk of vreselijk slecht |
| 7 | aan de dubbelzinnigheid van het gerecht |

Eindelik is die “gerecht” (7) dubbelsinnig, wat beteken dat die “waarheid” van byvoorbeeld die identiteit van die kind van sy tyd nie vasgestel kan word nie; dit berus op interpretasie. ’n Voorbeeld van “dubbelsinnigheid” word ook in die gedig voorgehou as die oordeel wat gevel word aangaande dit wat gesien word as “hemels vleselijk of vreselijk slecht” (6), dit wil sê wat enersyds dui op die vleeslike, wat nader beskryf word as “hemels”, maar dat dit ook “vreselijk slecht” is. Die vraag veronderstel dat die regverdige ’n regverdige besluit moet kan maak tussen reg en verkeerd, en goed en sleg. Met verwysing na die fenomenologiese benadering van landskap as woon word die sterflike se lot op aarde in ooreenstemming gebring met die goddelikes deur verskeie apokaliptiese beelde na vore te bring, wat aansluit by beelde in die Openbaring van Johannes. Ook word die gebroke verhouding van die sterflikes met hulle medemense vooropgestel deur uitbeeldings van eensaamheid, diaspora en

die identiteitsproblematiek. Die groter wordende gaping tussen natuur en kultuur word beklemtoon deur die vermelding van die uitbuiting van natuurlike hulpbronne. Dit is maar enkele tematiese aspekte wat in die voorspel (VG 665-666), “een geest ontdaan” (667), “het kind van zijn tijd” (668) en “de rechtvaardige” (669) na vore kom, wat impliseer dat ’n sistematies deurgevoerde lesing van woon in die oratorium gemaak kan word. Dit sou dan insiggewend wees om ’n lesing aan te bied wat bogenoemde tematiese lyne van woon in die oratorium as geheel bespreek.

5.4.2.5 ’n Onverstaanbare gesing

In die gedig “het gerecht” (VG 670) verwys die spreker na “de ingenieurs van chaos en tucht” (4), waarin die woord “ingenieurs” daarop sinspeel dat die gereg as reghandhawende mag die samelewing ontwerp, bou en aan die gang hou. Alhoewel die regbank hul hande “sloegen [...] tot taarten/ van vlees en bloed op tafel na tafel” (1-2), dit wil sê dat hulle reg en geregtigheid met mag en geweld op desperate wyse laat geskied, bly “de zon [bleek] en de wijn [...] zuur” (3). Die uitsprake gelewer maak met ander woorde nie die wêreld minder onbewoonbaar nie.

het gerecht:

- | | |
|---|---|
| 1 | al sloegen zij de handen tot taarten |
| 2 | van vlees en bloed op tafel na tafel |
| 3 | bleek bleef de zon en de wijn was al zuur |
| | |
| 4 | de ingenieurs van chaos en tucht |
| 5 | stelden teleur de buik van hun huig |
| 6 | vertoonde wel de navel van het orakel |
| 7 | maar hun voorspellingen bleken |
| 8 | sneltreinen tussen gehucht en gehucht ... |

In die tweede strofe van die gedig kan gesien word hoe die regbank wel uitgebeeld word sodat dit “de navel van het orakel” (6) vertoon, wat impliseer dat die regbank sy ontstaan te danke het aan ’n soort “godspraak”. Die teenstelling van die “orakel” is te vind in “hun voorspellingen” wat verbleik tot “sneltreinen tussen gehucht en gehucht” (7-8). Dit suggereer die hipermoderne wêreld van tegnologie, waarin die “hysterische robot” hom-/haarself bevind. Dit is dan ook ’n wêreld wat ver verwyderd is van orakels, wat terselfdertyd die skeiding tussen die sterflikes en goddelikes bejeen. Daar kan ook geargumenteer word dat die regbank in die moderne wêreld van sy aanvanklike godspraak ontwortel is.

In die volgende gedig word 'n apokaliptiese beeld deur “de sieke stem” (VG 671) voorgehou, wat herinner aan Openbaring. Hierin word “angst” gepersonifiseer as 'n “slang” (3) of “een bang mannetje” wat “verloren” in 'n “brand” (4) staan. Uit die mannetjie se rug kom daar 'n “tweekoppig” (6) en “gruzame borstbeeld” (5) na vore, wat “nederlaag na hinderlaag voorspelt” (6) met die slagspreuk: “er is geen geweten meer alleen geweld” (7).

de sieke stem:

- 1 grauwe bliksem verblindt de bekkentrekker van de laster
- 2 alle zaailingen zijn bij het kiemen verzand
- 3 de slang van de angst kronkel op het toornige rooster
- 4 een bang mannetje staat verloren in brand

- 5 uit zijn gebogen rug zwelt het gruwzame borstbeeld
- 6 dat tweekoppig nederlaag na hinderlaag voorspelt
- 7 er is geen geweten meer alleen geweld

- 8 slechts de heks weet wat magisch heelt
- 9 de tovenaars van ziekten die zijn ingebeeld

Die slotkoeplet van die sieke stem se lied wys vooruit op “de heks” wat “weet “wat magisch heelt” (8). Die vraag ontstaan egter na die geloofwaardigheid van die oratorium met die bybring van die figure van “de heks” (VG 672) en “de tovenaars” (VG 672). Word die teks deur die bybring van hierdie figure nie maar 'n betekenislose gepraat, 'n soort hokus-pokus, wat niks werklik te sê het oor sterflikes se woon op aarde nie? Of, kan gevra word, is dit 'n beswering van die nuwe woon? Dit sal insiggewend wees om die oratorium as geheel te lees, maar aangesien dit 'n baie komplekse werk is wat nie hier tot sy reg kan kom nie, sal daar met enkele hooflyne van woon volstaan word. 'n Sleutelgedig betreffende die woonlesing in die oratorium is die daaropvolgende koorgedeelte (VG 682):

- 1 wereldvreemd de wereld binnen gekropen
- 2 nog nadruipend maar al in het eerste spoor
- 3 geschrokken van schaduwen die als schrikbewind
- 4 sluipen of jagen van bergen naar dalen
- 5 knarsetandend in de keerring der verhalen
- 6 over angst als vuur onder de oksels
- 7 en een grijnzende scheur in de rug
- 8 de kwijlende muil van het eigen oude onding ...

Die gedig beskryf die mens se toestand van geboorte tot dood, wat sterfliques se afstand ten opsigte van die elemente van die vierskaar onthul. Die mens het “wereldvreemd” (1) die wêreld binnegekom, en het “al in het eerste spoor” (2), dit wil sê toe hy/sy nog pas kon loop, geskrik vir “schaduwen” (3) wat vergelyk word met ’n “schrikbewind” (3). Die sterflike word dan ook uitgebeeld as “knarsetandend” (5), wat daarop dui om op jou tande kners, te midde van “de keerring der verhalen/ over angst” (5-6). Die lied van “de technikus” (VG 683) herinner aan Nietzsche se idee van “die laaste mens” in die voorrede tot “So spreek Zarathustra”: ““Wat is liefde? Wat is skepping? Wat is verlange? Wat is ’n ster?’ So vra die laaste mens en sy oë knip.” (Nietzsche, 1999:14). Die woord “neofiet” (9) dui op ’n pasbekeerde of nuweling in ’n monnikorde, wat ironies gebruik word ten opsigte van die wêreld waarin hy/sy “van alle goden” (9) afstand doen. Die waardes van die nuwe mens herinner aan Nietzsche se laaste mens aangesien hy/sy ontdaan sal wees van “hartstocht” (7), wat oorbodig sal wees. Met die laaste versreël van die tegnikus se lied, word die “robot” voorgestel: “oh zing ons robot het verlossende lied” (10).

het lied van de robot:

- 1 hond hij blaffen
- 2 man hij blaffen
- 3 vrouw zij blaffen

- 4 bijten allen

- 5 grragh grragh grragh

- 6 moeder zij straffen
- 7 vader hij straffen
- 8 god hij straffen

- 9 lachen allen

- 10 hahaha hahaha haha

- 11 niet mede
- 12 geen deel

13 niet ver
 14 geen deel
 15 niet voor
 16 geen deel
 17 niet oor
 18 geen deel

19 geen zin
 20 geen zijn

Van der Elst (1994:71) beskryf “het lied van de robot” (VG 684) as die “dieptepunt” van die oratorium, waarin “ontmenselijking” tot op die uiterste beproef word. Die taal van die mens word beskryf as “een mechanische robottaal waarin alle adjektieven, die meestal de vervoermiddelen voor gevoelswaarden zijn, ontbreken” (Van der Elst, 1994:71). Die resultaat hiervan is dat die “nihilisme” seëvier – “het menselijke en het dierlijke, zelfs het goddelijke word dooreengehaald en analoog aan elkaar gesteld...” (Van der Elst, 1994:71), wat beteken dat sterflikes se woon geensins in relasie met mekaar (die vierskaar) geplaas word nie. In die lied van die robot is dit nie net die “hond” (1) wat blaf nie, maar ook die “man” (2) en “vrouw” (3) wat “blaffen” (1, 2, 3). Van “blaffen” in die eerste strofe, wat konkrete geluid vooropstel, word beweeg na “moeder” (6), “vader” (7) en “god” (8) wat “straffen” (6, 7, 8). Die “straffen” veronderstel dat die konkrete geluid progressie vertoon deurdat dit vanaf ’n geluid na ’n soort veroordelende instelling verander. Die strekking van troostelose (moderne) woon is dat dit nie bewoonbaar is nie, veral aangesien verhouding sinneloos word, ’n geblaffery op mekaar. Die “syn” word in die laaste koeplet dan ook deur die “robot” onder uitwissing geplaas in soverre bestaan as sinneloos beskryf word: “geen zin/ geen zijn” (19-20). Die laaste lied van die oratorium, die koorsang op bladsy 690, laat sien in die eerste strofe hoe vrot vlees – die verrotte mensdom – opstyg na die son en die hemele:

1 kranke botten overschotten rottend vlees
 2 er is in de hemel nog nooit zo’n feest
 3 van jubelend gewezen geweest
 4 als toen wij kinderen van de nevel
 5 vertrokken en opstegen naar de zon ...

Die verblyf in die hemele word beskryf soos die gestorwenes “verlost” is “van al te trouwen zorgen” (7), en die voorlaaste strofe laat sien hoe hulle “lachen en joelen om gevaren/ aan de

hemelse afgrond” (17-18). Dit wil sê, diegene wat nou in die bevry is van die aarde, staar uit oor die “hemelse afgrond”, sonder angs vir die dood wat met die aarde geassosieer word.

- 19 ... ons houdt vogel leven in zijn klauwen
- 20 want wij vliegen als wij vallen
- 21 en verrijzen bij het dalen
- 22 naar het geborchte van de bron

Die laaste strofe belig die paradoks dat hulle “vliegen als wij vallen” (20). Dit beteken dat opstyg na die hemele, tegelyk val beteken, om af te daal na onder, is om te verrys. Die “geborchte van de bron” (22), waarvan die woord “geborchte” ’n verouderde variant van gebergte is, suggereer ’n aantal berge bymekaar, of berggebied, dus: die berg van die bron suggereer die oorspronklike verhewe bron (paradys), waarin die sterflikes volledig met die goddelikes verbonde is. Maar die strewe na bo word gesien as ’n soort neerstort, wat laat blyk dat die eenheid van die vierskaar misluk. Die sterk ontkenning van die vierskaar, skakel met die beskrywing van die “robot” as die “hysterische robot”. Dit wil sê, die gedagte dat die eenheid van die vierskaar verkrummel, toon aan hoe die moderne woningnood beskryf word.

5.4.3 Die destruksie van landskap in *Troost de hysterische robot*

In “aan de idylle” (VG 646) uit die eerste gedeelte van *Troost de hysterische robot* word wakker word in die landelike wêreld in strofe een uitgebeeld, met die geluide wat hoorbaar is van werksaamhede vroegdag. Die uitbeelding van die landelike lewe lyk idillies teenoor die wêreld van “de dagdief in de stad” (8). Die beeld wat die personasie van die stad koester, is egter ver verwyderd van hoe dit in werklikheid is, in soverre hy sy situasie op die beeld van die dorp projekteer. Die wyse waarop hy woon, word in die derde strofe na vore gebring deur te verduidelik hoe ongenooide gaste sy woonplek “stuk” “maken” (18). Tog word die opposisie van die stad as boos en die landelike as goed opgehef in die vierde strofe wanneer die stad as “het laatste paradijs ver van de steppen” (24) voorgestel word. Dit veronderstel dat die stad wel nie so boosaardig is as wat dit voorkom nie, sowel as dat die landelike streek nie so volmaak is as wat die dagdief homself aanvanklik indink nie.

In die tweede afdeling van die bundel, getiteld “troost de hysterische robot – oratorium” word die vierde koorafdeling van die voorspel gebruik as uitgangspunt vir die destruktiewe lesing van die oratorium. Die argument is dat “elke stem” (3) wat tot uiting kom in die oratorium sy “eigen wrok en woede” (5) tot uiting bring, wat “stilaan verdampt/ tot een onmetelijke klacht” (7-8). Dit wil sê, die oratorium sou gelees kon word as ’n tipe

bestekopname van die wêreld, waaraan elkeen van die stemme onderworpe is. Ook sou die syn deur die sterflike se verhouding met die elemente van die vierskaar gekonkretiseer kan word, waarin die verband van die sterflike met die aarde (wat met landskap geassosieer word) veral beklemtoon word. Die voorspel en liedere wat gesing word deur verskeie figure soos “een geest ontgaan” (VG 667), “het kind van zijn tijd” (VG 668) en “de rechtvaardige” (VG 669) bied heelwat insig in die wyse waarop die fenomenologiese benadering van landskap as woon die sterflike se lot op aarde in ooreenstemming bring met die goddelikes, die gebroke verhouding van die sterflikes met hulle medemense, wat aansluiting vind by uitdrukkings van eensaamheid, diaspora en identiteitsproblematiek, en die groter wordende gaping tussen natuur en kultuur. Woon met behoud van die vierskaar, word geensins in die oratorium teweeggebring nie, wat aantoon hoe die syn sinneloos word – vergelyk “het lied van de robot” (VG 684), tekenend van die moderne woningnood.

5.5 Van de roerloze woelgeest

In die bespreking van Lucebert se *Van de roerloze woelgeest* (1993) word destruktiewe lesings van “het oog” (VG 697) en “de val van de violist” (VG 702) gemaak, waarin gesoek word na die wyse waarop die syn deur die vierskaar in en vir die oomblik onthul word. Soos Van der Elst (1993:135-136) tereg opmerk, is die paradoks ’n belangrike strategie in Lucebert se oeuvre, wat ook in die titel van die bundel opvallend is. ’n Woelgees verwys na ’n “[p]ersoon wat onrus(tigheid) veroorsaak” (HAT), terwyl dit in teenstelling is met die beskrywing van die roerloze” wat doodstil, of sonder beweging is. Dit dui dan ook op die oënskynlike teenstellende aard van dinge wat op die oppervlak rustig voorkom, maar onder die oppervlak oproerig is. ’n Voorbeeld hiervan is die gedig “de val van de violist” (VG 702), waarin gefokus word op die innerlike toestand van die violis, wat bepalend is vir sy ondergang. Van Deel (1993) noem dat Lucebert die wêreld in *Van de roerloze woelgeest* “als een aflopende zaak” voorstel, waarindie “omgang van de mensen met elkaar [...] niets meer met liefden te maken” het nie; intendeel: in die openingsgedig “stand van zaken” (VG 693) beskryf die spreker die toestand of gesteldheid van dinge soos volg: “in het grote nest is er altijd wel geweld” (1) waarin “god” (2) as “goed” (2) uitgebeeld word, alhoewel hy sy gesag deur “geweld” (1) laat geld. Hierin word die godheid as “een waanzinnige” (3) gekwalifiseer, en word die “noodkreten” “met elk nieuw gezicht vermenigvuldigen” (33). Die laaste versreël van die gedig beklemtoon weer eens die gewelddadige aard van die aktualiteit waarin Dasein hom-/haarself as interpreteerder bevind: “nooit is iets zonder geweld en

nergens is het stil” (34). Sodoende kan gewys word hoe woon – soos met Lucebert se vorige drie bundels – nie met behoud van die elemente van die vierskaar tot stand gebring word nie.

As vertrekpunt word daar in die destruktiewe analise van “het oog” (VG 697) ondersoek ingestel na die wyse waarop die sigorgaan uitgebeeld word, en die spreker deur die beskrywing daarvan kritiek lewer op die sterflike wat meer dinge sien as wat daar in werklikheid te siene is. In “de val van de violist” (VG 702) word die toenemende angs van die violis uitgebeeld. Hierin word aangetoon hoe die personasie aan vervolgingswaan ly, hoe hy uitgelewer raak aan spieëlbeelde en die ruimte as gebuig en selfs dodelik ervaar. Daar word ondersoek ingestel na die wyse waarop die violis onderworpe is aan die wêreld wat sy angs beliggaam, asook die wyse waarop woon vir ’n oomblik in die wêreld bewerkstellig word. Deur die analise van die twee gedigte word gepoog om te illustreer hoe die tematiek van die onbewoonbare wêreld ’n deurlopende motief is in Lucebert se latere poësie.

5.5.1 Het oog

Die titel “het oog” (VG 697) stel reeds die konsep van die gedig bekend, wat handel oor ’n poëtiese bestekopname van die oog as sigorgaan. Die gedig word opgedra aan “g. van de bruinhorst” alhoewel dit nie duidelik is wie die persoon is nie. Die woord “horst” veronderstel wel die nes van ’n roofvoël, wat moontlik met betekenis van die oog as “een nestje van licht” (2) in verband gebring kan word. Die betekenis hiervan suggereer dat die oog soos ’n arendsnes is, waarvandaan landskappe byvoorbeeld op visuele wyse waargeneem kan word. Die woord “ingericht” in die beskrywing van die “oog” wat “eenvoudig ingericht” (1) is, dui op die eenvoudige manier waarop dit ingerig is met die doel om sig te bewerkstellig, wat die oog beskryf as deel van ’n groter sisteem, die (menslike) liggaam. Die woord “ingericht” veronderstel dan ook dat die oog soos ’n huis of woonkamer eenvoudig ingerig is, wat visie moontlik maak. Die oog word in die gedig onder andere met meganiese, liggaamlike, sintuiglike en intellektuele werksaamhede in verband gebring.

het oog

aan g. van de bruinhorst

- 1 het oog is eenvoudig ingericht
- 2 het is een nestje van licht
- 3 ook wel een donkere kamer
- 4 maar dan erg leeg wat splijtzwammen
- 5 hier en daar rode blauwe gele

6 die zoals josé ortega y gasset zei
 7 ooit groeiden in castilië ruim en wijd
 8 in zo 'n oog wonen dan ook gewoonlijk
 9 spaanse vliegen die lichtgroen oplichten
 10 en flamenco dansen als je op het oog drukt

 11 achter het oog wemelt het van geklieder
 12 en uiterst dunne draden kortom een rommel
 13 onbegrijpelijk en verwarrend een ieder
 14 wil dat vuilnis graag opruimen
 15 maar de spiegel der ziel is een dichte deur
 16 men komt daar niet achter men ziet
 17 de rotzooi maar men komt er niet bij
 18 het blijft een foto van een schroothoop

 19 hoog boven het oog straalt een voetlicht
 20 voor het voetlicht zit plebs zitten meeëters
 21 in de crèmepot van het oog zitten uitvreter
 22 er heerst diepe duisternis want het voetlicht
 23 is zo klein als een vuurvlieg
 24 en er zijn vele vliegen
 25 vliegen uit vuurland ruim en wijd
 26 ook daar is het onbehoorlijk onbegrijpelijk
 27 al is het hoog boven het oog
 28 al gooit men alle hoge ogen denkbaar
 29 werkelijk speelruimte is er nergens

 30 het oog lijkt een hefboom voor hoger en hoger
 31 maar meer zien dan men ziet ziet men nooit

Die eenvoudig-ingerigte oog manifesteer as “een nestje van licht” (2), dit wil sê die lig kom woon in die oog asof die lig 'n diertjie of voëltjie is wat sy/haar woonplek in die oog kom maak. Die lig bly figuurlik in die oog lewe totdat dit doodgaan met donkerte, wat slaap, blindheid, doodgaan en ander vorms van gesigverlies veronderstel. In teenstelling met “een nestje van licht” word die “oog” ook beskryf as “een donkere kamer” (3), wat sinspeel op die oogkas as 'n selfstandige ruimte. Dié ruimte word dus met 'n donkerkamer geassosieer, wat sonder daglig is, spesifiek vir die ontwikkeling van films. Die beskrywing van die “donkere kamer” as “erg leeg” (4) veronderstel 'n fisies leë ruimte, ontdaan van enige assosiasies wat met “donkere” gepaardgaan (soos somber gedagtes of die veronderstelling van iets wat boos of sleg is), wat ooreenkom met die oogkas (of oogholte). Dit is wel hier waar “splijtzwammen” (4) na vore kom, wat verwys na bakterieë wat hulself deur splyting vermenigvuldig, en “rode blouwe gele” (5), wat moontlik die kleure van die retina

veronderstel, maar ook dui op die kleure van dinge wat gesien word en vermenigvuldig soos die splytswamme. Hierin kan dus gesien word hoe die spreker assosiatief te werk gaan, van die “rode blouwe gele” van die retina, tot die “rode blouwe gele” as primêre kleure van dinge wat waargeneem word. By die assosiatiewe vermeerdering van dinge verwys die spreker na ’n uitspraak van die filosoof José Ortega y Gasset waarin die woord “groeiden” dien as die verruiming (“ruim en wijd”) van dit wat “in castilië”, ’n landstreek in Spanje, gesien kan word. Die spreker kom terug na die fisiologie van die “oog” (8) self, en meen dat daar in so ’n “oog” “ook gewoonlijk/ spaanse vliegen” “wonen” (8-9): “... spaanse vliegen die lichtgroen oplichten/ en flamenco dansen als je op het oog drukt” (9-10). Die spreker beskryf hier die “lichtgroen” (9) kleure wat “kaleidoskoop” (as werkwoord) wanneer “jy op het oog drukt” (10), wat veronderstel dat wat gesien word wanneer op die oog gedruk word, soos ’n Andalusiese sigeunerdans daar uitsien. Hierby sluit ook die gedagte aan dat die Spaanse vlieg ’n afrodisiakum is, wat die oog op assosiatiewe wyse in verband bring met begeerte.

Die tweede strofe begin met die woorde “achter het oog wemelt het van geklieder” (11). Dit wil lyk asof die spreker verder oor die biologie en fisiologie van die oog uitwei. Die woord “geklieder” is ’n variasie van die Nederlandse woorde “kladder”, “kledder” en “klodder”, en beteken natterig of morsig. Die woord “wemelt” (11) beskryf die gewemel of gekrioel van die natterigheid agter die oog. Verder: “...wemelt het van gekleider/ en uiterst dunne drade” (11-12), wat dui op die fynste draadwerk van aartjies en senuwees. Die spreker meen van die oog se meganika: “kortom een rommel/ onbegrijpelijk en verwarrend” (12-13). Die woord “rommel” suggereer onbeduidendhede, dit wil sê wat “onbegrijpelijk” (13) is, moeilik verstaanbaar, “verwarrend” (13), raaiselagtig. Die meganika van die oog kan gesien word as ’n slordige erf, alhoewel die “vuilnis” nie net verband hou met die draadwerk van aartjies en senuwees nie, maar ook die draadwerk wat sinspeel op die uitdrukking *vol draadwerk wees*, dit wil sê vol nukke. Hierin word geïmpliseer dat om te sien nie net sig veronderstel nie, maar ’n sienswyse of sekere manier van sien. Die oog word dan ook beskryf as “de spiegel der ziel” (15), alhoewel “een dichte deur” (15) beskryf dat ’n mens nie deur die oog tot in die siel kan sien nie. Daar is geen deurgangruimte van die spieël tot in die siel nie. Die gedagte dat die oog die venster tot die siel is, word dus ondermyn. Die spreker meen: “men komt daar niet achter men ziet/ de rotzooi maar men komt er niet bij/ het blijft een foto van een schroot hoop” (16-18), wat die oog as deel van die liggaamlike uitbeeld, maar nie verbandhoudend met die spirituele nie. Die woord “rotzooi” as ’n ellendige boel, rommel, vullis, waardelose dinge, is tekenend van die geheimenisse agter die oog, maar dit bly ’n beeld van ’n skrootwerf, dit wil sê negatiewe beelde van wat agter die oog is, “rommel” (12),

“rotzooi” (17). Daar is dus kompleksiteit in die gedig te bespeur, waarin die biologie van die oog met die metafisika van die oog oorvleuel.

In strofe drie dui die spreker op “een voetlicht” wat “hoog boven het oog” (19) gesetel is, wat gesien kan word as ’n simbool van lig in die brein – die bewussyn – wat die oog “verlig”, sy dit dan effentjies. Dit is dus ’n derde metafoor vir die oog: die verhoog met voetligte. Dit sou dus verwys na die intellektuele werksaamhede wat met waarneming gepaardgaan. Dié “voetlicht” onthul “plebs”, “meeëters” (20) en “in de crème pot van het oog” “uitvreters” (21), wat die spreekwoordelike vlieg in die salf is, Dit dui op iets of iemand wat moeilikheid maak, diegene wat ander uitbuit, of hulle wat op ander mense se onkoste lewe. Die “diepe duisternis” (22) wat heers is dan ook te danke aan “het voetlicht”, wat “zo klein is als een vuurvlieg” (23), dit wil sê die “voetlicht” wat met die bewussyn geassosieer word, is beperk, en daarom heers daar “diepe duisternis” in die wêreld. Vervolgens word ook gewys hoe die oog dieselfde ding op verskillende maniere kan sien, waarin ’n “vuurvlieg” byvoorbeeld verander in “vliegen uit vuurland” (25), en “castilië” wat vroeër in die gedig “ruim en wijd” gegroei het, nou betrekking het op “vuurland” wat as “ruim en wijd” (25) beskryf word. Hierin word “vuurland” met die hel geassosieer en die “vliegen uit vuurland” met Beëlsebul, die god van vlieë. Beëlsebul dui ook “Baäl-Sebul” aan, wat “Baäl van die vlieë” beteken; dit is die doelbewuste verdraaide skeldnaam van die god van Ekron, Baäl-Sebul, wat “Baäl van siekte” kan beteken (vergelyk 1 Samuel 5 en 6). Die spreker beskryf dat dit “daar”, wat ’n sekere afstand impliseer tussen die spreker en die plek wat bedink word, hetsy “vuurland” of “castilië”, ook “onbehoorlijk” en “onbegrijpelijk” (26) is. Dié onbehoorlikheid of onbegryplikheid van die plekke hou egter nie soseer verband met die plek nie as met die sienswyse van die mens, of eerder, die “voetlicht” as bewussyn. Dit kom daarop neer dat alhoewel die bewussyn “hoog boven het oog is” (28), dit wil sê verhewe voorkom ten opsigte van dit wat gesien word daarsonder, of “al gooit men alle hoge ogen denkbaar” (28), wat myns insiens verwys na ’n sekere perspektief op ’n saak, “[is] werklijke speelruimte [...] nergens” (29). Hierin verwys die “speelruimte” op figuurlike wyse na geestelike vryheid, wat impliseer dat perspektief nie ruimte bied vir die gees om ligtelik om te gaan met dinge nie.

Die wyse waarop die mens “metafisies” probeer sien, word verwerp – vergelyk byvoorbeeld die metafoor van die “hefboom” in die slotkoeplet: “het oog lijkt een hefboom voor hoger en hoger/ maar meer zien dan men ziet ziet men nooit” (30-31). Dit wil sê, die band met die goddelikes is afgesny, die deur na die siel bly dig, daar is nie meer “speelruimte” nie, wat woon as volledige mens onmoontlik maak. Die “oog” hou dus verband

met die goddelikes, wat beskryf word as “de spiegel der ziel”, maar beskryf word as “een dichte deur” (15). Die bodes van die godheid word waargeneem in die vermelding van die “vliegen uit vuurland” (25), ’n verwysing is na “Beëlsebub”, die god van vlieë, wat die verband met die goddelikes nie in ’n baie positiewe lig stel nie. Ook sien die oog “plebs”, “meeëters”, “uitvreters”, wat die verblyf op aarde met ander sterflikes uitbeeld, alhoewel dit nie in positiewe terme is nie. Hierdeur kan gesien word hoe die “oog” ’n eenvoudig ingerigte ding is om te kyk en die vierskaar te versamel, maar deur die negatiewe beelde nie woon as “om tot vrede gebring te wees” (Heidegger, 1989:172) bewerkstellig nie. Die gedig lewer kritiek op die pogings om meer te sien as wat ’n kan mens sien, soortgelyk aan die wyse waarop oog teenoor land gestel word. Dit wil sê, die projeksies van sienswyses op landskappe, word gekritiseer as deel van ’n subjek-objek-verhouding, wat voorafgegaan word deur ’n meer fundamentele in-die-wêreld-syn.

