

“KIJK VRIEND”: BREYTEN BREYTENBACH IN DE POËZIE VAN BERT SCHIERBEEK

EEN ONDERZOEK NAAR DE TRANSNATIONALE LATERALE BEWEGINGEN EN
'IMAGES' VAN EEN ZUID-AFRIKAANSE SCHRIJVER

Tatjana Ceuterick

Stamnummer: 01307129

Promotor: Prof. dr. Els Van Damme

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Taal- en Letterkunde:
Nederlands-Engels

Academiejaar: 2016 - 2017

Voorwoord

De inspiratie voor deze masterscriptie haalde ik in eerste instantie uit mijn opleidingsonderdeel Afrikaanse Taal- en Letterkunde. Prof. Dr. T'Sjoen bracht ons een uitgebreid en boeiend overzicht van de Afrikaanse literatuur in Zuid-Afrika. Daarnaast gaf hij mij tevens de unieke kans om aan de universiteit van Stellenbosch een half jaar onderzoek te verrichten. Ik zou hem daarom graag bedanken voor alle hulp en begeleiding bij deze uitwisseling. Het proces was immers niet altijd even eenvoudig. Verder wil ik hem ook bedanken voor zijn gepassioneerde lessen die ongetwijfeld mijn liefde voor poëzie deden opleven. De keuze van mijn onderwerp liet dan ook niet lang op zich wachten. In mijn derde jaar voerde ik een intermedialiteitsonderzoek uit naar Bert Schierbeek en Karel Appel. Ik wist dat ik deze studie graag wilde doortrekken naar mijn masterscriptie. Bert Schierbeek had met zijn gevoelige bundel, *De Deur*, heel wat bewondering en emoties in mij losgemaakt. De Vijftigers leken in mijn vroege studentenjaren complexe en ongrijpbare dichters. In aanraking met *De Deur*, besepte ik dat ook de experimentelen een ongelofelijk fijngevoeligheid naar voren konden brengen. Van daaruit bleef mijn interesse voor de Experimentele Groep Holland gestaag groeien. Toen Prof. Dr. T'Sjoen in zijn lessen vermeldde dat er een intensieve wisselwerking ontstond tussen Breyten Breytenbach en de Vijftigers, stond mijn besluit vast.

Prof. Dr. Van Damme nam de begeleiding van mijn masterscriptie voor haar rekening. Zonder haar hulp had ik deze scriptie nooit tot een goed einde kunnen brengen. Zelfs in drukke tijden was ze bereid vragen te beantwoorden en te redigeren waar nodig. Ik wil haar daarvoor nadrukkelijk bedanken. Daarnaast wil ik ook het Zuid-Afrikahuis bedanken voor het beschikbaar stellen van bronnenmateriaal. Verder wil ik graag mijn ouders, Charlien De Sutter, Lucas De Corte en Joachim Schol vermelden voor hun ononderbroken steun, alsook Vincent Varrie, mijn toenmalige buurman op de campus, die bereid was om nog enkele bronnen in te scannen uit de Stellenbosch University Library na mijn vertrek. Tot slot wil ik graag Dominique De Mol bedanken voor de tijd die ze wou opofferen om deze masterscriptie volledig na te lezen op taal- en stijlfouten.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Deel 1	9
Hoofdstuk 1 Transnationale bewegingen en imagologisch onderzoek	9
1.1 Transnationalisme	9
1.2 Imagologisch onderzoek	11
Hoofdstuk 2 De wereld tegen Apartheid	15
2.1 Transnationale anti-apartheidsbeweging	15
2.2 De Nederlandse culturele boycot tegen Zuid-Afrika	17
2.2.1 Nederlandse kunstenaars in verzet	19
Hoofdstuk 3 Breytenbach als katalysator	21
3.1 Een transnationale literaire status	21
3.2 Situationele context: 1975	25
Hoofdstuk 4 Literair grensverkeer tussen Breyten Breytenbach en Bert Schierbeek	27
4.1 Bert Schierbeeks engagement	27
4.1.1 ‘Brief aan Vorster’	30
4.1.2 ‘Apartheid’	31
4.1.3 ‘Steve Biko’	32
4.1.4 ‘De kulturele stem van het verzet’	33
4.1.5 Enkele voorlopige conclusies	35
4.2 Het begin van een literaire kruisbestuiving: Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach	37
4.2.1 Schilderkunst	38
4.2.2 <i>Vingermaan</i>	41
4.2.3 <i>Papierblom</i>	48
4.2.4 Enkele voorlopige conclusies	52
Deel 2	55
Hoofdstuk 5 Poëtische raakpunten	55
5.1 De Vijftigers	55
5.2 Gelijkaardige thema’s in de poëzie van Lucebert en Breytenbach	57
5.3 Het zenboeddhisme in de poëzie van Schierbeek en Breytenbach	58
5.3.1 <i>The Great Void</i>	59
5.3.2 <i>Ysterkoei moet sweet</i>	60
5.3.3 <i>Lotus</i>	63
5.3.4 <i>Met Ander Woorde</i>	65
Conclusie	67
Referentielijst	73
Bijlage	79

(21958 woorden exclusief referentielijst)

Inleiding

Constant Nieuwenhuys (1948:269) schreef in zijn *Manifest* “dat de mens geboren wordt als een wezen dat zich manifesteren wil”. Die manifestatie kwam ook tot uiting in de kunsten. Na de Tweede Wereldoorlog waren dichters en kunstenaars ontevreden over de opgelegde waarden en normen. Ze gingen op zoek naar een nieuwe uitdrukkingwijze omdat de oude naar hun aanvoelen niet meer volstond. Meermaals werden de grenzen van individuele disciplines overschreden om die verzetsmentaliteit te bevestigen. Uit die situatie ontsproot in 1948 de Experimentele Groep Holland. Aanvankelijk bestond de groep enkel uit beeldende kunstenaars onder leiding van de Deen Asger Jorn. Tot die figuratieven behoorden ook Karel Appel, Constant en Corneille. Naast de kunst was ook de traditionele lyriek niet langer aan de orde. Daardoor sloten Lucebert, Elburg en Kouwenaar zich als eerste Nederlandse dichters bij hen aan. Bert Schierbeek maakte, mede dankzij Lucebert, pas later deel uit van de Experimentele Groep (Kooijman 1980; Stokvis 2008; Trommelmans 1979).

De dichters stonden ook bekend als de Vijftigers. Velen van hen, onder wie Schierbeek, behoorden tijdens de Tweede Wereldoorlog tot het verzet. Zo was Schierbeek bijvoorbeeld actief lid van de verzetsgroep CS-6 en zocht hij onderduikadressen in Nederland (Evers 1993). Daarnaast wilden de experimentele dichters, naar de bekende uitspraak van Lucebert, ‘de ruimte van het volledige leven’ omvatten. Taal was daarbij de enige manier om te rebelleren en zich te manifesteren. Beide factoren droegen bij aan de open houding tegenover “geestverwant Breytenbach” (Van den Bergh 2003:359). Breyten Breytenbach behoorde immers tot de Sestigters die ook taalvernieuwers zijn. “In die sestigerjare kom daar 'n wegswaai van die tradisionele Afrikaanse motiewe in die rigting van 'n groter ‘internasionalisme’ en 'n eksperimentele verkenning van nuwe strukturele, temporele, tipografiese en verstegniese moontlikhede”, aldus Kannemeyer (1983:245). De dubbelkunstenaar kon zich goed vinden in het gedachtegoed van de Vijftigers met wie hij in Parijs in contact kwam. Nochtans verwierf Breytenbach zijn bekendheid voornamelijk als balling die zich openlijk afzette tegen het apartheidsregime. Die status nam de bovenhand nadat Nederland hem de ruimte bood om de omstreden bundel *Skryt: Om 'n sinkende skip blou*

te verf (1972) te publiceren. Daarnaast was hij ook meermaals te gast op het Poetry International Festival in Rotterdam.

In 1975 werd Breytenbach om politieke redenen gearresteerd. In de context van de groeiende anti-apartheidssfeer in Nederland, kon hij als persoon en als schrijver rekenen op de sympathie van onder andere de Vijftigers (Van den Bergh 2003:346). Dat blijkt uit de bundel *Vingermaan* (1980), waarin een verzameling van Breytenbachs gevangentekeningen is opgenomen. Afwisselend komen gedichten van H.C. Ten Berge, Lucebert, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar en Bert Schierbeek aan bod. De bundel werd uitgegeven tijdens het zesde jaar van Breytenbachs gevangenschap en diende als inzamelactie voor zijn vrouw Yolande.

Breyten Breytenbach ontleende zijn transnationale literaire status voornamelijk aan zijn contact met Nederland. De literaire kruisbestuiving tussen hem en de Nederlandse schrijvers bevestigde die status. Bert Schierbeeks aandeel in die kruisbestuiving toelichten, is geen gemakkelijke opgave. In eerste instantie onderzoekt deze masterscriptie Schierbeeks rol in de strijd tegen Apartheid, en meer specifiek in de Nederlandse culturele boycot tegen Zuid-Afrika. Daarvoor kijk ik specifiek naar de tekst *Apartheid* (1980) en Schierbeeks bijdrage aan de manifestatie 'De kulturele stem van het verzet'. Daarnaast komen ook de gedichten 'Brief aan Vorster' en 'Steve Biko' aan bod. Vervolgens verdiep ik me in de wijze waarop beide schrijvers uitspraken hebben gedaan over elkaar. Ik licht die relatie toe aan de hand van hun positie in de schilderkunst en de bundels *Vingermaan* (1980) en *Papierblom* (1998). In *Vingermaan* draagt Bert Schierbeek namelijk het gedicht 'Voor Breyten Breytenbach' op aan de Zuid-Afrikaanse schrijver. Ook omgekeerd richt Breytenbach een gedicht 'Poskaart vir Bert Schierbeek' aan de Nederlandse dichter. Over de relatie tussen de twee schrijvers is er weinig informatie terug te vinden. Ik heb mijn masterscriptie daarom gebaseerd op eerder onderzoek naar de wisselwerking tussen Breytenbach en de Vijftigers. Zo bood Yves T'Sjoen reeds inzicht in de creatieve rol in Breytenbachs schrijverscarrière van Rutger Kopland (2014), Gerrit Komrij (2015), H.C. Ten Berge (2016) en Remco Campert (2017).

