

“... ’n skone spieël, gekraak, gebreek ...”:
Breyten Breytenbach se “bespieëlende notas van ’n roman” *Mouir* (1983) as versplintering van ’n tradisie:

“Hy het, kan jy maar sê, die mantel van verstarring en konvensie van die werk gestroop sodat die beentjies weer mag glinster” (198).

Elize Botha

Opsomming

Breyten Breytenbach se *Mouir* (1983) word gelees as literêre gebeurtenis binne die tradisie van die Afrikaanse roman (“tradisie” soos deur T.S. Eliot gebruik). Daar word dus rekonstruksies gemaak van dié “tradisie”, van die stand van die Afrikaanse roman rondom 1983, en van die waarskynlike leeservaring van die leser van *Mouir*, ca. 1983. *Mouir* word bevind as ’n poging om die konvensies van die roman as genre én die tradisie van die Afrikaanse roman te ondermyn (te “versplinter”). Daarin sluit dit egter aan by ander verhalende tekste in Afrikaans wat, rondom 1983, as post-modernisties beskou kan word.

Summary

Breyten Breytenbach's *Mouir* (1983) is read as a literary event within the tradition of the Afrikaans novel (“tradition” to be understood according to T.S. Eliot's usage). Reconstructions are attempted of this “tradition”, of the state of the Afrikaans novel in 1983, and of the experience of the reader of *Mouir*, ca. 1983. *Mouir* is found to subvert (“crack”) the conventions of the novel as genre, as well as the tradition of the Afrikaans novel. Thereby it becomes part of a spate of narrative texts, ca. 1983, which can be regarded as post-modernistic.

Die spesifieke wyse waarop die woord “tradisie” hier gebruik word, moet verhelder word. Dit geskied ongeveer op dieselfde manier as wat T.S. Eliot dit in sy welbekende essay “Tradition and the individual talent” (1953: 23) gebruik het. Ek haal die steeds beroemde woorde van Eliot aan, waarin hy die woord “tradisie”, soos hy dit gebruik, verduidelik:

It involves, in the first place, the historical sense ... and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order ... (Eliot 1953: 23).

Breyten Breytenbach se boek *Mouiroir* is in 1983 in Suid-Afrika as 'n *Afrikaanse* prosawerk van aansienlike omvang (240 bladsye) gepubliseer. 'n Mens moet die taalgroep hier beklemtoon, omdat die opname van *Mouiroir* in die *Afrikaanse* literêre kanon nie vanselfsprekend is nie. Van die 39 hoofstukke/episodes/fragmente waaruit die geheel saamgestel is, is 11 in Engels geskryf en die res in Afrikaans. Tog is die boek byvoorbeeld deur sy uitgewers voorgelê ter oorweging vir die Louis Luyt-prys in 1984 – 'n *Afrikaanse* literêre toekenning. Die titel daarvan was 'n Franse woord, dus vanuit Afrikaanse hoek gesien, 'n vreemde woord, en, wat dit vir die Afrikaanse leser nog vreemder sou maak: 'n woord bowendien met emosionele bowetone wat miskien nie dadelik in vertaling deur nie-Franssprekendes gesnap sou word nie. "Mouiroir" moet naamlik vertaal word, en nie net as "inrigting vir die versorging van bejaardes" nie. Dit het 'n wrede, gruwelike konnotasie vir Franssprekendes, en sal in Afrikaans waarskynlik presieser weergegee moet word as "vrekplek".

Maar dit het, inderdaad, 'n Afrikaanse sub-titel gehad (ek gebruik hier, soos vroeër, die verlede tyd, omdat ek op 'n manier die historiese feit en moment van die verskyning van *Mouiroir* op die Suid-Afrikaanse literêre toneel wil rekonstrueer), "bespieëlende notas van 'n roman", waardeur die boek tog wel, al is dit tentatief en enigmaties, verbind word aan 'n korpus literêre werke bekend as "die Afrikaanse roman".¹

Waar hierdie sub-titel dus teken van 'n soort "hegting" is, wil ek probeer om, in die gees van Eliot se woorde oor "tradisie", 'n aanduiding te gee van die konstellasië van werke wat as "die Afrikaanse roman" beskryf sou kon word, circa 1983, by die verskyning van *Mouiroir*.

Die opkoms van dié genre geskied aan die einde van die negentiende eeu. Afrikaans was tog nog geen amptelike kultuurtaal nie, hoewel dit dekades lank reeds as skryftaal gebruik is, en in toenemende mate as voertaal vir rudimentêre literêre pogings sedert, ongeveer, die sestigerjare van die eeu. Hoewel navorsing veral met betrekking tot klein, private drukkerie by sendingstasies² spesifiek heelwat vroeëre verhalende tekste aan die lig gebring het, word dit vir eers nog aanvaar dat die eerste roman in Afrikaans in 1879 gepubliseer is – 'n liefdesverhaal van sowat 70 bladsye, genoem *Catharina die dogter van die advokaat*. Die skrywer was die bekende C.P. Hoogenhout, kampvegter vir Afrikaans as *literêre* en eventueel *amptelike* taal in Suid-Afrika. *Catharina* het 'n verhaal met 'n boodskap vertel – 'n boodskap aangaande die krisis waarin die bewus wees van Afrikaner-identiteit 'n liefdesverhouding kan dompel – en die moralisties-didaktiese liefdesverhaal is, met verskillende grade van verfyning en gesofistikeerdheid, tot vandag toe nog 'n herkenbare kategorie binne die tradisie van die Afrikaanse roman.