5.5.2 De val van de violist

In die destruktiewe analise van “de val van de violist” (VG 702) word ondersoek ingestel na die wyse waarop landskap as ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn ter sprake kom, alhoewel woon net vir ’n oomblik daarin bewerkstellig word. In die openingsversreël word die “vadsige man met bevende voet/ in die stad” (1-2) voorgestel. Die woord “nog” in “nog omzichtiger schichtiger” (2) wys daarop dat die vioolspel op die oomblik aan die gebeur is: “nog omzichtiger” (bedagsaam) en “schichtiger” (skrikkerig), wat die violis se *Befindlichkeit* in die situasie onthul.

de val van de violist

- 1 vadsige man met bevende voet
- 2 in de stad nog omzichtiger schichtiger
- 3 met angst voor vallende ratten uit
- 4 het alpenglühn op kristallijne
- 5 kantoorkathedralen de oplichtende
- 6 gigantische spiegels met in de spiegelspleet
- 7 een strategisch oog dat je doorzichtiger
- 8 en uitzinniger maakt dat je danst dwars
- 9 je danst dwars door het steppegas
- 10 hoog in je schedel waar speelt woest
- 11 het orkest van je obsessies de vallende ratten
- 12 dragen schalen vol contrastpap aan roest
- 13 brandt tussen je tenen en je vingers
- 14 kleven aan de deuren op een kier

- 15 achter elke deur lig een rat zo groot
 16 als een dirigent een directeur als een dier
 17 dat nooit rat was maar een zwart gemaakte
 18 gele hond iemand die kwijlt op zijn bureau
 19 iemand die naar je wijst vanuit de zaal
 20 iemand die naar je wijst vanuit het orkest ...

Sy “angst voor vallende ratten uit/ het alpenglühn” (3-4) beklemtoon die “angst” van die “violist” wat op die stadsbeeld geprojekteer word. Die “alpenglühn” is ’n natuurlike fenomeen van pers lig maar hier rondom die geboue gesien – dit is ’n stadskap waarin die geboue met berge vergelyk word – wat gekontrasteer word met die “angst” van die “violist” en gekonkretiseer word as “vallende ratten”. Die landskaptoneel sou myns insiens verwys na die harmonieuse klanke van die musiek, in teenstelling met die vals note van die viool, wat soos “vallende ratten”klink as die metafoor van die orkes van sy obsessies (hierin sou mens ’n onderskeid kon maak tussen die innerlike landskap van sy delusies en die werklike landskap). Die ritmiese en rympatrone van die gedig gee vorm aan die taakskap, wat op ikoniese vlak in die gedig tot stand gebring word – vergelyk byvoorbeeld die metriese patrone van die openingsversreël, wat ’n matematies-korrekte opvolging van heffinge en dalinge vertoon, veral met betrekking tot die daktieliese versvoete wat “sleep”, en anapestiese versvoete wat “galop”. Hierin kan gesien word hoe die taakskap metriese vorm kry, wat onderliggend in die gedig op taalvlak gelees kan word:

 / v v / v / v v /
 vadsige man met bevende voet
 v v / v v / v v / v v
 in de stad nog omzichtiger schichtiger
 v / v / v v / v v
 met angst voor vallende ratten uit
 v / v v
 het alpenglühn

Die samestelling van die woord “kantoorkathedralen” (5) is ’n metafoor vir kantore as plekke van mag en aanbidding, wat die wese van die stadskap onthul in ekonomiese en religieuse terme. Die “kantoorkathedralen” word uitgebeeld as “oplichtende gigantiese spiegels” (6), dit wil sê helderder wordende spieëls van enorme grootte, tekenend van wolkekrabbers. In die “spiegels” is daar ook ’n “spiegelspleet” of ’n smal opening, wat moontlik ’n venster aandui, en “een strategisch oog” (7), dit wil sê ’n individu of ’n kykende instansie wat daaragter wegkruip. Die “oog” word as ’n “strategiese oog” beskryf, dit wil sê iemand wat

oor 'n goed uitgedinkte plan beskik (bose oog, of selfs die oog van God), wat die violis nog “doorzichtiger” (7) en “uitzinniger” (8) maak. Hierin word gesien dat die violist dink dat hy fyn dopgehou word, met ander woorde dit dui op vervolgingswaan.

Die woorde “dat je danst dwars” (8) word woordeliks herhaal “dat je danst dwars door het steppegras” (9), wat die vorms van die taakskap as belewing deur die violis tot 'n eenheid saambind. Die “danst” as die ritmiese beweging op die maat van musiek sluit dan ook aan by vioolspel van die violis. Die woorde “je danst dwars door het steppegras” (9) skakel met 'n idilliese uitbeelding van die landskap, waarin die violis in wisselwerking staan met die aarde, asof hy weggevoer word van sy angste in die stad (hier word die kultuur teenoor die natuur gestel). Die woorde “het steppegras/ hoog in je schedel” (9-10) dui aan dat dit 'n verbeelde ruimte is, wat ontvlugting bied van sy angste. Die “steppegras” kan dus gesien word as 'n oord van vryheid, waar die sterflike in vrede kan woon, maar dié saligheid hou nie lank nie, aangesien die violis “woest” “speelt” (10) speel aan die “orkest van [...] obsessies” (11). Die “vallende ratten” wat “schalen vol contrastpap” “dragen” (12) bring assosiasies met lelike geluide teenoor die harmonieuse klanke aan bod; die woorde “aan roest” (12) beskryf die klank van die “roest” (13) wat “brandt tussen je tenen en je vingers” (14), dit wil sê asof roeserigheid 'n vals geluid maak. Dit gebeur terwyl “je vingers/ kleven aan de deuren”, beskrywend van die wyse waarop die violis sy instrument al klewend bespeel, met “de deuren op een kier” (14). Skrikbeelde word voorgehou, wat die violis se angs uitdruk. Die “dirigent” (15) en “directeur” (16) word telkens agter 'n deur gevind en uitgebeeld as gevaarlike “dier” (16) of “rat” (17) of “hond” (18). Hiervolgens kan gesien word hoe die delusies van die violis aan die oploop is tot 'n klimaks. Dit gebeur dan ook dat 'n anonieme persoon na die violis wys “vanuit de zaal” (19), wat die aandag daarop vestig dat daar heelwat verskillende ruimtelike verskuiwings in die gedig aan die gang is: van die beskrywing van die innerlike en die uiterlike, die stad en die konsertsaal.

- 21 ... je bent een blinde violist je bent een bevend
- 22 twijgje aan een gigantische spiegel vol bomen
- 23 vol wolken in windselen die uit oogkassen
- 24 over weilanden ...

Die ontlooting van die opbou na 'n klimaks vind plaas wanneer die personasie aan homself dink as “een blinde violist” (21), wat met ander woorde heeltemal aangewese is op die klank van die viool en nie hoef te sien hoe enigeen na hom “wijst vanuit de zaal” of vanuit die “orkest” nie. Die uitbeelding behels dat hy homself sien as “een bevend/ twijgje aan een

gigantische spiegel” (22), wat deel uitmaak van die wêreld as ’n wordingsproses. Die natuurbeeld van die “twiggje” aan die boom het tot gevolg dat die sterflike ’n sterker verband met die aarde en die hemele voel, waarin hy in die uitvoering van sy taak deel vorm van landskap as ’n uitdrukking van woon. Die dinge waarvan hy deel vorm, sluit in “een gigantische spiegel vol bomen/ vol wolken” (22-23), wat kontrasteer met die vroeëre beeld van die “kanthoorkathedralen” en as “oplichtende/ gigantische spiegels” (5-6), wat die eintlike bestaan van Dasein veronderstel. Die verbeelding van homself as “een twiggje aan een gigantische spiegel vol bomen/ vol wolken in windselen” (22-24) dui dan ook aan dat die wind die elementale dinge “over weilanden” (24) waai.

- 24 ... sloten worden afgeschoten
- 25 je wijst ernaar tegen heug en meug grijp je ernaar
- 26 terwijl je staat te huiveren in een regen van ratten
- 27 en je je vingers een voor een telt er komt geen einde aan
- 28 je hebt nu al dertig vingers gekleefd aan kierende
- 29 deuren tussen luxaflex aan strategisch tierende
- 30 spiegelbeelden in de sloten en kanalen in schaduwen
- 31 van overal voorbij ritselende ratten en lemuren
- 32 zodat de ruimte krom is van buigingen en neigingen
- 33 een met kwadraten boelerende bol
- 34 een dodelijke wolk stoom op hol
- 35 rood is al je keel
- 36 je neigt tot en nijgt naar het gras
- 37 je slikt glas

Die woorde “sloten worden afgeschoten” (24) laat hoor hoe skote afgevuur word, wat die idille versteur. Die violis “wijst” en “grijp” “ernaar” “tegen heug en meug” (25), dit wil sê met teensin, wat beteken dat die persoon met ’n kragtige beweging en sluiting van die hand na iets gryp, dit “terwijl” hy “staat te huiveren in een regen van ratten” (26). Let dan ook op die progressie van “met angst voor vallende ratten” (3) aan die begin van die gedig, tot waar hy nou “huiveren in een regen van ratten” (26), wat die verbygaan van tyd beklemtoon. Daar kom ook “geen einde” (27) aan die tel van sy vingers nie, wat die fokus plaas op die beweging van sy vingers terwyl hy die viool bespeel: “je hebt nu al dertig vingers” (28), wat sy “huiveren in een regen van ratten” beklemtoon. Sy “vingers” verkleef aan “kierende/ deuren” (28-29), wat die smal openinge daarvan beklemtoon. Tussen die “luxaflex” (blindings) sien hy dan ook “strategisch tierende/ spiegelbeelden” (29-30), wat deel uitmaak van sy vervolgingswaan en uitlewering aan spieëlbeelde. Oral is hierdie spieëlbeelde te sien: “in de sloten en kanalen in schaduwen/ van overal voorbij ritselende ratten en lemuren” (30-

31), dit wil sê in die beelde van sy delusies wat tot gevolg het dat die violis die “ruimte” ervaar as gebuig: “zodat de ruimte krom is van buigingen en neigingen” (32). Sy ervaring van die ruimte as gebuig hou dus verband met sy toenemende angs, sy vervolgingswaan, en die wyse waarop hy uitgelewer is aan spieëlbeelde.

Hy ervaar ook dat die stadsdinge en die plattelandse dinge deurmekaar vloei, dit wil sê dat die een in die ander herhaal word. Sy “bol” (brein) word beskryf as ’n “kwadraten boelerende bol” (33), wat die onnatuurlike omgang tussen natuur en stad in sy psigotiese toestand impliseer. Die toestand word dan beskryf as “een dodelijke wolk stoom op hol” (34) asof ’n stoomenjin wat besig is om buite beheer te raak. Dan word belig hoe sy “keel” al “rood” (35) word, van die verhoogde intensiteit. Let op die woordspel tussen “neigt” en “nijgt” in die laaste versreëls: “je neigt tot en nijgt” (36), wat aandui hoe hy sy oor na iets neig (om te luister), maar ook nyg as ’n buiging maak “naar het gras” (36). Die gras herinner aan die “steppegas” (9), wat idillies was, maar “je slikt glas” (37) beteken dat die ruimte as dodelik ervaar word. In “de val van de violist” kan gevra word in watter mate die violis enigsins in vrede op aarde woon. Alhoewel die psigose van die violis vooropstaan in die gedig, is daar oomblikke waarin die sterflike die vierskaar in dinge versamel, wat woon moontlik maak, al is dit net vir ’n oomblik. Dit is naamlik in die beeld van die violis as “een bevend/ twijgje aan een gigantische spiegel vol bomen/ vol wolken” (21-23). Hierin is die sterflike soos ’n twygjie deel van ’n groter wêreldboom, wat sy taak uitvoer en hierin sy tuiste vind op die aarde, onder die hemele, in ekstase (“bevend”) voor die goddelikes. Maar origens ’n treffende uitbeelding van die onbewoonbaarheid van die stad vir die moderne mens, waarin selfs die natuurdinge bedreigend word.

5.5.3 Die destruksie van landskap in *Van de roerloze woelgeest*

In “het oog” (VG 697) word die oog as fenomeen “wetenskaplik” beskou, wat die idee kritiseer dat die oog “meer” probeer sien as wat dit kan sien, byvoorbeeld “metafisies” sien. Die destruktiewe lesing kyk nader wat die gedig oor die oog as sigorgaan te sê het. Die eerste strofe bring die oog as registrerende kamera op die voorgrond, wat visie moontlik maak. In strofe twee val die klem op die fisiologiese aard van die oog as verwarrende draadjies senuwees, maar ook as dit wat ’n sienswyse of sekere manier van sien suggereer. Hierin word die oog bedink as “de spiegel der ziel”, alhoewel die spreker poog om die liggaam-siel-dualisme te destrueer. Die soeke na die siel wat veronderstel is om agter die oog te wees, herinner aan Viljoen (2006:313-315) se analise van Van Wyk Louw se “gewapende visie”,

waarin die titel van die gedig “weerbare, bewapende visie” suggereer, wat ’n proses van verdergaande bewapening en afskerming beginnende by die gesig suggereer:

Dit is reeds ’n eerste laag om “die klein, dun, skuilende siel”, wat hier gelykgestel word aan lig in die oortreffende trap. Lig met ’n hoofletter kan ons gelykstel aan God, met die gedagte dalk dat die siel ’n vonkie van die ewige Lig van God is. Minder as God, anders as God en tog goddelik. Dit is suiwer, verhewe; boards dalk selfs, maar sonder substansie. Dit is ’n onbegryplike afskaduwing van God (as Lig). En tog is dit juis die entiteit wat bewapen raak, wat wil skuil. [...] Dit is die sentrum, waar alles begin, maar hierdie sentrum is eintlik net lig, en dus onuitspreeklik, leeg.

In Lucebert se gedig is “het oog” egter ontdaan van spirituele konnotasies, wat die skeiding tussen liggaam en siel verwerp. In strofe drie word uitgebrei oor die oog as ’n soort teater van die werklikheid, waarin die donker van die wêreld waarin die sterflike hom-/haarself geworpe bevind, die gevolg is van beperkte visie. Ook word gewys hoe dieselfde objek op verskillende maniere gesien kan word. Dit wil sê, die oog sien nie op ’n suiwer visuele manier nie, maar die sienswyse is verhewe tot die oog wat net visueel waarneem. Ten slotte lewer die gedig kritiek op die poging om metafisies te probeer sien.

In “de val van de violist” (VG 702) word beskryf hoe die violis hom in ’n wêreld van toenemende angs bevind, wat op verskillende ruimtelike vlakke afspeel. Hierin word sy wêreld gekonkretiseer en gemetaforiseer kragtens taakskappe en landskappe, byvoorbeeld die stadsruimte en die konsertsaal. Die ruimtes is telkens tekenend van die “orkest” van sy “obsessies” (11). Alhoewel dit lyk asof sy angs dit onmoontlik maak om enigsins in vrede te kan woon, is daar vir ’n vervlietende oomblik ’n besef van woon in ’n wordingswêreld as geheel, in bewaring van die vierskaar, waarin hy homself sien as “een bevend/ twiggje aan een gigantische spiegel vol bomen/ vol wolken” (21-22). Dit sou gelees kon word as ’n oomblik waarin die violis in behoud van die vierskaar woon, maar aan die ander kant kan dit ook gesien word as ’n verskrikte toestand wat juis sy vervreemding van die aarde vooropstel. Die ruimte waarin die violis sy bestaan voer word as dodelik beskryf, namate die sterflike nie met sy eie angs kan tred hou nie en dus nie woon nie.

5.6 Van de maltentige losbol

Aanvanklik sou *Van de maltentige losbol* (1994) ter herdenking van Lucebert sewentigste verjaarsdag verskyn het, maar dit verskyn eers ná die digter se afsterwe op 10 Mei 1994. Die bundel bestaan uit 50 gedigte, 35 gouaches en 16 inktekeninge. Die woord “maltentige” wat “noukeurig” beteken, is teenstrydig met “losbol”, wat ’n ligsinnige of losbandige persoon

veronderstel. Volgens Van Dale, waar ik noodgedwongen heen moest, betekent ‘maltentig’ ‘al te nauwgezet; overdreven zindelijk’, kwaliteiteit die je van een losbol niet meteen verwacht. Daarmee is de titel analoog aan *Van de roerloze woelgeest*, Luceberts vorige bundel” (Goedegebuure, 1994). Die onmoontlikheid van woon met behoud van die aarde, hemele, medemens en goddelikes, blyk reeds ’n gegewe te wees in die latere bundels van Lucebert, en Vanegeren (1994) illustreer dat dieselfde tendens vir *Van de maltentige losbol* geld:

Ook het briesende gesnuif van de dood in de nek van de digter stemt hem niet echt vrolijker: gedichten in *Van de maltenige losbol* als “zangers hemelvaart”, “het laatste uur”, “de verduistering”, “afscheid” en “de gedoodverfde schilder” borstelen apokalyptische vizioenen vol rottenis en dood die herinneren aan Luceberts vorige bundel *Van de roerloze woelgeest* (Vanegeren, 1994).

Die wyse waarop die digter omgaan met die tematiek van die dood in *Van de maltentige losbol*, sou dan ook heelwat insig bied in die wyse waarop die digter woon in wisselwerking met die elemente van die vierskaar tot stand bring. Dit sou byvoorbeeld insiggewend wees vir die wyse waarop die sterflike in verhouding tot sy/haar eie sterflikheid staan, asook die wyse waarop die “aarde” gekonkretiseer word as gewelddadige plek, wat in teenstelling met die “hemele” staan met sy gepaardgaande spirituele assosiasies, soos duidelik blyk in “zangers hemelvaart” (VG 799):

zangers hemelvaart

- 1 strijk de vlaggen halfstok
- 2 totdat zij hangen alsof zij peinzen
- 3 hangend in de stuurstoel van de luwte
- 4 net als helden die nooit veinzen
- 5 blusslang met traan
- 6 spuitgast met pijn
- 7 en stuurloze lach (gegrijs of gegrien)

- 8 broze mens vlezig steekvlam
- 9 de ogen boren door de pens
- 10 van het droombeeld en branden
- 11 blaffen door de nacht
- 12 als een dik boek in de duitse waanzin
- 13 ontploft in het esoterische hoofd

- 14 geen goede gewoonte maar onuitgesproken
- 15 en toch losgepraat door het hele verhaal
- 16 verbaal geboren blijf je naamrover
- 17 terwijl je zingend de aarde verlaat

Reeds in die titel word die beeld van die “zangers” wat “zingend de aarde verlaat” (16-17) gesuggereer. Dit staan in kontras met die uitbeelding van die “broze mens” (8) wat onderworpe is aan geestestorings van die wêreld, wat ikonies in die tweede strofe verbeeld word, soos “branden/ blaffen door de nacht” (10-11). Die “hemelvaart” suggereer dat die “aarde” en “hemele” apart bedink word, en woon vir die sterflike op aarde nie bewerkstellig word nie. Die gedig “zangers hemelvaart” (VG 799) sou met die voorafgaande gedig in die bundel “de aflegging” (VG 797) in verband gebring kon word, wat Van der Elst (2013:87) as ’n soort sluitstuk in Lucebert se oeuvre lees, maar wat ook as ’n treursang of elegie beskou kan word. Die slot van die eerste strofe van “de aflegging” beklemtoon dat die “wêreld” eindelijk laat vaar word, alhoewel die woord, die digterlike woord behoue bly: “al is de wereld weg alleen het woord is waar” (9).

In hierdie gedeelte word twee gedigte bestudeer, naamlik “p m” (VG 807) en “de verduistering” (VG 828). Daar word gevra hoe die wêreld van die sterflike deur landskappe en taaskappe gekonkretiseer word, en watter insig dit bied met betrekking tot woon en die vierskaar. In “p m” (VG 807) onthul die digter alledaagse handeling van woon, wat belig word in die rondskuif van dinge in die huis. Dit is egter nie net die dinge soos die “stoel”, “potplant” en “kast” (2) wat rondgeskuif word nie, maar allerhande dinge maak deel uit van verskillende verskuiwingsprosesse, byvoorbeeld die “uren” (1) wat verbygaan, die “schaduw” (8) in die straat wat langer word soos dit skemer word, wat ook metafories as die verskuiwing van die lewe na die dood geïnterpreteer kan word. In “de verduistering” (VG 828) word gewys dat die verduistering nie net ’n sonsverduistering is nie, maar ook ’n morele verduistering, wat illustreer hoe die “zangers” “zonder tong of keel” “naakt” “liggen” (12) in ’n wêreld gekenmerk “stank” wat deur die “lege land” (9) versprei. Hierin word die heerlike beleving van lewe op aarde gekontrasteer met die onmoontlikheid om in vrede te kan woon, as gevolg van onmenslike wreedheid.

5.6.1 p m

Die titel van die gedig “p m” (VG 807) is ’n afkorting vir *post meridiem*, wat die agtermiddag aandui, in teenstelling met die voormiddag. Die woordeboek gee ’n stuk of ses betekenisse vir “pm”, waaronder *pro memoria* as “ter herinnering” of *piae memoriae* as “ter vrome

nagedagtenis” ook as relevant beskou kan word. Die oorgang van die voormiddag na die agtermiddag dui die tydsverloop in die gedig aan. Die gedig is ’n besinning oor allerhande verskuiwings byvoorbeeld die rondskuif van die meubels om skoon te maak, die wuif van die haarlok van die voorkop na die agter, die son wat op- en ondergaan. Ook word die skryfproses bedink, en die soektog na die regte woord by die skryf van ’n gedig. Die oorgang van die lewe na die dood word ook gesuggereer, wat terselfdertyd die sentrale vraagstuk van die gedig na vore bring: waarom die rondskuiwery van dinge? Onderliggend hieraan is die vraag na die sin van die syn, wat oënskynlik sinneloos voorkom.

p m

- 1 uren zoet met verschuiven met dit naar dat
- 2 de stoel verschuiven de potplant de kast
- 3 dichtdoen in het hart van de kast het stof
- 4 wegwuiven de haarlok van het voorhoofd
- 5 naar het achterhoofd terwijl buiten duiven
- 6 verschuiven van duif naar duif op hun gemak
- 7 blazen de dwazen het stof van de glazen
- 8 en wandelt de schaduw door de straten bedaard
- 9 zo verschuift mede de zon naar een ander woord
- 10 een woord van rust en stilte verschoven naar
- 11 niemand te kort doen steevast de te korte
- 12 naar de langere kant van poedel naar poes
- 13 dan denk je rijkelijk veel heb ik verschoven
- 14 van licht naar mist van bouwer naar sloper
- 15 en terug terug en wederom en weer
- 16 en god weet nog een keer

Deurdat die gedig twee tipes stemminge na vore bring, sou dit op twee vlakke gelees kon word: die eerste vlak, van reël 1 tot 10, en die tweede vlak van reël 10 tot 16. Die kontras tussen die eerste en die tweede vlak is gesetel in die stemming: die eerste gedeelte sien die sterflike se intieme verhouding met die dinge, wat dit laat voorkom asof woon in die verskuiwing van dinge bewerkstellig word. Die tweede gedeelte bring ’n baie meer gefrustreerde stemming of toonaard aan bod. Dit is asof die spreker met inbegrip van die verskuiwing van dit na dat die sinvolheid van die noodwendige afloop van dinge bevraagteken. Vervolgens word dan nader bestudeer hoe die syn gekonkretiseer word deur die uitbeelding van die take van die sterflike, wat alledaagse woon in verskillende kontekste plaas.

Die eerste vlak behels die “verschuiven” wat beleef word met die “uren” se verbygaan wat as “zoet” (1) beskryf word, dit wil sê die aangename belewing van die tydsbesteding vooropstaan. Die woord “zoet” bring dan ook verskillende sensasies na vore, wat veral vir die gehoor- en vir die reuksintuig van toepassing is. Hierin word die liggaamlike belewing van die sterflike met die dinge vooropgestel. Die aksie van “verschuiven” word met die woorde “met dit na dat” belig, met ander woorde hoe “dit” van die een plek na die ander verskuif word. Dit laat dink daaraan dat die regte plek gesoek word vir die meubelstuk om te staan: “de stoel verschuiven de potplant de kast” (2), wat illustreer op watter wyse “de stoel verschuiven”, “de pot [verschuiven]”, “de kast [verschuiven]”, wat dan ook die wyse waarop tyd verbygaan teken. Die “kast” word nie net “verschuiven” nie, maar die woord “dichtdoen” (3) dui aan dat dit gesluit word; hierdeur word alledaagse take beklemtoon wat veral te doen het met skoonmaak.

Klank, en meer spesifiek rym, is die motor in die gedig – vergelyk die herhaling van die oe-klank in “zoet” (1), “stoel” (2) en “dichtdoen” (3), wat tydsverloop aandui van die ure verwyl met die uitvoering van die rondskuiwery. Die “stof in het hart van de kast” (3) word weggevee, maar die woord “wegwuiven” (4) het ook te make met “de haarlok” wat weggevee word “van het voorhoofd/ naar het achterhoofd” (4-5); let hier veral op die emjambement wat verskillende betekenismoonlikhede moontlik maak: die beskrywing van hoe “de haarlok van het voorhoofd/ naar het achterhoofd” beweeg word, gaan ook gepaard met ’n toneel wat buitekant die huis afspeel: “terwijl buiten duiven/ verschuiven van duif naar duif” (5-6), wat dui hoe verskillende werksaamhede binne en buite die huis gelyktydig afspeel. Die “duiven” “buiten” “verschuiven” dus “op hun gemak” (6) (die duiwe paar spontaan en natuurlik) “van duif naar duif” (6); let hier op die herhaling van die ui-klanke in “verschuuiven” (2), “wegwuiven” (4), “buiten duiven/ verschuuiven” (5-6), wat aandui hoe verskillende werksaamhede van menslike en niemenslike agente gelyktydig plaasvind in die taakskap. Die woorde “op hun gemak” het ook betrekking op “de dwazen” wat “het stof van de glazen” “blazen” (7); let hier ook op die herhaling van die azen-klank in “blazen”, “dwazen” en “glazen”. Wie sou die “dwazen” (7) wees? “De schaduw” wat “bedoord” “door de straten” “wandelt” (8) dui aan hoe die skadu’s skuif namate die posisie van die son verander. Die spreker meen: “zo verschuift mede de zon naar een ander woord” (9), wat ’n vreemde uitdrukking is, ’n metafoor aangesien mens verwag dat die son moet verskuif na ’n ander plek, maar nie na ’n ander “woord” nie. Die oorgang van sonskyn na donkerte word dus beklemtoon, maar ook die digter se soeke na woorde om die gang van die son mee te beskryf, dit wil sê die landskap as konkretisering van tydsverloop word voor oë gestel deur die digter.

Waarheen die dinge verskuif word en die sin daarvan word telkens oopgelaat, uitgestel – is dit dan op die ou end sinnelose herhaling?

Die “woord” waarheen die “zon” beweeg dui ’n ander betekenis vir die verskuiwing van die son aan, wat beskryf word as “een woord van rust en stilte” (10). Hierdie “rust en stilte” verschoven naar/ niemand te kort doen” (10-11), wat ’n metafoor is vir die verbygaan van tyd – van lewe na dood. Dit is ook hier waar ’n verandering in toonaard gesien kan word, vanwaar “een woord van rust en stilte verschoven naar” (1) ’n ander soort stemming, wat ’n tipe gefrustreerdheid aan die lig bring: “stevast de te korte/ naar de langere kant” (11-12), verwys moontlik na die kort en lang wyser van die horlosie. Die woorde “van poedel naar poes” (12) dui op die kat en hond buitekant die huis, alhoewel die woordbetekenisse “van poedel naar poes” sintakties ook lyk na van Pontius na Pilatus, wat die sinnelose rondskuif van dinge beklemtoon. Dit verwys ook letterlik na die woordbetekenis van “poedel” en “poes”, en die digter wat op soek is na die regte woord, dit wil sê wat ook ’n rondskuiwery (van woorde) impliseer. Die rondskuiwery van woorde laat dink aan Breytenbach se “nomadismes”, waarin die digterspreker vra:

24 wat gaan jy doen met die oorblywende
25 maande weke ure minute

26 buig en skulp en beweeg die hand
27 in koel binnetuine wat voordag afgespuut is . . .

Hierin besin die spreker oor die sin van die rondskuif van woorde, van die soeke na die regte woord, dit wil sê oor die skryf van poësie. Die spreker dink aan die hoeveelheid verskuiwings wat hy/sy self gemaak het: “dan denk je rijkelijk veel heb ik verschoven” (13), waarin die woord “rijkelijk” assosiasies met die oorfloed rondgeskuipte woorde op soek na die “regte” woord beklemtoon. Die versreël “van licht naar mist van bouwer naar sloper” (14) dui nie soseer op die betekenis van die woorde nie, maar aktiveer ’n intertekstuele spel waarin “licht”, “mist”, “bouwer” en “sloper” gesien word as sleutelwoorde vir die ontsluiting van betekenismoontlikhede in Lucebert se oeuvre – vergelyk byvoorbeeld die lied van “een geest ontdaan” (VG 667) in die oratorium: “bouwers lijken slopers” (8). Ook beeld die koers van lig na mis, en van bouer na sloper die negatiewe koers aan, dit wil sê van mistifikasie en die afbreek van dinge – maar ook “terug terug” (15) – dus die omgekeerde: mis na lig, sloop na bou, dit wil sê konstruktief, misties. Die bevraagtekening roep ook die teenoorgestelde op – “god weet” (16) – wat die relasie met die goddelikes suggereer.

Die laaste twee versreëls “en terug terug en wederom en weer/ en god weet nog een keer” (15-16) beklemtoon die spreker dat die rondskuiwery van woorde eintlik net ’n onproduktiewe besig wees met die self is. Onderliggend hieraan is die spreker se frustrasie, en die bevraagtekening van die sinvolheid van sy alledaagse bestaan. Dit aktiveer ook die betekenis van “ter vrome nagedagtenis” – wat sal oorbly van sy werk na sy dood? Het hy tog wel “ryklik veel” verskuif?