Daarnaast vermelden een aantal bronnen dat Schierbeek een enorme invloed had op Breytenbach. Zo benadrukt Roodt (1995) dat de lezer in verschillende onderdelen van Breytenbachs oeuvre echo's kan terugvinden van Schierbeek. Dit wordt af en toe terloops

vermeld, er is echter nog geen concreet onderzoek naar verricht. Daarom voeg ik in het tweede deel van mijn masterscriptie een korte vergelijkende studie toe tussen de twee dichters. Schierbeeks creatieve rol beperkt zich namelijk niet enkel tot literaire bijdragen en verzet. Hij geeft (al dan niet onbewust) ook zijn poëtische opvattingen door aan Breytenbach. Daarvan is het zenboeddhisme één van de opvallendste. Om hun poëtische raakpunten aan te tonen, vertrek ik vanuit Schierbeeks *De tuinen van Zen* (1964), *Een broek voor een oktopus* (1965) en enkele verspreide gedichten. De vernoemde werken betrek ik op de bundels *Ysterkoei moet sweet* (1964), *Lotus* (1970) en *Met ander woorden* (1973). Een vergelijkende studie tussen de twee dichters biedt materiaal voor een onderzoek op zich. Zo schreef A.P. Roux (2015) een vergelijkende studie over Breytenbach en Lucebert. Binnen de focus van deze scriptie beperk ik mij tot een inleiding met de belangrijkste punten.

Voor de analyse van het besproken corpus vertrekt het onderzoek in eerste instantie vanuit het theoretisch kader dat Lionnet en Shu-mei Shih aanbieden in *Minor Transnationalism*. Schrijvers, onder wie Breyten Breytenbach, overschrijden in vele gevallen de eigen nationale grenzen. Zo biedt Nederland, bijvoorbeeld, wegens een historische verwantschap, vele Afrikaanse schrijvers de ideale literair-culturele ruimte aan om die grenzen te overschrijden. De beweging naar Nederland noemt Viljoen (2014a:21) minor transnationalism van een specifieke soort: “het is de beweging van Afrikaans naar de relatief kleine taal Nederlands, die wel een aanzienlijk cultureel kapitaal vertegenwoordigt en in vele opzichten de eigenschappen vertegenwoordigt van een metropolitaanse literaire cultuur”. Die dynamiek vormt zodoende een laterale beweging tussen een “marginale letterkunde” en een letterkunde die wel deel uitmaakt van het Europees centrum, maar er geen centrale rol meer in speelt. Die zijdelingse bewegingen tonen de literaire status aan van een Zuid-Afrikaanse schrijver in het transnationale domein (Viljoen 2014a:6). In de lijn van de bevindingen van Yves T’Sjoen (2016) en Louise Viljoen (2014a) kan Breytenbachs aanwezigheid in Nederland daarom beschreven worden als een transnationale laterale beweging in zijn carrière. In deze masterscriptie ga ik na wat de rol is van verschillende actoren in het literaire systeem, onder wie de Nederlandse experimentele dichter Bert Schierbeek, in de transnationale loopbaan van Breyten Breytenbach.

Vervolgens betrek ik er ook imagologisch onderzoek bij in de lijn van Willem Jonckheeres *Van Mafeking tot Robbeneiland: Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996*. Imagologie is

een deelgebied van “het comparatisme (...) waarin onderzocht wordt welk globaal beeld of imago (‘l’image’, ‘le mirage’) men van een bepaalde literatuur en cultuur heeft in het buitenland”. In vele gevallen is dat beeld een stereotype. Concreet kijkt deze masterscriptie ook naar de beeldvorming van Breyten Breytenbach in Nederland, en dit aan de hand van de gedichten en het scheppend werk van Bert Schierbeek.

Het onderzoek wordt via bovenstaande kernpunten systematisch opgebouwd. Hoofdstuk één werkt het theoretisch kader van minor transnationalism en imagologie dieper uit. Alvorens over te stappen naar de casus Bert Schierbeek en Breytenbach, biedt hoofdstuk twee een algemeen overzicht van de creatieve bijdrage van de andere landen, en meer specifiek Nederland, aan de culturele en economische boycot tegen Zuid-Afrika. Dit heeft tot doel de situationele context te duiden waarin de verzetspoëzie actief was. Dat is van belang omdat ook Bert Schierbeek als kunstenaar daaraan meewerkte. Hoofdstuk drie bespreekt Breytenbachs toetreden tot het transnationale literaire domein en zijn status in Nederland, ondanks de culturele boycot. Vervolgens zoomt hoofdstuk vier specifiek in op het begin van de literaire kruisbestuiving tussen Bert Schierbeek en Breytenbach. Daarna werkt hoofdstuk vijf die kruisbestuiving verder uit via de poëtische raakpunten tussen beide auteurs. Tot slot bied ik een overzicht van de bevindingen uit de voorgaande hoofdstukken.

Deel 1

Hoofdstuk 1 Transnationale bewegingen en imagologisch onderzoek

1.1 Transnationalisme

Vandaag is transnationalisme alomtegenwoordig. Vertovec (2009:2) vermeldt dat de interesse in supranationale uitwisselingspatronen, affiliaties en sociale structuren, parallel loopt met de groei van sociaalwetenschappelijke interesse in globalisatie. Daarnaast dragen mobiliteit, technologie en telecommunicatie bij aan de toenemende sociale mobiliteit en een wereldwijde onderlinge verbondenheid over verschillende domeinen heen. De actieve netwerken die daardoor ontstaan, transformeren allerlei soorten sociale, culturele, economische en politieke relaties. Naast transformatie, creëren die netwerken ook vormen van identiteit en solidariteit die niet langer gebonden zijn aan één ruimte waarin rechtstreeks contact doorslaggevend is (Gupta en Ferguson 1992:9). Transnationalisme moet dus eerder begrepen worden als “a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (...) certain kinds of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning (...) arena of activity” (Busey 2013-2014; Vertovec 2009:3). Voor een volledig theoretisch kader verwijs ik naar de uitgebreide studie van Vertovec (2009).

Niettemin merkt Viljoen (2014a:4) op dat waar het begrip binnen de sociale wetenschappen dus veelal verwijst naar “economische, sociale en politieke verbindingen tussen mensen, plaatsen en instituties”, het een andere invulling krijgt in de literatuurwetenschappen. Het wordt namelijk verweven met concepten als wereld-, kosmopolitische en postkoloniale letterkunde. De genoemde discoursen bieden elk een methode aan om de transnationale beweging van literaire teksten te onderzoeken. Nochtans omvat het concept ‘wereldletterkunde’, bijvoorbeeld, enkele valkuilen, zoals eenzelveigheid en homogenisering. Bijgevolg verwijst het begrip veelal naar de letterkunde van respectievelijk Noord-Amerika, West-Europa en hun kolonies (Judanis 2003:123 in Viljoen 2014a). Ook in postkoloniale studies bouwen academici de theorieën op rondom een groep schrijvers van wie hun werk

in het Engels circuleert. Teksten die in een andere taal verschijnen, worden niet opgenomen in de canon, aldus Viljoen (2014a:5). Of je al dan niet zichtbaar wordt in de literaire ruimte, hangt dus in grote mate af van de plaats die de taal in die ruimte inneemt. Zo was Engeland, bijvoorbeeld, één van de eerste landen die deelnam aan de literaire competitie. Ook hun nationale literaire klassiekers werden langzaam universale meesterwerken die overal ter wereld bekendheid verwierven (Casanova 2004:82). Daarnaast is de “literariness” van de moedertaal ook belangrijk. Schrijvers van kleine talen die maar een beperkt aantal sprekers hanteren, worden daarom altijd geconfronteerd met vertaling. In vele gevallen kunnen auteurs enkel literaire erkenning bekomen wanneer zijn of haar werk naar het Engels wordt vertaald. Londen is, naast Parijs, immers de grootste hoofdstad van wereldliteratuur (Casanova 2004:117 & 260). Hoewel academici het Engels vandaag als “de contemporaine lingua franca van de internationale literaire wereld” beschouwen, is het echter niet vanzelfsprekend dat alle literaire teksten uit een kleine of middelgrote taal zich naar die metropool toe zullen bewegen (T’Sjoen 2016:36).

Zowel Viljoen (2014a) als T’Sjoen (2016) sluiten daarom aan bij het concept ‘minor transnationalism’, van Françoise Lionnet en Shu-meih Shih. Volgens Lionnet en Shih is de logica van globalisering zowel centrifugaal als centripetaal. Het neemt de vorm aan van een universele kern of een norm die zich vervolgens over de rest van de wereld verspreidt. Tegelijk worden andere culturen naar die kern toegetrokken en eraan geconformeerd. Transnationalisme maakt ongetwijfeld deel uit van dat proces van globalisering. Het kan echter ook in andere vormen of zelfs meer verspreid voorkomen dan de bovenstaande krachten suggereren (Lionnet en Shih 2005:5; Viljoen 2014a:5). Daarbij is het transnationale niet gebonden aan de binaire oppositie tussen globaal en lokaal, aldus Lionnet en Shih (2005:6). Het kan zich immers voordoen in verscheidene nationale, lokale of zelfs globale ruimtes, en wel gedurende verschillende tijdperiodes. In het binaire model worden overigens de creatieve tussenkomsten niet erkend die perifere culturen produceren binnenin en over de nationale grenzen heen. Daarbij miskent het al te vaak de complexiteit en diversiteit van hun culturele expressievormen (Lionnet en Shih 2005:7). Ook Casanova (2004: xi) bekent in *The world republic of letters* dat onze methodes van analyse en evaluatie in literatuurstudies voornamelijk nationaal zijn. Dat maakt literatuurwetenschappers in grote mate blind voor een aantal “transnational phenomena that have permitted a specifically literary world to gradually emerge”. Om die te reconstrueren, moeten we een andere soort

geschiedenis van naderbij bekijken. Casanova bedoelt daarmee concreet een niet-nationale geschiedenis van literaire evenementen, van heldendom en concurrentie, van opstanden en revoluties die plaatsvonden in de ‘verborgen’ wereld (Casanova 1999: xii). Lionnet en Shih (2005:1) omschrijft die ‘blindheid’ als volgt: “our battles are always framed vertically, and we forgot to look sideways to lateral networks that are not readily apparent”.