Die groot Westerse bewegings van Romantiek en Realisme was uitgespeel teen die tyd van die opkoms van die Afrikaanse roman. Maar minstens tot in die middel van die twintigste eeu, tot na die Tweede Wêreldoorlog, was die Afrikaanse gemeenskap en sekerlik die Afrikaanse literêre gemeenskap, nog skerp bewus van hul Europese gemeenskap, van hul Europese voorgangers. Dit is aantoonbaar hoe sterk die Afrikaanse letterkunde deur Engelse en Nederlandse voorbeelde beïnvloed is. So word die groot negentiende-eeuse

bewegings – of miskien moet 'n mens eerder sê, stylsoorte – hier te lande voortgesit tot diep in die twintigste eeu.

Romantiek³ is in verskillende vorme in die Afrikaanse roman herkenbaar, maar beweeg waarskynlik die naaste aan die Europese model in romans van vóór die veertigerjare. Ek dink hier aan die historiese romans van D.F. Malherbe, met hul uitbeelding van Bybelse helde en Boere-pioniers wat deel uitmaak van 'n historiese Afrikanermitologie.

'n Beklemtone van sentiment en gevoeligheid – ook 'n betekenisvolle komponent van die Romantiek – veroorsaak mutasies in die rigting van *Décadence* gedurende die dertigerjare (daar is C.M. van den Heever se *Krombrug*, 1937, byvoorbeeld). In die Afrikaanse kortverhaal, wat tot groot hoogte sy eie, en verskillende, geskiedenis teken, het *Décadence*, gesien as verheerliking van die sinne, as 'n peiling van die gevaarlike buiten-gewone ervaring, met die aksent op die “aesthetic adventure”, in die jongste tyd opnuut ter sake geword – onder andere, as sleutel tot Hennie Aucamp se bundel *Wat bly oor van soene?* van 1986. In 1976 het die vooraanstaande eietydse Afrikaanse romanskrywer Etienne Leroux met *Magersfontein, o! Magersfontein* die tradisionele Afrikaanse historiese roman gesatiriseer, en daardeur die betekenisvolle posisie daarvan binne die tradisie bevestig.

Gedurende die eerste dekades van die geskiedenis van die Afrikaanse roman is werke van duidelik definieerbare *realistiese* aard geproduseer, die modus waarin sommige van die eerste romans van groter waarde en betekenis geskryf is gedurende die twintigerjare, en wat inderdaad dominant gebly het tot in die vyftigerjare. Die heerskappy van die realisme, “the faithful representation of social reality”, in die woorde van René Wellek (1963: 251), het, gedurende die twintiger- en dertigerjare veral, saamgeval met 'n tydperk van klemmende ekonomiese en kulturele probleme in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, veral vir die Afrikanergemeenskap, met wie die Afrikaanse literatuur gedurende die tyd heg verbonde was. Die Suid-Afrikaanse gemeenskap, verarm deur die Anglo-Boereoorlog aan die begin van die eeu, en deur die beleid van “verskroeiende aarde” van die Britse militêre bevel; ingesleep in die algemene wêreldwye ekonomiese depressie van die twintigerjare, geteister deur 'n skrikwekkende droogte ('n durende, grimmige Suid-Afrikaanse werklikheid), het talle “gevallestudies” gebied aan die sosiaal-besorgde romanskrywer. Hoewel hierdie besorgdheid hoofsaaklik die armblanke Afrikaner gegeld het, is die trieste lot van swartmense in dié beroerde tye nie heeltemal vergete nie (Jochem van Bruggen se *Booia* van 1931; Leon Maré in enkele sketse). Dit was 'n besorgdheid wat nie van idealisme ontdaan was nie: menswaardigheid en die behoud daarvan in teenspoedige omstandighede is meermale die hoofsaak in die werk van die beduidende “realiste” onder die romanskrywers van die jare Twintig en Dertig.

Verstedeliking, 'n proses wat trouens reeds van vroeg in die twintigste eeu af aan die gang was, het die patroon van die Suid-Afrikaanse leefwyse langsamerhand begin verander. Deur droogte en depressie het ou opstalle en erfplase verlore gegaan. Die Afrikaner wat eeuelank 'n landelike lewe gelei het, het stadsbewoner geword – in Opperman se woorde aan Boerneef: “stedelinge in 'n stad misplaas” – en die proses is getrou deur die realiste

gekarteer. Met verloop van tyd het die landelike verlede egter bron van heimwee en Heimatskunst geword. Die grimmige werklikhede van die stryd teen die natuur en die moeisame aanpassing by 'n veranderende ekonomie waarvan die vroeëre plaasromans vertel het, is langamerhand versag tot idille. Romantiek het gedurende die veertiger- en vyftigerjare weer deur die fundamente van realisme die huis van die Afrikaanse roman ingesypel; en sentimentaliteit het die weerspieëling van die menslike kondisie versoet.

Dit was juis hierdie “versoeting” wat in die laat vyftiger-, vroeg sestigerjare 'n waterskeiding (The Great Divide) in die Afrikaanse letterkunde gepresipiteer het. Die satire van Etienne Leroux, fantasties en allegories, die viering van die absurde deur skrywers soos Jan Rabie en Breyten Breytenbach in sy vroeë prosageskrifte, 'n hernieuwe vuriger sosiale besorgdheid, gerig op politieke kwessies, het uitgebars, ook in die Afrikaanse roman. 'n Periode van verwoede, energieke eksperimentering met verskillende stylsoorte in die roman het aangebreek – die invloed van Sartre en Camus was aantoonbaar, miskien nie soseer in die styl nie, as in die ideologiese oriëntering van die Nuwe Afrikaanse roman. Die “mitiese metode”, afgelei van Carl Gustav Jung via James Joyce en T.S. Eliot het die werk van sommige van die vernaamste romanskrywers gevorm.