5.6.2 De verduistering

Die titel “de verduistering” (VG 828) sluit aan by die titel van die vorige gedig “p m” (VG 807), wat ’n oorgangsfase suggereer. “[D]e verduistering” dui op die donker word van hemelliggame by ’n eklips. Die beskrywing van die wyse waarop die personasie se “oor” “steeds” “vol mooien melodieën” “stroomt” (1) “terwijl de ogen naar de sterre stralen” (2), impliseer dat die hemele aanskou word by die eklips van die maan. Die gedagte dat “het oor” “steeds” “vol mooie melodieën” “stroomt” is ’n metafoor wat aandui dat die sien van die naghemel die spreker soos musiek in vervoering bring. Die woord “stroomt” is die voortbeweging van klank wat aan die beweging van ’n waterstroom laat dink, die eerste van ’n aantal waterbeelde in die gedig. Die klankstroom is “vol mooie melodieën” en die woord “melodieën” herinner aan die opeenvolging van musikale klanke met betrekking tot hulle welluidendheid – vergelyk die betekenis van welluidend met die beskrywende woorde “vol” as harmonies en “mooie” as esteties.

de verduistering

- 1 steeds stroomt het oor vol mooie melodieën
- 2 terwijl de ogen naar de sterren stralen
- 3 alleen nevelen dromen boven geraas
- 4 het schoonste lied zingt de onnozele vogel
- 5 in het veilige ei in de heilige schaduw
- 6 ook al smoest achter zijn zweethand
- 7 scheefbeen smerig met de vuilbek
- 8 om de hoek alles zoek of rottend in de pispak
- 9 ook het lege land verspreidt stank
- 10 onschuld zuigt zich vet aan bedrog
- 11 uit de overzichtsfoto verdwijnen de instrumenten
- 12 zonder tong of keel liggen de zangers naakt
- 13 verbrijzeld de zon stormt naar de nacht

Die spreker beskryf hoe “het oor vol mooie melodieën” “stroomt” (1), ’n metafoor dat die melodie ’n soort vloeistof is, “terwyl de ogen naar de sterren stralen” (2), wat ook op taalvlak aandui hoe die klanke stroom – vergelyk byvoorbeeld die assonansie van die oo- en o-klank wat ’n stroom van klanke uitbeeld. Hierdie toneel belig die oogpunt van die personasie wat opkyk na die sterreheemel, maar die volgende versreël bring ’n ander perspektief na vore: hierin word die “mooie melodieën” wat die sterflike hoor by die aanskouing van die hemele, gekontrasteer met “nevelen” wat “dromen” bo die aardse “geraas”. Die woord “nevelen” is afkomstig van die Latynse *nebula*, wat in astronomiese terme verwys na ’n newelvlek, maar hier moontlik net na ’n wolk verwys. Die verwysing na “nevelen” wat “dromen boven geraas” is ’n personifikasie van die newelvlek, wat suggereer dat die “nevelen” ’n droomtoestand ervaar. Hierin is ook ’n parallel te sien tussen die “ogen” wat “stralen” in plaas van “sterren” wat “stralen”, en “nevelen” wat dromen” in plaas van mense wat “dromen”. Dan word gewys op “het mooiste lied” wat “de onnozele vogel” (onnosel beteken ook onskuldig) “zingt” (4). Dit kan aan die een kant gelees word as die lied wat die onnosele voël sing, maar ook as onderwerp: “die lied sing die voël”, dit wil sê die omkering staan hier ook voorop. Dit sluit aan by die “ogen” wat “stralen” soos “sterren”, die “nevelen” wat “dromen” soos mense, en die “lied” wat “de onnozele vogel” “zingt”. Die spreker beweeg van die “heilige schaduw” (5) van die voëlnes (die skoonste lied word gesing binne-in die veilige eier, in die heilige skadu daarvan – dus: ’n onmoontlike lied van skoonheid en onskuld) na ’n onderlangse gekonkel tussen ’n “scheefbeen” (’n kreupele met ’n houtbeen) en ’n “vuilbek” (7).

In kontras met hierdie onmoontlik suiwer en onskuldige lied is die mense, skeefbeen en vuilbek, dus aan die konkel in ’n erg smerige en vuil wêreld. Die “lied” sing steeds die “vogel” ten spyte van die “gesmoes”, wat terselfdertyd die aandag vestig op die assonansie van die ee-klanke in “zweethand/ scheefbeen smerig”. Die woorde “ook al smoest achter zijn zweethand” beklemtoon dus die gebaar van “smoest” as ’n onderlangse gekonkel in die gesprek met die “scheefbeen”, soos wat hy agter sy sweterige hand probeer om ’n praatjie te maak “met de vuilbek”. Die woord “smerig” verwys na die hoedanigheid om “smerig” te wees, dit is om oneerlik of gemeen te wees, terwyl “smerig met de vuilbek” die gebruik van vuil taal van die “vuilbek” of dat hy obsene uitlatings maak beklemtoon. Die “vuilbek” staan naas die woorde “om de hoek” (8), wat die omgewing in verband bring met die personasie na wie verwys word. Die verbandlegging tussen “om de hoek alles zoek” (8) met “vuilbek” gee aanleiding tot assosiasies met vullisdromme en leeglêers wat daar rondsoek vir kos.

Die spreker beskryf verder die reuk van die omgewing: “of rottend in de pisbak” (8), waarin “rottend” dui op die toestand van dinge wat “in de pisbak” (krutaal) bederf. Die

spreker vervolg: “ook het lege land verspreidt stank” (9), dit wil sê dat hierdie “lege land” of land wat sonder geestelike inhoud is, ook “stank” “verspreidt”. Die woord “verspreidt” dui daarop dat die “stank” as die stinkende kwaliteit van die lug oral heen versprei, wat ook dui op die stank, vuilheid en boosheid van die hele land. Dit sluit aan by “onschuld” wat sigself “vet” “zuigt” aan “bedrog” (10), wat impliseer dat woon vir sterflikes nie bewerkstellig word nie. Met inagneming van die woord “onschuld”, laat dink “zuigt” veral aan ’n kind wat moedersmelk drink. Die “bedrog” as ’n bedrieëry (van die kwansuise onskuldiges) maak van die onskuldiges “vet” en dui op uitbuiting, reeds van kleintyd af.

Die spreker noem die bestek ’n “overzichtsfoto”, dit is ’n oorsig van die wyse waarop sterflikes op die aarde, onder die hemele en voor die goddelikes woon. Maar hierin “verdwijnen de instrumenten” (11), wat spesifiek in verband gebring kan word met die “zangers” wat “zonder tong of keel” “naakt” “liggen” (12), dit wil sê dat die “zangers” in hierdie verduistering nie meer ’n “tong of keel” het nie (hulle het stemloos geword), en so goed as dood is in die spreekwoordelike verduisterde wêreld. Let dan ook op die kontras tussen die eerste vyf versreëls met “mooie melodieën”, stralende “ogen”, “het mooiste lied [...] in het veilige ei” in teenstelling met die smerigheid van die res. Soos die “instrumenten” verdwyn, word die “zon” as simbolies van hoop ook “verbrijzeld” in sy “stormt naar de nacht” (13). Die gedig is dus meer as net ’n sonsverduistering – dit is ’n verduistering van die wêreld – onbewoonbaar weens onsuiverheid en bedrog.

5.6.3 Die destruksie van landskap in *Van de maltentige losbol*

Die gedig “p m” (VG 807) gaan oor die rondskuif van objekte in ’n huis in die agtermiddag, wat teen die agtergrond van die ander “verskuiwings” wat terselfdertyd plaasvind, byvoorbeeld die son se verskuiwing van oos na wes in die lug, en die rondskuif van woorde in ’n gedig. Die syn word gekonkretiseer deur die sterflike se verhouding tot die elemente van die vierskaar, maar die sinvolheid van die gewone roetine van daaglikse lewe, bring die vraag na die sin van die syn op die voorgrond. In “de verduistering” (VG 828) word gewys hoe die verduistering nie net ’n sonsverduistering is nie, maar ook ’n geestelike verduistering. Die gedig kan gelees word as ’n “overzichtfoto” van landskap as ’n wêreld waarin woon nie meer moontlik is nie as gevolg van toenemende onsuiverheid en bedrog wat kenmerkend aan die lewe is, en toon hoe die “zangers” “zonder tong of keel” “naakt” “liggen” (12), aangebring deur ’n wêreld gekenmerk deur “stank” wat deur die “lege land” (9) versprei. ’n Onherbergsame wêreld word vooropgestel, wat geen vooruitsig bied vir woon met behoud van die vierskaar nie, ten spyte van die teenstellende skoonheid van die aarde.

5.7 Gevolgtrekking

Uit die voorbeelde van Lucebert se laaste vyf bundels kan gesien word hoe Lucebert landskappe en taaskappe tot stand bring, waarin woon vir sterflikes as “die viervoudige bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:173) nie bewerkstellig word nie. Die destruktiewe lesings van landskap as woon in Lucebert se latere poësie, toon aan hoe die “wêreld” wat deur die konkretisering van landskappe en taaskappe tot stand gebring word, heelwat meer pessimisties daar uitsien as dié van Breytenbach. Daar is wel enkele voorbeelde waarin woon met behoud van die vierskaar onthul word, maar dit word meestal in vervlietende terme belig. Om kortliks ’n oorsig te bied van die bevindings in die hoofstuk, gaan gekyk word na die wyse waarop landskap as woon tot uitdrukking gebring word in onderskeie gedigte wat bestudeer is in die bundels van Lucebert.

In die bespreking van gedigte in *Oogsten in de dwaaltuin* (1981) kan gewys word op die groeiende afstand tussen die sterflikes en die aarde, waarin die natuur (as deel van die spanning tussen natuur en kultuur) al meer op die agtergrond skuif. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die gedig “james turrell” (VG 547) waarin die landskap in negatiewe beelde van verwonding uitgebeeld word as gevolg van uitbuiting en oorheersing deur die mens. Die moontlikheid van woon word egter bedink in soverre die mens “uitverkoren” is “om aan nevels een gelaat te geven” (24), wat die sterflike se noodwendige verbondenheid met die vierskaar beklemtoon. Die vyandiggesinde wêreld is ook ’n tema wat duidelik in Lucebert se latere werk na vore kom, wat aantoon hoe sterflikes se woon op aarde – soortgelyk aan Breytenbach se “mensverse” (vgl. Viljoen, 1998:283) – ingrypend bepaal word deur ideologiese raamwerke waarvan “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) en “kleine strateeg” (VG 566) voorbeelde is. ’n Teenvoeter vir die sterflikes se ontuisheid op aarde, word in “van grote en kleine vogels” (576) voorgestel, wat behels dat die sterflikes nader aan die “dinge” self moet leef, wat behels dat daar nie troos gesoek word by die “groot” raamwerke (of “metanarratiewe”) nie, maar soos met Breytenbach se gedig “13” (WV 27-29) nader aan die elemente van die vierskaar leef.

Die ontuisheid van sterflikes se woon op aarde is ’n tema wat in Lucebert se *De moerasruiter uit het paradijs* (1982) op die voorgrond tree. Hierin word die sterflike uitgebeeld as uit voeling met sy/haar eie wese, wat beskryf word om “die dood as dood te vermag, in ontvangs neem sodat dit ’n goeie dood mag wees” (Heidegger, 1989:172). In “de moerasruiter” (VG 581) word geïllustreer dat die sterflikes nie bewus is van hulle eie sterflikheid nie, wat tekenend is van Dasein se oneintlike bestaan. Woon word dus nie bewerkstellig nie, alhoewel die ek-figuur sy/haar “blinde wil” “beproof” (19) om “profeet te

zijn van het verloren oogenblik” (19-20). Die “moerasravijn” (22) waar mense nou “schuil” “om niet meer bij te zijn” (21), staan egter *nie* in teken van die sterflikes se verbondenheid met die aarde nie, maar veel eerder van die “They-world” wat Dasein se oneintlikheid illustreer. In “de pekelzalver” (VG 582) word die sterflikes in strofe een in wisselwerking met die elemente van die vierskaar uitgebeeld, maar die afstand tussen die spreker en die beskrywing van die wêreld word al groter in strofe twee. Die verhouding tussen die lewendes en die gestorwenes word op ironiese wyse bespied, waarin die strewe na onsterflikheid belaglik gemaak word. Die tematiek van landelike versus stedelike bewoning het reeds in die bespreking van “dinkding” (NL 11-22) deur Breytenbach en “stadsbeeld” (VG 396-399) na vore gekom, en word weer eens in “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) na vore gebring. In die gedig word die kunsmatige wêreld van die stad teenoor die natuurlike wêreld van die idille gestel word, wat die groter wordende gaping tussen die sterflike en die aarde beklemtoon. Die wyse waarop die mens die onbewoonbare wêreld as aktualiteit ervaar, word deur die alledaagse belewing van die gesondheidsorg voorgestel in “het gezondheidslijden groeit” (VG 596), waarvan die bejaardesorg as ideologie ontmasker en in negatiewe terme uitgedruk word.

In *Troost de hysterische robot* (1989) is enersyds ondersoek ingestel na die wyse waarop die stedelike versus landelike woon gedestruëer word in “aan de idylle” (VG 646); andersyds is gepoog om ’n langer deurgevoerde lesing van woon uit te voer aan die hand van die “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-680). Die destruksie van landskap staan voorop in “aan de idylle” (VG 646), waarin die spreker in strofe een van die gedigillustreer hoe die landskap oopmaak as ’n wêreld waarin geleef word, wat ’n betekenisvolle taakskap met wakker word die oggend vroeg in die dorp openbaar, maar ook in strofe tweedie landskap op ’n afstand uitbeeld, en ’n negatiewe sienswyse van die stadsbewoner daarop projekteer, tekenend van ’n dualistiese subjek-objek-verhouding. Woon word egter opnuut deur die stadsbewoner bedink, wat die stadslewe beskryf as ’n soort laaste paradys, wat die “idilliese” landelike lewe in die proses ondermyn. Die destruktiewe analise van “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-690) bied heelwat interessante tematiese aspekte, wat ’n lesing van landskap as woon regverdig. Dit behels die konkretisering van die syn deur die vierskaar, waarin apokaliptiese beelde, die verbrokkeling van alle sosiale samehang en die groter wordende gaping tussen kultuur en natuur, beklemtoon word. In die oratorium word sterflikes se woon nie met behoud van die elemente van die vierskaar beskryf nie, wat illustreer hoe die syn sinneloos word, tekenend van die moderne woningnood.

In *Van de roerloze woelgeest* (1993) word veral gefokus op die spanning tussen oog en land, wat klem lê op die dualistiese Cartesiaanse wêreld. In die destruktiewe lesing van landskap in “het oog” (VG 697) word die oog op ’n wetenskaplike wyse beskryf, waarin (onder andere) aangedui word hoe die oog die Spaanse landskap van “castilië” waarneem, soos dit “ruim en wijd” voor die oog “groeiden” (7). Die oog word egter ook in verband gebring met verskillende (metafisiese) sienswyses, byvoorbeeld dat die oog “de spiegel der ziel” (15) is. Maar die spreker lewer kritiek hierop, en meen dat “meer zien dan men ziet ziet men nooit” (31). Die distorsie van dit wat ’n soort “innerlike” landskap van delusies veronderstel, is te sien in die waanbeelde van die violis in “de val van de violist” (VG 702). In die gedig bevind die violis homself as ’n slagoffer van sy delusies, wat geprojekteer op die wêreld waarvan hy deel is. Die onbewoonbaarheid van die wêreld word georkestreer deur sy toenemende angs en vervolgingswaansin. Daar is wel een oomblik waarin dit voorkom asof die violis ontsnap aan sy angste, en op oënskynlik harmonieuse wyse deel uitmaak van die wêreld as ’n geheel: “je bent een blinde violist je bent een bevend/ twiggje aan een gigantische spiegel vol bomen/ vol wolken” (21-23). Dit kan egter ook geïnterpreteer word as ’n oomblik wat sy toenemende vervreemding van die aarde voorstel.

Die wyse waarop die sterflike se woon op aarde deel uitmaak van die groter deelgenootskap aandie wêreld as ’n geheel, word in “p m” (VG 807) en “de verduistering” (VG 828) aan bod gebring. Soos met Breytenbach se latere verse toenemend aan die lig kom, word die subjek al meer ’n buitestanderfiguur, wat nie meer beskryf word as deel van ’n sinvolle taakskap nie – vergelyk byvoorbeeld “Gorée-ure 1” (WV 133). Dit is ook die geval met die figuur in Lucebert se “p m” (VG 807), wat besig is met ’n reeks verskuiwings, byvoorbeeld die rondskuif van meubels. Die rondskuiwery vind terselfdertyd plaas met ander verskuiwings, soos die son wat deur die lug beweeg. Dié verskuiwings suggereer dat die spreker deel is van ’n groter taakskap, alhoewel die sinvolheid van die spreker se eie take bevraagteken word. Ook word verwys na die soeke na die regte woord, wat spesifiek na die digter (Lucebert) verwys, wat vra of dit nie slegs ’n onproduktiewe besig wees met die self is nie. Die sinvolheid van die syn waarin Dasein sigself bevind, word dus in hierdie gedig bevraagteken, wat die angswekkende gevoel van tuisteloos beklemtoon. Die gedig “de verduistering” (VG 828) kontrasteer die wyse waarop die sterflike nie woon op aarde kan bewerkstellig nie, wat spesifiek verband hou met die bedrieglike verhoudings tussen mense; daarteenoor staan die “zangers” (12) se harmonieuse verhouding met die hemele en die aarde, wat die idee skep dat woon wel bewerkstellig kan word. Ten einde sinspeel “de verduistering” nie soseer op ’n natuurbeeld nie, maar veel eerder op die geestelike

verduistering soos “de zangers naakt” “zonder tong of keel liggen” (12), en “de zon” “verbrijzeld” “naar de nacht” “stormt” (13).

In die destruktiewe lesings van landskap as woon is verkenning ingestel na die wyse waarop die landskapfenomenologiese benadering uitgewerk kan word aan die hand van Lucebert se latere werk. Die destruktiewe lesings van woon is van belang in soverre Lucebert veral die dualistiese subjek-objek-relasie destrueer, wat openbaar hoe die sterflike deelgenoot is van die wêreld as ’n geheel. Die wêreld word uitgedruk as in wese onbewoonbaar, omdat die elemente van die vierskaar nie op ’n harmonieuse wyse in verhouding met mekaar kan wees nie. Daar is steeds ’n poging om die verhouding met die vierskaar – dus die volle syn – uit te beeld in soverre daar (bykans) in elke gedig aandag gegee word aan die sterflike se verhouding tot ’n element (of elemente) van die vierskaar. Deur die destruktiewe lesings, wat ten doel het om die syn in en vir die oomblik te belig, word verskeie tematiese aspekte van woon oopgemaak, byvoorbeeld omgewingsbewustheid in die sterflike se verhouding tot die aarde in “james turrell” (VG 547) en “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594), ideologiekritiek in die verhouding van die sterflike met betrekking tot ander sterflikes in “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) en “het gezondheidslijden groeit” (VG 596), die sterflike se verhouding tot sy eie sterflikheid in “de moerasruiter” (VG 581) en “de pekelzalver” (VG 582), die verhouding van die sterflikes ten opsigte van die goddelikes in “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 563-590).

Hoofstuk ses

’n Vergelykende ondersoek na woon in die latere poësie van Breyten Breytenbach en Lucebert

6.1 Inleiding

Daar is reeds in die inleiding van die proefskrif genoem dat die gedigte van Breytenbach en Lucebert met behulp van Tim Ingold se *woonperspektief* benader is (Ingold, 2000:185-186), wat wegbeweeg van die idee dat landskap op ’n subjek-objek-relasie berus, maar ’n meer fundamentele uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn veronderstel (Dreyfus, 1991:5). Die omskrywing van landskap as ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn, en woon as “die wyse waarop sterflikes op aarde is” (Heidegger, 1989:171), impliseer dat die metafoer van landskap as woon verklaar kan word as die ondersoek na sterflikes se bewoning op aarde, wat deur die sterflikes in verhouding tot die vierskaar geplaas word. Hierdeur word die alledaagse aktiwiteite van woon met behulp van Tim Ingold se onderskeid tussen *landskap* en *taakskap* verstaan. Die idee van landskap maak die wêreld oop as “an array of related features” en die taakskap as “an array of related activities” (Ingold, 2000:195). Die versameling “kenmerke” van die landskap en die versameling “werkzaamhede” van die taakskap maak inherent deel uit van die wording van die wêreld as geheel, wat beteken dat die onderskeid tussen die taakskap en die landskap opgehef kan word, mits die fundamentele temporaliteit van die landskap erken word (Ingold, 2000:201). In ’n onderhoud waarsku Ingold egter teen die “meganies” gebruik van die onderskeid tussen landskap en taakskap:

... I invoked the term [taskscape] as part of an argument, the purpose of which was to show why we don’t need it. In that argument, I set up a distinction between landscape and taskscape. The movement of the argument then was to show how you can’t have such a distinction. If you temporalize the landscape, then landscape and taskscape are one. But of course people read taskscape and they thought: “this is nice. Well, we’ve got a landscape here and a taskscape there”, and they missed the whole point of it. When I invoked the concept, it was to get rid of it, and to come up with a more dynamic sense of what landscape is, which would be a taskscape at the same time (Fiori *et al.*, 2011).

Dit is dus belangrik om te illustreer hoe die destruksie van die landskap die werkzaamhede van die taakskap na vore bring, wat die temporaliteit van die landskap openbaar. Hieruit kom dit duidelik aan die lig dat die onderskeid tussen die landskap en die taakskap ten doel het om te illustreer hoedat landskap en taakskap onlosmaaklik versmelt is, eerder as die landskap wat

as 'n statiese toneel in die verte waargeneem word. Die taakskap illustreer dus die voorlopige konkretisering van die radikale temporaliteit van Dasein se in-die-wêreld-syn, wat 'n destruksie van die “aanvaarde” landskapidee is. Die wyse waarop die syn gekonkretiseer word, hou dan ook verband met die sterflikes se ontdekkende houding ten opsigte van die elemente van die vierskaar. Uit die destruktiewe analyses van die landskapidee, wat in vorige hoofstukke aan die hand Breytenbach en Lucebert se latere poësie uitgevoer is, word vervolgens belangrike raakpunte geïdentifiseer wat gebruik word as bepaalde vertrekpunte vir die vergelyking van landskap as woon in die digters se latere werk. Hierdie vertrekpunte word deurlopend met die vraag na die sin van die syn, en die wyse waarop sterflikes op aarde woon, in verband gebring. Dit word gedoen in 'n poging om aan te toon hoe die digters se latere werk in die grondliggende kwessies van landskap as woon ooreenkom en verskil.

6.2 Raakpunte

Dit is nie die doel van hierdie hoofstuk om landskappe en taakskappe van mekaar te skei nie, maar juis om te illustreer hoe die take as “the constitutive acts of dwelling” (Ingold, 2000:195) die landskap temporaliseer. Dit word gedoen deur eerstens te illustreer hoe die “aanvaarde” landskapidee in Breytenbach en Lucebert se gedigsiklusse “dinkding” (NL 11-22) en “stadsbeeld” (VG 396-399), sowel as voorbeelde van gedigte wat in Hoofstukke vier en vyf bestudeer is, gedestruëer word deur die werksaamhede van menslike en niemenslike agente in die taakskap na vore te bring. Tweedens word aangetoon hoe die temporaliteit van die taakskap in die digters se latere werk ooreenkom en verskil. Dit word gedoen deur die uitbeelding van menslike en niemenslike agente as aktiewe deelnemers in die uitvoering van hulle alledaagse take van woon met mekaar te vergelyk (Ingold, 2000:196). Die navorser vra terselfdertyd hoe die verlede en die toekoms op uiteenlopende maniere tot in die oomblik van die uitvoering van die take versamel word. Dié take maak deel uit van “an ensemble of tasks, performed in series or in parallel, and usually by many people working together” (Ingold, 2000:195), wat “a total movement of becoming” (Ingold, 2000:200) tot stand bring, wat die “taakskap” veronderstel. Alhoewel die omvang of totaliteit van so 'n “taakskap” nie bepaal kan word nie, veral as gevolg van Dasein se radikale temporaliteit, word derdens op soek gegaan na metafore in Breytenbach en Lucebert se werk wat poog om die aard van die taakskap te beskryf. Vierdens word die vervlegte opvatting van die landskap op sistematiese wyse in die digters se werk vergelyk. Dit word gedoen deur die mees prominente verhoudings te belig waarin die sterflike tot die ander elemente van die vierskaar staan. Gedigte wat dieselfde verhouding belig, sal vergelyk word. Bogenoemde raakvlakke dien as

vertrekpunte vir die vergelyking van die digters se werk vanuit die fenomenologiese benadering van landskap as woon.

Kortliks kan die raakvlakke met behulp van die volgende vrae afgebaken word, wat 'n raamwerk bied vir die vergelyking van die digters se werk:

- i. Die destruksie van landskap: Hoe vergelyk die destruksie van die “aanvaarde” landskapidee in die digters se werk?
- ii. Die temporaliteit van die taakskap: Hoe vergelyk die temporaliteit van die taakskap in Breytenbach en Lucebert se werk?
- iii. Die taakskap as 'n ensemble van take: Hoe vergelyk die metafore wat die fenomeen van die taakskap as 'n ensemble van take in Breytenbach en Lucebert se poësie tot uitdrukking bring?
- iv. 'n Sistematies-deurgevoerde lesing van landskap as woon: Hoe vergelyk landskap as woon met inbegrip van die elemente van die vierskaar in die digters se werk?

6.2.1 Die destruksie van die landskapidee

Die eerste raakpunt is die destruksie van die landskapidee. Die aanvaarde landskapidee behels die siening dat landskaptonele berus op 'n subjek-objek-relasie. Ter illustrasie word Breytenbach se eerste gedig van “dinkding” (NL 11) met Lucebert se gedig “5” (VG 397) van “stadsbeeld” vergelyk. In die eerste gedig van “dinkding” (NL 11) word gewys hoe die spreker uitkyk oor “daardie heuwels” (4) in die verte en hoe hy met sy “trots” (4) en tekenvaardigheid die landskaptoneel tot sy eie uiting of produk wil omvorm: “uitgekyk: ek is so trots op daardie heuwels/ asof ek hulle self geteken het” (4-5). Die volgende formule kan hieruit geabstraheer word om die subjek-objek-relasie mee te illustreer: die “ek”-figuur as subjek bring die landskaptoneel as “heuwels” (4) as objek vanuit 'n sekere sienswyse (van “trots” en tekenvaardigheid) tot stand. Dit kom ooreen met gedig “5” (VG 397) van “stadsbeeld” waarin die personasie as subjek die stadslandskap as objek deur middel van 'n objektiewe sienswyse tot stand bring:

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | straten smal |
| 2 | ramen smal |
| 3 | stoepen smal |
| 4 | en een te smalle beurs |
| 5 | ook de zon maar |
| 6 | een vinger lang een pink breed |

- 7 dit is alles wat de dichter hier ziet
8 en fraaier maakt hij het niet

Die ooreenkoms is dat beide sprekers in Breytenbach en Lucebert se gedigte subjektiewe landskaptonele as objekte tot stand bring vanuit 'n sekere sienswyse, dit wil sê die digters kyk, registreer en representeer. Hierdie landskapsienswyses ("landscape as a way of seeing") is "konstruktivisties" van aard, wat in kontras staan met Ingold se postkonstruktivistiese kritiek. Die kontras behels dat die konstruktivistiese sienswyse steeds vasgevang is in 'n soort Cartesiaanse subjek-objek-verhouding deurdat die aanskouer sy/haar manier om die wêreld te sien projekteer op die landskap asof dit 'n leë skilderdoek is. Die konstruktivistiese sienswyse is spesifiek gemik op die omskrywing van die landskap as "a cultural image, a pictorial way of representing or symbolising surroundings" (Cosgrove & Daniels, 1988:1). Landskappe wat op dié konstruktivistiese sienswyses berus, moet dus gedestruëer word sodat duidelik blyk hoe landskap fundamenteel deel is van Dasein se in-die-wêreld-syn, eerder as die objek van 'n Cartesiaanse subjek-objek-relasie. Dit gaan dus oor landskap as 'n kulturele beeld versus die proses van beleef as aktiewe houding.

Die spreker in "dinkding" (NL 11) se eerste gedig, wat uitkyk oor "daardie heuwels" (4), illustreer egter ook hoe die "heuwels" deur die sterflike se kunstenaarsaktiwiteit beskerming vind in sy wêreld, "daardie heuwels/ asof ek hulle self geteken het" (4-5), wat behels dat die kunstenaar die "wêreld-oopheid" wat reeds werkzaam is, tot in die "materiële medium" verwerk (Sheehan, 2005:366). Hieruit blyk hoe die subjek-objek-relasie tussen waarnemer en waargenome gedestruëer word, sodat die landskaptoneel 'n uitdrukking word van Dasein se in-die-wêreld-syn, eerder as 'n dualistiese siening wat oog teenoor gebied en waarneem teenoor bewoon stel (Wylie, 2007:2-11). Dit kom ooreen met Lucebert se gedig "5" (VG 397) in "stadsbeeld", waarin dit voorkom asof die spreker die "straten" (1), "ramen" (2), "stoepen" (3) en "beurs" (4) op 'n objektiewe wyse weergee, wat bekragtig word deur die spreker se stelling: "dit is alles wat de dichter hier ziet/ en fraaier maakt hij het niet" (7-8). Wat afgelei kan word, is dat die sienswyse van die spreker 'n objektiewe oogpunt veronderstel, maar enkele leidrade in die gedig destrueer die landskapidee wat berus op 'n dualistiese subjek-objek-relasie. Die herhaling van die woord "smal", wat met "straten", "ramen" en stoepen" in verband gebring word, suggereer dat die stad te smal is om sterflikes se woon in wese te huisves. Die woorde "een te smalle beurs" (4) suggereer dan ook dat dit 'n armoedige woonbuurt is, of dat die kunstenaar self armoedig is. Die vergelyking van die "zon" wat beskryf word in liggaamlike terme as "een pink breed" (6), openbaar hoe die

spreker deel is van die wêreld wat beskryf word. Die spreker lewer met ander woorde 'n verslag vanuit die posisie van die landskap as 'n wêreld wat liggaamlik bewoon word; die landskap is dus nie die stad as objek, wat totaal los van die waarnemende subjek beskou word nie, maar 'n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn.