Lionnet en Shih (2005:5) definiëren transnationalisme, in de lijn van Casanova’s “world republic of letters”, als een ruimte voor uitwisseling en actieve deelname. In die ruimte kunnen culturen geproduceerd en voorgedragen worden, zonder dat de kern daarin tussenkomt. Minor transnationalism opent zodoende onderzoek naar transnationale bewegingen tussen talen die niet noodzakelijk gekoppeld zijn aan een metropool zoals het Engels. Zo biedt dit kader ook de mogelijkheid om de laterale bewegingen tussen Afrikaanse en Nederlandse dichters te onderzoeken. Wegens hun historische verwantschap, kan het Afrikaans via het Nederlands toegang krijgen tot de Europese ruimte. Nochtans wordt het Nederlands ook getypeerd als een kleine taal die in het verleden een belangrijke traditie kende. Vandaag moet het Nederlands het echter opnemen tegen het Engels en is het zijn positie op het wereldtoneel kwijtgespeeld (Viljoen 2014a:6;Casanova 2004). Viljoen (2014a:6) spreekt daarom van een speciale vorm van minor transnationalism. De beweging van Afrikaans naar Nederlands is een “laterale beweging tussen een marginale letterkunde en een letterkunde die deel is van een Europees centrum, maar daarin geen noodzakelijk centrale rol bekleedt”. Niettemin vertegenwoordigt het Nederlands wel een groot cultureel kapitaal en omvat het daarbij ook in vele opzichten de eigenschappen van een metropolitaanse literaire cultuur. Juist daarom heeft het Afrikaans via onze literair-culturele ruimte de gelegenheid om zich over de nationale grenzen heen te bewegen – ondanks de aanhoudende positie van het Engels als de lingua franca van de internationale literaire wereld (Viljoen 2014a:21).

1.2 Imagologisch onderzoek

Comparatisme werd voornamelijk in Frankrijk beoefend onder invloed van Paul van Tieghem, Fernand Baldensperger en Paul Hazard. Het is pas sinds de tweede/derde generatie, en meer specifiek vanuit Jean-Marie Carré en François Guyard, dat de notie van

“l'étranger tel qu'on le voit” naar voren kwam. Dat is de studie van een literair topos (in dit geval ‘the image’ van een vreemd land) die een historische focus en basis biedt voor een tekstuele studie. Daarnaast geeft het inzicht in grensoverschrijdende attitudes die mede de interactie tussen de culturele tradities bepalen (Leerssen 1991:127). Ook Van Bork et al. (2012) omschrijven imagologie als een “deelgebied van het comparatisme (...) waarin onderzocht wordt welk globaal beeld of imago (‘l’image’, ‘le mirage’) men van een bepaalde literatuur en cultuur heeft in het buitenland”. Beller en Leerssen (2007: xiii in T’Sjoen 2016) benadrukken dat imagologie geen sociologische studie is. Het wil eerder een discours begrijpen in plaats van een samenleving. “Literary works unambiguously demonstrate that national characterizations are commonplace and hearsay rather than empirical observation or statements of facts”, aldus Beller en Leerssen (2007:xiii). Enerzijds bepaalt de eigen nationaliteit hoe iemand naar de beleving van andere nationaliteiten zal kijken. Anderzijds geven literaire werken uit hun land van herkomst niet per se een objectieve weergave van de eigen normen en waarden. Een nationalistische auteur, bijvoorbeeld, zal zijn land voornamelijk proberen op te verheerlijken. In beide gevallen zijn de weergaven subjectief gekleurd.

Het beeld (l’image) dat ontstaat, bepaalt in grote mate mee hoe een individueel werk zal ontvangen worden. Daarnaast is dat beeld vaak een stereotype (Bork et al. 2012). Ook Leerssen (1991:126) definieert ‘image studies’ enerzijds als de studie van nationale en etnische stereotypen, terwijl het anderzijds ook de studie van de literaire representatie van interculturele confrontaties omvat. Dyserinck (1966 in Jonckheere 1999:12) benadrukt dat literatuurwetenschap de taak heeft deze stereotypen aan de kaak te stellen. Literatuur die schrijft over andere landen creëert vaak, wat hij noemt, ‘ein artifizielles Bild’. Ook onderzoekers scheppen een “image de leurs désirs” wanneer ze het over andere culturen hebben. Dat gaat in vele gevallen gepaard met exotisme. Leerssen (1991:136) omschrijft exotisme als een fascinatie voor alles wat anders is. Daardoor ontstaat er een groot verlangen om met dat andere in contact te komen. Bijgevolg is de representatie van ‘the otherness’ allesbehalve objectief. Het komt tenslotte voort uit grotendeels fantasie en verheerlijking. Jonckheere zelf (1999:12) haalt het voorbeeld aan van de stereotiepe Afrikanerhelden. Daar recht tegenover stonden de zwarte of de Engelse boeven. Tussen 1890 en 1960 droegen een groot aantal Nederlandse schrijvers bij tot het ontstaan van die legende. “Voor de nationaal voelende Nederlander of de Vlaming vervulde het verre,

heldhaftige broedervolk een modelrol in de strijd tegen verwording, decadentie of verfransing”, aldus Jonckheere (1999:111). Ook de anti-apartheidsteksten leverden verscheidene stereotiepe personages op. In de lijn van Willem Jonckheeres imagologisch onderzoek in *Van Mafeking tot Robbeneiland: Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996*, kijk ik ook naar die stereotypen in het besproken corpus.

Belangrijk is dat veel teksten die niet tot de canon behoren, waaronder geëngageerde poëzie, een sterk beeldvormende werking hebben. Enerzijds illustreren ze wat voor velen in een bepaalde tijdsgeest actueel en belangrijk geacht wordt. Anderzijds geven ze aan wat er leeft in de gemeenschap en essentieel is in de gedachten van het lezend publiek (Jonckheere 1999:16). Verder in deze masterscriptie toon ik dat aan door middel van de geëngageerde poëzie van Bert Schierbeek. De dichter, zoals meerdere Vijftigers, droeg bij aan de beeldvorming rond Apartheid en de dissidente schrijver Breyten Breytenbach in Nederland. T’Sjoen (2016:40) noemt deze discursieve representatie van een anderstalige schrijver, een “hetero-image”. Dat is naar de term van Leerssen (2007:129) in *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*. Zoals eerder vermeld, gaat die representatie vaak gepaard met exotisme. Viljoen (2014a:21) stelt op haar beurt de vraag of de toegang tot het transnationale domein niet gedeeltelijk mogelijk wordt gemaakt door een industrie die het marginale, of het (/de) andere, commercialiseert. Zuid-Afrikaanse schrijvers zijn namelijk niet altijd gelukkig met de neiging hun werk binnen een exotisch raamwerk onder te brengen. Breytenbach, bijvoorbeeld, uit enkele kritische bedenkingen bij zijn populariteit in Nederland.

Om bovenstaand theoretisch kader vorm te geven, schets ik eerst kort de historische context waarin de geëngageerde poëzie van Schierbeek en Breytenbachs transnationale literaire status dient gekaderd te worden.

Hoofdstuk 2 De wereld tegen Apartheid

“Everyone with their specific talents, must contribute in their own way, within their own field, to the best of their ability”
(Schierbeek 1980:1)

2.1 Transnationale anti-apartheidsbeweging

Een raciaal gesegregeerde samenleving in Zuid-Afrika vindt haar oorsprong in 1910, toen de Kaapkolonie, Natal, Oranje-Vrijstaat en Transvaal zich verenigden in de Unie van Zuid-Afrika. Louis Botha werd verkozen tot eerste minister. Niettemin bevonden de kleurlingen, zwarten en Indiërs zich al die tijd in een ongelijke rechtspositie. In eerste instantie was er het cijnskiessysteem waarbinnen enkel blanken konden verkozen worden. Daarnaast vormden de invoering van de ‘Naturellegrond-wet’ of ‘Black Land Act’ (1913) en de ‘Naturellen Stadgebieden Wet’ (1923) de aanzet tot een raciale segregatie. Vervolgens diende deze wet in 1948 als basis voor de staatsstructuur. Onder leiding van Hendrik Verwoerd kreeg de instelling de naam Apartheid toegewezen. De Nasionale Party met zijn apartheidsregime zou tot 1994 aan de macht blijven (Van Keymeulen & Verdoolaege 2013:15).

Het regime werd bijzonder negatief onthaald en stootte op verzet in verschillende delen van de wereld. De protestkreten tegen de politieke onderdrukking door de Afrikaner nationalistische regering klonken alsmear luider na de gebeurtenissen in Sharpeville (21 maart 1960), de Soweto-opstand (16 juni 1976), de dood op Steve Biko (12 september 1977), en de zwarte opstanden en het geweld halverwege de jaren tachtig (Terblanche 2014:40). Thörn (2006:285) vermeldt dat de transnationale anti-apartheidsbeweging één van de meest opmerkelijke bewegingen was na de Tweede Wereld Oorlog. Ze hield meer dan dertig jaar stand, van de late jaren vijftig tot en met 1994, en manifesteerde zich daarbij op bijna alle continenten. De beweging werd ongetwijfeld gezien als één van de meeste invloedrijke omdat ze, naast de Zuid-Afrikaanse organisaties, aanzet gaf tot een netwerk van duizenden groepen en organisaties in meer dan honderd landen. Twee toonaangevende knooppunten

in de anti-apartheidsbeweging waren Londen en New York. Enerzijds werd Londen gezien als een postkoloniale hoofdstad van waaruit verbannen Afrikaanse politieke activisten de Boycott Movement hielpen opstarten. Anderzijds ontpopte de UN special Committee against Apartheid in New York zich tot een belangrijk forum voor interactie. Daarnaast werden allerlei allianties aangegaan, zo ook met Nederland (Thörn 2006:296). Na 1960 ondernamen de VN en de Europese gemeenschap verscheidene maatregelen tegen het apartheidsregime. Zo accepteerde de Algemene Vergadering in december 1980 een resolutie waarin een beroep werd gedaan op de lidstaten om allerlei soorten uitwisselingen met Zuid-Afrika te verhinderen (Terblanche 2014:40). Het ultieme doel van de economische, culturele en sportboycots was om via culturele isolatie en economische terugval druk te leggen op de Zuid-Afrikaanse regering (Thörn 2006:296).

Thörn (2006:296-297) haalt aan dat de anti-apartheidsbeweging haar succes te danken had aan twee factoren: media en mobiliteit. “De groei van de internationale beweging loopt parallel met de groei van een transnationale mediaruimte, die gezien kan worden als een deel van het globalisatieproces”, aldus Thörn. In eerste instantie, biedt het een opportuniteit voor rechtstreekse uitzending van nieuws van en over de hele wereld. Daarnaast is het ook een platform van politieke strijd, waar verschillende actoren de publieke opinie kunnen beïnvloeden. Verschillende bewegingsgroepen hebben massaal gebruikt gemaakt van mediageoriënteerde, openbare evenementen die een globale doelgroep voor ogen hadden. Ook mobiliteit had verscheidene functies en vereenvoudigde, bijvoorbeeld, de deelname aan conferenties. Verschillende activisten reisden bovendien naar Zuid-Afrika en kwamen zodoende in direct contact met het apartheidssysteem. Dit werd de basis voor hun “commitment to the Struggle”. Omgekeerd speelden de verbannen Zuid-Afrikaanse dissidenten een belangrijke rol om de Ander een publiek gezicht te geven. Beide bewegingen zorgden ervoor dat er persoonlijke contacten tot stand kwamen tussen Zuid-Afrikaanse en bijvoorbeeld Nederlandse activisten. Soms resulteerde dit zelfs in levenslange vriendschappen. Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach waren regelmatig te gast op het Poetry International Festival te Rotterdam. Dat was ook de plaats waar Schierbeek Breytenbach ontmoette, en waar één van de fundamenten voor hun vriendschap werd gelegd.