Teen die middel van die sewentigerjare het die eksperimenteerwoede begin afneem, en realisme het weer tevoorskyn getree in die vorm wat genoem word die dokumentêr-realistiese roman, die roman van *réportage*.⁴ Die tyd-gees wat aan die dokumentêre realisme sy “inspirasie” verleen het, word paslik beskryf deur George Steiner in die laaste opstel van sy versameling *Language and silence (Literature and post-history)*; Steiner 1969: 341): “We are in a transitional stage of poetic documentation, a period in which the techniques and conventions of the novel are used for the presentment of psychological, social and scientific material . . . reportage and factual exposition are now heir to the liberties of the novel.” *The armies of the night* van Norman Mailer is al genoem as 'n voorbeeld van hierdie soort neo-realisme. In Afrikaans is in 1978 'n reeds “klassieke” eksemplaar gepubliseer: *Die swerfjare van Poppie Nongena*.

“Fiction falls silent before the enormity of the fact,” skryf George Steiner in dieselfde opstel waaruit hierbo aangehaal is; en feite het in Suid-Afrika gedurende die afgelope twee dekades enorme afmetings aangeneem. Pogings om hierdie feite te weerspieël, “to see life steadily and see it whole” – was dit Horatius wat dit eerste gesê het? E.M. Forster ook, meen ek – was nie talryk nie, wat getalle betref, in elk geval, vorm Afrikaanse romans maar 'n kleine bende. Tog was hierdie pogings (baie) invloedryk.⁵ In die vroeë tagtigerjare was daar 'n klein stroom van prosawerke wat op die een of ander wyse te make gehad het met aspekte van die grensoorlog, diensplig, blootstelling aan geweld, die “bos”-lewe. Hierdie boeke was die werk van jongmans (“jonkmans”? daar was 'n vrou ook by as voorganger: Welma Odendaal) Koos Prinsloo, Alexander Strachan, Etienne van Heerden, Louis Krüger – in vele opsigte: 'n nuwe generasie, wat grootgeword het in 'n post-romantiese, onrus-geteisterde Suid-Afrika. Hierdie jongmense praat van hul werk as “dokumente” (vgl. Alexander Strachan by die Skrywersgilde 1985), as *verslae* oor ons

“beroerelike tye” – om met Vondel te spreek. Hul werk word soms “grensliteratuur” genoem, en die woord het ’n veelvoud van betekenis – dit kan verwys na die “operasionele gebied” waar die bos-oorlog geveg word, na grense tussen mens en mens, grense tussen oud en nuut in die Suid-Afrikaanse samelewing, die grens tussen fiksie en *réportage* wat voortdurend oorgesteek, “geweld aangedoen word” in hierdie geskrifte. In hoofsaak dan, word hierdie werk, op die eerste gesig en volgens die resepsie daarvan deur lesers en kritici ervaar as *neo-realisties*.

Hoewel daar dus verspreide gevalle en korter tydperke van eksperimentering was in die geskiedenis van die Afrikaanse roman, eksperimente met tyd en ruimte, nuwe toepassings van allegorie en fantasie, beklemtoning van die absurde en die grillige, die mitiese en die onberekenbare in die menslike kondisie, is die oorheersing van die realistiese *modus opvallend*, regdeur die tradisie, met sy hegting aan die chronologie, aan duidelik-getekende karakterisering, sy besorgdheid/betrokkenheid met betrekking tot maatskaplike misstande en politieke probleme, die verkenning van die mens en sy omstandighede deur middel van dramatiese handeling, die vertel van – ja, ag ja, sug E.M. Forster – ’n storie.

’n Klein kanttekening: in die ná-trek van hierdie sterk vereenvoudigde beeld van “die Afrikaanse roman” het ek nie altyd net die kanon in gedagte gehou nie. My weergawe is ook beïnvloed deur wat beskou (en waargeneem) kan word as “modes”, “strominge”.

Teen die agtergrond van hierdie “orde”, hierdie “tradisie”, verskyn Breyten Breytenbach se boek *Mouir* in 1983. Soos aanvanklik gestel is, wil ek hier probeer, al is dit noodwendig kursories, om aspekte van die (waarskynlike) resepsie daarvan deur die leser van 1983 te rekonstrueer.

Ek wil myself hier tot so ’n waarskynlike leser verklaar, wanneer ek verslag gaan doen van my lees van *Mouir* as ’n Afrikaanse leser, vrywel goed bekend met Afrikaanse romans wat gedurende die effens meer as ’n eeu sedert die opkoms van die genre verskyn het; ’n leser wat ook tweetalig is, ’n verpligte toestand in Suid-Afrika, hoewel dit ’n sosio-kulturele feit is dat die deursnee Suid-Afrikaanse leser, al is hy tweetalig, nie noodwendig “bi-literêr” is nie (as ek so ’n woord mag skeep): dit wil sê, vertrou met die Engelse en Afrikaanse letterkundes (om nou maar by die twee hoofstrome te bly), al is daar sekerlik gedurende die jare Tagtig ’n nuwe bewus-wees van ’n groter Suid-Afrikaanse skeppende gemeenskap.