Uit hierdie twee gedigte blyk dat Breytenbach en Lucebert dieselfde strategie gebruik om 'n landskaptoneel vanuit 'n sekere sienswyse op 'n afstand tot stand te bring, maar dat hierdie afstand en rasionaliteit ondermyn word in soverre die “heuvels” in Breytenbach se gedig beskerming vind in die wêreld van die kunstenaar, wat landskap openbaar as 'n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn. Lucebert se spreker doen homself eweneens voor as 'n objektiewe verslaggewer, wat die landskap op objektiewe wyse tot stand bring, maar die objektiwiteit daarvan word gedestruëer deurdat die spreker self deel is van die landskap waarin sy/haar liggaamlike belewing daarvan vooropstaan, en woordbetekenisse meer sê oor die sterflike se woon op aarde as wat dit aanvanklik voorgee om te doen. Hierin word die stadslandskap nie uitgedruk as 'n objektiewe entiteit nie, maar 'n subjektiewe opgawe van die wyse waarop sterflikes in verhouding tot die vierskaar op aarde woon.

Die betekenis van die syn word dan ook met betrekking tot die vierskaar vergelykend bedink. Breytenbach se spreker openbaar die syn in die eerste gedig van “dinkding” (NL 11) as die plek waar die vierskaar bewaar word, wat deel uitmaak van die kunstenaar se wêreld. Lucebert se spreker onthul die syn egter nie as die plek waar die vierskaar onthul word nie, en woon word bemoeilik deur die beknoptheid van die geboue in die woonbuurt, die armoede wat gesuggereer word deur “een te smalle beurs” en die feit dat die hemele skaars ontvang word. Alhoewel die spreker in Breytenbach se gedig eers die interieur van die woonplek beskryf, is die ooreenkoms van Breytenbach en Lucebert se gedigte dat albei sprekers 'n landskaptoneel in die verte beskryf, wat deur die leser gedestruëer word om te laat blyk dat daardie landskap 'n uitdrukking is van die sterflike se woon op aarde. Die wyse waarop gewoon word, verskil egter ook van mekaar: landskap as woon word in Breytenbach as “die viervoudige bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:173) bewerkstellig, terwyl landskap as woon nie bewerkstellig word in Lucebert se gedig nie. Tematiese aspekte, byvoorbeeld die groter wordende gaping tussen kultuur en natuur, kan uit Lucebert se gedig afgelei word, wat terselfdertyd aansluiting vind by Heidegger (1989:177) se lesing oor die woningnood. Hierin sou die sterflike juis nie woon nie, aangesien hy/sy afgesny is van die konkrete belewing van die aarde en die ontvang van die hemele. Dit staan in kontras met Breytenbach se eerste gedig van “dinkding”, waarin dit juis om die ervaring van woon met behoud van die elemente van die vierskaar – vergelyk byvoorbeeld die spreker se voorneme

om “windrigtings” (7) uit te sit, wat ’n baie spesifieke manier is waarop die sterflike die hemele as hemele ontvang.

Ander gedigte wat gebruik word as voorbeelde vir die vergelyking van die destruksie van landskap in die digters se latere poësie, sluit in: “eiland (1)” (NL 5-6) en “13” (WV 27-29) van Breytenbach, en “james turrell” (VG 547) en “de moerasruiter” (VG 581) van Lucebert. In “eiland (1)” (NL 5-6) van Breytenbach word daar in die openingsversreël ’n landskaptoneel tot stand gebring, kenmerkend van die subjek-objek-relasie:

- 1 daardie eiland dus, heuwels blink waar wind
- 2 blou linte span ...

Dit word gesien in die aanwysing van “daardie eiland” se “heuwels” wat “blink” (1) in die verte (let op die deiktiese woord, “daardie”, wat bepalend is vir die tot stand bring van die landskaptoneel). Dié beskrywing sluit aan by die landskaptoneel in die agtste strofe van die gedig, waarin die spreker sê:

- 45 jy! jy! waar jy loop is jy ’n geleidster
- 46 ek sien jou gaan langs die hang van blink heuwels
- 47 en wanneer die lig sterf word jou hare swart,
- 48 maar meer: ek volg jou met die bewegings
- 49 van my hart op soek na al die kadanse ...

Die spreker is nie deel van die landskaptoneel wat beskryf word nie, maar word as ’n toeskouer op ’n afstand geplaas, wat die toneel in die verte waarneem (let op die spanning tussen naby en ver in die opstel van die landskap). Die waarnemer as selfstandige subjek staan dus buite die landskaptoneel, wat beteken dat hy/sy nie deel is van die landskap nie, maar op ’n sekere manier na die landskap kyk. Die landskap word dus volgens ’n sekere sienswyse tot stand gebring, wat in die agtste strofe met betrekking tot die spreker se “begeerte” ten opsigte van die aangesprokene gelees kan word: “ek volg jou met die bewegings/ van my hart op soek na al die kadanse/ waarop ek met jou óm kan gaan” (48-50) (die landskap word dus gekleur met sy begeerte). Hierin is die subjek-objek-relasie te lees in die aanskouer as selfstandige subjek wat die landskap sowel as die beminde as onafhanklike objekte aanmekaar gelykstel. Hierdie landskapsienswyse sluit aan by die feminiskulturgeograaf Gillian Rose se argument dat landskappe, histories-geografies gesien, meestal gesien word met verwysing na die “vroulike liggaam” en die “skoonheid van die natuur” wat met die troep van die “aarde” as “moeder” verband hou, veral met betrekking tot

die “sikliese aard” en “vrugbaarheid” wat met die aarde geassosieer word. Die landskap word dan ook “geseksualiseer” deurdat dit bekyk word as “vroulike liggaam” en ’n metaforiese terrein van “begeerte” word, wat beskryf word as “the enticing and inviting land to be explored, mapped, penetrated and known” (Rose, 1993:92). Die landskap word dus gesien as ’n projeksie van die (manlike) spreker se begeerte.²³ Dié landskapsienswyse kleur die landskap en die beminde met die begeerte van die aanskouer, wat insig bied in die wyse waarop sterfliks die aarde as objek wil oorheers, en die vroulike liggaam tot objek wil maak.

Dié soort verhouding tussen die aanskouer as subjek en die landskap as objek, wat die landskap vanuit die aanskouer se perspektief tot stand bring, is ook te vinde in Lucebert se latere werk. Die “nederige geest” (7) in die gedig “de moerasruiter” (VG 581) openbaar sy/haar “dorst” (7) in ’n “gebed” (9) aan die aangesproke “god” (10), waarin die “god” gevra word om te voorsien in die “nederige geest” se nood:

- 7 snel overvalt dorst de nederige geest
- 8 ook al heeft hij een dampend vaandel gered
- 9 dat van het gebed als offerte of als laatste bod
- 10 ‘oh god als gij nu niet wordt gemolken op de alpen
- 11 zullen dierbare borsten als graven bersten in de dalen’ ...

Hierin word die “god” gevra om gemelk te word op die Alpe, wat impliseer dat die “nederige geest” “god” sien as ’n moeder of koei wat die sterflike moet voed met melk. Die implikasie hiervan is dat die “nederige geest” nie noodwendig sy/haar werklike dors sal les nie, maar eerder sy/haar spirituele dors. Maar indien die “god” nie sy/haar “gebed” verhoor nie, sal “dierbare borsten als graven bersten”, waarin die werkwoord “bersten” daarop dui dat die “dierbare borsten” (van “god” as moeder of koei) sal bars “als graven” (soos grafte), wat die dood suggereer. Die verband tussen borste en grafte is egter metafories van die “nederige geest” se begeerte of op-pad-wees na die dood, wat geprojekteer word op die landskaptoneel van die “alpen” met sy “dalen” wat met “borsten” geassosieer word. Die adjektief “dierbare” fokaliseer die “dalen” vanuit die begeerte van die sterflike. Hierin bly die landskap egter net ’n beeld wat die begeerte van die “nederige geest” ten opsigte van die dood of spiritualiteit openbaar. Die landskap is dus nie ’n uitdrukking van Dasein se in-die-wêreld-syn nie, maar word openbaar as ’n simboliese landskap, wat veel eerder insig bied in die landskap as projeksie van die subjek se begeerte. Die landskaptonele in die relaas van die “nederige

²³Vir ’n uitgebreide bespreking oor feminisme en landskap, vergelyk Wylie (2007:82-91) wat aanleiding gegee het tot die skryf van hierdie gedeelte.

geest” word dus gebruik om die figuur se begeerte, wat verskillende vorms aanneem, te belig, alhoewel ’n meer direkte, liggaamlike aanraking met, en ervaring van, landskap (Wylie, 2007:139), nie bewerkstellig word nie.

Daar kan egter ook deur ’n destruktiewe lesing van die gedigte genoem word hoe Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn die subjek-objek-verhouding voorafgaan. Hiervolgens word aangetoon hoe Dasein se ontdekkende houding ten opsigte van die syn deur die vierskaar gekonkretiseer word. In die agtste strofe van “eiland (1)” word die landskap gemetaforiseer tot ’n teenhanger vir die dood – vergelyk: “en wanneer die lig sterf word jou hare swart” (47), wat veronderstel dat die sterflike seek na die skemberbeminde as “’n geleidster” (45) tot in die dood. Die sterflike staan dus nie meer buite die landskap soos gesuggereer word aan die begin van strofe agt nie, maar metaforiseer die landskap tot liminale of oorgangsruimte, waar die skemberbeminde hom/haar deur die landskap (van lewe) tot in die dood begelei. Hiervolgens seek die spreker na “al die kadanse” (49) van omgang met die landskap en/of beminde, in teken van die ervaring van die lewe self.

In “de nederige geest” (7) se “gebed” (9) in “de moerasruiter” (VG 581) word moontlike uitkomst bedink, wat die elemente van die vierskaar op verskillende maniere met mekaar in verband bring: sou die godheid nie gemelk word nie, wat ’n verhouding van die sterflike met die goddelike impliseer, sal die dierbare borste soos grafted oopbars. Hierdie metafoor hou verband met die sterflike se verhouding met die aarde en die hemele: sou die god nie gemelk word nie, sal die sterflike tot sterwe kom. Dit gaan dus oor die sterflike se uur van nood, of oomblik van waarheid, waarin sy/haar lot van aangesig tot aangesig beskou word. Tog word daar in die slotstrofe geïllustreer hoe die mens kies “om niet meer bij te zijn” (21) “diep in het moerasravijn” (22), wat veronderstel dat die sterflike kies om nie meer te woon in wisselwerking van die elemente van die vierskaar nie.

Die destruksie van die aanvaarde landskapidee word voorts vergelykend aan die hand van Breytenbach se gedig “13” (WV 27-29) en Lucebert se gedig “james turrell” (VG 547) ondersoek. Die spreker in Breytenbach se gedig lewer kritiek op sy/haar eie onthulling van die landskap as ’n toneel, waarin die aarde gereduseer word tot wat aanskoubaar en waarneembaar is, alhoewel die landskap nie liggaamlik en/of emosioneel ervaar en/of bewoon word as deel van ’n sinvolle taakskap nie. Die spreker in “james turrell” bring ’n landskap vanuit ’n sekere omgewingsbewuste sienswyse tot stand, wat gerig is op die wyse waarop sterflikes die aarde uitbuit en oorheers. Hiervolgens sou die landskap “gelees” kon word as teks, wat iets te sê het oor die wyse waarop sterflikes die omgewing skade berokken. In “13” deur Breytenbach word die afstand tussen die spreker en die aarde met die opstyg van

die vliegtuig heelwat groter, en word die wyse waarop sterflikes op aarde woon in 'n negatiewe lig gestel, wat insluit die beskrywing van “damme” as “kwikspatsels” of “gate gif” (27), en die “stad as die verkragting van saamwees” (28):

25 die dorpe was bottelskerwe gestring
26 aan die draad van 'n dronkwordpad
27 en kwikspatsels damme of gate gif
28 daar was 'n stad as die verkragting van saamwees
29 toe stilte
30 en skielik die kreukels en karbonkels
31 swart berge, en later die donker bleek
32 dambord van 'n woestyn uiterse
33 stoere eensaamheid ...

Die spreker se kritiek op die wyse waarop sterflikes op aarde woon, is egter nie sonder selfkritiek nie. Die spreker is bewus daarvan dat die spoed waarteen die vliegtuig oor die kontinent gaan, die fyner details van woon ontken, wat kenmerkend is van 'n subjek-objek-relasie. Daarom sê die spreker:

43 draai, draai my lied
44 jy loop te ver
45 kom terug na die kat op straat
46 die duif so stil op die nag se balkon ...

Dit beteken egter nie dat die wyse waarop die landskaptoneel op 'n afstand tot stand gebring is, “verkeerdelik” gedoen is nie, maar noop die leser om krities te wees oor die wyse waarop landskappe vanuit 'n “omgewingskritiese” sienswyse as deel van 'n subjek-objek-relasie op die landskap geprojekteer word. Met ander woorde, die spreker kritiseer die wyse waarop sterflikes op aarde woon, alhoewel dit op 'n afstand gedoen word. Die kritiek hierteen is dat die kritiese houding van die spreker in die gedig ongegrond is, in soverre dit nie berus op die be-lewing van daardie “wêreld” nie. Vanuit hierdie insig sou mens 'n kritiese houding kon inneem ten opsigte van die wyse waarop die spreker in Lucebert se “james turrell” (VG 547) die sterflikes se bewoning van die landskap op 'n afstand vanuit 'n omgewingsbewuste sienswyse kritiseer:

13 ... toch ben ik in gedachte meegevlagen
14 met mijn vrienden die door jim
15 in zijn klein vliegtuig werden meegetroond

- 16 boven de doodwonden van een oud land
- 17 en over het nijdvlees en het zuchtgezwel
- 18 van nieuwe wingewesten daar in het amerikaanse westen

- 19 en ik zag met hen de zon zinken en alle hoop
- 20 op nog meer goud en bloed glorieus vervliegen ...

In “james turrell” word ’n landskaptoneel as panoramiese blik uitgebeeld, waarin “de doodwonden van een oud land” van “boven” (16) beskryf, waarin “de zuchtgezwel/ van nuwe wingewesten” (17-18) dui op die uitbuiting van die mens op die omgewing vir produksiedoeleindes, wat ook aansluit by Breytenbach se betoog in gedig “13” dat die “dood” “dag vir dag” (34) gemaak word. Die spreker staan dus krities teenoor die wyse waarop sterflikes in wisselwerking met die aarde woon, dat hulle in so ’n mate produksiegesentreer is, dat die omgewing onherstelbare skade berokken word. Alhoewel die spreker die landskap vanuit ’n subjek-objek-relasie tot stand bring, destrueer die spreker die sienswyse en vind in die voorlaaste strofe hoop in die gedagte dat landskap die woonplek vir die sterflikes is. Dit word beklemtoon deur die spreker wat sê dat die “volwassen kind” “daar beneden” (23) “uitverkoren” is “om aan nevels een gelaat te geven” (24). Hiervolgens word landskap nie net as ’n toneel gesien nie, maar tot stand gebring as woonplek.

- 25 toen wij daalden in de krater van jim’s vulkaan
- 26 want dat is zijn huis
- 27 terwijl de sterren allen tegelijk opsprongen in de cockpit
- 28 droomde ik even dat ik was half niets half poes
- 29 die net als het universum
- 30 genoeg heeft aan het spelen met de eigen staart

Met die “sterren” (27) wat gesien word, soos wat “in de krater” (25) afgedaal word, “droomde” (28) die spreker dat “dat ik was half niet half poes” (28), wat deur die ontvang van die hemele ’n mistieke deel wees van die “universum” (29) suggereer. Die slotgedeelte van die strofe kan op twee maniere geïnterpreteer word, naamlik die gedagte dat die spreker soos ’n kat is wat “genoeg heeft aan het spelen met de eigen staart” (30), wat met ander woorde nie vrae vra oor die sin van alles nie. Ook word die “universum” (29) as kat gepersonifiseer wat selftevrede met sy eie stert speel. Die mistieke eenheid met die “universum” staan voorop, wat die harmonieuse wisselwerking as deel van die mistieke belewing van die heelal, verhelder.

Uit die vergelyking van “eiland (1)” (NL 5-6) en “de moerasruiter” (VG 581), en “13” (WV 27-29) en “james turrell” (VG 547) kan gesien word dat landskaptonele op uiteenlopende maniere geïnterpreteer kan word. In “eiland (1)” is enersyds gewys op die begeerte wat die spreker op die landskaptoneel en die skemberbeminde geprojekteer, waarin die landskap nie as ’n uitdrukking van woon gesien word nie, maar gereduseer word tot die begeerte van die spreker. In “de moerasruiter” word die landskap nie as ’n uitdrukking van ’n wêreld waarin gewoon word nie, beskou nie, maar ooreenkomstig Breytenbach se “eiland (1)” as ’n projeksie van begeerte. Hierin is daar dus nie sprake van die landskap wat as die sterflikes se woonplek onthul word nie, maar eerder van landskap as die begeerte van die personasie wat sy/haar dood tegemoet gaan. Andersyds is ook gewys hoe Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn die subjek-objek-verhouding in “eiland (1)” voorafgaan, wat ’n destruktiewe lesing van die teks moontlik maak. Dit behels dat die spreker deel is van die landskap, soos die landskap/beminde ’n “geleidster” (45) word tot in die dood, waarin woon vir die sterflike bewerkstellig word met behoud van die vierskaar. In “de moerasruiter” word woon egter nie bewerkstellig nie, aangesien die mens aan die einde van die gedig “schuilt” “om niet meer bij te zijn hier/ diep in het moerasravijn” (21-22), wat illustreer hoe Dasein op ’n inoventieke wyse bestaan. In gedig “13” bring die spreker ’n landskaptoneel vanuit ’n vliegtuig tot stand, waarin die spreker ’n kritiese houding inneem ten opsigte van die wyse waarop sterflikes se woon op aarde, wat ooreenkom met die kritiese ingesteldheid van die spreker in “james turrell”. Hierdeur word die afstand tussen oog en land oorbrug deurdat die spreker insien dat landskap nie slegs ’n toneel in die verte is, wat byvoorbeeld gelees kan word as ’n pleidooi om ’n meer omgewingsbewuste wêreld nie, maar veel eerder as deel van die sterflike se woon op aarde, wat die afstand tussen die sterflike en die aarde, tussen oog en gebied, kleiner maak.

6.2.2 Die temporaliteit van die taaskap

Die temporaliteit van die taaskap is essensieel “sosiaal” van aard, en die wyse waarop dit verstaan word, is dat die menslike agente gesien word as aktiewe “deelnemers” aan die landskap deur die uitvoering van hulle alledaagse take, en nie as toeskouers nie. Ingold (2000:196) skryf dat die idee van “toeskouerskap” gebaseer is op die illusie van liggaamloosheid:

This is not, however, the way we perceive the temporality of the taskscape. For we do so not as spectators but as participants, in the very performance of our tasks. As

Merleau-Ponty put it, in reckoning with an environment, I am ‘at my task rather than confronting it’ (1962: 416). The notion that we can stand aside and observe the passage of time is founded upon an illusion of disembodiment. This passage is, indeed, none other than our own journey through the taskspace in the business of dwelling. Once again we can take our cue from Merleau-Ponty: ‘the passage of one present to the next is not a thing which I conceive, nor do I see it as an onlooker, I effect it’ (1962: 421).

Met inbegrip van die agente wat aktiewe deelnemers is in die uitvoering van hulle alledaagse take, sowel as die verlede en toekoms wat met die uitvoering van take tot in die hede versamel word (Ingold, 2000:196), kan die volgende vrae gevra word: hoe vergelyk die tot stand bring van temporaliteit by die twee digters en watter ooreenkomste en verskille kom in die tot stand bring van die temporaliteit na vore? Aanvanklik sal enkele gedigte uit “dinkding” en “stadsbeeld” vergelyk word, wat die weg baan vir die vergelyking van gedigte uit die digters se latere werk. In “dinkding” (NL 11-22) lewer die spreker ’n “saamgestelde besinning” (die onderskrif van die gedigsiklus) oor die wyse waarop hy homself hervestig “in ’n ander land” (reël 17; gedig een) met die hoop om te breek met die verlede en woon met behoud van die vierskaar te bewerkstellig. Die hervestiging gaan gepaard met take wat deel uitmaak van die huis inrig en sigself oriënteer in die groter omliggende omgewing. ’n Goeie voorbeeld van die ek-spreker wat take uitvoer om homself in die nuwe huis in te rig, is die tweede strofe van die eerste gedig (NL 11), waarin die spreker dink aan take wat nog in die toekoms uitgevoer moet word, maar terselfdertyd ten doel het om homself in die groter omliggende streek te oriënteer:

- 6 voëls sal geïdentifiseer moet word
- 7 noemname kry, windrigtings uitgesit
- 8 en bome herkenbare skete en loseerders
- 9 die hoepoe het ’n groen klok om die hals ...

Hierin kan gesien word hoe die take wat nog uitgevoer moet word in die toekoms, “voëls sal geïdentifiseer moet word” (6), reeds in teken staan van die wyse waarop woon deur alledaagse take met behoud van die elemente van die vierskaar bewerkstellig sal word. Die “windrigtings” (7) speel dan ook ’n rol in soverre die spreker homself in die omliggende omgewing oriënteer. In “stadsbeeld” (VG 396-399) word nie net gefokus op verskillende menslike agente nie, maar ook niemenslike gestaltes, byvoorbeeld “het huis van de dag” (16), wat geïnterpreteer kan word as aktiwiteit of werksaamheid in gedig “1” (VG 396). Die huis van die dag akkommodeer dus die “dagverblijf” (17) van die agente, wat die agente se

alledaagse werksaamhede van woon, beskryf: “ik ben het huis van de dag/ en het dagverblijf van de daad” (16-17). Dit gaan dus by “stadsbeeld” nie net oor ’n enkele personasie soos by “dinkding” nie, maar die verslaggewing deur, en uitvoering van, verskillende werksaamhede deur verskeie agente, wat ’n uitgebreide verslag van die stad aanbied gedurende die loop van ’n dag. ’n Goeie voorbeeld van die verskillende agente waarop gefokus word, is gedig “8” (VG 398-399), waarin ’n wêreld op onwaarskynlike wyse in samehang ontvou. Die gebeurtenisse wat in elke strofe verhaal word, toon wel nie enige logiese samehang nie. Die enigste verband is die suggestie dat die gebeure op dieselfde oomblik op verskillende plekke in die stad plaasvind, en binne dieselfde ruimte van die gedig bymekaar getrek word. Hierdie take wat terselfdertyd uitgevoer word, is metafories van die taakskap van die stad. Die verskillende werksaamhede wat uitgevoer word, kan verstaan word as ’n soort “steekproef” van die take wat deel uitmaak van die stad as die totale ensemble van take (of taakskap).

In “dinkding” (NL 11) se eerste gedig noem die spreker sekere take by die intrek van ’n nuwe woonhuis. Die werksaamhede staan in teken van die verloop van tyd soos “nuwe matrasse” byvoorbeeld “na die boonste vloer gedra” (1) word. Die toekoms hou verband met die hede betreffende die dink oor take wat in die toekoms nog uitgevoer moet word. Die verlede word nie direk deur die spreker vermeld nie, maar word wel geïmpliseer deurdat die intrek by ’n nuwe huis die begin van ’n nuwe era is, soos die spreker in die slotkoeplet duidelik maak: “hier sal ek wind vang/ oud word in ’n ander land” (15-16).

In die tweede gedig van “dinkding” (NL 12) beskryf die spreker werksaamhede wat in die tuin uitgevoer word, soos die span van ’n “draad” (1) vir die oplei van ’n “wingerdstok” (2). Die toekoms word in die hede versamel deurdat die spreker reeds dink aan hoe die “druiwetrosse” (4) in die “somer” (5) gaan lyk. Die take is sinvol, want hulle sal in die toekoms lei tot die maak van wyn en uiteindelik (die geparodieerde) skryf van ’n gedig:

- 1 spykers in die muur geplant, draad gespan
- 2 om die wingerdstok aan op te lei
- 3 tot ’n prieel van groen geleerdheid

- 4 wanneer die druiwetrosse pers en ryp hang
- 5 van die somer sal ek hulle pluk en pars
- 6 om najaarsaande by die vuur

- 7 wynslim die woord groen-groen te vang

15 die natuur algaande te rangskik tot 'n iets meer geordende
16 bestaan as weiplek vir sterlig en die sekelmaan

In gedig “1” (VG 396) van “stadsbeeld” is die spreker die niemenslike gestalte “het huis van de dag” (16), wat ook geken word as “de dagverblijf van de daad” (17). Hierin kan die “daad” beskou word as die take wat gedurende die “dagverblijf” uitgevoer word en dus die temporaliteit van die taakskap onthul. Hierdie gedig fokus nie soos in “dinkding” se eerste gedig op die werksaamhede van menslike agente fokus nie, maar beklemtoon niemenslike agente wat verband hou met die elemente van die vierskaar. Die take van “het huis van de dag” behoort “meer dan bos of akker” (1) tot die “aarde” (2), waarin die alliterasie van die d-klank in “door en door dagelijks/ en daarddoor” (4-5) die huis van die dag se verbondenheid met die “aarde” vooropstel.

277

Hierin gee die alliterasie ritmiese vorm aan die temporaliteit van die taakskap en illustreer hoe die “aarde” self ’n agent is wat deur “aarde-wees” deelneem aan die alledaagse aktiwiteite van woon. Die herhaling van die o- en die oo-klanke in die eerste strofe illustreer hoe die wind, wat die take van die hemele ikonies weergee, uitgevoer word in “het huis van de dag” – vergelyk “behoor” (2), “hoge” (2), “door en door” (4), “daardoor” (5), “verloren” (6), “droogdok” (7), “voor de verloren” (8), wat die gewaai van die wind deur die stad naboots. Die vraag ontstaan hoe die verlede en die toekoms tot in die werksaamhede in die hede versamel. Die alledaagsheid en eenselwigheid van die dae word beklemtoon, wat dit laat lyk asof die dinge in “het huis van de dag” nog altyd so was, en altyd so sal wees. Daar is egter een moment wat die verlede tot in die hede trek, wat ook ’n raaisel is vir die toekoms, naamlik “het verloren uur” (15). Dit veronderstel (myns insiens) die nagtelike uur, wat vir “het huis van de dag” “vreemd” (14) bly, maar terselfdertyd die opeenvolging van dag en nag in uitbeeld. In gedig “1” van “stadsbeeld” kan dus gesien word hoe die werksaamhede van niemenslike agente, met verwysing na die take van die aarde en die hemele, die temporaliteit van die landskap belig en ook illustreer hoe die verlede met die toekoms verbandhou.

In gedig “4” (VG 397) van “stadsbeeld” word die menslike agente, die “kinderen” (10), as aktiewe agente in die uitvoering van ’n betoging uitgebeeld. Die temporaliteit van die taakskap word onthul in die beweging wat die betoging aanneem, wat ikonies verbeeld word op taalvlak. Die gebruik van enjambement, byvoorbeeld in “buite de maal-/ stroom” (1-2), “waar een dwaal-/ leer diep als valkuil/ wordt beleden” (3-5), is effektief aangesien dit die beweging van die betoging as ‘t ware self “opvoer”. Die verlede word dan ook op ’n voor die hand liggende wyse tot in die hede gebring deurdat die betoging juis teen die “zwaar-/ lijvige zekerheden” (5-6) en “geestelijke ademnood” (7) gemik is. Die toekoms versamel in die hede deur die “parool” (10) (of leuse) wat die “kinderen” “op de been hou” (10), naamlik “À BAS LES ÉCOLES!” (11), wat “sluit die skole!” beteken. Die temporaliteit van die taakskap word dus uitgebeeld in die betoging, wat veral op taalvlak beklemtoon word, gerig teen die geestelike nood in skole, waarteen die betoging gemik is.

In gedig “8” (VG 398-399) van “stadsbeeld” is die temporaliteit van die taakskap te vind in die werksaamhede van verskillende personasies, wat neig na die absurde. Daar kan gedink word dat dié werksaamhede op dieselfde oomblik plaasvind, wat die taakskap as ’n verwewing van verskillende take in die stad tot stand bring. Die temporaliteit van die taakskap word opgevoer in die werksaamhede van die personasies, byvoorbeeld die “luchtschrijver” (1) wat “voort” “kruipt” “voor/ zijn alfabet” (2-3), die “klas” (6) wat “verrast” (5) is deur die “schaduw van/ de leraar” (4-5), die “winkelmeijsje” wat “de

zweetafdrijvendende oseaan” (9) “in de kelder” (7) “ontdekt” (8), en die opskudding rondom die “asfalt” (13). Die temporaliteit van die taakskap word uitgebeeld deur die geluid van die “klokken” (10) waarin tyd gepersonifiseer word as ’n niemenslike agent. Die gebeure en werksaamhede in die stad wat elke oomblik gebeur, maak deel uit van die totale ensemble take van die taakskap, wat die toekoms tot in die hede bring deur gebeure wat onafgebroke plaasvind. Die “bijtende/ doorn van de tijd” (11-12) wat gehoor word met die slaan van die “klokken” (10) beklemtoon dan ook Dasein se radikale temporele horison. Die “bijtende/ doorn van de tijd” kan ook gesien word as ’n metafoor om die temporaliteit van die taakskap te beskryf, in soverre die werksaamhede verbygaan.