2.2 De Nederlandse culturele boycot tegen Zuid-Afrika

Otto Terblanche (2014) schreef een uitgebreide ontleding van de Nederlandse culturele boycot tegen Zuid-Afrika. Voor een uitgebreide analyse verwijs ik daar graag naar terug. De culturele boycot in Nederland ging hand in hand met het cultuurverdrag tussen Nederland en Zuid-Afrika, dat in respectievelijk in 1951 en 1953 werd ondertekend en bekrachtigd. Politieke en culturele doelstellingen raakten echter al snel verstrengeld (Terblanche 2014:41-42). Vanaf 1970 kwam er bovendien kritiek op de Zuid-Afrikaanse instanties omdat ze het verdrag in het voordeel van de wit, nationalistische Afrikaners uitspeelden. Anti-apartheidsactivisten waren van mening dat het de zwarte bevolking alleen maar nadeel berokkende. Bijgevolg toonden de anti-apartheidsactivisten en het ANC zich voorstander van een totaal cultureel isolement van Zuid-Afrika. Ook het AABN, gesticht in 1971, eiste reeds in 1974 dat het cultuurverdrag opgezegd moest worden (Terblanche 2014:44). Het verdrag werd vervolgens bevroren in 1977 en in 1981 opgeheven. Tegelijkertijd haalde het AABN ook de banden met de Zuid-Afrikaanse kunstenaars-in ballingschap nauwer aan. Daardoor werkten Nederlandse en Zuid-Afrikaanse artiesten hand in hand, met een alternatieve culturele overeenkomst met het ANC voor ogen. De kunsten moesten dus samenwerken in de hoop Apartheid zo onderuit te halen (Terblanche 2014:39).

De gebeurtenissen op 21 maart 1960 in Sharpeville vormden de aanleiding tot de eerste boycotacties. Zwarte Zuid-Afrikanen protesteerden er tegen de opgelegde pasjeswetten. De politie opende echter het vuur en zeventenzestig mensen lieten daarbij het leven. Hendrik Verwoerd riep daarop de noodtoestand uit en trof hardere maatregelen. De wandaad kantelde de opinie van het Nederlandse publiek. Op 26 maart 1960 scandeerden vijfhonderd demonstranten in Amsterdam “Stop de Negervervolging in Zuid-Afrika”. Er vond tevens een protestbijeenkomst plaats in het Beursgebouw. Duizenden bezoekers daagden op om gezamenlijk in opspraak te komen. In diezelfde week werden de gevels van de Zuid-Afrikaanse ambassade in Den Haag en van het Zuid-Afrika huis in groene verf met “moordenaars” beklad (Gosselinck et al. 2017:309). De kloof tussen Nederland en Zuid-Afrika werd steeds groter.

Niet alle kunstenaars deelden de mening dat deze culturele boycot een goed plan was. Zo heerste tussen André P. Brink en Breyten Breytenbach een duidelijk meningsverschil. Brink

vond dat enkel de sportboycot een bijdrage leverde aan verandering. Een culturele boycot van Zuid-Afrika daarentegen, hielp volgens hem niemand vooruit. De schrijver meende dat “contact een vruchtbaar middel is om verandering teweeg te brengen. Politieke slagspreuken, betweterige houding en geschreeuw van de daken, helpt geen complexe zaak op te lossen” (Brink 1983 in Terblanche 2014:46). Verder geloofde de schrijver dat cultuur en literatuur mensen kan helpen om de wereld in een nieuw licht te beschouwen. “Ideeën moeten gebruikt worden om Zuid-Afrika van zijn achterlijkheid te verlossen. Daarom mag het juist niet geïsoleerd worden, want dit zou de apartheid alleen maar versterken”, aldus Brink (Brink 1983 in Terblanche 2014:46).

Breytenbach, daarentegen, geloofde sterk in de culturele boycot tegen Zuid-Afrika. Hij was een groot voorstander van de opschorting van alle culturele betrekkingen en elke uitwisseling tussen Nederland en ambtelijke Zuid-Afrikaanse overheidsinstanties. Niettemin voegde hij er ook aan toe dat de boycot een verkeerde indruk had nagelaten. Enerzijds omdat het gebeuren amper de kranten haalde; anderzijds omdat de organisatie de macht had over wat geschreven en verspreid mocht worden. Een algemene boycot van alle literatuur in Zuid-Afrika was voor hem een domme politieke zet (Breytenbach 1983 in Terblanche 2014:46). Breytenbach was immers voorstander van nieuwe contacten te leggen teneinde de stemmen van het verzet te versterken, ook al bleken dat vaak door censuur en het apartheidsregime versmoorde stemmen. Afrikaans mag dan wel de taal van de onderdrukker zijn, maar het wordt door meer kleurlingen dan door blanken gehanteerd. Daaraan voegde de schrijver toe: “Heeft een taal op zich maar één politieke betekenis? Beslist niet. De nazi’s hebben het Duits weliswaar gebruikt om hun ideologie op te leggen, maar Goethe en Heine schreven ook in het Duits. Brecht ook. Een taal is wat je ervan wilt maken” (Breytenbach 1986; Terblanche 2014:47).

Terblanche (2014:53) eindigt zijn analyse met de volgende conclusie: de culturele boycot heeft enorme schade aangericht en “’n hele generasie is op ’n intellectuele hongerdieet gevoer”. De meningen zijn overduidelijk verdeeld. Zo meldt Komrij (2001) bijvoorbeeld dat de Nederlandse anti-apartheidsbeweging en de voorstanders van een totale culturele boycot erin geslaagd zijn om enerzijds een taboe te plaatsen op Zuid-Afrikaanse literatuur, maar anderzijds ook het annihileren ervan bewerkstelligde. Beiden landen hebben daardoor op verscheidene domeinen veel veld verloren.

2.2.1 Nederlandse kunstenaars in verzet

Met de culturele boycot werden schrijvers, kunstenaars en musici opgeroepen om alle vormen van uitwisseling met Zuid-Afrika stop te zetten. Niettemin bleven ze niet stilzitten. Zo werd er in mei 1976 de conferentie ‘Kunst contra Apartheid’ gehouden, die Zuid-Afrikaanse kunstenaars de gelegenheid bood om met hun Nederlandse collega’s ervaringen en gedachten uit te wisselen. Daarnaast hield de groep ‘Schrijvers tegen Apartheid’, waartoe ook Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach behoorde, in 1980 een poëzieavond. De Nederlandse dichters kregen de kans om samen met Zuid-Afrikaanse dichters-in ballingschap op te treden. Daarnaast werd er ook voorgelezen uit het werk van dichters die op dat moment in gevangenschap verkeerden (Terblanche 2014:51). *Het Verslag van de conferentie: "De kulturele stem van het verzet"*, opgesteld door Rob Duyker en Maria van Diepen, geeft onder meer aan dat er dan misschien wel geen culturele banden waren met Zuid-Afrika, maar dat de Nederlandse kunstenaars heel eigen werklijnen hebben opgesteld. Zo gaven zij de voorkeur aan directe banden van vriendschap en samenwerking met de kunstenaars in het verzet, met en via het ANC (Duyker & van Diepen 1982:6). De laatstgenoemde conferentie vond plaats in Amsterdam in 1982. Deze had tot doel een alternatief op te stellen voor het cultuurverdrag tussen Zuid-Afrika en Nederland. Zowel Conny Braam, voorzitter van het AABN, als Barbara Masekela, woordvoester van het ANC, hielden er een toespraak.

Vroeg in de morgen van de 9^e maand vielen de moordkommando's van het apartheidsbewind Lesotho binnen, bezetten de hoofdstad Maseru gedurende 5 uur en doodden tenminste 42 Zuidafrikanen en mensen met de nationaliteit van Lesotho, waarvan 33 lid waren van het ANC. Deze afschuwelijke daad moet ons duidelijke de urgente taak voor ogen stellen (...) Evenals Pablo Neruda moeten wij zeggen dat het nu niet de tijd is om lofliederen te zingen op de vulkanen van ons geboorteland. Zoals Neruda zei: Kom en zie het bloed in de straten! (Masekela 1982:13)

Masekela riep op tot “bloed in de straten”. De conferentie eindigde dan ook met de oproep tot een totaal isolement van het racistische anti-apartheidsregime. Schrijvers, muzikanten en anderen worden opgeroepen om Zuid-Afrika te boycotten en alle banden met Zuid-Afrika te beëindigen. Daarbij werd hen gevraagd zich aan te sluiten bij het ANC en in nauwe samenwerking culturele projecten te ontwikkelen (Duyker & Van Diepen 1982). Het culturele leven in Nederland ontpopte zich tijdens de culturele boycot voornamelijk tot een platform

voor onderlinge interactie en discussie tussen de bannelingen en de Nederlandse kunstenaars. Zo werd, bijvoorbeeld, tijdens de conferentie ‘Culture in Another South-Africa’ (1987) Amsterdam omgedoopt tot “the cultural capital of South-Africa” (Terblanche 2014: 52). In welke mate Breyten Breytenbach en Bert Schierbeek aanwezig waren op dat bewogen podium, wordt in volgende hoofdstukken uitgelicht.

Hoofdstuk 3 Breytenbach als katalysator

*“als je er uitkomt
uit de roze klauwen van het bijbeldom
weet ik: nooit
zien we je terug in je oude gedaante”
(Campert 1975:5).*

3.1 Een transnationale literaire status

Willen schrijvers enige literaire status verwerven in het transnationale domein, dan moeten zij aan enkele criteria voldoen. In eerste instantie circuleren hun vertaalde werken op de markt. Daarnaast hebben recensenten uit invloedrijke tijdschriften buiten Zuid-Afrika het werk beoordeeld. Ook de media, nominaties voor literaire prijzen en academische studies zijn doorslaggevend. Verder wordt de dichter uitgenodigd om op te treden in dat transnationale domein (Viljoen 2014a:6). De opgesomde voorwaarden zijn slechts enkele voorbeelden. Breyten Breytenbach, zoals ik zal aantonen, kan als perfecte casus dienen voor de bovenstaande criteria. Als Zuid-Afrikaanse dichter verwierf hij niet alleen een internationale naam, maar werd hij tegelijkertijd ook bekend in Nederland (Viljoen 2014a:6). Zijn contacten met Nederland gaven immers de aanzet tot die status. Goedegebuure (1993), Van den Bergh (2003) en Recourt (2008) publiceerden reeds een uitgebreid overzicht van Breytenbachs verhouding met Nederland. Hieronder volgt een kernachtige weergave op basis van de vernoemde bronnen.