Tog, die eerste woord van hierdie boek wat die leser teëkom, die titel *Mouir*, is ’n “vreemde” woord. Selfs ’n elementêre kennis van Frans (soos dié van my) stel my in staat om in die vorm “mouir” die woorde “miroir” en “mourir” te herken – ’n mens kan byna sê, “mouir” laat hoor albei hierdie woorde tegelyk. Maar, soos aan die begin opgemerk: “mouir” is nie ’n gewone Franse woord nie. ’n Mens moet meer as ’n oppervlakkige kennis van Frans hê om die presiese konnotasie daarvan te snap: ’n plek waar oumense gelaat word om dood te gaan. Miskien het my konstruksie “vrekplek” vir die Afrikaanse oor ’n ewe aaklige klank.

Die Afrikaanse boek van 1983 is ’n sagteband waarvan die buitebladillustrasies voor en agter, deur Breyten self gedoen is.

Die Engelse Faber & Faber-uitgawe lyk totaal verskillend; so ook die Amerikaanse uitgawes wat onder my aandag gekom het. Ek het nie 'n oorsig van alle uitgawes nie.

Die illustrasies kan soos volg gelees word: (Tronk-)tralies markeer 'n "buite" en 'n "binne". "Buite" is blou, herinnerend aan 'n onbegrensde lugruim, waarteen 'n swart/donker perdekop afgeteken is, asof dit vry beweeg. Binne, teen 'n byna kleurlose muur, is daar drie naakfigure, wat, as daar van links na regs "gelees" word – 'n natuurlike leesbeweging – vertolk kan word as drie stadia in die mens se lewe, as die leser let op die toenemende gesigloosheid, die verskrompeling van die geslagsdele, wat "caducity" suggereer: 'n woord wat verleen word aan bl. 106 van die teks (uit die hoofstuk *And move*), en wat ons in sy gemeensame vorm "kaduksheid" ken (verganklikheid, vervallenheid). Daar is geen oë hier nie ("The eyes are not here/there are no eyes here", klink die woorde van T.S. Eliot vir my). Die enigste menslike oë hier is dié van ons, die lesers; die aanblik van die onbegrensde vryheid wat anderkant *die tralies bestaan*, is vir hierdie gesiglose figure verlore.

As 'n mens op die agterblad van bo na onder "lees", stuit die lesers oog eerste op die woord *Taurus*. "Taurus", in die Afrikaanse literêre konteks, bedui 'n anti-establishment uitgewer, gestig in die middel-sewentigerjare, om publikasiemoontlikhede te verskaf aan 'n reeds aansienlike groep skrywers van die avant garde wat opvallend afwyk van die literêre kanon, en ideologies miskien met die ouderwetse woord "linksgesind" beskryf kan word. André P. Brink (in *Tweede voorlopige Rapport* 1980: 15) beskryf *Taurus*-uitgewers as "halfwegstasie tussen openbare publikasie . . . en *zamisjdar*".

Wanneer die lesende oog afwaarts beweeg, kom hy weer 'n getraliede venster teë, 'n buite, 'n binne. Buite, donkergroen (ook 'n "natuurlike", "lewende" kleur), die kop van, so kom dit voor, 'n man, met 'n pet bedek, van die kant gesien. Beteken die hoofbedekking miskien beweging in die buitelug waar die haarlose hoof beskerming teen die elemente benodig? Binne: 'n slanke naakfiguur soos dié van die voorblad, bebloed deur die skynbaar afgesnyde kop van 'n perd wat hy homself toegeëien het. Boots hy so dié vryheid na? Word hy, deur die teen-natuurlike handeling, deel van die vryheid, die natuur? Hy is steeds verstoek van die toneel buite. Sy perdekop bereik nie die venster nie, maar hy is nie staties nie – hy beweeg, hy werp 'n skaduwee. Hy is 'n mitiese kentaur, teenoor die klein-menslike, doodgewone kop van die man buite.

Ons blaai nou na die titelblad, waar ons getuienis vind dat die skrywer, Breyten Breytenbach, die boek op die een of ander wyse wil plaas binne die genre "Afrikaanse roman", deur die sub-titel "bespieëlende notas van 'n roman" – woorde waarvan Breyten self 'n bepaalde "glos" gee deur vir sy Engelse vertaling die weergawe "mirrornotes of a novel" te kies bo die óók moontlike "speculative notes towards (or pertaining to) a novel". Tog bly albei moontlikhede in die Afrikaanse sub-titel bewaar, en lei die leser na twee moontlikhede: hierdie notas veronderstel, of voorspel, 'n roman, nog in wording; of: daar is 'n roman "agter" hierdie notas. Anders gestel: hierdie

notas is bespiegeling óór 'n roman, of hulle weerspieël (hoewel in fragmente) 'n groter geheel.

Die *logo*, 'n lotus-mandala, bedui vir die Afrikaanse leser 'n plasing van die boek binne 'n (vir hom) "esoteriese" Oosterse filosofie. Hierdie *logo* is nie herhaal op die titelblad van die Engelse Faber & Faber-uitgawe nie – waaruit 'n mens kan aflei dat die boodskap daarvan in 1983 spesifiek tot die *Afrikaanse* leser gerig was. Oor die mandala self later meer.