Die verlede en toekoms word dan ook op uiteenlopende maniere met die werksaamhede van die hede in verband gebring. Die interessante is wel dat die landskap gesien word as die gestolde vorm van die taakskap, dit wil sê die landskap word dit wat die wêreld ’n tyd lank nadat die werksaamhede opgehou het, bewaar:

For both the archaeologist and the native dweller, the landscape tells – or rather is – a story, ‘a chronicle of life and dwelling’ (Adam 1998:54). It enfolds the lives and times of predecessors who, over the generations, have moved around in it and played their part in its formation. To perceive the landscape is therefore to carry out an act of remembrance, and remembering is not so much a matter of calling up an internal image, stored in the mind, as of engaging perceptually with an environment that is itself pregnant with the past (Ingold, 2000:189).

Interessante ooreenkomste en verskille blyk uit die eerste drie gedigte van Breytenbach in “dinkding” en Lucebert se gedig “1”, “4” en “8”. Die eerste verskil is dat Breytenbach gebruik maak van ’n menslike ek-spreker om sy “landberig” te vertel, terwyl Lucebert verskillende sprekers gebruik, wat niemenslike en menslike gestaltes insluit. Ook maak Lucebert gebruik van ’n ouktoriële verteller, wat ’n panoramiese blik gee op die werksaamhede van die taakskap in gedigte “4” en “8”. Die implikasie hiervan is dat ’n collageagtige “stadsbeeld” verkry word. Lucebert se vertelperspektief staan in kontras met Breytenbach se ek-spreker wat ’n meer persoonlike relaas van ’n enkele persoon se woonaktiwiteite op aarde aanbied. Die tweede verskil is dat Lucebert die taal veel sterker as Breytenbach vooropstel, wat resoneer met die temporaliteit van die taakskap, aangesien dit klanke self die verbygaan van tyd mimeer in die uitspraak daarvan. Die derde verskil is dat die verlede en toekoms ’n veel prominenter rol speel in die vertelling van die ek-spreker in Breytenbach se “dinkding” as in Lucebert se “stadsbeeld”. Dit hou verband met die meer persoonlike landelike vertelling van die spreker in “dinkding”, wat in kontras staan met die

onpersoonlike stadsbeskouing in Lucebert se “stadsbeeld”. Laasgenoemde fokus dan ook nie op die woonperspektief van ’n spesifieke persoon nie, wat die anonimiteit van die stad beklemtoon.

Vervolgens word die temporaliteit van die taakskap in enkele gedigte van Breytenbach en Lucebert se latere bundels bestudeer ten einde aan te toon dat die agente gesien word as aktiewe “deelnemers” in die uitvoering van hulle alledaagse take. Die temporaliteit van die taakskap word in “eiland (2)” (NL 98-99) aan die hand van verskeie agente se werksaamhede uitgebeeld, wat veral met die gebeure in die verlede, met spesifieke verwysing na slawehandel, tot in die hede, met die viering van *Eid al-Adha*, versamel word. In “grens” (PB 116) word die spreker uitgebeeld as reisiger, waarin hy/sy in die hede ’n “grens” (1) betree wat hy/sy voorheen ook al betree het – vergelyk: “elke keer is hierdie grens ’n somber dagbreek” (1). Die bereiking van die grens versamel die verledes tot in die hede, maar die verder reis benadruk hoe die spreker sy toekoms opnuut tegemoet gaan. Hierin word die toekoms as ’n reis met ’n bestemming gemetaforiseer, terwyl die spreker ’n deelnemer is, of eerder deelneem aan die uitvoering van die reis. Die temporaliteit van die taakskap word dus deur in die reisiger se aflê van die reis uitgebeeld. In “Gorée-ure 1” (WV 133) word die temporaliteit van die taakskap onthul aan die hand van ’n oggendgebed, waartydens “die vissers penorent” (8) gaan sit om daarna te “luister” (9). Hierin is die “vissers” deelnemers in die uitvoering van hulle alledaagse take, alhoewel dit voorkom asof die spreker slegs ’n toeskouer is, wat nie deel het aan ’n sinvolle taakskap nie. Hierdie illusie word wel gedestruëer in soverre die spreker ’n sintuiglike verslag van die water vroegoggend gee: “gaan swem jy in die dik en warm water” (4). Die spreker is dus ’n aktiewe agent, ’n deelnemer in aan die lewe in Gorée, al is dit net sydelings. Die verlede en die toekoms word belig in die temporele vervolg van gebeure: daar word spesifiek verwys na die “vissers” wat terugkeer van hul vangs, wat die verlede impliseer, die “eerste gebed” waarna hulle “luister” impliseer die hede. Dit is egter nie ’n vaste “hede” is nie, maar word ook reeds deel van die verlede soos die gedig vorder. Daar kan dus sekere merkers geïdentifiseer word, wat illustreer hoe die gebeure deel uitmaak van die verloop van die dag, byvoorbeeld die indeling van tye vir gebed – “die vissers sit penorent in die bodem/ en luister na die roep om die eerste gebed” (8-9).

Die temporaliteit van die taakskap word vervolgens in Lucebert se derde gedig van “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 565), die lied van “een geest ontdaan” van “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 667) en “de val van de violist” (VG 702) bestudeer. In die eerste twee strofes van die derde gedig van “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 565) word die temporaliteit van die taakskap uitgebeeld deur ’n eksterne

spreker wat 'n poging aanwend om vanuit die gevangene se oogpunt te fokaliseer. Hiervolgens word die gevangene se belewing van tyd aangetas in soverre “dagen” soos “jaren” (2) voel, en “minuten voortdraven/ als een oceaan zonder horizon” (3-4). Die sosiale verhoudings van die taakskap is op twee vlakke ter sprake: eerstens, die verbintenis tussen die spreker en die gevangene, en tweedens, die gevangene wat afgesny is van 'n sinvolle taakskap. Met inbegrip van laasgenoemde, word die toekoms vir die gevangene afgesny van die hede en word die verlede “ontstoken brille” (7) waardeur hy sy situasie beskou. Die werksaamhede wat deur “een geest ontdaan” in “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 767) vermeld word, sluit in “goudmijnen” wat “leeggeroofd” (9) is, “volkeren” wat “verstrooid” (10) is en “steden” wat “gebrandschat” (11) is. Hierin word die temporaliteit van die taakskap uitgebeeld deur destruktiewe take wat die moontlikheid van woon vernietig. Die “hoop” (12), wat veronderstel is om uitkoms te bied, by name “het kind van zijn tijd” (13), sing egter meer “berooier” as ooit tevore, met die implikasie dat daar geen hoop is nie. In “de val van de violist” (VG 702) bied 'n eksterne verteller wat intern gefokaliseer word 'n verslag aan oor die subjektiewe belewing van die violis gedurende 'n orkesuitvoering. Die violis se deelname aan 'n orkes word aan die een kant baie negatief beskryf as gevolg van sy angstigheid en paranoia. Sy waandenkbeelde het tot gevolg dat die belewing van die aktualiteit selfs dodelik is. Die temporele vervolg word beklemtoon deur die ritmiese en metriese patrone in die gedig, wat progressie aantoon. Die violis is 'n aktiewe deelnemer in die uitvoering van sy taak, maar in die gedig hy is op soortgelyke wyse as die gevangene in “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 565) in 'n situasie vasgevang met geen hoop om daaruit te ontsnap nie.

Uit Breytenbach se “eiland (2)”, “grens” en “Gorée-ure 1”, en Lucebert se “breyten breytenbach mag de maan zien”, “troost de hysterische robot – oratorium” en “de val van de violist” kan die volgende ooreenkomste en verskille betreffende die temporaliteit van die taakskap aangedui word: in “eiland (2)” en “Gorée-ure 1” is die fokus op beide menslike en niemenslike agente, wat gesien word as deelnemers in die uitvoering van hulle alledaagse take. Die verskil lê dat “eiland (2)” deur 'n ouktoriële verteller vertel word, terwyl die spreker by “Gorée-ure 1” self 'n personasie in die gedig is. Die implikasie hiervan is dat die temporaliteit van die taakskap nie beperk is tot take wat die spreker vanuit sy/haar beperkte oogpunt waarneem nie, en die werksaamhede in die taakskap van die fees van Tabaski op 'n meer volledige wyse gekonkretiseer word, alhoewel dit minder persoonlik van aard is. Die verlede met die slawehandel in Gorée soos uitgebeeld in “eiland (2)” word op 'n baie meer prominente wyse tot in die hede getrek. In “grens” is die ek-verteller die hooffiguur wat 'n

subjektiewe relaas gee wat insig bied in die temporaliteit van die taakskap soos die reistog deur die landskap van strofe tot strofe uitgebeeld word. Die verlede word tot in die toekoms gebring in strofe een met die spreker wat “hierdie grens” (1) betree wat “elke keer” (1) as “’n somber dagbreek” (2) beskryf word (let op die woorde “elke keer” wat suggereer dat dit nie ’n eenmalige gebeurtenis is nie, maar dat daardie “grens” voorheen bereik was). Die reistog deur die landskap vind plaas in ’n voortdurende hede, wat progressie aantoon namate die reis vorder.

Lucebert se derde gedig van “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 565) gaan oor die aktiwiteite van menslike agente: die eksterne spreker (die ek-verteller) en die interne fokaliseerder (die gevangene). Die gevangene word direk aangespreek deur die eksterne verteller, wat ’n poging aanwend om vanuit die gevangene se situasie te fokaliseer. Hierdeur word die tydsbeleving van die gevangene vooropgestel, waarin die hede afgesny is van die toekoms, en die verlede ’n ontsteekte bril is waardeur die gevangene na sy situasie kyk. Alhoewel ’n sosiale verband tussen die verteller en die gevangene gesuggereer word, kom dié vertelstrategie ooreen met die eksterne verteller en fokaliseerder in “de val van de violist” waarin die spreker ’n relaas aanbied uit die oogpunt van die violis wat sy eie waansinnigheid uitbeeld. Hierin word die sosiale aard van die orkesuitvoering beklemtoon deurdat die violis se beleving gekenmerk word deur toenemende angs, veral in verhouding tot die ander deelnemers soos die “dirigent” (16), die “directeur” (16) en die “orkest” (20). Die violis is op dieselfde manier as die gevangene in “breyten breytenbach mag de maan zien” vasgevang in die hede en het geen hoop vir die toekoms nie. Dit sluit aan by die lied van “een geest ontdaan” (VG 567) in soverre die aktualiteit gekonkretiseer word deur menslike werksaamhede wat inherent met vernietiging verband hou, terwyl die veronderstelde “hoop” vir die toekoms, “het kind van zijn tijd” (13), meer armoedig is as ooit tevore.

Breytenbach se “eiland (2)”, “grens” en “Gorée-ure 1” dui op werksaamhede wat sterflikes se woon op aarde in ’n meer positiewe lig onthul. In “eiland (2)” word die syn gekonkretiseer as ’n plek waar woon as die viervoudige bewaring van die vierskaar kan geskied, wat, ten spyte van die verlede se donkerte, ooreenkom met die begrip van woon in “Gorée-ure 1”. Dit staan in kontras met Lucebert se derde gedig van “breyten breytenbach mag de maan zien”, die lied van “een geest ontdaan” en “de val van de violist”, waarin die onmoontlikheid daarvan om in vrede te kan woon, beklemtoon word. Uit bogenoemde kan tot die gevolgtrekking gekom word dat Breytenbach ’n “persoonlike” digter is, wat universeel menslike “take” beskryf, terwyl en Lucebert ’n abstrakte (of “onpersoonlike”) digter is, alhoewel hy poog om subjektiewe indrukke onder woorde te bring. Ook kan gesien word dat

daar in Breytenbach se gedigte steeds hoop is dat ware woon moontlik sal wees, maar dat Lucebert se gedigte min hoop om ware woon in die vooruitsig stel.

6.2.3 Die taakskap as 'n ensemble van take

Die wyse waarop take betekenis verkry binne die taakskap, word soos volg deur Ingold (2000:195) beskryf: “Every task takes its meaning from its position within an ensemble of tasks, performed in series or in parallel, and usually by many people working together.” Dit is dan “the entire ensemble of tasks, in their mutual interlocking” wat Ingold (2000:196) as die “taakskap” beskryf. Dit is egter nie net die werksaamhede van menslike agente wat die taakskap uitmaak nie, maar ook die werksaamhede van niemenslike agente, soos Ingold (2000:199) verduidelik deur daarop te wys dat die taakskap bevolk word met wesens “who are themselves agents, and who reciprocally ‘act back’ in the process of their own dwelling.” Dit is met ander woorde nie nodig dat die “interaktiewe” domein van die taakskap tot die take wat mense uitvoer begrens word nie. Die onderskeid tussen die taakskap as die aktiwiteite wat aangehoor word, en die landskap as die kenmerke van dinge wat gesien word, veronderstel dat beide diere en mense waargeneem kan word. 'n Ander voorbeeld wat Ingold (2000:199) gee, bied insig in die wyse waarop beide mense en diere deel uitmaak van die werksaamhede in die taakskap:

Hunters, to take another example, are alert to every sight, sound or smell that reveals the presence of animals, and we can be sure that the animals are likewise alert to the presence of humans, as they are also to that of one another. On a larger scale, the hunters' journeys through the landscape, or their oscillations between the procurement of different animal species, resonate with the migratory movements of terrestrial mammals, birds and fish.

Dat beide mense en diere deel uitmaak van die taakskap, laat dink dat die taakskap begrens kan word deur die aktiwiteite van “lewende” wesens, maar Ingold (2000:200) dui daarop dat die ritmes van menslike aktiwiteite nie net met dié van ander lewende dinge resoneer nie, maar “a whole host of other rhythmic phenomena – the cycles of day and night and of the seasons, the winds, the tides, and so on.” Dit beteken dat die temporaliteit van die taakskap die totaliteit van herhalende fenomene omarm, hetsy lewend of nielewend. Ingold (2000:200) gaan selfs verder en dekonstrueer die opposisie tussen lewende en nielewende dinge –

Indeed once we think of the world in this way, as a total movement of becoming which builds itself into the forms we see, and in which each form takes shape in continuous relation to those around it, then the distinction between the animate and

the inanimate seems to dissolve. The world itself takes on the character of an organism, and the movements of animals – including those of us human beings – are parts or aspects of its life-process ...

Die taakskap as die totale ensemble van werksaamhede sou dus nie deur die digter in totaliteit “weergegee” kan word nie, aangesien daar ’n “oomblik” aanbreek “wat mens nie meer kan peil” (1, 80) nie, soos die spreker in Breytenbach se “eiland (3)” (NL 172-174) tereg aanvoer. Die spreker in “eiland (3)” bied wel ’n poging aan om die syn te konkretiseer deur die verskillende prosesse vanaf die son opkom totdat die sterre kort voor sonop (die volgende oggend) weer verdwyn, uit te beeld, maar aangesien daar “geen uitbrand [...] aan getalle [is] nie” (72), sou die “mens” tot “in die dood” moes aanhou “reken” (73) om al die prosesse te registreer. Dit is dus onmoontlik om die taakskap in sy totaliteit uit te beeld, juis vanweë Dasein se radikale temporele struktuur. Tog is daar gedigte van Breytenbach en Lucebert wat die totaliteit van die taakskap probeer metaforiseer, en sodoende insig bied in die aard van die taakskap as die totale ensemble van take.

Vervolgens word een so ’n metafoor as voorbeeld van Breytenbach en Lucebert onderskeidelik voorgehou. In Breytenbach se “eiland (1)” (NL 5-6) kom daar in die sesde strofe ’n metafoor van die taakskap as “die totale ensemble van take” na vore, wat dui op die totaliteit van menslike en niemenslike agente in die uitvoering van hulle alledaagse aktiwiteite. Die taakskap word gemetaforiseer as die totaliteit van werksaamhede waarvan die werksaamhede op simboliese wyse deur “die priester se pols” (38) uitmond tot “in die onrustige mompeling” (39) “wat nooit verdof” (40) nie:

35 elkeen paai sy landskap in hom groot
36 in wisselwerking met die redes van koelte en rus
37 laag op laag van wat die oog ge-aai het,
38 ’n lewensaar deur die priester se pols
39 mondende in die onrustige mompeling
40 van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof ...

Die taakskap word (onder andere) saamgestel uit die dinge wat deur die “priester” gemedieer word, byvoorbeeld die begeertes of verlangens van dit “wat die oog ge-aai het” (37). Die werksaamhede maak deel uit van die taakskap as die ensemble van take, en mond uit tot “in die onrustige mompeling/ van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof” (39-40), dit wil sê die taakskap wat die totaliteit van werksaamhede van menslike en niemenslike agente insluit, wat Ingold (2000:201) “the process of becoming of the world as a whole” noem. Hieruit blyk

dat die aktiwiteite deel uitmaak van die wordingsproses van die wêreld as 'n geheel, waarin die digotomie tussen lewende en nielewende dinge opgehef word.

Die metafoor van die taakskap as 'n “onmeetlike klacht” (8) bied insig in die aard van die totale ensemble van take van stemme wat elkeen hulle “wrok en woede” (5) uitsing soos verbeeld in die koorsang van die voorspel tot Lucebert se “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 666):

- 1 alleen en allen alleen
- 2 zwevende boven de afgrond
- 3 elke stem een stem in nood
- 4 met de eigen noodklok
- 5 de eigen wrok en woede
- 6 het verwoede zoeken en vragen
- 7 dat stilaan verdamp
- 8 tot een onmetelijke klacht

Die metafoor van die taakskap as “die totale ensemble van take” word gekonkretiseer deur die stemme wat elkeen hulle “eigen wrok en woede” (5) uitsing wat “stilaan verdamp/ tot een onmetelijke klacht” (7-8). Hierin word die “onmetelijke klacht” as die metafoor vir die (negatiewe) taakskap verbeeld, wat deur die verskillende stemme as fokusonderwerp verhelder word. Die woord “onmetelijke” beskryf die onvoorstelbare omvang van jammerlike uitinge, wat Lucebert se gebrek aan 'n taakskap (anders as dié van Breytenbach in die voorafgaande voorbeeld) beperk tot menslike agente. Die metaforiek wat insig bied in die aard van die taakskap wat nie in totaliteit uitgebeeld kan word nie, veronderstel 'n samevloeiing van ontelbaar baie verskillende werksaamhede. In Breytenbach se beskrywing van die dinge wat saamvloei en deel uitmaak van die volledige ensemble van take, word die klem geplaas op die werksaamhede wat “nooit verdof” (40) nie. Sy beskrywing bevestig dus Ingold (2000:201) se tese dat alles deel uitmaak van die proses van die wordingswêreld as 'n geheel.

Lucebert, daarenteen, fokus nie op niemenslike agente nie, maar slegs op menslike verhoudings, wat insig bied in die “wêreld” as troosteloos. Die insig wat verkry word in die aard van die totaliteit van die taakskap is beperkter in die voorbeeld van Lucebert as in dié van Breytenbach. Tog is daar by Lucebert ander voorbeelde van metafore wat insig bied in die wyse waarop menslike en niemenslike werksaamhede saam deel uitmaak van die taakskap – vergelyk byvoorbeeld die gedig “p m” (VG 807), waarin verskillende werksaamhede op dieselfde tydstip voltrek word, byvoorbeeld die sterflike se werksaamhede

in die huis, wat insluit die soeke na die regte woord vir 'n gedig, die duiwe buite die huis, en die son wat sak met skemer. Die metafoor van “verschuiven” (1) toon aan hoe alle dinge deel uitmaak van die proses van die wordingswêreld as geheel.

6.2.4 'n Sistematies-deurgevoerde lesing van woon

Uit hoofstuk twee en drie word twee belangrike tekste van Heidegger bymekaar gebring: “The origin of the work of art” (Heidegger, 2002:1-56) en “Bou, woon, dink” (Heidegger, 1989:165-179). Die skakel tussen die twee artikels, is Heidegger se siening van die begrip “aarde”. In eersgenoemde artikel maak die begrip “aarde” deel uit van “die ‘lewegewende worsteling’, wat Heidegger in die verhouding tussen die konstitutiewe elemente van 'n kunswerk waarneem, te wete tussen ‘wêreld’ en ‘aarde’” (Olivier, 2011:74) (vergelyk punt 2.4.1). Laasgenoemde artikel verwys na aarde as een van die elemente van die “vierskaar” – “aarde en hemele, goddelikes en sterflikes” (Heidegger, 1989:172). Hieruit is dit duidelik dat die begrip “aarde” belangrik is vir die interpretatiewe moontlikhede in die lees van landskap as woon in die digters se werk. In “The origin of the work of art” is Heidegger (2002:32) se begrip “aarde” verwant aan dit wat sigself alleen “vertoon” in soverre dit aan die mens se nuuskierige blik “onttrek”. Die onttrekking van die wêreld in die aarde impliseer dat “landskap” verband hou met “aarde” in soverre die “aarde” (soos landskap) dit is waaruit alles wat bestaan na vore kom én terugtrek. Die verhouding met die “aarde” word egter in “Bou, woon, dink” as deel van “die eenvoud van die vier” (Heidegger, 1989:172) bedink, wat nie die stryd tussen “wêreld” en “aarde” onnodig maak nie, maar veel eerder die interpretatiewe moontlikhede daarvan verdiep. Aarde word byvoorbeeld in “The origin of the work of art” beskryf as dit waarop die mens sy/haar “woning” vestig (Heidegger, 2002:21), terwyl sterflikes se woon op aarde in “Bou, woon, dink” bewerkstellig word in soverre hulle die aarde “red”, wat beteken om dit nie uit te buit, te bemeester of onderdanig te maak nie (Heidegger, 1989:172). Die doel van hierdie gedeelte is om 'n sistematies-deurgevoerde lesing van woon aan die hand van enkele gedigte in Breytenbach en Lucebert se latere werk te maak. Hierdie lesings sal fokus op die uitbeelding van sterflike(s) se verhouding tot die aarde, omdat hierdie verhouding tot die aarde in Breytenbach en Lucebert se werk op uiteenlopende maniere tot stand gebring word.

Die landskap as statiese beeld in die verte word telkens in Breytenbach se latere gedigte gedestruëer, wat die landskap oopmaak as 'n wêreld waarin die liggaamlike wisselwerking van die sterflike met die aarde vooropstaan. Die wisselwerking tussen die sterflike en die aarde neem heelwat vorms aan, soos die spreker in “eiland (3)” (NL 172-174)

te kenne gee in 'n poging om die verskillende prosesse gedurende die loop van 'n dag vas te vang – vergelyk die tweede strofe:

- 10 die dagende besef dat aarde ouer is as enige wete
- 11 en te bewerig om vas te praat
- 12 eers behoort die kontoere van lig aan voëls
- 13 die witblou duiwe soos klippers in die lug
- 14 kraaie is bruin met grys borsjassies
- 15 om by die kromswaardige snawels te pas
- 16 swaels en mossies en meeue
- 17 kom vorendag uit die goeie grond van sien ...

Die “dagende besef” “dat aarde ouer is as enige wete/ en te bewerig om vas te praat” (10-11), illustreer die stryd tussen “wêreld” en “aarde” deurdat die “aarde” gesien as dit waaruit alles wat bestaan na vore kom én weer heen terugkeer (Heidegger, 2002:21). Die “wêreld” van die aanskouer word in die gedig beskryf, aangesien natuurlike dinge “wêreldloos” (Heidegger, 2002:23) is, maar beskerming vind in die wêreld van die sterflike; die wêreld kan egter nie volledig beskryf kan word nie, vanweë Dasein se eindigheid: “die oomblik wat mens nie meer kan peil” (1, 80) nie. Die gedagte kom ook in Lucebert se gedigte na vore, alhoewel dit meestal ironies (as 'n daadwerklike “besef” by die personasies) aangebied word. Die spreker in Lucebert se “de moerasruiter” (VG 581) praat byvoorbeeld op ironiese wyse van die “zingende muizen als/ rockers met raketten” (15-16), wat illustreer hoe die sterflikes al hoe minder in kontak is met die aarde en die groter wordende gaping tussen kultuur en natuur beklemtoon. Die kontak met die aarde word voorts in “eiland (3)” beskryf deurdat die aarde die “voëls” (12) vorendag bring vanuit die “goeie grond van sien” (17), wat aansluiting vind by Lucebert se gedig “het oog” (VG 697): “... meer zien dan men ziet ziet men nooit” (31). Dit wil sê, die “goeie grond van sien” is soos die oog wat nie meer probeer “sien” as wat gesien word nie. Deur die waarneming van die dinge, word woon op aarde bewerkstellig, alhoewel die spreker se poging om die verskillende prosesse vas te vang, wel geïnterpreteer kan word as 'n soort oorheersingsdrang. Die gedig “eiland (3)” gee egter reeds aan die begin (en ook weer aan die einde) te kenne dat daar 'n “oomblik” is “wat mens nie meer kan peil” (1, 80) nie. Die idee van “tuiste” in *Papierblom* word ook met die spanning tussen natuur en kultuur geassosieer, soos blyk uit die gedig “tuiskoms” (PB 120-121), waarin die versorging van die opgerigte dinge op die werf gesien kan word as bepalend vir die wyse waarop sterflikes woon op aarde bewerkstellig:

4 alles is verwaarloos, ranke en roes
 5 het die tuinhêk verseël,
 6 ruie gras het al die paadjies uitgevee
 7 en die bome is verflenter vol wilde vrugte,
 8 'n Adamsnaald het omgekantel –
 9 is dit die huis van toe ons oë nog skoon was? ...

Die voormalige “versorging” van die werf, het woon teweeggebring, maar as gevolg van die afwesigheid van die mens, word die natuurlike gang voortgesit, en word die wêreld tot in die aarde teruggetrek. Deur die versorging van die werf, word die aarde egter weer in 'n bewoonbare wêreld omskep, waarin die boudinge “beskerming” vind deur die alledaagse werksaamhede op die werf. Die sterflike se verhouding met die aarde hou dan ook verband met die “heuvel” in die laaste strofe van die gedig:

24 verby donkerword skink ek 'n glas
 25 en drink my trane vas:
 26 laat vannag hang 'n droëwangmaan
 27 so heerlik koud as van ouds
 28 skuins bo waar die heuvel wal maak teen gister
 29 se dood en duisternis

Die aarde bied in die laaste strofe van die gedig 'n “natuurlike” skuilte, wat sterflikes se woon op aarde moontlik maak. Die argument dat “die heuvel wal maak teen gister/ se dood en duisternis” (28-29) behels dat die “heuvel” as aarde, nie soseer beskerming vind in die spreker se “wêreld” nie, maar veel eerder beskerming bied vir die “wêreld” van die spreker, dit wil sê dat die aarde die wêreld van die spreker beliggaam. Op hierdie wyse bied die aarde 'n vesting wat sterflikes se woon met 'n sinvolle verhouding tot die vierskaar opstel.

Die belangrikheid van sterflikes se verhouding tot die “aarde” word ook in “die eiland van verbranding” (KL 138-139) duidelik gemaak. Die eerste strofe belig die “vriend” van die spreker, wat “by die venster lê” (3), wat suggereer dat die “vriend” sterwend is. Die sterwende vriend se verhouding tot die aarde, as dit waarop alles wat bestaan gevestig is (Heidegger, 2002:32), word dan deur “die fluistering van die hand se bewegingsherinneringe” (4), dit wil sê deur die dinge wat geskryf is, opnuut na vore gebring:

4 ... het jy geluister na die fluistering van die hand se bewegingsherinneringe –
 5 die bok se herkoude steun, die roep van die kind
 6 en die wolke was roos, was toue, was silwer vlies en as
 7 ruimte is 'n blou weergalming vir voëls se gewapper ...

Die aarde as element van die vierskaar word deur skryfwerk vir tyd en wyl aan die vergetelheid onttrek, dit wil sê deur die ver-taling van die verskillende dinge wat die aarde konstitueer. Die aarde word beskryf deur byvoorbeeld “die bok se herkouende stem” (5), en maak deur die “hand se bewegingsherinneringe”deel uit van die vriend se wêreld. Die verwysing na “die fluistering van die hand se bewegingsherinneringe” (4) illustreer dan ook hoe die hand oor die bladsye beweeg soos geskryf word, maar terselfdertyd die beweging van die dinge opnuut in beweging bring. Maar die wêreld van die vriend is soos “die roep van ’n kind” (5), wat illustreer hoe Dasein se eindigheid sy daar-wees oorskadu. Hiervolgens word die sterflike se verhouding tot die aarde geëkspliseer deur skryfwerk, maar is die sterflike se wêreld onderworpe aan doodgaan – doodgaan wat neerkom op die terugneem tot in die aarde waaruit alle lewe oorspronklik na vore gekom het.