Rond 1964 stelde Breytenbach in de Arnhemse Galerie 20 zijn eerste schilderijen tentoon. Het was de eerste expositie in Nederland van Juan Breyten, zoals de schilder Breytenbach zichzelf noemde. Later exposeerde hij bij galerie Espace in Amsterdam, waar zijn werk voortaan regelmatig zou tentoongesteld worden (Van den Bergh 2003: 347). Van 1969 tot en met 1972 publiceerde hij zijn poëzie, een prozastuk en tekeningen in *Raster*. In totaal verschenen er negenentwintig gedichten. Zijn in het tijdschrift opgenomen poëzie werd overigens ook volledig in het Afrikaans overgenomen. J.M. Coetzee typeerde hem als de ‘most untranslatable of Afrikaans poets’. Dat is één van de belangrijke redenen waarom de poëzie van Breytenbach onvertaald werd uitgeven. Bijgevolg kwam in veel recensies de

vraag terug of Nederlanders wel in staat waren om zijn gedichten in het Afrikaans te lezen (Van den Berg 2003:349).

Daarnaast verzorgde Breytenbach ook enkele publieke optredens, zoals Nacht van de poëzie, Winternachten en Poetry International in Rotterdam. In 1972 werd *Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf* gepubliceerd, een bundel met Afrikaanse gedichten met Nederlandse vertalingen door Adriaan van Dis en een nawoord van H.C. ten Berge. Deze controversiële bundel kon hij enkel in Nederland publiceren, en dat juist in een periode waarin de betrekkingen tussen Nederland en Zuid-Afrika zienderogen verslechterden. Verder ontving hij ook de Reina Prinsen Geerligsprijs voor *Die huis van die dowe*, de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs voor *Lotus* en het Poetry Internationale Eregeld voor dichters in gevangenschap. Zeven weken na zijn vrijlating kreeg hij de prijs van de Jan Campertstichting (1982). In 1995 volgde de Jacobus van Looyprijs voor dubbeltalenten, een prijs die eerder ook al aan Armando (1985) en Lucebert (1990) overhandigd werd (Viljoen 2014a; Van den Bergh 200:345-346).

Zoals Casanova (2004) aanhaalt, speelt taal de doorslaggevende rol om een transnationale literaire status te verwerven. Het Engels, en in het bijzonder vertalingen naar het Engels, kunnen de schrijver positioneren in dat domein. Tevens vermeldt Casanova (2004:257) dat schrijvers in kleine talen vastzitten in een dilemma. Zo moeten ze aan de ene kant kiezen tussen een vertaling in een literaire taal en bijgevolg afstand nemen van hun landgenoten. Dat biedt hen echter wel het voordeel van literair bestaansrecht. Aan de andere kant kunnen ze zich terugtrekken in hun kleine taal, maar dan veroordelen ze zichzelf bijna tot quasi-onbekendheid.

The strategies of such writers (...) can be described as sorts of very complex equations, containing two, three, or four unknowns, that take into account simultaneously the literariness of their national language, their political situation, their degree of involvement in a national struggle, their determination to achieve recognition in the literary centers, the ethnocentrism and blindness of the same centers, and the necessity of making them aware of the difference of authors of the periphery (Casanova 2004:259).

Meer dan in andere landen vormt taal vooral in Zuid-Afrika een complex gegeven. Elke (anti-apartheidsgezinde) schrijver worstelt met bovenstaand dilemma, omdat het Afrikaans immers gezien wordt als de taal van de blanke onderdrukker. Daarnaast is het nog steeds de taal die door meer kleurlingen dan blanken gesproken wordt (Breytenbach 1984:404). Zowel

Breyten Breytenbach als Antjie Krog besluiten om hun voornaamste werk in het Engels te publiceren. Niettemin doen ze dat in een Afrikaans-klinkend Engels, zodat hun moedertaal nog steeds prominent aanwezig blijft (Viljoen 2014a:10). In *Het Parool* gaf Breytenbach bij de publicatie van *The true confessions of an albino terrorist* hiervoor een uitgebreide verklaring.

In Zuidoost-Afrika heb ik het al om één reden niet geschreven: ik dacht dat je zo'n boek nooit in Zuid-Afrika (in het Zuidoost-Afrikaans) kon publiceren. Het is in Zuid-Afrika verkocht, onder de toonbank. Doch als ik het in het Zuidoost-Afrikaans had geschreven, had ik het toch weer in het Engels moeten vertalen want onder die onder-de-toonbank-verkoop is heel gering (Büch 1984:13).

Breytenbach beseft dat het Engels hem de toegang verschaft tot een transnationale status. Niettemin ondervindt hij toch enkele problemen met die taal omdat het “zo'n oude matte taal [is]. Zo geijkt ook”. Afrikaans daarentegen, vindt hij “een creatieve taal (...) een heel jonge taal, een taal die nog maar aan het begin van haar carrière staat”. Aan de andere kant “kleeft aan het Afrikaans als taal natuurlijk ook het racisme”. Als hij Zuid-Afrikaans spreekt, neemt hij de hele Afrikaanse cultuur op zijn rug. Woorden als ‘onafhankelijkheid’ of ‘gerechtigheid’ betekenen in het Afrikaans veel meer dan diezelfde woorden in het Engels of Nederlands, bijvoorbeeld (Büch 1984:13). De bewuste strategie van een Afrikaans-klinkend Engels bevestigt wat Casanova benoemt als een “very complex equation, containing two, three, or four unknowns”.

Van den Bergh (2003:359-360) beklemtoont verder dat Breytenbach zijn transnationale literaire status voornamelijk te danken heeft aan de impact van zijn werk, de sterke banden met vrienden die literair zeer invloedrijk waren, zijn persoonlijk charisma en veelzijdigheid. Die status werd daarbij nog eens extra in de verf gezet door bijkomende factoren. Ten eerste werd Breytenbach gewaardeerd als modernistische taal- en literatuurvernieuwer. Na *Skryt* genoot zijn politiek activisme meer aandacht vanwege de toenemende interesse in de anti-apartheidsstrijd in Zuid-Afrika. Daarnaast gaat een doorbraak in de meeste gevallen gepaard met verzet tegen een overdreven nationalisme. Breytenbach stond immers bekend voor zijn uitgesproken kritiek op het Afrikanernationalisme (Viljoen 2014a:20). Jonckheere (1999:155) geeft aan dat Breytenbach in de strijd tegen Apartheid als één van de belangrijkste stemmen werd gezien. Met zijn Afrikaanse poëzie in Amsterdam werd hij voor veel jongeren dan ook een symbool van

verzet. Vervolgens sluit de “intens-introspectieve, zelf-reflectieve en deconstructieve aard” van zijn werk aan bij een intellectueel discours van de jaren '80, namelijk het poststructuralisme. *The true confessions of an albino terrorist* in 1984, plaatsen hem op wereldniveau. De tekst werd namelijk vertaald in het Nederlands, Frans, Duits, Deens, vervolgens in 1985 in het Portugees, Zweeds en Spaans en in 1989, ten slotte, in het Italiaans (Viljoen 2014a: 14-15). Breytenbach is overigens de enige Afrikaanse dichter van wie de dichtbundels in verschillende talen beschikbaar zijn. Dat is opmerkelijk, omdat poëzie vanwege de complexiteit van het taalgebruik moeilijker vertaalbaar blijkt (Viljoen 2014a:11).

Zijn status werd nog maar eens bevestigd door de literaire kruisbestuiving tussen hem en de Nederlandse dichters, aldus Van den Bergh (2003:354). Enerzijds erkende Breytenbach de invloed van de Nederlandse Vijftigers op zijn werk. Anderzijds toonden verscheidene Nederlandse schrijvers betrokkenheid. Breytenbach wordt veelal voorgesteld als een Zuid-Afrikaan die zichzelf blijft, maar tegelijkertijd ook bijna geen buitenlander meer is. Breytenbach zelf voegt daaraan toe: ”Zonder dat ik het zelf weet, ben ik Nederlander geworden. Hier heb ik meer vrienden en kennissen dan in enig ander land” (Breytenbach 1995 in Van den Bergh 2003:346). Niettemin had Breytenbach twijfels bij het beeld dat de Nederlanders over hem ophingen. Hij was dan ook niet bang om zich hier publiekelijk over te uiten:

Waarom wilden de mensen naar me luisteren? Dwaas die ik ben, dacht ik dat het was omdat ze het gedachtegoed bewonderden. In werkelijkheid moet het geweest zijn omdat ik tegemoet kwam aan de *vooroordelen* en de *stereotypen* waarmee ik een bijdrage leverde aan het verspreiden van de Spartaanse weelde van het hebben van een goed geweten. Misschien werden de mensen gekitteld of geïmponeerd door de aanblik van een blanke die in het krijt treedt voor de zwarten. Als dat zo was, dan bevestigt dat het verstarde denken of het verwrongen racisme in de hoofden van de toehoorders (Breytenbach 1995:70; eigen cursivering).

De Nederlanders hechtten meer belang aan de stereotiepe figuur die hij belichaamde dan de boodschap die hij wilde verspreiden. Breytenbach zelf geeft aan dat hij tegemoetkomt aan die stereotypen. Van den Bergh (2003) vermeldt ook dat de waardering voor Breytenbachs werk niet zelden op politieke gronden berustte. Na zijn vrijlating stelt Breytenbach dat “[hij] word[t] lastiggevallen door journalisten. Allemaal hongeren ze naar een stuk van mijn binnenste. Er is een kannibalistische jacht op een lekker verhaal gaande. Waarom toch lijken de Nederlanders meer geïnteresseerd in het doen en laten van een wittige

Zuidafrikaan dan in dat van een zwartige? Eurocentrisme?” (Breytenbach 1986, 140). Breytenbach insinueert daarmee het volgend eurocentrisch idee: de zwakkere, in dit geval de zwarte, heeft een blanke ‘held’ nodig om voor hem op te komen. De (blanke) Nederlanders spiegelen zich dan ook aan zijn engagement.

3.2 Situationele context: 1975

In 1975 werd Breyten Breytenbach in Zuid-Afrika gearresteerd. Hoewel de aanklager maar zeven jaar geëist had, werd hij voor zijn anti-apartheidsactiviteiten tot negen jaar gevangenisstraf veroordeeld. Hij werd namelijk gezien als belangrijke leidersfiguur van Okhela en als stichter van ANC-cellen. De eerste maanden van 1976 bracht hij door in eenzame opsluiting in Pretoria. Hij werd echter misleid door zijn gevangenisbewaker, die hem het aanbod deed brieven en berichten naar buiten te smokkelen. In werkelijkheid speelde hij ze door aan de geheime politie. In 1977 werd desalniettemin een nieuw proces opgestart nadat de bewaker als provocateur was bestempeld. Na afloop daarvan werd Breytenbach overgebracht naar Kaapstad (Jonckheere 1999:171; Bendien & Noorhoek Hegt 1980).