'n Volgende beeld vra ons aandag: die geïllustreerde titelblad. Dit verskyn ook nie in die Faber & Faber-uitgawe nie. Ons lees: "Hierdie tekste is opgedra aan my ou sel-kameraad en my meester: Don Espejuelo", en daaronder word 'n (manlike?) figuur afgebeeld wat na homself in 'n spieël kyk. Dit mag wees dat die buitetekstuele kennis van die Afrikaanse leser (wat gekontroleer kan word in Viviers se *Breyten* 1978, o.a. op bl. 81 en 217) dat Breytenbach gedurende sy gevangenskap vir 'n tydlang in eensame opsluiting was en verder in 'n enkelsel, hierdie leser sal rig om "Don Espejuelo" te vertolk as "spieëlman", "mirror man", alter ego. Die vorm van dié vreemde naam van die "spieëlman" sal die leser kan lei na 'n Spaanse woordeboek, waar hy sal vind dat "espejuelo" "klein spieëltjie" beteken – en nog meer. Maar hieroor later.

Die meertalige aanbod van die boek word versterk deur 'n kripto-Engelse vers "Song of the masters", ingevoeg tussen opdrag en inhoudsopgawe – ek noem dit kripto-Engels, want dit is nie alleen parodie op 'n bekende Amerikaanse liedjie nie ("Gimme crack' corn, an' I don' care/The master's gone away"), maar ook parodie van Engelse taalgebruik in woordvorm en sintaksis.

Die inhoudsopgawe dui ondubbelsinnig op die tweetaligheid van die boek voor ons: van die 39 "hoofstukke" (notas, tekste) is daar, volgens die afsonderlike titels, 11 in Engels. Ook die motto's, op die volgende bladsy, weerspieël die tweetaligheid. Die eerste, uit die *Dhammapada*, word in Afrikaans gegee ("Al (les) wat ons is, is die resultaat van wat ons gedink het." In die Engelse teks word dit weergegee as "All we are is the result of what we thought" wat weer eens 'n keuse tussen die meerdere betekenisse wat in die Afrikaanse motto opgesluit is, aandui.) Die tweede, van Anaxinander, "Every individual does penance for (his) separation from the boundless", is in Engels.

Ons betragting van die "openingskonvensies" van die boek *Mouir* bring ons reeds in hierdie stadium tot 'n gevolgtrekking: hoewel die "openingkonvensies" min of meer die "gewone" is, is dit van die begin af duidelik dat daar 'n proses van vervreemding aan die gang gesit word vir die Afrikaanse leser, en die lees van die "hoofstukke" sal laat sien dat hierdie vervreemdingsproses ook voortgesit word ten opsigte van die wêreld van die *roman*.

Die 39 titels in die inhoudsopgawe gee die indruk van 'n versameling afsonderlike tekste. Trouens, elkeen kan as 'n "selfgenoegsame" teks gelees word. Baie van hierdie aparte tekste het enigmatiese motto's: nóg hulle, nóg die tekste vorm enige logiese reeks. In *Die ineenstorting* (189) word die leser gewaarsku: "... ek probeer my bespiegeling nie logies inspan nie" (191). Die *Index*, wat die status van hierdie tekste aangee as dokumentêr, en 'n

redakteur en versamelaar daarvan onthul, wat die (pseudo-)biografieë natrek van die persone met wie hierdie “dokumente” te doen het, word heel laaste in die boek geplaas: ’n teken dat “in my end is my beginning”. Ten spyte van die verwagtings geskep deur die titel en die “openingkonvensies”, handel al die tekste nie oor gevangenskap, verlatenheid, dood, marteling en lyding nie. Trouens, téén die stelling van die titel en voorwerk in, vorm tekste wat eksplisiet met herkenbare gevangenistemas te doen het, met “die bitter kosmos van sement en eggogange en tralies”, volgens my telling (en interpretasie!) minder as die helfte van die versameling – 14, miskien 15. *Landskappe* oorheers, verbeelde of herinnerde landskappe, en die *beweging* van ’n verskeidenheid figure deur hierdie landskappe. En hierdie geskifte is inderdaad soos dit gestel word in *’dinsdag’* (167), “herinneringe, projeksies, verbeelding”. Hulle is essays “on the use of poetry”, en kan dus geles word as verbeeldingsliteratuur.

Die name van sekere *figure* in hierdie tekste word voortdurend herhaal, maar hulle verkry nie die kontoere van karakter nie. Afgesien van hul herkenbare name, is hul meesal gesigloos, of: hulle deel sekere fisionomiese trekke (snorre, hare, oë) en kenmerkende kleredrag. Hulle verskyn en verdwyn in a-lineêre beweging dwarsdeur die boek – hierdie figure met hul vreemde name uit die vier windstreke: Ganesji en Galp, Tuchverderber, Fremdkörper en Galgenvogel, Nefesj en Murphy, Breytenbach (op vier verskillende maniere gespel om sekerlik op vier verskillende maniere uitgespreek te word), Don Espejuelo.

Daar is geen karakterontwikkeling nie, geen karakterskildering deur middel van (volgehoue) dramatiese opposisie nie. Name verander, rolle verander. Dit is asof die outeur homself nie wil kompromitteer wat “karakter” betref nie. “Naming is taming”, lees ons in *The day of the falling of the stars and searching for the original face*: “It is casting the arbitrary over the unknown. It may well be that those name-places took root in men’s minds, became reference points, barriers to the boundless” (70). Let op die aanknoping by die Anaxinander-motto, waar “separation from the boundless” as misdryf aangedui word).