Die sterflikes se wisselwerking met die aarde in Breytenbach se gedigte, staan in kontras met die afstand tussen die sterflikes en die aarde in Lucebert se gedigte. Dit speel ook ’n rol in die pessimistiese aard van die digter se verse, wat illustreer hoe sterflikes se woon met behoud van die vierskaar, inherent verbonde is aan die liggaamlike kontak met en ervaring van die aarde. Die kunsmatige aard van die stad word byvoorbeeld in “de blijde schoonheid in de beekkromme” (VG 594) vooropgestel, wat die wêreld uitbeeld as ’n “zeepbel” (10). Die sterflike se gebrek aan ’n verhouding met die aarde beklemtoon die woningnood wat in die stad uitgebeeld word, wat ontgaan is van enige vastigheid, of aarde.

’n Gedig waarin die afstand tussen die sterflike en die aarde eksplisiet na vore kom, is “reis” (VG 657). Die gedig begin midde-in ’n situasie wat reeds aan die gang is – asof die reis reeds begin het.

reis

- 1 binnengeslopen nog nadruipend
- 2 bij de eerste aanblik al
- 3 geschrokken van licht en schaduw
- 4 tussen berg en dal

- 5 dichtgesmeerd met hoop en verwachting
- 6 alleen nieuwsgierigheid en weerzin
- 7 knagen het gat in het ei
- 8 dat elke ervaring legt

- 9 nóg niet weet je waar je bent
- 10 met zoveel uitzicht op reis
- 11 blijf je mijmerend zitten in je auto

- 12 die met al zijn benen gebroken
- 13 stilstaat in je hoofd
- 14 op een weg die doodloopt

Hierin kan gesien word hoe die afstand tussen die sterflike en die aarde in die eerste strofe beklemtoon word, deurdat aanskouer die “licht en schaduw/ tussen berg en dal” (3-4) slegs op ’n afstand waarneem. Die landskap is hier steeds net ’n toneel in die verte, wat nie gedestruëer word en deel uitmaak van die wêreld van die personasie nie. Dit word geïllustreer deur die woorde “bij de eerste aanblik al” (2), wat suggereer dat die landskap slegs ’n toneel is wat in die verte aanskou word, en dat die “aarde” (wat geassosieer word met die landskap) nie deur die sterflike ervaar word nie. Die “hoop en verwachting” (5) van die sterflike om die “natuur” “daar buite” te ervaar, word vergelyk met die “nieuwsgierigheid en weerzin” (6) van ’n kuiken wat ’n “gat in het ei” (7) knaag. Die knaag van die gat in die eier is met ander woorde ’n metafoor vir die wyse waarop die onderneming van die reis deur die landskap die personasie tot lewe sal bring. Die derde strofe belig dan die spreker se onvermoë om hom-/haarself te kry om op reis te gaan: “blijf je mijmerend zitten in je auto” (11), wat die afstand tussen natuur en kultuur groter laat word. Die spreker dui dus daarop dat die “reis” deur die landskap die sterflike se verhouding met die aarde bewerkstellig. Aangesien die personasie nie op reis gaan nie, is die aarde nie deel van die wêreld van die personasie nie. Hiervolgens word oog teenoor land gestel, soos die personasie “mijmerend” (11) in sy motorkar bly sit, en die landskap tot ’n objek wat nie beleef word nie. Die woningnood lê daarin dat die spanning tussen kultuur en natuur alleen groter word, wat afstand tussen die sterflike en die aarde vooropstel.

Die spanning tussen die sterflike en die aarde word ook uitgebeeld in die voorspel van “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 666). Die laaste koorgedeelte beskryf ’n toestand van niewoon, in soverre almal “alleen” (1) uitgebeeld word “boven de afgrond” (2): “alleen en allen alleen/ zwevende boven de afgrond” (1-2). Hierin word ’n tuiste gesoek naby die goddelikes, alhoewel die aarde as lewegewende bron ontken word. Dieselfde spanning kom na vore in “de verduistering” (VG 828) met die sterflikes se “ogen” wat “naar de sterren stralen” (2), maar die “stank” deur die “lege land” (9) versprei, wat vooruitwys na die geweld namate die “zangers” (12) afgemaai word:

- 12 ... zonder tong of keel liggen de zangers naakt
- 13 verbrijzeld de zon stormt naar de nacht

Uit hierdie voorbeelde kan gesien word hoe Breytenbach en Lucebert se uitbeelding van die sterflikes ten opsigte van die aarde ooreenkom en verskil. Breytenbach beeld die sterflike uit in verhouding tot die aarde, wat die moontlikheid skep vir woon met behoud van die vierskaar. Lucebert se gedigte beeld egter die groter wordende gaping tussen sterflike en aarde, en kultuur en natuur uit, wat die onbewoonbaarheid van die wêreld vir die mens in beklemtoon. In Breytenbach se “eiland (3)” (NL 172-174) word die sterflike se verhouding met die aarde uitgebeeld in soverre die aarde vanuit “die goeie grond van sien” (17) voortgebring word, wat illustreer hoe die sterflike deur die sintuie in wisselwerking met die aarde bestaan. Die versorging van die dinge op aarde is dan ook bepalend vir die skep van ’n tuiste, soos geïllustreer word in “tuiskoms” (PB 120-121). In hierdie gedig word ook geïllustreer hoe die aarde die moontlikheid skep vir woon, in soverre die bewoning van die aarde die bouaktiwiteite voorafgaan. In “die eiland van verbranding” (KL 138-139) word die belang van skryf onder woorde gebring, wat die sterflike se verhouding tot die aarde ekspliseer. Die sterwende ver-taal sy belewing van die aarde, maar vanweë Dasein se eindigheid, word die mens met die dood weer deel van die aarde. In Lucebert se “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) word geïllustreer hoe die kunsmatige wêreld van die stad enige kontak met die natuurlike wêreld verdring. Die stad word uitgebeeld as ’n “zeepbel” (10), wat die groter wordende afstand tussen die sterflike en die aarde vooropstel. In “reis” (VG 657) word die landskap nie beleef as ’n wêreld waarin gewoon word nie, maar bly dit ’n toneel in die verte. Hiervolgens staan die sterflike nie in verhouding tot die aarde nie, en word die spanning tussen kultuur en natuur net groter. Ook word ’n toestand van niewoon in beide “oratorium” en “de verduistering” (VG 828) uitgebeeld deurdat die sterflikes nie die aarde fisies bewoon nie. In die oratorium word die onoorbrugbare afstand tussen die sterflike en die aarde geartikuleer soos elkeen “alleen” (1) sy/haar nood uitsing “zwevende boven de afgrond” (2), dit wil sê nie gegrond op die aarde nie. Die aarde beliggaam dan ook die “stank” (9) in “de verduistering” (VG 828), wat die menslike wêreld as gewelddadig kenmerk, en die aarde as onbewoonbaar kwalifiseer. Die skoonheid van die aarde word met die gewelddadigheid van die mense gekontrasteer, wat enige betekenisvolle verhouding met die aarde verhinder.

6.3 Gevolgtrekking

Die woonperspektief veronderstel ’n leesstrategie wat fokus op die konkretisering van die syn. Die wêreld wat deur Dasein tot stand gebring word, word deur landskappe en taaskappe gekonstitueer, wat insig bied in die wyse waarop die sterflikes in verhouding

staan tot die elemente van die vierskaar. Die wyse waarop die toenemende woningnood van die moderne mens deur die onderskeie digters aangespreek word, is dus belangrik in die woningnood wat die wêreld kenmerk. Vervolgens sal dit insiggewend wees om die ooreenkomste en verskille in die digters se uitbeelding van landskap as woon uit te lig deur die vrae te beantwoord wat aan die begin van die hoofstuk uiteengesit is.

Die eerste vraag vra hoe die destruksie van die dualistiese landskapidee in Breytenbach en Lucebert se latere poësie vergelyk. Uit die voorbeelde van “dinkding” en “stadsbeeld” blyk dat die lees van die landskappe by die eerste oogopslag ’n subjek-objek-relasie openbaar deurdar die landskappe deur die sprekende subjekte op ’n afstand vanuit ’n sekere sienswyse (onderskeidelik “artisties” en “objektief”) uitgebeeld word. ’n Destruktiewe lesing toon egter aan dat die landskap reeds deel uitmaak van Dasein se fundamentele in-die-wêreld-syn, wat die subjek-objek-relasie voorafgaan. In “dinkding” se eerste gedig (NL 11) maak die “heuvels” (5) reeds deel uit van die wêreld van die sterflike, alvorens die verhouding tussen subjek en objek verhelder word; in “stadsbeeld” se vyfde gedig (VG 397) kan gesien word hoe die “objektiewe” verslag van die spreker gedestruëer word deurdar die liggaam van die spreker deel uitmaak van daardie wêreld, wat die illusie van liggaamloosheid vernietig. Breytenbach se gedig illustreer wel hoe woon met behoud van die vierskaar bewerkstellig word deurdar die elemente van die vierskaar in die “dinge” versamel word, terwyl Lucebert se gedig Dasein se oneintlike bestaan belig deur kritiek te lewer op die smal en armoedige manier waarop gewoon word in die stad. Die wyse waarop woon in Breytenbach se gedig bewerkstellig word, maar nie in die gedig van Lucebert nie, toon ’n belangrike verskil aan wat meermale in die digters se werk na vore kom: die sterflikes in Breytenbach se gedigte word telkens in wisselwerking met die “aarde” voorgestel, wat die moontlikheid van woon, met behoud van die vierskaar, op die voorgrond stel; Lucebert se gedigte beeld die sterflikes meermale uit in ’n indirekte en onliggaamlike verhouding tot die aarde. Dit is dan ook kenmerkend van die groter wordende gaping tussen natuur en kultuur, en die wyse waarop sterflikes vervreem raak van die elemente van die vierskaar.

In “eiland (1)” (NL 5-6) en “de moerasruiter” (VG 581) is eerstens geïllustreer hoe die landskap as deel van ’n subjek-objek-relasie die onbewoonbaarheid van die landskap beklemtoon. Dit word gedoen deurdar die landskap vanuit die oogpunt van die spreker tot stand gebring word, wat oog teenoor land stel, en het tot gevolg dat die landskap ’n projeksie word van die spreker se begeerte, en nie oopmaak as deel van die wêreld waarin gewoon word nie. Die spreker kom egter tot besef van sy/haar eie sterflikheid, waarin die landskap/bemide ontdek word as “geleidster” (45) tot in die dood. Die verhouding tussen die

sterflike en die landskap impliseer dat landskap openbaar word as 'n wêreld waarin gewoon word, eerder as 'n projeksie van die spreker se begeerte. Hiervolgens woon die sterflike in soverre die dood in ontvangs geneem word (Heidegger, 1989:172). Die landskap word egter nie in “de moerasruiter” (VG 581) oopgemaak tot 'n wêreld waarin in 'n sinvolle verhouding met die vierskaar gewoon word nie, aangesien “men” “nu schuilt” “om niet meer bij te zijn hier/ diep in het moerasravijn” (21-22). Die “moerasravijn” is tekenend van inoutentieke bestaan, en word 'n metafoor vir die “They-world” wat Watts (2011:73) soos volg beskryf:

In “They-dominated” everydayness, Dasein feels at home in the world, but when anxiety disrupts Dasein’s familiarity with things, *being-in-the-world* enters the existential mode of the *not-at-home-in-the-world*. Everything is now stripped of significance, and life is drained of its meaning. There no longer seems to be any valid reason for doing whatever I am doing and thus I lose interest in the world since it has nothing to offer me; consequently I derive no pleasure from everyday life and lose all motivation to continue with my existence for I no longer feel “at home” in my world. I feel unsettled, alienated and homeless ...

Die tuisteloosheid in die wêreld staan dus voorop in Lucebert se gedig (“de moerasruiter”), waarin niks meer in die wêreld as “betekenisvol” ervaar word nie. Tog “beproef” die ekspreker sy “blinde wil” (19) om “profeet te zijn van het verloren ogenblik” (20), wat impliseer dat Dasein teen sy/haar “natuurlike” gedrag van inountieke bestaan veg, om weer 'n tuiste te vind, dit wil sê 'n gevoel van tuishoort (“a sense of belonging”) terug te vind.

Landskap word as deel van 'n subjek-objek-relasie tot stand gebring in “13” (WV 27-29) en “james turrell” (VG 547), wat illustreer dat woon ondenkbaar voorkom in die landskap. Dit is wel as gevolg van die afstand tussen die spreker en die landskap, wat die fynere details van woon ontken. 'n Draaipunt kom in beide gedigte na vore, waarin die landskap voorgestel word as woonwêreld, wat illustreer dat die sterflikes se verhouding tot die elemente van die vierskaar die subjek-objek-relasie voorafgaan. Die sprekers in die onderskeie gedigte lewer elkeen op ooreenkomstige wyse kritiek op die afstand en objektiwiteit wat die subjek-objek-relasie kenmerk. Die subjek-objek-relasie word gedestruëer sodat dit blyk dat die landskap nie apart staan van die mense nie, maar bedink moet word as die basis waarop die mens sy/haar woon op aarde vestig. Die destruksie van landskap in Breytenbach en Lucebert se werk kom dus merendeels ooreen, omdat die subjek-objek-relasie van sterflikes ten opsigte van die landskap telkens gedestruëer word, of die moontlikheid tot 'n destruktiewe lesing geopen word, sodat duidelik word dat Dasein se inherente in-die-wêreld-syn, die subjek-objek-verhouding voorafgaan.

Tweedens is gevra hoe die temporaliteit van die taakskap in Breytenbach en Lucebert se latere werk met mekaar vergelyk. Die vertelperspektiewe in “dinkding” en “stadsbeeld” verskil: Breytenbach maak gebruik van ’n menslike ek-spreker, terwyl Lucebert gebruik maak van ’n ouktoriële verteller; Breytenbach se perspektief is met ander woorde ’n baie meer persoonlike interaksie met die landskap, terwyl Lucebert ’n onpersoonlike en collageatige beeld van die stad voorhou. Die verhouding van die ek-spreker tot die landskap en die wisselwerking tussen die verlede en hede, en die hede en die toekoms, kom dus veel meer eksplisiet in Breytenbach se gedigsiklus na vore, terwyl die stad baie meer onpersoonlik uitgebeeld word in die gedigsiklus van Lucebert. In “eiland (2)” (NL 98-99) en “Gorée-ure 1” (WV 133) word gefokus op die werksaamhede van menslike en niemenslike agente, wat betekenisvolle wêreld tot stand bring. Die ouktoriële verteller in “eiland (2)” plaas egter ’n minder persoonlike vertelling van die fees van Tabaski op die voorgrond, wat die sosiale aard van die taakskap tydens die fees na vore bring, terwyl die buitelanderskap van die ek-verteller in “Gorée-ure 1” vooropgestel word. In “grens” word insig verkry in die wyse waarop die ek-verteller die landskap bereis, wat die reis omskryf word as ’n voortdurende hede. Dit skakel met die verlede deur die herinnering aan be-leefde landskappe, asook die toekoms in die vooruitsig om dood te gaan, wat vooropgestel word as ’n uiterste vorm van landskapbeleving. Die gekose gedigte van Breytenbach lewer met ander woorde insig in die temporaliteit van die taakskap in soverre (1) die sosiale aard van menslike aktiwiteite uitgebeeld word, wat ’n wêreld van betekenis oopmaak; (2) die individu se buitelanderskap ten opsigte van die taakskappe; en (3) die individu se beleving van die wêreld, wat insig bied in sy/haar hede, wat vanuit die (voortdurend-beleefde) hede skakel met die verlede (herinnering) en toekoms (vooruitsigte). In Lucebert se tweede gedig van “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 565) beeld die eksterne verteller deur die oogpunt van die gevangene ’n hede uit waarin die toekoms en verlede verwring word. Die hede is afgesny van die toekoms, en die verlede soos ’n ontsteekte bril waardeur die gevangene na die werklikheid kyk. Die verwronge visie op die werklikheid kom ooreen met “de val van de violist” (VG 702), waarin die violis sy toenemende angs op die buitewêreld projekteer. Die verhouding van die violis tot die ander deelnemers van die orkes veronderstel ’n taakskap wat beleef word as dodelik, in soverre dit die figuur tot waansin dryf. Die lied van “een geest ontdaan” (VG 567) openbaar die aktualiteit, die wyse waarop Dasein se in-die-wêreld-syn “verstaan” word, deur vernietigende werksaamhede van die menslike agente, wat geen hoop bied op ’n toekoms nie. Die werksaamhede van menslike agente, wat die temporaliteit van die taakskap in Lucebert se werk tot uitdrukking bring, laat woon op aarde veel meer negatief

daar uitsien as by Breytenbach. Lucebert se gedigte, “breyten breytenbach mag de maan zien”, die lied van “een geest ontdaan” en “de val van de violist” druk die onmoontlikheid uit om in vrede te kan woon en plaas die fokus op uitbuiting en oorheersing. Alhoewel Breytenbach se verse die onmoontlikheid om te kan woon uitsê, met spesifieke verwysing na die slawehandel in “eiland (2)”, is hulle steeds nie heeltemal so “hopeloos” soos die werk van Lucebert nie. Die temporaliteit van die taakskap bied insig in die wyse waarop die sterflikes woon. Dit word gedoen deurdat die wisselwerking van die individu met betrekking tot die werksaamhede van die onderskeie taakskappe, hetsy lewegewend of vernietigend, beklemtoon word.

Die derde vraag was hoe die taakskap as ’n ensemble van take deur metafore in Breytenbach en Lucebert se poësie uitgedruk word. Weens Dasein se eindigheid kan die taakskap as die ensemble van take nie in totaliteit deur die digter uitgebeeld word nie. Die digters gebruik wel metafore wat insig kan bied in die aard van die onderskeie taakskappe wat hulle in hulle gedigte belig. ’n Voorbeeld daarvan is die werksaamhede in Breytenbach se gedig “eiland (1)” (NL 5-6), waarin die taakskap vergelyk word met die mompeling “van getye, ruimtes, voëlsang wat nooit verdof” (40). Hiervolgens word die werksaamhede opgeneem in ’n nimmereindigende stroom van werksaamhede, wat die taakskap veronderstel. Dié proses vind weerklank in Lucebert se uitbeelding van die menslike wêreld as die “wrok en woede” (5) van mense, wat “stilaan verdampt/ tot een onmetelijke klacht” (VG 666). Die “onmetelijke klacht” veronderstel die taakskap van vernietiging, wat geen vooruitsig bied vir woon met behoud van die vierskaar nie. Hierdie metafoor bied insig in die destruktiewe (in die sin van die vernietigende aard) van die mens. Die verskil in die aard van die taakskappe wat Breytenbach en Lucebert tot stand bring, is dat Lucebert meestal fokus op die onbewoonbaarheid van die menslike wêreld, terwyl Breytenbach fokus op sowel menslike as niemenslike agente, wat deel uitmaak van die wordingswêreld as ’n geheel.

Vierdens is gevra hoe woon met inbegrip van die elemente van die vierskaar in die digters se latere werk na vore kom. Daar is gefokus op die verhouding tussen die “sterflikes” en die “aarde”, en geïllustreer hoe die begrip “aarde” met landskap verband hou as dit waaruit alles wat bestaan na vore kom én waarheen dit terugkeer (Heidegger, 2002:21). In “eiland (3)” (NL 172-174) word die sterflike se sintuiglike belewing van die aarde vooropgestel, wat veral met sy/haar sterflikheid in verband gebring word. “[E]iland (3)” toon aan dat die aarde deel vorm van die wêreld van die sterwende, soos die aarde ver-taal word tot gedig. Die gedigte belig ook die wyse waarop die aarde oprys tot in die wêreld, maar daardie einste wêreld weer saam met die dood van die sterflike teruggeneem word tot in die aarde. Lucebert

se “de blijde schoonheid aan de beekkromme” (VG 594) illustreer die wyse waarop die mens die aarde verdring ter wille van die kunsmatige wêreld van die stad. Die gedig “reis” (VG 657) illustreer hoe die landskap ’n toneel in die verte bly, en dit nie oopmaak as deel van Dasein se inherente in-die-wêreld-syn nie. Die onmoontlikheid om te woon word in die voorspel tot die “oratorium” (VG 666) belig, aangesien die afstand tussen die sterflike en die aarde nie oorbrug word nie. In “de verduistering” (VG 828) word die onbewoonbare menslike wêreld gekontrasteer met die skoonheid van die aarde, wat daartoe lei dat enige betekenisvolle verhouding met die aarde verhinder word. Die ooglopende verskil tussen Breytenbach en Lucebert is dat sterflikes se verhouding tot die aarde heelwat meer eksplisiet in Breytenbach se poësie na vore kom, en dat ’n groter gaping tussen die sterflikes en die aarde, en kultuur en natuur in Lucebert se poësie opmerklik is. Vervolgens word die gevolgtrekkings van die studie saamgevat in die slothoofstuk van die proefskrif, wat spesifiek ten doel het om die navorsingsvrae van die studie, soos uiteengesit in Hoofstuk een, te beantwoord.

Hoofstuk sewe

Slot

7.1 Samevatting

In hierdie proefskrif is bevind dat die benadering van landskap as woon produktief aangewend kan word in die vergelyking van Breytenbach en Lucebert se latere poësie. Landskap as woon is afgelei van Tim Ingold (2000:185-186) se “woonperspektief” en ontleen aan Martin Heidegger se essay “Bou, woon, dink” (1989:165-179). In die studie is destruktiewe lesings van landskap in Breytenbach en Lucebert se latere poësie gemaak met behulp van Ingold (2000:195) se onderskeid tussen landskap en taaskap. Die taaskap impliseer dat werksaamhede van menslike en niemenslike agente inherent deel uitmaak van die landskap. Hiervolgens word landskap nie omskryf as ’n toneel wat in die verte deur ’n subjek waargeneem word nie, maar veel eerder as ’n uitdrukking van Dasein se inherente in-die-wêreld-syn. Sterflikes se verhouding tot die elemente van die vierskaar – aarde en hemele, sterflike en goddelikes – konkretiseer dan ook die syn, en bied insig in die realisering van sterflikes se woon met behoud van die vierskaar. In die analise van die gedigte is gevind dat landskap as woon op uiteenlopende maniere in Breytenbach en Lucebert se latere poësie onthul word, wat die toenemende woningnood van die moderne mens verhelder.

7.2 Gevolgtrekkings

Landskap as teoretiese konstruk is in Hoofstuk een verduidelik met behulp van Wylie (2007:1) se tese dat landskap “spanning” is:

It [landscape] is a tension between proximity and distance, body and mind, sensuous immersion and detached observation. Is landscape the world we are living *in*, or a scene we are looking *at*, from afar? Alternatively, we could put this question in the following way: does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land – landscape as the world we live in, a constantly emergent perpetual and material milieu? Or is landscape better conceived in artistic and painterly terms as a specific cultural and historical genre, a set of visual strategies and devices for distancing and observing? (Wylie, 2007:1-2).

Soos dit uit bogenoemde aanhaling duidelik na vore kom, gee die tese dat landskap “spanning” is aanleiding tot ’n gaping tussen die kritiese interpretasie van artistieke en literêre landskappe enersyds, en die fenomenologiese totaliteit van kulturele praktyke, andersyds

(Wylie, 2007:6). Die fokus van die studie is slegs op laasgenoemde fenomenologiese benadering, wat die navorser in staat stel om landskap as woon op 'n uitgebreide wyse in die digters se werk te bestudeer. Die studie poog dan ook om die waarde van die fenomenologiese benadering van landskap as woon te bepaal.

7.2.1 Die benadering van landskap as woon

Die eerste navorsingsvraag wat gestel is, is naamlik wat die metafoor van landskap as woon behels, en hoe die metafoor uitgewerk kan word om te dien as 'n teoretiese strategie vir die vergelyking van landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere werk. Hierdie vraag is in Hoofstukke twee en drie beantwoord, en sal vervolgens nader toegelig word.

Die doel van die studie behels eerstens die ontwerp van 'n landskapfenomenologiese benadering, wat gebruik word as leesmetode of -strategie en teoretiese benadering. In Hoofstuk twee is daar eerstens ondersoek ingestel na Heidegger se herbesinning oor die idee van waarheid as *aletheia*, wat “onthulling” beteken. Die terugkeer na die konsep van waarheid as *aletheia* is 'n negering van die idee van waarheid as *orthetos*, wat “korrektheid van waarneming” beteken (Suvák, 2000:9). Die fokus op waarheid as *aletheia* het ten doel om aan te toon hoe Heidegger die Westerse filosofiese tradisie (of die geskiedenis van Westerse metafisika) van Plato tot Nietzsche destrueer. Heidegger is op soek na die “oorspronklike essensie” van waarheid by wyse van 'n radikale “destruering” (of *kritischer Abbau*) van tradisionele konsepte of teorieë (Suvák, 2000:9). Deur die woord “onthulling” as leidraad te neem, is daar tweedens ondersoek ingestel na Heidegger se essay “The origin of the work of art” (2002:1-56). Hierin word kuns bestudeer as 'n “besondere” soort “onthulling”, wat “onthulling” in drie vorms na vore bring: (1) onthulling as wêreld en aarde, (2) die stryd tussen 'n besondere wêreld en die entiteite daarvan, en (3) die oorspronklike stryd wat diesulke onthullings struktureer (Sheehan, 2005:365). Daar is egter nie net aandag geskenk aan *wat* 'n kunswerk onthul nie, maar ook *hoe* 'n kunswerk onthulling onthul: kunswerke onthul “wêrelde” en “aardes” wat reeds werkzaam is op nuwe en onderskeidende maniere in hul synsonthullende stryd. Derdens is gevra wat Heidegger se “destruksie” behels en hoe dit tot 'n kontemporêre “destruktiewe” kritiek verwerk kan word. Spanos (1977:444) se uitgangspunte vir die opstel van 'n kontemporêre destruktiewe hermeneutiek, soos voorgestel deur Heidegger se eksistensiële analise in *Being and time* (1962), behels

... the actuality, the primordial Situation, into which the interpreter as *Dasein* finds himself thrown (*Befindlichkeit*); the Understanding (*Verstehen*), that which reveals

Dasein's possibilities as Being-in-the-World; and, most important for my purposes, the Saying, the making explicit, of this Understanding (Rede, the *logos* as *legein*) – all are equiprimordial and *radically temporal*: un-grounded or, rather, grounded in Nothing, i.e., open.

Ter illustrasie van destruktiewe lesings, is Lucebert se “er is alles in de wereld” (VG 65) en Breytenbach se “om die wêreld te kan sê” (KL 75) bestudeer. Hierdie analises illustreer hoe destruktiewe lesings, aldus Spanos (1977:444) se destruktiewe hermeneutiek, gebruik kan word by die lees van gedigte. Deur die destruktiewe lesings is gevind dat die digters die begrip “wêreld” op soortgelyke wyse as Heidegger gebruik, wat onthulling in drie vorms na vore bring, asook Dasein se uitsê van sy/haar verstaan van in-die-wêreld-syn verhelder. Hierdie gevolgtrekkings is belangrik vir die landskapfenomenologie, aangesien landskap geïnterpreteer word as ’n “wêreld” waarin gewoon word. In Hoofstuk drie word die fokus verskuif vanaf die metodologiese raamwerk, wat beskryf word as ’n fenomenologiese hermeneutiek van onthulling, na die teoretiese vertrekpunte van die benadering van landskap as woon. Die teoretiese benadering van landskap as woon is uiteengesit met behulp van Ingold (2000:185-186) se “woonperspektief”, wat afgelei is van Heidegger se essay “Bou, woon, dink” (1989:165-179). Heidegger se doel is om die oorspronklike perspektief van woon terug te vind, dit is dat sterflikes se aktiwiteite van bou – van dinge oprig en versorg – deel uitmaak van die bewoning van die wêreld. Die oorspronklike perspektief behels met ander woorde nie dat sterflikes woon omdat hulle gebou het nie, maar bou omdat hulle bewoners is:

‘We do not dwell because we have built, but we build and have built because we dwell, that is because we are dwellers ... To build is in itself already to dwell ... *Only if we are capable of dwelling, only then can we build*’ (Heidegger 1971: 148, 146, 160, original emphases). I take this to be the founding statement of the dwelling perspective. What it means is that the forms people build, whether in the imagination or on the ground, arise within the current of their involved activity, in the specific relational contexts of their practical engagement with their surroundings (Ingold, 2000:186).

Die woonperspektief is die grondslag van die benadering van landskap as woon. Die benadering van landskap as woon is veral gemoeid met die werksaamhede van sterflikes, wat deel uitmaak van hulle woon op aarde. Maar om te woon behels veel meer as die blote feit van akkommodasie. Heidegger (1989:170) wys daarop dat woon nie tot wonings beperk is nie. ’n Voorbeeld wat aangebied word as “bewys” hiervan, is dat ’n vragmotorbestuurder

“tuis” kan voel op die snelweg, alhoewel dit nie sy blyplek is nie. So ook bied behuising “akkommodasie”, maar is dit in sigself nie ’n waarborg vir woon nie. Maar wat is woon? Die belangrikheid van woon betreffende die elemente van die vierskaar, is ’n aspek waaraan Ingold (2000:185-186) nie aandag gee nie. Heidegger (1989:171-172) beskryf die “grondtrek” van woon wel soos volg:

“Woon” in Oudsaksies, en die Gotiese “wunian” (net soos die ou woord vir *bou*) beteken om te bly, te vertoef. Maar die Gotiese “wunian” sê duidelik hoe hierdie bly ervaar word. “Wunian” is tevrede wees, tot vrede gebring te wees en in vrede te bly. Die woord vrede beteken die “vrye”, en vry beteken om bewaar te wees van skade en bedreiging, dit wil sê om gespaar te bly. Om te bevry beteken eintlik om te spaar. Spaar nie net in die sin van “geen leed aandoen nie”, maar meer positief om iets “in sy wese te laat berus”, dit terug te plaas in sy eiendomlikheid, dit letterlik te “omhein” of te “beskerm” (’n skerm daarom oprig). Woon is dus om tot vrede gebring te wees: beskerm in vryheid, die vryheid wat ieder in sy wese laat bly en spaar. *Hierdie gespaar-wees is die grondtrek van woon*. Dit deurtrek die woon in sy volle omvang wat openbaar word as ons daaraan dink wat menswees beteken om te woon, en wel in die sin van as sterflikes op die aarde te wees. “Op die aarde” is tegelyk “onder die hemele”. Albei beteken *tesame* “om te bly voor die goddelikes”, en dit sluit in om te “behoort tot medemenslikheid”. Vanuit ’n oorspronklike eenheid hoort die vier: aarde en hemele, goddelikes en sterflikes byeen.