De arrestatie van Breytenbach veroorzaakte veel opschudding. Jonckheere (1999:171) geeft zelfs aan dat deze gebeurtenis aan het begin stond van de anti-apartheidspoëzie. Breytenbach is dan concreet een katalysator voor het ontstaan van dit nieuwe genre. Ook Viljoen (2014a:8) beklemtoont dat Breytenbach een nieuwe fase inluidt “waarin skrywers toenemend in hulle werk begin protesteer teen politieke onderdrukking deur die Afrikanernasionalistiese regering en selfs meer as in die verleden aansluiting soek by ’n ruimer literêre en intellektuele tradisie”. Jan Kal, Bert Schierbeek, Lucebert, Remco Campert, Simon Vinkenoog, evenals vele anderen, droegen gedichten op aan Breytenbach. Daarin uiten ze zowel hun woede en onmacht, als steunbetuiging aan de dichter-in-gevangenschap.

Hoofdstuk 4 Literair grensverkeer tussen Breyten Breytenbach en Bert Schierbeek

“neen, ik ben nooit in Zuid-Afrika geweest
U zou mij niet toelaten
ik ben ongewenst
dat wens ik ook
U heeft mij apart gezet”
(Schierbeek 2004:529).

4.1 Bert Schierbeeks engagement

“Welke rol Bert Schierbeek ook speelt in de wereld van de Nederlandse literatuur, het is niet erg waarschijnlijk dat dat (in de eerste plaats) de rol van de politiek geëngageerde schrijver is”, vermeldt Akerman in *Bzzlletin* (1978:67). Ook Karin Evers (1993) wijdt een hoofdstuk aan Schierbeeks engagement. Dat kende een aanvang tijdens de Tweede Wereldoorlog, meer bepaald in 1942, toen hij in contact kwam met de verzetsgroep CS-6. De groep is vernoemd naar de Corellistraat 6, van waaruit Hans Katan, Leo Frida, Gerrit Kastein, Reina Prinsen Geerligts en Jan Verleun militaire inlichtingen verzamelden en sabotagevoorwerpen vervaardigden. Schierbeek zelf herinnert zich niet meer of hij ooit in de Corellistraat 6 binnen is geweest. Hij bleek vooral een handige boodschappenjongen voor bonkaarten. Daarnaast zocht hij onderduikadressen in de stad. Hij kon het echter op geen enkel moment opbrengen om op iemand een gewerschot te lossen. Tijdens die periode maakte Schierbeek nog geen werk van verzetspoëzie. Toen de CS-6 echter uit elkaar viel, wilde de schrijver alle gebeurtenissen neerpennen. Zelf vermeldt hij dat hij niet weet of hij zonder de oorlog wel schrijver zou zijn geworden (Evers 1993:37-38). In juli 1944 voltooide hij *Terreur tegen terreur*. Zijn verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog zou de aanleiding geven tot zijn anti-apartheidsgezindheid.

‘Ach, het is toch geen wonder dat je tegen apartheid bent. Alle mensen zijn toch voor vrede.’
En in een iets analyserendere bui: ‘Het ligt in het verlengde van het verzet van toen, en van de politionele acties’ (Evers 1993:89)

Anthony Akerman kent Schierbeek sinds 1975. Akerman, een Zuid-Afrikaan, hernam zijn theaterstudies rond 1972 in Engeland. Connie Braam bracht hem destijds in contact met Nederland. Hij wou namelijk een stuk van de zwarte toneelschrijver Athol Fugard op de planken brengen. Schierbeek heeft hij ontmoet via de Anti-apartheidsbeweging Nederland tijdens een manifestatie in de Amsterdamse Koopmansbeurs. De culturele voorloper van het ANC, het Zuid-Afrikaanse dichterscollectief Mayibuye, trad er op en Schierbeek werd verzocht als ‘tussenpersoon’ te fungeren. “Bert heeft meteen ingestemd en zijn prachtige kop en mooie stem ter beschikking gesteld van de strijd tegen de apartheid”, aldus Akerman. Samen hadden zij met gebalde vuisten *Amandla Ngawethu*, de macht aan het volk, geroepen. Sindsdien is hun vriendschap alleen maar gegroeid (Akerman 1996:83; Akerman 1978:67; Evers 1993:89).

In *Herinneringen aan Bert Schierbeek* vermeldt Akerman dat Schierbeek Fugards toneelstuk wilde vertalen. *Verklaringen na een arrestatie onder immoraliteitswet* (1976) ging tijdens de ‘Kunst Contra Apartheid’-manifestatie in Theater Bellevue in première. Er werden ook plannen gemaakt voor een vertaling van *Boesman en Lena* datzelfde jaar. In 1979 wijdde Poëzie Hardop een voorstelling aan het werk van Schierbeek, namelijk *Een tik tegen de lucht*. Jan Kassies hoopte dat Schierbeek nieuwe teksten voor deze productie zou schrijven. Schierbeek zelf dacht daar echter anders over. Hij vond dat zijn oeuvre van de voorbije dertig jaar voldoende materiaal bood voor het stuk. Niettemin schreef hij speciaal voor Kassies uiteindelijk toch een nieuwe tekst. Akerman was er getuige van, toen hij die aan de deur van diens kantoor bevestigde (Akerman 1996:84-85). Opmerkelijk is dat onderstaande strofe ook terugkeert (in een iets andere vorm) in zijn gedicht aan Breytenbach. Daarover verder meer.

de dichter dicht
als de weerlicht
en dan is het
weer licht (Akerman 1996:85)

Ook in *Bzzlletin* wijdt Akerman een artikel aan Schierbeek. Hij vraagt aan verscheidene lezers wat ze van de dichter vinden. Aan de ene kant ervaren ze hem als “ontzettend moeilijk”. Anderen zien hem wegens zijn surreële beelden en zijn zenboeddhisme als

goeroe. Akerman omschrijft Schierbeeks engagement als volgt: “Hij is niet de man die uitweidt over politieke theorieën, maar hij krijgt dingen gedaan. Alles wat hij doet, doet hij met energie en hartstocht, liefde, medeleven en enorme woede ten opzicht van de blanke racisten in Zuid-Afrika” (Akerman 1978:67). Schierbeeks engagement beperkte zich niet tot de grenzen van Nederland of Zuid-Afrika. Hij zette zich ook actief in voor het onrecht in Mexico en Chili. In Mexico, bijvoorbeeld, gaf hij lezingen aan verscheidene universiteiten. Een student die hem daar aansprak, zei dat poëzie inhoud moet hebben. Zijn weerwoord, dat zeer sterk in de lijn van zijn tekst ‘Apartheid’ ligt, luidde dat geëngageerde poëzie wel degelijk inhoud heeft als je er maar “canonballs” van maakt. En dat zeker “in een land waar veel onrecht is, waar veel verschil is tussen arm en rijk, je eerder geëngageerd bent. En strijdliederen schrijft”, aldus Schierbeek (Evers 1993:93).

In juli 1988 nam hij in Chili als enige Nederlandse dichter deel aan de manifestatie ‘Chili Crea’ op uitnodiging van Chileense wetenschappers en kunstenaars. “De gasten uit de vrije wereld waren er om de democratie te verdedigen, om als schild te dienen tegen een eventueel ingrijpen van de regering-Pinochet en zo de anti-Pinochet-stemmers een ruggensteun te geven”, aldus Schierbeek (Evers 1993:95). Schierbeek zocht daarnaast het buitenhuis op van Pablo Neruda, en hees er de vlag van Poetry International als een symbool van solidariteit. Op die vlag stonden alle handtekeningen van de deelnemers aan het laatstgehouden festival in Rotterdam (Evers 1993:96). Het is duidelijk dat, in het scheppend werk van Bert Schierbeek, engagement een rode draad is. Niettemin haalt Akerman aan dat hij meermaals verzocht werd om over dit aspect te schrijven. Schierbeeks engagement tegenover Apartheid is vrijwel onbekend bij het publiek (Akerman 1978:69).

4.1.1 'Brief aan Vorster'

Schierbeeks anti-apartheidsgezindheid kwam al naar boven in 1975, wat tevens het jaar is van Breytenbachs arrestatie. Schierbeek schreef de 'Brief aan Vorster' in dezelfde lijn als Breytenbachs eerder gepubliceerde gedicht 'Brief uit die vreemde aan slagter'. Het werd in *Skryt: Om 'n sinkende skip blou te verf* (1972) opgenomen en opgedragen aan de toenmalige premier John Vorster. Breytenbach werd ertoe verplicht zich daarvoor te verontschuldigen voor het Hooggerechtshof (T'Sjoen 2017a.). Naast een gedicht, is 'Brief aan Vorster' ook een kortfilm, geregisseerd door Roeland Kerbosch. Het viel in juli 1978 op het Cork Film Festival in de prijzen. De kortfilm werd verder ook bekroond op zowel het 20th International Film & Television Festival in New York als op het festival van de Maagdeneilanden. Sinds februari 1977 heerste er echter een stilzwijgen rond de film. Hij werd zelfs niet eens aan het Nederlandse publiek vertoond. Afgezien van het gedicht, maakte Schierbeek in de kortfilm ook opnieuw gebruik van een oudere tekst uit *De andere namen* (1952). In 1975 las hij deze tekst ook voor op de manifestatie in de Amsterdamse Koopmansbeurs (Akerman 1978:68-69).

u heeft verdeeldheid en ellende gezaaid
u heeft alles verdeeld
behalve het goud
het goud heeft u apart gezet
voor de blanken
u heeft uzelf apart gezet
u heeft mij apart gezet (Schierbeek 2004:530)

Akerman (1978:68) omschrijft Schierbeeks voordracht van dit gedicht als "een onder controle gebrachte woede; een woede die een vorm en een richting heeft aangenomen. Deze woede vindt zijn oorsprong in liefde, niet in haat: de enige haat die bestaat, is een haat voor een systeem van door de staat georganiseerde diefstal en moord". Schierbeek las elke avond van Poetry International 1977 een stuk van de 'Brief' voor vanuit diezelfde woede. Hij probeerde geld te verzamelen voor de verdediging van Breyten Breytenbach, die toen een tweede keer terechtstond (Akerman 1978:68). De volledige 'Brief aan Vorster' werd tijdens Schierbeeks leven niet gepubliceerd. Karin Evers, edituur van *De Gedichten*, nam het postuum op in de afdeling "Verspreid gepubliceerde gedichten" (T'Sjoen 2017a.; Evers 2004: 529-536).