Die voorkoms van die name van outeur en “patroon” in die tekste (Breytenbach, Don Espejuelo), verleen geloofwaardigheid daaraan; so ook die herinneringstrant en (miskien pseudo-)outobiografiese verwysings van die eerste twee fragmente/nota’s. “Toe ons in Wellington gewoon het”, lees ’n mens op bl. 2 – ’n dorp waar Breyten inderdaad as jong seun gewoon het; “Toe ons nog jonk was had ons dikwels die gier om verder as die duine waar die land reeds weer gelyk word te gaan kampeer of vakansie hou vir ’n paar dae”, lees ons op bl. 13 (in *Wiederholen*), waardeur ’n landskap opgeroep word wat herinner aan die suidwestelike Kaapse kus, ook verbonde aan Breyten se kinderdae. Vir ’n vlugtige oomblik word hierdie mouroir/miroir ook memoire. Maar Wellington en die duine waar die land reeds weer gelyk word, is slegs vertrekpunte na verbeelde landskappe. Daar is ’n pleknaam wat herhaaldelik voorkom; Paname of Panaam – uit Breyten se briewe (dié, byvoorbeeld, wat in Viviers se *Breyten* opgeneem is) weet ons dat dit sy “skuilnaam” vir Parys is. Van belang is ook hier dat dit “anders” is as die

herkenbare Suid-Afrikaanse landskappe in die boek, maar selfs hulle word vrywel onbepaald gehou. Daar is verwysings na Niemandland, wat soms Suid-Afrika, soms 'n plek daarbuite kan beteken. Somtyds word gesê dat die handeling in 'n teks in Londen, of in Switserland, of in Rome plaasvind, sonder dat hierdie plasinge enige besondere topografiese tekens vertoon wat verbind kan word aan die algemene beeld wat 'n mens van dié plekke het. “Mouroir”, as naam van 'n plek, verkry egter spesifieke ruimtelike status heel aan die einde van die boek, waar dit aangebied word as die plek vanwaar die “versamelaar” hierdie notas/dokumente versend het na die redakteur, vir wie hy “Cher Monsieur Valjean” noem, en daarmee die held van Victor Hugo se *Les Misérables* oproep: weer eens 'n vervaging van die skeidslyn tussen dokument/feit en fiksie.

In die onderskeie tekste is die verteller soms ouktorieel, soms 'n “ek”. Daar is 'n *Apologie* in die Afrikaanse boek (afwesig in die Engelse versie) waarin die vertelinstansies en die hoorders as menigvuldig beskryf word: “'n ek en ekke, 'n ons, jye, hye, sye, hulles en julle. Maar dié ek is nie ék nie en die jy, geëerde leser, is nie jy nie; nóg is die hy die sy die hulle of die julle jý of julle.” Die *Apologie* praat van die inhoud van die boek as “hierdie verslae” en een van “hierdie verslae” getitel *Kortverhaal* (wat slegs een bladsy beslaan) verklaar die geïmpliseerde outeur se stellingname insake die konvensionele verhaal. Dit begin met die konvensionele “Daar was eendag . . .”, dit vermeld 'n karakter en handhaaf 'n chronologie, dit noem en beskryf, kompleet met datums en ander data en word eindelik ontmasker as 'n blote, banale doodsberig. Konvensie beteken dood – dit is wat “gesê” word deur die hantering van hierdie teks.

Selfs woorde, “the stuff novels are made of”, word ondermyn in hierdie bladsye. Woorde is slegs windsels: “ek draai my storie in woorde toe en probeer dit aan hom voorsit in patrone wat hy sal kan verstaan”, lees ek op bl. 90 in *Die oase*. Woorde laat 'n mens in die steek, word 'n “loperigheid”, in *hulpvlug* op bl. 113.

Sonder om enigins uitvoerigheid of voldoende diepgang in my leesrapport te pretendeer, wil ek na hierdie kursoriese klein verkenning van “aspekte” van hierdie roman stel dat die Afrikaanse romantradisie, soos dit hier beskryf is, deur hierdie boek teengestaan, miskien kan 'n mens selfs sê, geterroriseer word. Die leser pak die teks aan met sekere verwagtings – volgens titelblad, aanbod, omvang moet hierdie boek “iets” romanmatig sê – maar dié verwagtings word afgetakel, ondermyn, in feitlik elke “aspek” – tyd, ruimte, karakters, verteller, storie, intrige.⁶

Die roman, “die groter geheel” wat die sub-titel laat vermoed, waar vind ons dié? (“Where shall wisdom be found? And where is the place of understanding?” vra die leser saam met die Job van die King James' Version).

Vir die geduldige leser is daar baie woonplekke van wysheid en insig in hierdie boek. Hulle is reeds daar, heel vroeg in die boek, en ook onder andere, op die mees “sensitiewe” plekke waar outeursintensie gewoonlik blyk: omslag, titelblad, opdrag en einde. Ons het taamlik uitvoerig na die omslag gekyk. Laat my net weer in herinnering roep dat die beelde daarop, saam met die titel, inkerkering, eensaamheid en verlatenheid bedui, maar

ook die bevrydende verbeelding. Die “boodskap” van hierdie beelde sal deur die boek heen geëggo word, deur die verskeie “notas” oor gevangenskap, geweld, ontmensliking, maar ook deur steeds herhaalde bespiegelings oor “the use of poetry”.

Die logo op die titelblad, wat so naby die naam Breyten Breytenbach geplaas is, verwys nie net as lotus-mandala na die “wysheid van die Ooste” nie. Dié embleem het in 1970 op die stofomslag van Breyten se digbundel *Lotus* verskyn. Daarom is dit ’n betekenisvolle aanwysing dat hierdie “notas” – wéerspieëls of bespiegeling – ook gelees moet word binne Breytenbach se poëtiese wêreld.