Opsommend kan genoem word dat woon gebeur in sterflikes se “red” van die “aarde”, die “ontvang van die “hemele”, die “wag” op die “goddelikes”, en die “begeleiding” van sterflikes “as die bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:172-173), alhoewel woon nie “alleen maar ’n verblyf op aarde, onder die hemele, voor die goddelikes en met die sterflikes kan wees nie”, maar eerder beteken “om altyd reeds by die dinge te vertoef” (Heidegger, 1989:173). Uit bogenoemde is dit duidelik dat woon meer beteken as die blote feit van akkommodasie; “om te woon” beteken “om die vierskaar te behoed in dit waarby die sterflikes bly: in die dinge” (Heidegger, 1989:173).

Die vraag kan nou gevra word wat die verband tussen *landskap* en *woon* is. Daar word in die studie geargumenteer dat landskap en woon onlosmaaklik deel is van mekaar. Dit kan aan die hand van twee aannames geïllustreer word: die eerste aanname behels dat die menslike lewe ’n proses is, wat tyd in beslag neem; die tweede is dat hierdie lewensverloop die proses van die vorming van landskappe is, waarin mense gelewe het. Hiervolgens is landskap saamgestel as “an enduring record of – and testimony to – the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in doing so, have left there something of themselves” (Ingold, 2000:189). Hieruit blyk dat landskap sterflikes se woon op aarde

beliggaam. Die idee van landskap sluit dan ook aan by “aarde” as dit waaruit alles wat bestaan na vore kom én na terugkeer: “... that in which the arising of everything that arises is brought back – as, indeed, the very thing that it is – and sheltered” (Heidegger, 2002:21).

Deur Ingold (2000:190-191) se uiteensetting van dit wat die landskap *nie* is nie, word tweedens geïllustreer dat landskap gewortel is in alledaagse, beliggaamde woon (Wylie, 2000:160). Landskap is eerstens nie “grond” nie, met ander woorde landskap is nie ’n hoeveelheid van iets wat wiskundig beskryf, gekwantifiseer of gemeet kan word nie. In teenstelling met grond, wat “kwantitatief en homogeen” is, moet landskap verstaan word as “kwalitatief en heterogeen” (Ingold, 2000:190). Landskap is tweedens nie soortgelyk aan natuur nie, maar landskap is ook nie aan die kant van die mensheid teen die natuur nie. Deur daarin te lewe, is die landskap deel van die mens net soos die mens deel is daarvan (Ingold, 2000:191). Landskap is derdens nie “ruimte” nie. Ingold (2000:191) stel ruimte gelyk aan ’n kartografiese representasie van die aarde se oppervlak, en landskap as die “liggaamlike beweging” van ’n reistog tussen punt A en punt B. Deur hierdie onderskeidings van wat landskap nie is nie, bewerkstellig Ingold, aldus Wylie (2007:160-161), ’n fenomenologiese credo ten opsigte van landskap, wat gewortel is in alledaagse, beliggaamde woon. Voorts illustreer Ingold (2000:195) dat die landskap inherent temporeel van aard is, en word soos volg beskryf:

It is to the entire ensemble of tasks, in their mutual interlocking, that I refer by the concept of *taskscape*. Just as the landscape is an array of related features, so – by analogy – the taskscape is an array of related activities (Ingold, 2000:195).

’n Taak word omskryf as enige praktiese aktiwiteit wat deur ’n bekwame agent in sy/haar omgewing uitgevoer word as deel van sy/haar alledaagse lewe. Met ander woorde, take is die konstitutiewe handeling van woon. Alle take is wel nie handeling van woon nie; digters dui juis take aan wat nie neerkom op woon nie, byvoorbeeld take van vernietiging. Elke taak verkry betekenis as deel van ’n ensemble van take, gewoonlik uitgevoer deur ’n aantal mense wat daaraan saamwerk. Dit is dan die totale ensemble van take, wat die “taakskap” genoem word. Om die werking van die taakskap te verduidelik, vergelyk Ingold (2000:196-197) die prosesse van ’n orkesuitvoering met dié van sosiale lewe. Ingold verduidelik dat die take in die taakskap soos ’n orkesuitvoering (1) ritmies eerder as metronomies is, (2) nie net uit een ritmiese siklus bestaan nie, maar uit ’n komplekse verwewing van verskillende en gelyktydige siklusse, en (3) dat die taakskap (soos musiek) uit beweging tot stand kom. Hieruit is dit

duidelik dat musiek die vorm is wat die taakskap op die beste wyse weergee, terwyl skilderkuns die beste manier is om landskap weer te gee (Ingold, 2000:196-197). Landskap, as die “gestolde vorm” van die taakskap, verklaar dan ook waarom landskap op ’n “intuïtiewe” wyse die dinge is wat ons “sien”, terwyl die taakskap dit is wat ons “hoor”. Ons hoef niks te doen om iets te sien nie (landskap), maar iets moet op aktiewe wyse klanke maak of deur die beweging daarvan klanke tot gevolg hê (taakskap) voordat ons dit kan hoor:

... the landscape is the congealed form of the taskscape does enable us to explain why, intuitively, the landscape seems to be what we see around us, whereas the taskscape is what we hear. To be seen, a thing need do nothing itself, for the optic array that specifies its form to a viewer consists of light reflected off its outer surfaces. To be heard, on the other hand, a thing must actively emit sounds or, through its movement, cause sound to be emitted by other objects with which it comes into contact. Thus, outside my window I see a landscape of houses, trees, gardens, a street and pavement. I do not hear any of these things, but I can hear people talking on the pavement, a car passing by, birds singing in the trees, a dog barking somewhere in the distance, and the sound of hammering as a neighbour repairs his garden shed (Ingold, 2000:199).

Hieruit blyk dat die domein van die taakskap nie net beperk is tot mense nie – ons hoor diere sowel as mense, byvoorbeeld voëls en honde (Ingold, 2000:199). Dan kan daar ook gevra word of die grense van die taakskap tot die grense van “lewend” beperk is. In die eerste plek is “ritme” die basis van lewe, maar is dit nie beperk tot lewe nie. In die tweede plek kan die eienskap van “lewendige” dinge nie toegeskryf word aan objekte in isolasie nie. Die lewe is met ander woorde nie ’n beginsel wat sigself afsonderlik in individuele organismes vestig nie. Dit wil sê, wanneer ons aan die wêreld as ’n “totale beweging van wording” dink, kan die onderskeid tussen “lewende” en “nielewende” dinge opgehef word (Ingold, 2000:200). Die onderskeid tussen die “taakskap” en die “landskap” kan daarom opgehef word, mits menslike woon in die konteks van die wording van die wêreld as geheel geplaas word. Dit kan slegs gebeur indien die fundamentele temporaliteit van die landskap erken word (Ingold, 2000:201).

Vervolgens is die teoretiese aspekte van landskap as woon aan die hand van Breytenbach se gedigsiklus “dinkding” (NL 11-22) uit *Nege landskappe* (1993) en Lucebert se gedigsiklus “stadsbeeld” (VG 396-399) uit *Mooi uitzicht & andere kurioziteiten* (1965) uitgewerk. Dit is gedoen met die doel om die spreekwoordelike “vaarwaters” te beproef, en insig te bied in die wyse waarop landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere bundels bestudeer kan word. Die lesings het ondersoek ingestel na die wyse waarop sterflikes

die vierskaar in die dinge versamel, wat aantoon hoe woon in die vooruitsig gestel, bewerkstellig word, of glad nie moontlik is nie.

In “dinkding” is gevind dat die ek-spreker ’n meer persoonlike verhouding tot die elemente van die vierskaar openbaar. Dit het tot gevolg dat woon (in die Heideggeriaanse sin) meestal in die vooruitsig gestel of bewerkstellig word. Voorbeelde hiervan is die eerste drie gedigte van die siklus. Die eerste gedig (NL 11) toon aan hoe die uitvoer van take met die betrek en bewoonbaar maak van vertrekke in die huis, woon (met behoud van die vierskaar) in die vooruitsig stel. Die tweede gedig (NL 12) openbaar eweneens hoe die ervaring van woon vooropgestel word in bouaktiwiteite met die oprig van ’n “prieel” (3), maar ook gepreserveer word deurdat die take in die hede met die toekoms in verband gebring word: “wanneer die druiwetrosse pers en ryp hang/ van die somer” (4-5). Die derde gedig (NL 13) maak duidelik dat die alledaagse werksaamhede van woon die landskap oopmaak as ’n wêreld waarin gewoon word, en sodoende die skeiding tussen natuur en kultuur oorbrug: “die natuur algaande te rangskik tot ’n iets meer geordende/ bestaan as weiplek vir sterlig en sekelmaan” (15-16). Daar is egter ook voorbeelde van die wyse waarop woon nie met behoud van die vierskaar opgestel word nie. Dit gebeur in die vyfde gedig (NL 16) met die beskrywing van die bedelaars in die dorp:

- 1 langs die hoofstraat op die hoek
- 2 oorkant die poskantoor sit die loterykaartjie-
- 3 verkoper, blind, twee troebel moontlikhede
- 4 in die oogkaste, met die ingekorte gesig
- 5 van iemand wat nooit te hoef lees of iemand
- 6 hom liefhet nie, en met snuffelaarvingers
- 7 net so gevoelig maar slimmer as aspersies
- 8 voel hy vlugtig al met die some van sy beurs langs:
- 9 koop ’n geluk! koop ’n geluk! ...

Deur die uitbeelding van die dorp, wat bevolk word deur haweloses, word die wêreld nie juis uitgebeeld as ’n plek wat woon teweegbring nie. Die uitbeelding beklemtoon die tuistelose en oneintlike bestaan van diegene wat nie deel vorm van enige “betekenisvolle” taakskap nie. Die vierskaar word hierdeur ondermyn as ’n geluk wat gekoop kan word – vergelyk die refrein “koop ’n geluk! koop ’n geluk” (27) – en nie iets wat deur woon as bou tot stand gebring kan word nie. Die gedig dui met ander woorde die toenemende woningnood van die moderne mens aan, waarin die medemenslike aspek ontbreek. Dit sluit ook aan by die laaste gedig van die siklus (NL 22), waarin die beskouende ervaring van die spreker wat die

voorgaande gedigte kenmerk, in kontras staan met die sterflikes wat klaarblyklik die aarde uitbuit en oorheers. In die laaste gedig van die siklus, (NL 22), is die “konyn” (1) as sterflike wese tekenend hiervan, wat ’n bykans perverse verhouding tussen die sterflikes en ’n ander sterflike wese uitbeeld – vergelyk die spreker se woorde ten opsigte van die “konyn”: “goed vir die pen die pan en straks die eet” (9). Die skryfhandeling speel self ook ’n belangrike rol in die wyse waarop woon beskryf word. Die vierde gedig (NL 14-15) laat blyk dat die digter in ’n tipe niemandsland verkeer en as bemiddelaar tussen die goddelikes en die sterflikes deur die neerskryf van landskappe optree. Die skryfaktiwiteit word ook in die agtste gedig (NL 19) met boerderyaktiwiteite in verband gebring. Ook die tiende gedig (NL 21) gaan oor die dinamika tussen skrywer en wêreld in soverre die spreker die wêreld probeer verstaan en opskryf, maar eindelik (noodgedwonge) die poging laat vaar.

Die verskil van “stadsbeeld” (VG 396-399) en “dinkding” kom reeds in gedig “1” (VG 396) van “stadsbeeld” aan die lig: die spreker in “stadsbeeld” se eerste gedig “(VG 396) is nie ’n persoon nie, maar ’n niemenslike gestalte, “het huis van die dag” (16). Die gegewe veronderstel dat die spreker in Breytenbach se gedigsiklus veel persoonliker betrokke is by die verstaan van woon op die land, terwyl die niemenslike gestalte gesigloos is, wat die anonimiteit van die stadsbewoners en vreemdelingskap in die stadsruimte beklemtoon. Tog is daar ruimte vir die wyse waarop die vierskaar in dinge onthul kan word – vergelyk byvoorbeeld die openingsverse van gedig “1”: “meer dan bos of akker/ behoort ik de aarde toe” (1-2), wat veronderstel dat die huis van die dag, selfs meer as ’n woud, tot die aarde behoort. Hiervolgens sou die huis van die dag by wyse van analogie as die “wêreld” (van sterflikes) omskryf kan word, wat uit die aarde na vore kom én weer daarin teruggeneem word. Die elemente van die vierskaar is dan ook deel van die huis van die dag, alhoewel dit nie op dieselfde “akkommoderende” wyse as in Breytenbach se “dinkding” toegelaat word nie – vergelyk die uitspraak: “de hoge luchten/ laat ik nauwelijks toe” (2-3), wat veronderstel dat die “hemele” nouliks “ontvang” word. Ook is daar ’n gebrek aan spirituele konnotasies in die stad te bespeur. Die fenomeen van “licht” word byvoorbeeld nader beskryf word as “verloren licht” (6), wat die gebrek aan letterlike “licht” (donkerte), maar ook spiritualiteit (geestelike lig) veronderstel. Woon wat die bewaring van die vierskaar in die dinge behels, word meestal in vervlietende terme belig, byvoorbeeld in die aanskouer se misterieuse ervaring van die stadsdinge in gedig “3” (VG 396-397). In hierdie reëls ervaar (of onthul) die fokaliseerder die “soheid” van die dinge in die stad op ’n byna mistieke manier:

- 4 ... en je zou bij etalagepoppen te gast
- 5 willen zijn als hesychast
- 6 en ook zo sacerdotaal zo ongestoord
- 7 in grenzeloze adoratie willen staren
- 8 naar de afgestofte stilte achter spiegelglas ...

Maar die ervaring is steeds liminaal en woon slegs vir 'n oomblik na vore gebring, voordat dit weer vervaag agter die “gewone” (inoutentieke) ervaring van die stad. Ook gedig “6” (VG 397-398) toon aan hoe woon vir 'n oomblik bewerkstellig word, deurdat gewone huisdinge hulself transformeer tot mitologiese of prehistoriese en historiese figure, alhoewel dit nie veronderstel dat woon met behoud van die vierskaar bewerkstellig word nie. Dit sluit ook aan by gedig “8” (VG 398), waarin onwaarskynlike wêrelde in samehang ontvou. Hierdie wêrelde is tekenend van die buitengewone ervaring van uiteenlopende dinge van die stad, wat veel eerder die sterflike se “ontuisheid” in die stad beklemtoon:

- 4 ... de schaduw van
- 5 de leraar verrast
- 6 de klas
- 7 in de kelder
- 8 ontdekt het winkelmeisje
- 9 de zweetafdrijvende oseaan ...

Sterflikes se ontuisheid in die stad word ook in die betoging in gedig “4” (VG 397) uitgebeeld, waarin die misnoeë van skoliere met die onderwysstelsel te kenne gegee word. Gedig “10” (VG 399) laat dink dat die dag in die stad soos 'n teaterstuk is, waarvan die gordyne aan die einde toegetrek word. Die gedig beskryf die stad as 'n ruimte vol paradokse, waar die stadsbewoners “om hun eigen lach lijden om hun eigen pijn lachen” (3). Die “tot vrede gebring te wees” waarna Heidegger (1989:172) verwys, word egter nie bereik nie. Die tuisteloosheid van die stadsruimte word bevestig in slotgedig, “11” (VG 399), aangesien die stad as 'n “courtesane” (2) gepersonifieer word. Hieruit blyk dit dat die stad die werksdag van die sterflikes huisves, maar die woningnood van die moderne mens, en veral sy tuisteloosheid, vooropstel.

7.2.2.2 Landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere poësie

Die tweede navorsingsvraag wat gestel is, is naamlik watter insigte 'n vergelyking van landskap as woon in Breytenbach en Lucebert se latere werk bied, en wat die teoretiese en

literêre belang daarvan is. Vervolgens sal die tweede navorsingsvraag met behulp van die destruktiewe lesings van landskap in die latere werk van Breytenbach en Lucebert, soos bestudeer in Hoofstukke vier, vyf en ses, beantwoord word. Voorts sal aangetoon word hoe die benadering van landskap as woon aan die hand van gedigte in bundelverband uitgewerk is. Die gedigte van Breytenbach is geneem uit die bundels *Nege landskappe*, *Papierblom*, *Die windvanger*, *Die beginsel van stof* en *Katalekte*.

In Breytenbach se bundel *Nege landskappe* is destruktiewe lesings van landskap aan die hand van die “eilandgedigte” gemaak. In “eiland (1)” (NL 5-6) word die landskap gedestruëer deurdat die werksaamhede van menslike en niemenslike agente op uiteenlopende maniere na vore gebring word. Die disintegrasie van die taakskap laat ’n barre landskap na vore kom, en die sterflikes en goddelikes verdwyn bykans heeltemal van die aarde af. Hierdeur word die fundamentele veranderlikheid en verganklikheid van die landskap na vore gebring, en geïllustreer hoe menslike en niemenslike agente deel uitmaak van die prosesse van die wordingswêreld as ’n geheel (Ingold, 2000:201). Die gedig beeld die inherente temporaliteit van die landskap uit, wat die landskap as toneel in die verte radikaal destrueer.

Vervolgens is aangetoon hoe die herinnering aan nieuwoon in “eiland (2)” (NL 98-99) ’n integrale rol speel in die wyse waarop woon nooit heeltemal met behoud van die vierskaar bereik kan word nie. In hierdie gedig is dit die landskap self wat herinner aan die gruwels van die verlede, en wat staan teenoor die oënskynlike vrede wat woon met behoud van die vierskaar tydens die fees van Tabaski openbaar. Hierdeur word geïmpliseer dat die sterflike nooit “volledig” tuis kan wees en met behoud van die vierskaar kan woon nie. Die poging van die spreker om die immer-veranderende landskap in “eiland (3)” (NL 172-174) uit te beeld, dui op die onmoontlikheid om die dag in sy volle Dasein uit te beeld of te beskryf. Die onmoontlikheid om die landskap in woorde vas te vang, beklemtoon die radikale destruering van dié soort landskap wat deur ’n subjek-objek-relasie tot stand gebring word. Uit bogenoemde is dit duidelik dat Breytenbach landskappe op uiteenlopende maniere destrueer en sodoende die fundamentele temporaliteit van die landskap tot onthulling bring.

In *Papierblom* is aandag gegee aan die digter wat landskappe beskryf en/of beleef en woon bedink as “swerfdigter”. In “grens” (PB 116) word ’n skilderagtige landskap, tekenend van die subjek-objek-relasie, in strofe een tot stand gebring. Hierdie landskap vertoon die kenmerkende voor-, middel- en agtergrond van die pittorekse tradisie van landskapskilderye in die Westerse skilderkuns. Reeds aan die einde van strofe een destrueer die spreker die landskaptoneel deurdat sy/haar belewing van die landskap op die voorgrond gestel word. Die gevolg is dat landskap beskryf word as ’n wêreld waardeur liggaamlik/sintuiglik gereis word,

eerder as 'n toneel wat in die verte gesien word. Die reis deur die landskap word dan ook 'n metafoor vir die lewensreis, wat Dasein se radikale temporele in-die-wêreld-syn beklemtoon. Dood is vir Breytenbach – soos vir Heidegger (1989:172) – 'n integrale deel van woon, en maak uiteindelik die uiterste vorm van landskapbeleving uit (alhoewel die beleving geen beleving as sodanig is nie, maar die deel word van die liggaam aan die aarde). In “tuiskoms” (PB 120-121) word die moontlikheid om weer in vrede te kan woon spesifiek met die elemente van die landskap in verband gebring, soos die “heuvel” byvoorbeeld “wal maak teen gister/ se dood en duisternis” (28-29). In “terug” (PB 131) word Dasein se beleving van die landskap tydens 'n reis vooropgestel, wat veral verband hou met die sterflike se besef van sy/haar verganklikheid.

Die verbygaan van tyd en Dasein se temporele in-die-wêreld-syn word ook in *Die windvanger* vooropgestel. In baie van die gedigte word die singewende funksie van die kunstenaarsaktiwiteit beklemtoon, wat vra na die verband tussen woon en die skryfaktiwiteit. Die eerste gedig, “13” (WV 27-29), maak deel uit van 'n gedigsiklus van 23 gedigte. Deur middel van 'n reis van New York na Kalifornië word die landskap as deel van 'n subjek-objek-verhouding uitgebeeld, waarin die spreker die wyse waarop sterflikes die “dood” as ‘t ware “dag vir dag” (34) maak, kritiseer. Die spreker kom egter tot die insig dat die kritiek gegrond is in die illusie van liggaamloosheid, wat gemetaforiseer word deur “die verstand” as “'n verslindende vaartuig” (35) wat die fynere details van woon ontken. Die “lied” (43) moet eerder terugkom “na die kat op straat/ die duif so stil op die nag se balkon” (45-46), met ander woorde, tot landskap as die wêreld wat bewoon word, eerder as 'n toneel in die verte. In “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) word gevra hoe die traumatiese gebeure van 9/11 enigsins verwoord kan word, en watter waarde die verwoording daarvan sal hê. Die gedig openbaar die ontwrigting van woon, wat in die teken staan van die onmoontlikheid om in vrede te kan woon in “die tries en kil winter van die atoom” (20). Die terreur word met behulp van apokaliptiese beelde uitgebeeld, wat die (voormalige) taakskap vernietig, en 'n onherbergsame landstreek na vore bring. Die “waarde” van die kunswerk is gesetel in die mate waarin dit die terreurlandskap her-oproep, en sodoende die “vernietiging” tot onthulling bring vir enigeen wat die kunswerk ervaar. “Gorée-ure 1” (WV 133) beeld die werksaamhede uit van die vissers wat vroegoggend terugkeer van hul vangs, en openbaar sodoende die sosiale formasies van die taakskap. Die spreker beskryf die taakskap, maar is nie deel van die werksaamhede wat beskryf word nie. Die spreker skaar hom-/haarself saam met die “weggooikatte” (13) en “weggooivis” (15), maar hy/sy is nie tuisteloos nie; die gedig

illustreer veel eerder hoe mens in afsondering tog in behoud van die vierskaar in vrede tuis kan wees, dit wil sê woon.

Die wyse waarop skryf verband hou met woon word ook in “nomadismes” in *Die beginsel van stof* bespreek. ’n Ander konsep van wat dit beteken om te woon word na vore gebring, naamlik woon om as sterflike op aarde te wees, al reisend (swerwend/nomadies) te verken, sonder ’n vaste woonplek. Die skep van ’n gevoel van tuis-wees word veral deur die maak van refreine in die “nomadismes” teweeggebring. In die fragment “in die oumensuur sit die man kaal” (BS 95-96) beskryf die spreker die “voëls” as “potlode” “wat skerp gemaak moet word/ om die dag te skryf” (12-14). Hierdeur word die “voëls” ’n metafoor vir die nomadiese subjek wat deur die skryftaak ’n tuiste op aarde skep deur (onder andere) die maak van refreine. Dit vind weerklank in refreine wat in gedigte gebruik word, byvoorbeeld “in koel binnetuine voordag” (BS 99-100): “wat gaan jy doen met die oorblywende/ jare maande weke ruimte” (15-16), sowel as die gedig “wat ’n wonderlike reis was dit” (BS 108-109): “wat ’n wonderlike reis was dit/ oor vastelande seisoene ...” (1-2, 19-20). Die landskap verkry hierdeur ’n begeleidende funksie vir die nomadiese subjek se tuisteskepping, en sodoende deur die skryftaak op ’n digterlike wyse ver-taal.

In *Katalekte* tree die gedig “Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85) in gesprek met die idee dat die aarde in ’n ekologiese krisis gedompel is. Die spreker beskryf “die groot wit metropool” waarin die regverdiges voorsiening gemaak het “op alle antwoorde tot in die verste vergeet”. Daar is wel nie antwoorde op die vraag na ander sterflikes wesens se woon op aarde nie. Dit impliseer dat woon in die metropool ’n afstand openbaar tussen kultuur en natuur, wat terselfdertyd die afstand tussen die sterflike en die elemente van die vierskaar suggereer. Hierdeur word geïmpliseer dat die sterflike (en ander sterflike wesens) nie tuis is in hulle bestaan in die metropool nie. Dit word aan die lig gebring deur Dasein wat, as kunstenaar, die geheime (maar ironiese) boodskap “AFRIKA LEEF!” teen die muur op die wolkekrabber in die hart van die stad skryf. Die gedig onthul met ander woorde hoe die kunswerk die moderne woningnood aanspreek – nie net die woningnood van die menslike subjek nie, maar ook die moderne woningnood van ander sterflike wesens. Die motto van die gedig “die eiland van verbranding” (KL 135-136) dui daarop dat ruimte buitekant subjektiwiteit bestaan, alhoewel die gediganalise aantoon dat menslike subjekte ruimte beleef deur landskappe/taakskappe. Die gedig is ’n beskrywing van die sterflike se woon op aarde, en beklemtoon terselfdertyd die tydelike belewing van ruimte, wat konkreet beleef word in klank en stank. Die doodgaanproses maak dan ook ’n voorvereiste van woon, wat met behoud van die elemente van die vierskaar bedink word.

Vervolgens word die gedigte van Lucebert wat geneem is uit die bundels *Oogsten in de dwaaltuin*, *De moerasruiter uit het paradijs*, *Troost de hysterische robot*, *Van de roerloze woelgeest* en *Van de maltentige losbol* bespreek. Soos by die gedigte van Breytenbach, het hierdie gevolgtrekkings nie ten doel het om 'n "volledige" oorsig van die gedigte aan te bied nie, maar om te illustreer hoe die digter te werk gaan om die fundamentele temporaliteit van die landskap in die onderskeie gedigte na vore te bring; met ander woorde, om woon met behoud van die vierskaar teweeg te bring (of nie).

In *Oogsten in de dwaaltuin* word klem gelê op die onbewoonbare wêreld waarin Dasein sigself bevind. Dié onbewoonbaarheid is dan ook kenmerkend van die latere fase van Lucebert se oeuvre. Die tuisteloosheid vind gestalte in "james turrell" (VG 547) in soverre daar 'n skeiding ontstaan tussen die sterflikes en die aarde namate die sterflikes die natuurlike hulpbronne uitbuit vir eie gewin. Die gedigte "breyten breytenbach mag de maan zien" (VG 563-565) en "kleine strateeg" (VG 566) fokus op "onvryheid", veral geassosieer met ideologiese raamwerke, waarin woon "as die bewaring van die vierskaar" (Heidegger, 1989:173) onmoontlik is. Die spreker in "breyten breytenbach mag de maan zien" beskryf die digterlike woord as magteloos: "dit gedicht schaamt zicht gedicht te zijn/ woede wil andere wapens dan woorden" (5-6). Die gedig "van grote en kleine vogels" (VG 567) gaan daaroor om meer ironies te leer lewe; elkeen op aarde gaan doodgaan, en daar is geen troos meer in die groter raamwerke (of "metanarratiewe") wat die wêreld objektiveer in 'n poging om dit te "verstaan" nie. In die mens se "karigheid" (20) word hy dan geleer om troos te soek by "de kleine vogels/ die in hun nesten dag aan dag uur na uur/ meer en meer kwartier maken voor de dood" (26-27).

In *De moerasruiter uit het paradijs* word Dasein se inotentieke bestaan op die voorgrond gestel, soos uitgebeeld word in die titelgedig, "de moerasruiter" (VG 581). Alhoewel die ek-figuur sy/haar "blinde wil" "beproof" (19) om "profeet te zijn van het verloren ogenblik" (19-20), skuil die mense nou in die "moerasravijn" (22) "om niet meer bij te zijn" (21). In "de pekelzalver" (VG 582) word die aarde as lewegewende bron misgekyk, terwyl die "aanbidders" (15) se strewe na onsterflikheid vooropstaan. Die gedig toon aan dat die sterflikes hulle eintlike doel mis, naamlik om die aarde te "red" en hulle eie dood as dood te vermag. Die kunsmatige wêreld van die stad word in "de blijde schoonheid aan de beekkromme" (VG 594) teenoor die idilliese landskap langs die "beekkromme" gestel. Die spreker suggereer dat die blindelingse leer van vooruitgang die natuurlike wêreld verdring. In "het gezondheidslijden groeit" (VG 596) word die mediese sorg vir ouerwordenes gesien as 'n soort dwangbuis, wat te maklik aan bejaardes verkoop word. Die mediese sorg word

uitgebeeld as 'n soort ideologie, en die sorg as 'n soort straf. Die onmoontlikheid om te kan woon word vooropgestel in soverre “die bewaring van die vierskaar deur die wese daarvan in die dinge te bring” (Heidegger, 1989:173) nie gebeur nie.