4.1.2 ‘Apartheid’

Yves T’Sjoen (2017a.) vermeldt dat ‘Apartheid’ de meest expliciete, niet-literaire bijdrage tegen het apartheidsregime is van Bert Schierbeek. Het is in 1980 als stencil uitgegeven door de NOVIB, de Nederlandse Organisatie voor Internationale Ontwikkelingssamenwerking. De organisatie had als secretariaat de AABN. De tekst getuigt van de woede en het medeleven die Akerman hierboven vernoemde.

‘Apartheid’ beargumenteert in een notendop de rol van dichters in het verzet. Schierbeek gaat daarin akkoord met Kgositsile: “resistance must be united, but that doesn’t mean that i[t] must be less diverse. Everyone with their specific talents, must contribute in their own way, within their own field, to the best of their ability” (Schierbeek 1980:2). Dichters en kunstenaars mogen dus niet ontbreken. Schierbeek beklemtoont opnieuw dat het niet moeilijk is om tegen Apartheid te zijn, net zoals het tijdens de Tweede Wereldoorlog niet moeilijk was om tegen de Duitse bezetting te zijn. Ook Hitler maakte reeds gebruik van het aloude “principle of divide and rule”, ofwel verdeel-en-heers-principe, dat daarmee dus niet uitsluitend eigen is aan het apartheidsregime van Zuid-Afrika. Het wordt integendeel wereldwijd uitgespeeld. Er zijn er echter tegelijk ook altijd die begrijpen waar macht om draait en hoe het mechanisme werkt. Dat zijn schrijvers, dichters, filosofen en kunstenaars, een groep voor wie mensen amper oor hebben omdat ze niet zichtbaar betrokken lijken in de Struggle. President O.R. Tambo van het ANC roept daarom ook op tot samenwerking (Schierbeek 1980:2).

Remember friends, bombs and bullets explode only once and a poem explodes over and over again. And Picasso’s painting, Guernica, still explodes everyday (...) destruction is a part of all creativity that attempts to break through barriers to give us clarity of vision, so we won’t be set apart. Because construction and deconstruction must be brought together (...) And the face of freedom is at times all too human because people think that freedom has a single face. No! Liberation has a single face. The moment of liberation. Freedom itself is all illusion (Schierbeek 1980:2-3).

Schierbeek slaat daarmee de nagel op de kop. Wanneer enkel kogels en bommen worden losgelaten, kan de oorlog – misschien – gewonnen worden. Maar datgene waarvoor men ten strijde trok, blijft nog nazinderen. Het is belangrijk dat een ‘cultureel ‘hinterland’ wordt gecreëerd, en dat zowel tijdens als na de strijd. Een gedicht kan na vijftig jaar nog steeds impact hebben, en mogelijk zelfs relevant blijken in een totaal nieuwe context.

Machtsmisbruik en de conflicten die daarmee gepaard gaan, blijven immers een steeds terugkerend fenomeen. Een schot daarentegen, kan maar één keer gelost worden. Bovendien is de kans reëel dat je niet eens raak schiet of de trekker voor de verkeerde doeleinden overhaalt.

Daarbij toont 'Liberation', die zogenaamd een "single face" heeft, al snel haar verborgen kanten. Oorlog laat immers vele wonden na. Schierbeek beklemtoont dat je die wonden tot op het bot moet doorgronden. Daarmee bedoelt hij voornamelijk de taal. De Vijftigers en de Cobrabeweging waren zich zeer bewust van het manipulatieve van taal. "[W]e attacked a society that made that war possible (...) we became aware of the dictatorship of grammar, of the rules of language that programme you as to how you should write, read, count, obey, believe and behave. Not to do away with grammar, but to expose those rules for what they are", aldus de auteur (Schierbeek 1980:4-5). Schrijvers, dichters en kunstenaars kunnen tonen hoe die taal precies werkt en manipuleert. Daarom kan een verzetsbeweging niet zonder hen. In de strijd tegen Apartheid, staan de schrijvers niet apart. Schierbeek sluit het stencil af met de krachtige zin: "Daarom ben ik hier" (Schierbeek 1980:6).

4.1.3 'Steve Biko'

De moord op Steve Biko, op 12 september 1977, was één van de gebeurtenissen die de kloof tussen Nederland en Zuid-Afrika groter hebben gemaakt (Terblanche 2014: 40). Zoals eerder vermeld, kwam toen ook de "antiapartheidspoëzie" op gang. De wandaden tegen de medestichter van de South African Student Association en de leider van de Black Consciousness Movement, inspireerde veel Nederlandse schrijvers. In augustus 1977 werd Biko gearresteerd in Port Elizabeth. De cipiers klonken hem naakt vast met kettingen aan zijn celvloer en hij onderging talloze foltering. Vervolgens vervoerde ze hem in winterse omstandigheden en zonder kleren naar Pretoria. Hij stierf aan de gevolgen van een hersenletsel. Enkel tijdens de zittingen van de Waarheids- en Verzoeningscommissie zag het ware verhaal het daglicht (Jonckheere 1999:184; T'Sjoen 2017a.).

In de jaren '70 kregen de zogenaamde 'Transvaalbuurten' in Nederland bijgevolg de volle laag. De straten waren immers vernoemd naar helden uit de Boerenoorlogen. Dat was uit solidariteit met de Boeren, die strijd voerden tegen de Engelsen in Zuid-Afrika (1899-1902). In 1977 werd een verzoek ingediend om het Pretoriusplein in Amsterdam te hernoemen

naar het Steve Biko-plein. Dit was het enige plein dat werd omgedoopt (Gosselinck et. al 2017:315). Bij de inhuldiging van het plein in augustus 1978, las Bert Schierbeek zijn gedicht 'Steve Biko' voor. Op het moment dat hij van start wilde gaan, besepte hij echter dat het gedicht nog thuis lag. Omdat Schierbeek het niet vanbuiten kende, verzocht hij Akerman om een exemplaar op te halen in De Populier, ook wel de thuishaven van Poëzie Hardop (Evers 1993:92).

Schierbeek bracht zijn gedicht daarna nog op verscheidene locaties en evenementen. Zo reciteerde hij "Steve Biko" ook op het Poetry International Festival in 1977. Wanneer Akerman na de afschaffing van Apartheid terugkeerde naar Johannesburg, toonde hij Schierbeek zijn thuisland. Hij las het gedicht voor in Pretoria, Witwatersrand en de Randse Afrikaanse Universiteit, met wisselend succes. Alleen in Johannesburg bleven de gefascineerde studenten onophoudelijk doorvragen. In het conservatieve Pretoria daarentegen, hadden ze zelfs nog nooit van Biko gehoord (Evers 1993:90-92).

Schierbeeks gedicht nam Manuel Kneepkens ook op in *Schrijvers tegen apartheid* (1980). De bundel stelde hij samen naar aanleiding van de manifestatie 'Leiden tegen apartheid' in december 1979. De manifestatie werd georganiseerd door het Boycot Outspan Aktiecomité. Die bijeenkomst noemt Willem Jonckheere trouwens ook een hoogtepunt van het literair verzet tegen apartheid (Jonckheere 1999: 185-186). In de inleiding van de bundel vermeldt Kneepkens dat 'Schrijvers tegen apartheid' een groep dichters was die daaruit voortkwam. Daaropvolgend organiseerden ze een poëzieavond in de Waag. Zowel Nederlandse dichters, onder wie Schierbeek, en twee Zuid-Afrikaanse schrijvers brachten hun gedichten naar voren. De poëziegroep van het PEN-centrum las ook gedichten voor van de in de gevangenis opgesloten Zuid-Afrikaanse dichters. Van Breytenbach werd zijn gedicht "Brief uit den vreemde aan slagter" geselecteerd (Kneepkens 1980:7). Kneepkens nam alle gedichten in zijn bundel op die die avond werden voorgelezen.

4.1.4 'De kulturele stem van het verzet'

De werkconferentie 'De kulturele stem van het verzet' vond plaats van 13 tot 18 december 1982 in De Balie, Amsterdam. Het werd mogelijk gemaakt door de Anti-Apartheidsbeweging Nederland, De Populier en de NOVIB. Samen met verscheidene kunstenaars wilden ze

inhoud en vorm geven aan een alternatief cultureel verdrag. Gedurende een hele week wisselden Nederlandse kunstenaars gedachten uit met meer dan vijftig Zuid-Afrikaanse kunstenaars-in ballingschap over de culturele samenwerking tussen beide landen (1982:1). Tijdens de inleiding van de dinsdagsdiscussie met als onderwerp 'cultuur en verzet' komt de tekst 'Apartheid' van Bert Schierbeek aan bod (Duyker & van Diepen 1982:15-16). In de neerslag van het overleg treft de lezer de discussie aan tussen Verny February en Kgotsitsile. Lindiwe Mabuza, Adriaan van Dis en Cosmo Pieterse mengen zich in het gesprek. February stelt de vraag of Kgotsitsile "deze 'witte' schrijvers diskwalificeert om uiting te geven aan de beleving van zwarten". February doelt dan specifiek op de witte Zuid-Afrikaanse schrijvers Breytenbach, Fugard en Brink. Kgotsitsile benadrukt dat het niet om de individuele schrijvers gaat of om hun huidskleur. Daarnaast draait het niet om individualistische visies, maar om het zoeken naar een oplossing voor "een gemeenschappelijk probleem op een gezamenlijke, collectieve wijze". Cosmo Pieterse grijpt in deze discussie terug naar de inleiding van Schierbeek waarin hij stelt "dat het 'ik' afsterven moet, gewantrouwd moet worden" (1982:23).

Er is geen tegenspraak maar een overeenkomst tussen Schierbeek en Kgotsitsile die wellicht ook in de oude Geuzenliederen te vinden is. Er is immers een kollektieve identiteit die het individu haar bewustzijn geeft, of met andere woorden het individu kan niet bestaan zonder het menselijk kollektief (1982:24).

In de discussie over individualisme versus het collectieve vraagt Thelma Ravell zich af waarom individuele blanke schrijvers makkelijker toegang krijgen tot de culturele kringen in Nederland. Ze trekt die lijn verder door met de vraag: 'waarom vinden Nederlanders het makkelijker om zich met blanke Zuid-Afrikanen te identificeren?' Schierbeek antwoordt dat blanke schrijvers toegankelijker zijn voor de Nederlandse lezers. Daarnaast bepaalt wellicht ook de marktsituatie dat zwarte schrijvers minder vaak vertaald worden. Schierbeek komt eveneens aan bod, en wel in de discussie over de relatie tussen vorm en inhoud op woensdag. Hij beantwoordt de vraag hoe een keuze te maken als kunstenaar met "het gebruiken van je capaciteiten voor een erg duidelijk doel" (Duyker & van Diepen 1982:32).