Om van hierdie poëtiese wêreld, die vernaamste temas en bronne (bronne verstaan as springfontein) daarvan, ’n heel kursoriese beduidenis te gee, gaan ek hier weinig meer doen as om op te som wat die indikasies is wat deur André P. Brink as een van die belangrikste kommentators gegee is (vgl. o.a. André P. Brink, *Die poësie van Breyten Breytenbach*. Blokboek RB8. Pretoria: Academica).

Boeddhisme, dan, is die bronwel van Breytenbach se poësie, insonderheid die vorme van Zen en Tantra. Daarom moet sy poësie ervaar word as *satori*, oomblikke van ontwaking, verbysterde betragting van die wonder in alledaagse dinge, van die simultane eendersheid en andersheid van alle dinge, ’n onderdompeling in die “so-heid” van dinge, ’n so-heid waarin alles, groot en klein, ervaar word as deel van een groot wonderbare geheel. Dit is ’n poësie van paradoks en raaisels, waarin Westerse konsepte van logika en betekenis ’n ondergeskikte rol speel.

Hierby moet ek egter die volgende aanmerk: ek gebruik opsetlik die woord “ondergeskik”, want ek (en sekerlik andere) meen nie dat Breytenbach elke spoor van Westerse mitologie, Westerse kultuur, Afrikaanse mitologie, Afrikaanse kultuur in sy werk uitwis nie. Ek verwys na J.C. Kannemeyer wat in sy behandeling van Breytenbach in die *Geskiedenis*, Band II, weinig oor Zen-Boeddhisme vermeld, en veel meer eksplisiet praat oor Franse en Latyns-Amerikaanse invloed in sy werk, en oor Afrikaanse bronne vir Breytenbach se poësie. Breytenbach bly in die eerste plek, ’n Afrikaanse digter en skrywer en in “the dialect of the tribe” (die woorde van T.S. Eliot se “familiar compound ghost” in *Little Gidding*) word die onvervreembare kultuurbesit van die “stam” self bewaar.

Om te herneem: hierdie is ’n poësie van metamorfose, van beweging – maar geen lineêre bewegings nie, eerder ’n soort vloeiing; ’n poësie van moontlikhede, van steeds veranderende verhoudings; dit is, om vir ’n oomblik weer na die lotusmandala te verwys, poësie van die labirint. Labirinties ook is die “vorm”, die beweging van *Mouir*. Breytenbach verstrek ’n beeld vir hierdie soort beweging: dié van ’n afkoppaan wat heen-en-weer-hardloop – bl. 123 van *Die voltrekking* is hiervoor ’n sleutelpassasie, en ook op bl. 124: “Jy reis, jy reis: altyd bly jy dieselfde niet en nooit keer jy terug na die oorspronklike nie.”

Ons het gelet op die ondermyning van geloof in woorde in *Mouir*. En tog is daar ook volop getuigenis van geloof in die mag van die woord in hierdie tekste. Inderdaad, soos ek tevore gesê het, kan ’n mens ’n aansienlike aantal

“notas” oor “the use of poetry” (*poetry* verstaan as literatuur) abstraher uit die inhoudsopgawe. In die langste “nota”, een wat ook as sleutelteks beskou kan word, *die dubbele sterwe van ’n ordinêre krimineel*, wat in die eerste deel daarvan ’n galgdood beskryf, word die dood juis “finaal” deurdat daaroor geskryf word, deur dit te “spieël”: “Die werklikheid is ’n weergawe van die spieëlbeeld”; “Die pen vleg die tou. Aan die pen word hy opgehang ... Hy hang in die spieël ... Hy bly dus hang en skop in die geheue ... En die skrywer netsoos die leser (want die lesers is ’n spieël van die skrywer) kan skynbaar niks ongedaan maak nie” (50, 51).

As skryf, spieëling is, word die leser nou teruggelei na die spieëlbeeld op die opdragblad. As Don Espejuelo, volgens hierdie illustrasie, die alter ego is van die skrywer self, dan is die skrywer inderdaad ridder van die klein spieëltjie. Maar *espejuelo* kan ook verwys na ’n bril – oog-hulp; en van oë lees ek (*Die selfdood*, bl. 226): “... dat die sien afhang van die soeklig van (die) oë – dat dit lig is net waar hy kyk *en waar hy nie kyk nié bly dit donker!*” Sien is ’n tevoorskynbring uit die donker. ’n Spaans/Engelse woordeboek kan die leser nog meer vertel. *Espejuelo*, lees ek daarin, is “a small moving mirror to catch larks”. Nou is dit so dat die boek *Mouir* my ’n spesiale/besondere betekenis van die woord *bird* of *birdies* leer. Dit is natuurlik idiomaties vir prisonier of gevangene, goed bekend in die kombinasie jailbird/tronkvoël. Die versamelaar van hierdie “notas” of “verslae”/“dokumente” teken die *Index*, of begeleidende brief aan die redakteur (“Cher Monsieur Valjean”) – Juan T. Bird. Juan is ’n naam wat Breytenbach aanneem in sy vroeëre prosawerk. *Om te vlieg* van 1971 (presieser: in Suid-Afrika in 1971 gepubliseer). Toe hy as skilder ontdek is in Parys in 1963, kan ons lees in Viviers (1978: 5), het hy onder die skuilnaam Juan Breyten gewerk. Ek maak dus van Juan T. Bird: Breyten die tronkvoël. So word dit duidelik dat die versamelaar van hierdie “dokumente” Breyten self is. Hy skryf uit ’n plek genoem “Mouir”, die datums wat aangegee word, 1975–1982, of vir sy verblyf, of vir die duur van hierdie werk, was inderdaad die duur van sy vonnis: die tydperk wat deur hierdie voël, hierdie lewerik van die spieël waarmee hy gevang was, deurgebring is in die spieëlsiekte van skryf.