In *Troost de hysterische robot* is aandag gegee aan “aan de idylle” (VG 646), en “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-690). Eersgenoemde gedig toon aan hoe die landskap op 'n afstand gekleur word deur die begeertes/verlanges van die aanskouer. Aan die ander kant word ook die belewing van taakskappe vooropgestel, wat insig bied in die subjektiewe belewing van die landskap. Hieruit blyk dat die idilliese landskap ontmasker word as 'n leuen, terwyl die stadskap as 'n “laaste paradijs” (24) beskryf word. Dit veronderstel dat die sterflike woon telkens opnuut moet bedink, aangesien woon nie 'n vaste gegewe is nie. In “troost de hysterische robot – oratorium” word klem gelê op die woningnood wat uitgesing word deur verskillende stemme in die oratorium. Die aspekte wat verband hou met die benadering van landskap as woon, sluit in: eensaamheid, diaspora, identiteitsproblematiek, geweld en die gaping tussen natuur en kultuur.

In *Van de roerloze woelgeest* (1993) word die geweld wat die wêreld kenmerk soos volg in die openingsgedig “stand van zaken” (VG 693) beskryf: “in het grote nest is er altijd wel geweld” (1). Maar in die “grote nest” word “god” (2) as “goed” (2) uitgebeeld, alhoewel hy sy gesag deur “geweld” (1) laat geld. Die manier waar op die mens “metafisies” probeer sien, word in die gedig “het oog” (VG 697) gekritiseer, soos wat die mens meer probeer sien (“metafisies”) as wat hy kan sien: “meer zien dan men ziet ziet men nooit” (31). In “de val van de violist” (VG 702) word die onbewoonbaarheid van die wêreld deur die violis se toenemende angs en vervolgingswaansin georkestreer, alhoewel daar oomblikke is waarin die violis hom een voel met die wêreld. Die gedagte is egter vervlietend, en woon word slegs oomblik lank beleef. Sodoende kan aangetoon word hoe woon nie realiseer nie.

Die bundel *Van de maltentige losbol* is Lucebert se laaste bundel en het ná die digter se dood verskyn. Die onmoontlikheid om in vrede te kan woon, is reeds 'n gegewe in Lucebert se latere bundels, alhoewel sy werk met die vooropstelling van die dood, al hoe meer pessimisties daar uitsien. In “p m” (VG 807) word die sinvolheid van die gewone roetine van daaglikse lewe bevraagteken, wat die vraag na die sin van die syn op die voorgrond bring, veral met inagneming van die moontlikheid tot nie-syn (dood). Die digter wonder dan ook oor sy eie nalatenskap, vergelykbaar met Breytenbach se poësie van uitwissing (Viljoen, 2014:271). In “de verduistering” (VG 828) blyk dat die verduistering nie net 'n sonsverduistering is nie, maar ook 'n geestelike verduistering. 'n Onherbergsame wêreld word uitgebeeld, wat geen vooruitsig bied vir woon met behoud van die vierskaar nie, al is

die aarde ook hoe mooi. Hieruit blyk dat daar geen sprake is van woon met behoud van die vierskaar nie.

7.3 Tekortkomings van die benadering

Alhoewel die benadering van landskap as woon vrugbare lesings van die verband tussen landskap en woon in Breytenbach en Lucebert na vore bring, kan daar gewys word op tekortkomings van die benaderingswyse. Dit behels dat die verhoudings van lewende organismes, buitekant die verhouding met die mens, meestal geïgnoreer word. Dit wil sê, benaderingswyse van landskap as woon is in so 'n mate “mensgesentreerd” dat die werksaamhede van niemenslike agente weinig relevansie toon. Dit spruit voort uit Heidegger (2002:21) se onderskeid dat die mens oor 'n “wêreld” beskik, aangesien hy/sy in die “oopenheid van wesens” bly, in teenstelling met klippe, plante en diere wat “wêreldloos” as beskou word. Die digotomie tussen “wêreld” en “niewêreld” bring 'n landskap na vore wat voorrang gee aan sterflikes se woon op aarde, terwyl ander sterflike wesens se lot op aarde tersyde gestel word. Die probleem kan byvoorbeeld aangetoon word in Breytenbach se gedig “Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85), waarin ander sterflike wesens – in die geval die “olifant” (8) – geen “natuurlike” plek in die menslike wêreld het nie. Die kritiek kan ook met Heidegger se beskrywing van “sterflikes” in verband gebring word, wat lui: “Die sterflikes is die mense. Hulle heet sterflikes omdat hulle kan sterf. Om te sterf beteken om die dood as dood te vermag. Alleen die mens sterf, en hy sterf allengs solank hy op die aarde, onder die hemele, voor die goddelikes bly.” Onderliggend aan dié stelling is die ontkenning dat ander sterflike wesens oor die vermoë beskik om gedagtig te wees oor sterflikheid.

7.4 Slot: woon en die eietydse woningnood

Soos reeds ter inleiding van die studie vermeld, lewer Heidegger sy lesing “Bauen, Wohnen, Denken” kort ná die Tweede Wêreldoorlog, op 5 Augustus 1951, 'n tydperk gekenmerk deur 'n woontekort. Holm en Schoeman (1989:166) argumenteer egter dat die tema van die “onbehuisde mens” veel meer insluit as net die fisiese behuisingstekort in 'n na-oorlogse situasie: “Die tema van die onbehuisde mens het 'n *kultuur-kritiese* inslag. Dit gaan oor die woningnood van die moderne mens, waarmee bedoel word dat die moderne mens nie meer weet wat dit is om in die ware sin van die woord te woon nie.” Dit is egter so dat die woningnood op aarde steeds groter word, wat Holm en Schoeman (1989:166) soos volg artikuleer: “Dit blyk onder meer uit die onmenslikheid en onherbergzaamheid van ons stede,

wat deur oorbevolking en besoedeling die natuurlike landskap versteur en dreig om die hele aarde soos 'n sweer te oordek.”

Soos duidelik blyk uit die gedigte van Breytenbach en Lucebert in Hoofstukke vier en vyf, sluit die “woningnood” (soos in bogenoemde aanhaling verduidelik) naatloos by die onderwerp ter bespreking aan. Die woningnood is dan juis ook 'n belangrike onderwerp in die konteks van die studie van landskap as woon, omdat die woningnood illustreer hoe belangrik die ondersoek na landskap as woon by Breytenbach en Lucebert is. Die toenemende woningnood kom duidelik na vore in Breytenbach en Lucebert se latere werk, wat op uiteenlopende wyse illustreer hoe die moderne mens nie meer weet wat dit is om in die ware sin van die woord te woon nie. Die voorbeelde wat uit die destruktiewe lesings van landskap in Breytenbach en Lucebert se werk na vore kom, kan gesien word as 'n uitbreiding van die simptome van die moderne woningnood wat Holm en Schoeman (1989:166) opnoem, naamlik onmenslikheid, die onherbergsaamheid van stede, oorbevolking, besoedeling en die versteuring van die ekologie.

Die gedigte van Breytenbach wat in Hoofstuk vier bestudeer is, kom uit die bundels *Nege landskappe*, *Papierblom*, *Die windvanger*, *Die beginsel van stof* en *Katalekte*. In “eiland (2)” (NL 98-99) impliseer die herinnering aan niewoon, meegebring deur die onmenslike optrede betreffende slawehandel op die eiland Gorée, dat hierdie traumatiese gebeure wat lank gelede plaasgevind het, steeds 'n integrale rol speel in sterflikes se woon met die vierskaar in die hede. Op soortgelyke wyse vra tuiskoms” (PB 120-121) dat woon opnuut bedink word “as 'n mens terugkeer “uit hartlande wat donker is van bloedvergieting” (1). Die insig wat uit die destruktiewe lesing te voorskyn kom, is dat woon nie gesetel is in die terugkoms self nie. Om te woon is nie 'n gegewe nie, maar word in die vooruitsig gestel in en deur die sterflike se wisselwerking met die landskap, byvoorbeeld met die “heuwel” wat “wal maak teen gister/ se dood en duisternis” (28-29). Vergelyk ook Heidegger (1989:171): “Beslissend is egter dat om te woon nie as die bestaanswyse van die mens, nooit as grondtrek van menswees ervaar word nie”. Dit suggereer dat woon eerder ontvou in bouaktiwiteite. “New York, 12 September 2001” (WV 56-57) bring die ontwrigting van woon op 9/11 opnuut tot onthulling vir elkeen wat die krag van die onthullende gedig ervaar. Hoe daar in vrede gewoon kan word in “die tries en kil winter van die atoom” (20), bly 'n raaisel. Ook kry die woningnood konkrete gestalte in 'n fragment uit “nomadismes” (BS 103-104) waarin beskryf word dat “die armes se krotbuurte berg-af spoel/ en mens moeilik die onderskeid/ tussen skyt en modder sien” (25-27). In ““Here is a forest-like eternity. Guard it ...” (KL 85) word die ekologiese krisis waarin die aarde gedompel is, indirek uitgebeeld. Die gedig toon

aan dat die woningnood nie net van toepassing is op menslike subjekte nie, maar ook die lot van ander sterflike wesens raak, byvoorbeeld die “olifant” in die “dieretuin” (8).

Die gedigte van Lucebert wat in Hoofstuk vyf bestudeer is, is gekies uit die bundels *Oogsten in de dwaaltuin*, *De moerasruiter uit het paradijs*, *Troost de hysterische robot*, *Van de roerloze woelgeest* en *Van de maltentige losbol*. In “breyten breytenbach mag de maan zien” (VG 563-565) en “kleine strateeg” (VG 566) word gefokus op “onvryheid” wat veral geassosieer met ideologiese raamwerke waarbinne woon “as die bewaring van die vierskaar” (Heidegger, 1989:173) nie moontlik is nie. Die spreker in “breyten breytenbach mag de maan zien” beskryf dan ook die digterlike woord as magteloos teen die onreg wat die wêreld kenmerk: “dit gedicht schaamt zicht gedicht te zijn/ woede wil andere wapens dan woorden” (5-6). In “het gezondheidlijden groeit” (VG 596) word die mediese sorg vir ouerwordenes gesien as ’n soort dwangbuis wat te maklik aan bejaardes verkoop word. Die mediese sorg vir bejaardes word dus uitgebeeld as ’n soort ideologie waarin die sorg self tot straf word. In “troost de hysterische robot – oratorium” (VG 663-690) word klem gelê op die woningnood uitgesing deur verskillende stemme in die oratorium – vergelyk die lied van “het kind van zijn tijd” (VG 668): “met bezeten regelmaat/ ontzien wij elkaar met open ogen” (4-5), of dié van “de zieke stem” (VG 671): “er is geen geweten meer alleen geweld” (7). In “de val van de violist” (VG 702) word die onbewoonbaarheid van die wêreld deur die violis se toenemende angs en vervolgingswaansin georkestreer. In “de verduistering” (VG 828) word gewys hoe die verduistering nie net ’n sonsverduistering is nie, maar ook ’n geestelike verduistering. ’n Onherbergsame wêreld word uitgebeeld, wat geen vooruitsig bied vir woon met behoud van die vierskaar nie, ten spyte van die teenstellende skoonheid van die aarde.

Uit die proefskrif kan gesien word dat die benadering van landskap as woon ’n interessante en vrugbare invalshoek tot die bestudering van landskap in die latere poësie van Breytenbach en Lucebert na vore bring. Landskap as woon sal ook sinvol bestudeer kan word by die ondersoek na landskap in ander digters se werk, waarin die dualistiese landskapidee gedestruëer word sodat die subjektiewe belewing van die taaskap, en sterflikes se verhouding tot die elemente van die vierskaar, vooropgestel word.

BIBLIOGRAFIE

AFRIKA, J. 1970. Lotus. Kaapstad: Buren.

AFRIKA, J. 1998. Papierblom. Kaapstad: Human & Rousseau.

ANKER, W.P.P. 2009. Om tuis te gaan in styl: Territoriumskepping in Breyten Breytenbach se *'n Seisoen in die paradys* (1976) en *Dog Heart* (1998).” *Tydskrif vir letterkunde*, 46(2): 111-130.

ANON. 2014. Hesychast. (In Encyclopaedia Britannica, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/264170/Hesychasm>)

BAUDELAIRE, C. 1965 (1857). Les fleurs du mal. London: Arnold.

BEUKES, M. 2009. Vlae tussen woorde as poëtikale spilpunte in *nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* en *die windvanger* van Breyten Breytenbach. *Tydskrif vir letterkunde*, 46(2): 169-183.

BEZUIDENHOUT, Z. 2011. Die beginsel van stof. www.versindaba.co.za/2011/03/22die-beginsel-van-stof/ 22 Apr. 2011.

BLOM, J. 1970. Lotus. Kaapstad: Buren.

BLOM, J. 1997. Oorblyfsels: 'n Roudig. Kaapstad: Human & Rousseau.

BOVÉ, P. 1980. Destructive poetics. Heidegger and modern America poetry. Columbia: Columbia University Press.

BREYTENBACH, B. 1964a. Die ysterkoei moet sweet. Johannesburg: Afrikaanse Persboekhandel.

BREYTENBACH, B. 1964b. Katastrofes. Johannesburg: Afrikaanse Persboekhandel.

BREYTENBACH, B. 1967. Die huis van die dowe. Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 1969. Kouevuur. Kaapstad: Buren.

BREYTENBACH, B. 1970. Oorblyfsels: uit die pelgrim se verse na 'n tydelike. Kaapstad: Buren.

BREYTENBACH, B. 1972. Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf: verse en tekeninge. Amsterdam: Meulenhoff

BREYTENBACH, B. 1973. Met ander woorde, vrugte van die droom van stilte. Kaapstad: Buren.

BREYTENBACH, B. 1976. Voetskrif. Doornfontein: Perskor.

BREYTENBACH, B. 1980. Vingerman. Amsterdam: Meulenhoff.

BREYTENBACH, B. 1983. Eklips: die derde bundel van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, B. 1983. ('YK'): die vierde bundle van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, B. 1984a. Buffalo Bill: panem et circenses: 'n binne met oneindig veel buite gelap. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, B. 1984b. The true confessions of an albino terrorist. London: Faber & Faber.

BREYTENBACH, B. 1985. Lewendood: kantlynkarteling by 'n digbundel: die eerste bundle van die ongedanste dans. Emmarentia: Taurus.

BREYTENBACH, B. 1990. Soos die so. Bramley: Taurus.

BREYTENBACH, B. 1993. Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde. Groenkloof: Hond.

BREYTENBACH, B. 2000. Lady One (99 liefdesgedigte). Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 2007. Die windvanger. Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 2009a. Oorblyfsel/ Voice over. Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 2009b. Notes from the Middle World. Essays by Breyten Breytenbach. Chicago: Haymarket Books.

BREYTENBACH, B. 2011. Die beginsel van stof (*laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekening*). Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 2012. Katalekte. Artefakte vir die stadige gebruike van doodgaan. Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, B. 2014. Vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte. Kaapstad: Human & Rousseau.

BREYTENBACH, K. 2011. Die twee Breytenbachs in gesprek: Breyten en Kerneels, https://www.youtube.com/watch?v=nc9-b_gLn6o 3 Mrt. 2015.

BURGER, W. 2007. Leketaal: Daar is geen tyd. *Beeld (By)*, 9 Nov.

BYBEL. 1933. Die Bybel: dit is die ganse Heilige Skrif wat al die kanonieke boeke van die Ou en Nuwe Testament bevat. Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.

BYBEL. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

CHIN-YI, C. 2009. The relation of Derrida's deconstruction to Heidegger's destruction: some notes. *SKASE Journal of Literary Studies [online]*, 1(1): 92-106.

[www.http://skase.sk/Volumens/JLS01/pdf_doc/09.pdf](http://skase.sk/Volumens/JLS01/pdf_doc/09.pdf) 20 Des. 2011.

CHIN-YI, C. 2010. The deconstruction theory of Derrida and Heidegger. *IRWLE*, 6(1): 1-13.

CLOKE, P. & JONES, O. 2001. Dwelling, place and landscape: an orchard in Somerset. *Environment and Planning A*, 33: 649-666.

COETZEE, A. 2009. Die vlugtige taal van vergeet. *Tydskrif vir letterkunde*, 46(2): 150-168.

COETZEE, J. M. 1988. White writing: on the culture of letters in South Africa. London: Radix.

COSGROVE, D. 1985. Prospect, perspective and the evolution of the landscape ideas. *Transactions of the institute of British geographers*, NS, 10(1): 45-62.

COSGROVE, D. & DANIELS, S. 1988. Introduction. (In Cosgrove, D. & Daniels, S. The iconography of landscape. Cambridge: Cambridge University Press.)

CRESSWELL, T. 2003. Landscape and the obliteration of practice. (In Anderson, K., Domosh, M., Pile, S. & Thrift, N. Handbook of cultural geography. London: Sage.)

DE JAGER, G. 1997. Lucebert, de vroegere, de latere. *Literatuur*, 14:66-72. DBNL. 11 Feb. 2014.

DERRIDA, J. 1979. Spurs: Nietzsche's styles. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, J. 1980 (1967). Writing and difference. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, J. 1981. Positions. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, J. 1984 (1967). Of grammatology. Baltimore: John Hopkins University Press.

DERRIDA, J. 1987. The truth in painting. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, J. 1989. Of spirit: Heidegger and the question. Chicago: University of Chicago Press.

DORLEIJN, G. 1999. Blower en wailer. Over jazz & poetry. (In Groewegen, H. Licht is de wind der duisternis. Den Haag: Historische Uitgeverij. p. 238-277.)

DREYFUS, H. 1991. Being-in-the-world. A commentary on Heidegger's Being and Time, Division 1. Cambridge, MIT Press.

DU PLOOY, H. 2009. Die inkerende waarneming. *Tydskrif vir letterkunde*, 46(2): 131-149.

DUNCAN, J. & DUNCAN, N. 2012 (1988). (Re)reading the landscape. (In Elden, S. *Environment and planning. Volume D: Society and space*. London: Sage.)

FIORI, A.L., DE ANDRADE, J.A.A.D., TESTA, A.Q. & TAMBUCCI, Y.B. 2011. Wayfaring thoughts: Life, movement and anthropology: Interview with Professor T. Ingold.

Ponto Urbe 11. <http://www.pontourbe.net/edicao11-entrevista/268-interview-with-tim-ingold>
1 Des. 2014.

FOKKEMA, R.L.K. 1979. Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire. Amsterdam: De Bezige Bij. DBNL. 14 Feb. 2014.

GALLOWAY, F. 1990. Breyten Breytenbach as openbare figuur. Pretoria: HAUM-literêr.

GEERTS, G. & HEESTERMANS, H. 1984. Van Dale groot woordenboek der Nederlandse taal. Utrecht. Van Dale Lexicografie.

GILFILLAN, F.R. 1991. Breytenbach in Nederland. *Stilet*, 3(2): 7-18.

GOEDEGEBUURE, J. 1994. Dialoog met de demoon. *De Tijd*, 14 Okt. DBNL. 23 Mrt. 2009.

GOUWS, T. 1993. Dis 'n triomf vir Afrikaans. *Beeld*, 7 Jun.

HAMBIDGE, J. 1995. Postmodernisme. Pretoria: J.P. van der Walt.

HARMAN, G. 2007. Heidegger explained: from phenomenon tot thing. Chicago: Open Court.

HEIDEGGER, M. 1962 (1927). Being and time. Translated from German by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Blackwell.

HEIDEGGER, M. 1989. "Bou, woon, dink" van Martin Heidegger. 'n Vertaling met kommentaar. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 29(1): 165-179.

HEIDEGGER, M. 1998. Pathmarks. Cambridge: Cambridge University Press.

HEIDEGGER, M. 2002. Off the beaten track. Cambridge: Cambridge University Press.

HEYNDERS, O. 1991. Apocrief/ De analphabetische naam. *Lexicon van literaire werke* 9, Feb.

HILPINEN, R. 2011. Artifact. (In The Stanford encyclopedia of philosophy, www.plato.stanford.edu/entries/artifact/)

HOBBSBAUM, P. 1996. Metre, rhythm and verse form. New York: Routledge.

HOFMAN, P. 2004. Lichtschikkend en zingend. De jonge Lucebert. Amsterdam: De bezige bij.

HOLM, D. & SCHOEMAN, M.J. 1989. "Bou, woon, dink" van Martin Heidegger. 'n Vertaling met kommentaar. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 29(1): 165-170.

HOWARTH, J. 2005. Phenomenological movement. (In Craig, E. (eds.). The shorter Routledge encyclopedia of philosophy. London: Routledge. p. 791.)

INGOLD, T. 2000. The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill. New York: Routledge.

INGOLD, T. 2011. Being alive: Essays on knowledge, movement and description. New York: Routledge.

JACOBS, A., ed. 1998. Dictionary of music. London: Penguin. 314 p.

KANNEMEYER, J. 2005. Die Afrikaanse literatuur 1652-1994. Pretoria: Human & Rousseau.

KRELL, D.F. 2010. Introduction: Building, dwelling, thinking. (*In* Heidegger, M. Basic writings. London, Routledge. p. 343-346.)

LEITCH, V.B. 1983. Deconstructive criticism: An advanced introduction. New York: Columbia University Press.

LEITCH, V.B. 2010. American literary criticism since the 1930s. London: Routledge.

LEMAIRE, T. 1999. Een wijsgerige wandeling door het landschap. (*In* Kolen, J. & Lemaire, T. (reds.). Landschap in meervoud: Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste/21ste eeuw. Utrecht, Jan van Arkel. p. 57-70.)

LUCEBERT. 1951. Triangel in de jungle/ De diere der democratie. Den Haag: Stols.

LUCEBERT. 1952. Apocrief/ De analphabetische naam. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1952. De Amsterdamse school. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1953. Van de afgrond en de luchtmens. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1955. Alfabel. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1955. Amulet. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1959. Val voor vliegengod. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1965. Gedichten 1948-1963. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1981. Oogsten in de dwaaltuin. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1982. De moerasruiter uit het paradijs. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1989. Troost de hysterische robot. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1993. Van de roerloze woelgeest. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 1994. Van de maltentige losbol. Amsterdam: De bezige bij.

LUCEBERT. 2002. Verzamelde gedichten. Amsterdam: De bezige bij.

NIETZSCHE, F. 1999. So spreek Zarathustra – Voorrede. Vertaal uit die Duits deur Frans Snyman. *Fragmente*, 3: 9-19.

NIJMEIJER, P. 1983. Lucebert in gevecht met zijn taal. *De Volkskrant*, 11 Mrt. DBNL. 23 Mrt. 2009.

NOAKES, G. 1992. All About Eid. Washington Report on Middle East Affairs. Apr./May, <http://www.wrmea.org/1992-april-may/issues-in-islam-all-about-eid.html> 11 Nov. 2014.

NUIS, A. 1983. Lucebert en de moerasruiter. *Vrij Nederland*, 8 Jan. DBNL. 23 Mrt. 2009.

ODENDAL, F.F. & GOUWS, R.H. 2005. HAT. Verklarende Handewoordeboek van die Afrikaanse Taal. Kaapstad: Pearson.

OFFERMANS, C. 1980. ‘Mijn land mijn land o bloederige anus’. Bespreking van Breyten Breytenbachs Een seizoen in het paradijs. *De Groene Amsterdammer*, 30 Des. DBNL. 23 Mrt. 2009.

OFFERMANS, C. 1983. Een profeet van het verloren ogenblik. *De Groene Amsterdammer*, 16 Feb. DBNL. 23 Mrt. 2009.

OLIVIER, B. 2011. ‘Sustainable’ architecture and the ‘law’ of the fourfold. *SAJAH*, 26(1)74-84.

ORWELL, G. 1946. Animal farm. New York, Harcourt.

OVERSTEGEN, J.J. 1986. Anastasio en de schaal van de Richter: bespiegelingen over literatuur, filosofie, literaire kritiek en literatuurwetenschap. Utrecht: HES.

REITSMA, A. 1981. De troost van wat schaduw naast water. *NRC Handelsblad*, 10 Apr. DBNL. 23 Mrt. 2009.

ROSE, G. 1993. Feminism and geography. Cambridge: Polity Press.

ROUX, A.P. (Om te verskyn). Lucebert (1924-1994). Nederlandse literatuurgeskiedenis in Afrikaans.

SAID, E. 2006. On late style. Music and literature against the grain. New York: Vintage Books.

SHEEHAN, T. 2005. Heidegger, Martin (1889-1976). (In Craig, E. (eds.). The shorter Routledge encyclopedia of philosophy. London: Routledge. p. 354-366.)

SPANOS, W.V. 1976. Heidegger, Kierkegaard, and the hermeneutic circle: Towards a postmodern theory of interpretation as dis-closure. *Boundary 2*, 4(2): 455-488.

SPANOS, W.V. 1977. Breaking the circle: Hermeneutics as dis-closure. *Boundary 2*, 5(2): 521-560.

STEENBERG, D.H. 1985. Aanduiding van Zen-trekke by Breyten Breytenbach. *Koers* 50(4): 360-390.

STOKVIS, W. 1991. Lucebert – een intellectueel barbaar. (In Hoogendonk, M. (red.). *Lucebert schilder-dichter*. Amsterdam: Meulenhoff. p. 31-51.)

SUVÁK, V. 2000. The essence of truth (*aletheia*) and the Western tradition in the thought of Heidegger and Patocka. *IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, IX(4): 1-18.

TEN BERGE, H.C. 2009. De grillige lijn: Een verkenning van Breyten Breytenbachs geschreven werk. www.litnet.co.za 20 Okt. 2010.

TERBLANCHE, E. 2010. Breyten Breytenbach (1939-). www.litnet.co.za 20 Okt. 2011.

TURRELL, J. 2015. James Turrell. www.jamesturrell.com 2 Feb. 2015.

VAESSENS, T. 2001. De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert. Nijmegen: Vantilt.

VAN DEEL, T. 1993. Een wrak in de wasbak van het heelal. *Trouw*, 4 Mrt. DBNL: 23 Mrt. 2009.

VAN DER ELST, J. 1993. Lucebert versus Breytenbach. (In Snapper, J.P. & Shannon, T.F. *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991*. Lanham: University Press of America. p. 133-155.)

VAN DER ELST, J. 1994. Lucebert en de religie: Een oratorium. *Literator*, 15(2): 67-78.

VAN DER ELST, J. 2013. Lucebert. Engele, die lelike, grense en die (on)volmaaktheid. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 20(1): 86-96.

VAN MARISSING, L. 1980. Met de geheime politie door het paradijs. *De Volkskrant*, 8 Nov. DBNL. 23 Mrt. 2009.

VAN TOORN, W. 2008 (1998). Leesbaar landschap. http://www.dbnl.org/tekst/toor005lees01_01/colofon.htm DBNL. 23 Mrt. 2009.

VAN VUUREN, H. 1998a. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). (In Van Coller, H.P. *Perspektief en profiel. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 244-305.)

VAN VUUREN, H. 1998b. Sterk bewussyn van verval en ouderdom tree na vore. Breytenbach bly steeds swerwer uit Afrika. *Die Burger*, 19 Aug.

VAN VUUREN, H. 2011a. Die beginsel van stof – besonder verwickeld en ryk. 7 Jun, 2013.

VAN VUUREN, H. 2011b. “n Almanak van klippe”: Laatwerk en Breyten Breytenbach se Die beginsel van stof (*laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekening*). *LitNet Akademies*, 8(3): 462-487.

VAN VUUREN, H. 2012. 'n Boeiende gesprek met van die grootstes. *LitNet Akademieresensie-essay*, 5 Des.

VANEGEREN, B. 1994. Meer maker dan ziener *Knack*, 1 Mrt. DBNL. 23 Mrt. 2009.

VENTER, F. A. 1965. Werfjoernaal. Kaapstad: Tafelberg.

VILJOEN, H. 1998. Breyten Breytenbach (1939-) alias Panus, alias Don Espejuele, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen. (In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik.)

VILJOEN, H. 2006. Alikreukel, dink-histologie en gewapende visie in Van Wyk Louw se *Tristia*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 46(3): 306-317.

VILJOEN, H. 2009. Creolization and the production and negotiation of boundaries in Breyten Breytenbach's recent work. *2008 European Conference of the Association of Borderland Studies. Nordlit*, 24: 109-131.

VILJOEN, L. 2009. Die leser in Breyten Breytenbach se tronkpoësie. *Tydskrif vir letterkunde*, 46(2): 57-80.

VILJOEN, L. 2012. Breytenbach wil steeds wind met woorde stenig. *Beeld*, 30 Nov.

VILJOEN, L. 2014. Die mond vol vuur. Beskouings oor die werk van Breyten Breytenbach. Stellenbosch: SUN Press.

WATTS, M. 2011. The philosophy of Martin Heidegger. Durham: Acumen.

WEIDEMAN, G. 1998. Breyten se nuutste bundel soos 'n kaleidoskoop. 'n Hele lewe as papierblom. *Beeld*, 21 Jun.

WAT. (Woordeboek van die Afrikaanse Taal.) www.woordeboek.co.za

WNT. (Historiese woordenboeken op internet.) <http://gtb.inl.nl/?owner=WNT>

WILDEMEERSCH, G. 1989. Verloren woorden voor verkoren oren. *De Morgen*, 22 Des.

WITTGENSTEIN, L. 1971 (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge.

WYLIE, J. 2007. *Landscape*. London: Routledge.

WYLIE, J. 2009. *Landscape*. (In Gregory, R., Johnston, G., Pratt, G., Watts, M.J. & Whatmore, S. (eds.). *The dictionary of human geography*. p. 409-411.)

ZAAL, W. (1981). Nieuw werk van Lucebert: "Dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn" *Elseviers Magazine*, 2 Mei. DBNL. 23 Mrt. 2009.