Woorde is *windsels*, het ons tevore gehoor; skryf is spieëling; maar om te skryf, is om *patrone* te maak, en deur patrone word die geskrif verstaanbaar. In die ná-trek van die patrone wat deur woorde gevorm word, word die kontoere van ’n roman onthul – en nou wil ek die tweetaligheid van hierdie “roman” as verskoning gebruik om my samevattende interpretasie in Engels te gee, omdat ek daarvoor op woordspelings aangewese is wat ek nie presies in Afrikaans kan klaarspeel nie:

The contours of a novel is revealed – it is a memoir (to mirror is to reflect, to reflect is to remember *and* to describe truly, thinking deeply); a memoir then, in which the temporary death of the writer is recorded, mirrored, but in which, simultaneously, his free, lark-like imagination, boundless, limitless, lives on. In the act of writing the faceless, incarcerated figure attains the stature of a mythical being, transcending the black walls and the banal existence.⁷

As ons nou egter nie net terugkyk van 1983 af nie, (die jaar waarin *Mouiroir* verskyn), om Breyten se voorgangers in die Afrikaanse romantradisie te bepaal, maar ook rondom-kyk na sy tydgenote, dan merk 'n mens dat hy geen eensame opstandeling teen die tradisie is in dié tyd nie. *Mouiroir* maak deel uit van 'n korpus verhalende tekste – kortverhale, romans, nouvelles – waarin 'n betrokkenheid by die woord, by die skryf-akt, die beperkings, die moontlikhede daarvan, by die òmskeppende krag van die verbeelding, met die vertel van die verhaal self, eksplisiet aan die orde gestel is.

Ek dink hier onder andere aan Koos Prinsloo se *Jonkmanskas* van 1982, Etienne van Heerden se *Om te awol* (1984), John Miles se *Blaaskans* (1983). Linda Hutcheon, in haar artikel “A poetics of postmodernism” wat in die Winter-nommer van *Diacritics* in 1983 verskyn het, beskryf die verskynsel as “(a) subtle resurfacing of the other agent of the occulted enunciative situation, the agent that we used to call ‘the author’ and that modernists in literature preferred to ignore, if not to bury.” “Production thematized in the text itself” is haar mooi, samevattende beskrywing van die wesenstrek van hierdie literatuur. Breyten se *Mouiroir*, hoeseer dit ook al deur-en-deur “Breytens” is, kan ook gelees word as deel van opkomende postmodernisme in die Afrikaanse verhalende prosa *circa* 1983. Al skryf hy teen die tradisie, teen die genre in, is hy en sy tydgenote in wese betrokke by die verstelling, subtiële vervorming van die genre, 'n verryking van die tradisie.

Dit is tyd om te sluit. “Among new men, strange faces, other minds” wil ek dit waag om Tennyson, Alfred Lawn Tennyson, soos James Joyce hom noem, aan te haal: 'n aanhaling wat nog altyd vir my 'n mooi stukkie teorie van literatuurgeskiedskrywing bevat:

The old order changeth, yielding place to new,
And God fulfils himself in many ways,
Lest one good custom should corrupt the world.

Aantekeninge

1. Breyten vertaal in die Engelse versie van die boek “bespieëlende notas van 'n roman” met “mirrornotes of a novel”. Die Afrikaanse woorde laat egter ruimte dat hulle ook vertaal kan word as “speculative notes towards (or pertaining to) a novel”.
2. Ek verwys hier spesifiek na prof. Ronnie Belcher se navorsing.
3. “The exaltation of the ego, the emphasis on imagination, the concern for myth” is enkele onderskeidende kenmerke van die Romantiek wat deur René Wellek in *Concepts of criticism* (1963: 253) behandel word.
4. Daar word gepraat van “faction” in hierdie verband – “fact-in-fiction”. “Faction” verkry egter, veral in ons eie tyd, by wyse van aktualiteitsassosiasie, 'n luggie van verdeling en konfrontasie wat glad nie die fusie van disparate dinge wat die eintlike kenmerk daarvan is, deurgee nie.
5. Voorbeelde naas *Die swerfjare van Poppie Nongena* is enkele romans van André P. Brink – 'n *Droë wit seisoen*, *Gerugte van reën*; van J.C. Steyn, *Dagboek van 'n verraaier* en meerdere tekste uit *Op pad na die grens*.

6. Ek hou my by E.M. Forster se "aspekte" ter wille van 'n sekere vereenvoudiging.
7. Vertaalde, verwerkte teks van 'n lesing gehou voor nagraadse studente van prof. Wlad Godzich aan die Centre of Humanistic Studies, University of Minnesota, 8 April 1987.

Verwysings

- Breytenbach, Breyten. 1983. *Mouir*. Emmarentia: Taurus.
- Brink, André P. 1980. *Tweede voorlopige rapport*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Eliot, T.S. 1953. *Selected prose*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Forster, E.M. 1927. *Aspects of the novel*. London: Edward Arnold & Co.
- Hutcheon, Linda. 1983. A poetics of post-modernism. *Diacritics*. Winter edition.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria: Academica.
- Steiner, George. 1969. *Language and silence*. Harmondsworth: Pelican Books.
- Viviers, Jack. 1978. *Breyten – 'n verslag oor Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Tafelberg.
- Wellek, René. 1963. *Concepts of criticism*. New Haven en Londen: Yale University Press.