A catalogue of the Dutch Anti-Apartheid Movement Video Archive, een levend testament van de periode van activisme en verzet, biedt een chronologisch overzicht van de destijds gevoerde discussies. Schierbeek zelf komt aan bod op band zeven. Band vijf kreeg eveneens de titel "Bombs and bullets explode only once - a poem explodes over and over", naar

Schierbeeks bekend citaat uit de tekst 'Apartheid'. Op die band lezen Afrikaanse, Surinaamse en Nederlandse dichters voor uit hun werk: Verny February, Cosmo Pieterse, John Matshikiza, Willy Kgosisile, Lindiwe Mabuza, Barbara Masekela en Edgar Kairo.

4.1.5 Enkele voorlopige conclusies

Bert Schierbeek had duidelijk een zeer prominente rol op de werkconferentie. Ik verwijs daarvoor ook naar de foto van hem en Kgositsile in bijlage (Van der Keuken 1982). Akerman vermeldde dat Schierbeeks engagement en verzetsdaden niet bekend zijn onder het grote publiek. Nochtans bewijzen bovenstaande documenten zijn verregaande participatie in de Nederlandse boycotactie. Schierbeek deed enerzijds ook uitspraken over de maatschappelijke positie van Breyten Breytenbach door zijn inzamelacties om de dichter eerder vrij te krijgen. Anderzijds hield hij redevoeringen over Apartheid. Zelfs na het opheffen van de boycot in de jaren negentig, zette Bert Schierbeek zich nog steeds in voor Zuid-Afrika. Zo bracht hij in 1992 een bezoek aan het festival 'Breaking the barriers/ Breek af die mure' in Johannesburg en Kaapstad, en dat op uitnodiging van het Amsterdamse Komitee Zuidelijk Afrika en het Zuid-Afrikaanse *Vrye Weekblad*. Op dat moment verkeerde het land in een transitieperiode met de eerste democratische verkiezingen onder Nelson Mandela in aantocht. Schierbeek behoorde tot de Nederlandse delegatie, met onder andere Freek de Jonge, die de culturele banden met Zuid-Afrika en de kunstenaars wilde herstellen. Schierbeek was tijdens die woelige tijd aanwezig in Zuid-Afrika (T'Sjoen 2017a.).

Schierbeeks activisme kan grotendeels ook onder de radar gebleven zijn, juist door die Nederlandse boycot. Zuid-Afrika leefde immers in totaal isolement. Dat betekende ook dat doorslaggevende romans of belangrijke academische inzichten in Nederland gedurende die periode Zuid-Afrika nooit bereikten. Nederlanders, echter, hadden in het algemeen weinig inzicht in de gevolgen van de boycot. Sedert 2 februari 1990, ook wel de aankondiging van een nieuwe democratische toekomst voor Zuid-Afrika door president F.W. de Klerk, bezochten Nederlandse en Vlaamse schrijvers opnieuw het land. Daar kwam ook aan het licht hoe succesvol die afzondering was. Scheepers en Hugo (2000:727-728) halen daarbij de volgende anekdote aan:

Een journalist die meereisde met de schrijvers schreef geschokt in een Nederlandse krant dat niemand aan de zuidpunt van Afrika - zelfs geen neerlandicus - gehoord had van de schrijver Bert Schierbeek. Had die dan niet Breyten Breytenbach tijdens diens jaren in de gevangenis in

het openbaar verdedigd? Dat Schierbeeks onbekendheid een bewijs was van een decennia durende, geslaagde culturele boycot was tot de journalist nooit doorgedrongen.

De lezer dient daarnaast een kritische kanttekening in het achterhoofd te houden. Willem Jonckheere (1999) gaf eerder al aan dat in de anti-apartheidsteksten niet steeds een objectief beeld naar voren komt. Zo stelt hij dat “de Nederlandse Anti-Apartheids campagne, voor zover die in de Nederlandse literatuur gestalte kreeg, ook een weerspiegeling [is] van het veranderde Nederlandse zelfbeeld”. De verheerlijking van de Afrikanerboeren in de jaren tachtig kreeg absoluut geen plaats meer in de literatuur. In ruil riepen de schrijvers en intellectuelen het beeld op van politieke progressiviteit. Elke tekst werd geproduceerd in functie van het anti-apartheidsprotest, “des te meer nog omdat dit beleid gevestigd was in een land met Nederlandse wortels en tradities”. Dat ging in het thuisland gepaard met het nodige schuldgevoel. Apartheid werd bijgevolg gezien als een aanval op het Nederlandse zelfbeeld (Jonckheere 1999:186). Elke tekst is tevens gekleurd door die progressiviteitsgedachte. Ook Schierbeek hoopt de maatschappij te veranderen. De anti-apartheidsteksten leverden daarom vaak stereotiepe personages op. Het gemakkelijkste voorbeeld daarvan is het beeld van de ‘blanke held’ die opkomt voor het onrecht en de zwarte. Breytenbach was daar zeer kritisch over.

Niettemin slaagt de dichter erin om in zijn anti-apartheidspoëzie aan te tonen wat voor velen actueel en belangrijk is op een bepaald moment. Zo weerspiegelt zijn gedicht ‘Steve Biko’ de verontwaardiging die vele Nederlanders overmande bij de moord op de leidersfiguur. Daarnaast draagt Schierbeek bij aan de plaatsing van Breytenbachs gedichten in Nederland met zijn gedicht ‘Brief aan Vorster’. Het is immers een herwerking van Breytenbachs bekende ‘Brief’. Dat hij in mindere mate een bijdrage levert dan zijn collega’s, zal ik in een volgend deel aankaarten. Naar de woorden van Akerman is het echter duidelijk: “als je Bert Schierbeek ziet, samen met de *Mayibuye*-dichters, een gebalde vuist heffend en de kreet *Amandla Ngawethu* (de macht aan het volk) slakend, dan herken je een vriend en medestrijder in hem; een vriend en medestrijder voor meer dan 23 miljoen Zuid-Afrikanen” (Akerman 1978: 69).

4.2 Het begin van een literaire kruisbestuiving : Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach

Bas Kwakman (2014) omschrijft het Poetry International Festival als “het festival van de stem”. Die stem verwierf in de beginjaren van Poetry vooral een politieke betekenis. Het gaat voornamelijk om het “stemgeluid van de dichter zelf” die zijn of haar poëzie voordraagt. Breytenbach was regelmatig te gast op Poetry. Naast verscheidene optredens droeg hij ook bij tot de Meulenhoff-Nederland Poetry International Serie vanaf 1972. Dat is een serie bestaande uit veertien bundels met een selectie uit internationale poëzie. Breytenbach hielp onder andere met de samenstelling, inleiding en illustratie (Kwakman 2014). In 1986 kreeg hij zelfs een ‘Breyten Breytenbach boom’ toegewezen, die hij omdoopte tot het “Graf van een onbekende dichter”. De boom staat symbool voor een ontmoetingsplek waarheen dichters een pelgrimstocht kunnen ondernemen. Daarnaast is het een plaats waar gedachten de vrije loop kunnen nemen. In samenwerking met Poetry International kreeg Breytenbachs verhaal enerzijds een plek aan de Westersingel (<http://www.poetryinternational.nl/poetree/start.html>); anderzijds droegen zijn optredens bij aan zijn transnationale literaire status. Wie het archief van Poetry International raadpleegt, stelt vast dat Schierbeek en Breytenbach samen optraden in 1974, 1983, 1991 en 1994. Schierbeek bleef daarbij ook nog eens jarenlang lid van de Advisory Board van Poetry (Maas 1995). Breytenbach is sinds 1971 bij het festival betrokken. Vooral Breytenbachs optreden in 1974 liet een sterke indruk na: “Hij las bij die gelegenheid niet alleen eigen gedichten, maar vooral ook werk van Zuidafrikaanse vrienden en collega’s, die in hun en dus ook in zijn vaderland niet mochten publiceren” (Campert, R. et al. 1975; T’Sjoen 2017b.). Vanaf 1975 kon Breytenbach wegens zijn arrestatie niet meer deelnemen aan Poetry International. Uit verzet en solidariteit ontstond de gelegheidsuitgave *Aan breyten breytenbach* (1975). Deze werd samengesteld door het Comité Breyten Breytenbach, de Rotterdamse Kunststichting en het Bureau Poetry International. De Nederlandstalige dichters J. Bernlef, Cornelis Buddingh’, Remco Campert, Gerrit Komrij, Sjoerd Kuyper, Eddy van Vliet en Marcel Wauters droegen daaraan bij (T’Sjoen 2017b.).

Zoals eerder vermeld, wijdde Schierbeek Poetry International ’77 aan een inzamelactie voor de gevangengezette Breyten Breytenbach. In *De andere stemmen: Portret van Bert Schierbeek* vertelt de schrijver over een ontmoeting met Breytenbach op Poetry. “Toen hij vrijkwam,

eerder dan verwacht door de bemoeienis van Mitterrand, heb ik hem ontmoet op Poetry. Een zeer inspirerende man”, aldus Schierbeek (Evers 1993:93). In *Vrij Nederland* werd Schierbeeks inspanning op Poetry International 1977 echter “als onbetekenend” afgedaan. Akerman (1978:69) vroeg zich af of de krant daarmee bedoelde: “hou de politiek buiten de poëzie”. Hij vindt dit echter onterecht, omdat op Poetry International werd meegedeeld dat minstens vijvendertig van de dichters die zich vanaf het begin van het festival hebben geëngageerd, gevangen hebben gezeten (of nog zitten) of op een andere manier beperkt worden. Voor hem bewijst Schierbeek eer aan deze mensen en een dienst aan het Zuid-Afrikaanse volk. Zij geloven namelijk allemaal in de macht van het woord. Vorster daarentegen, vreesde het vrije woord (Akerman 1978:69).

Uit bovenstaande kan de lezer met zekerheid afleiden dat Breyten Breytenbach en Bert Schierbeek met elkaar in contact kwamen op Poetry International¹, en dat Breytenbach daar een sterke indruk heeft nagelaten. Van den Bergh (1996: 359-360) bevestigt ook dat Breytenbach zoveel aandacht genoot door de impact van zijn werk. Daarnaast droegen zijn persoonlijk charisma en zijn veelzijdigheid bij aan zijn status. Beide factoren resulteerden in vriendschappen “die literair bijzonder invloedrijk waren”, zoals die met Schierbeek. Hun vriendschap was de start van een literaire kruisbestuiving.

4.2.1 Schilderkunst

In dezelfde mate als Breytenbach dichter en prozaïst is, is hij ook actief als schilder. Vooral Galerie Espace groeide voor Breytenbach uit tot “een thuis van grote betekenis”, aldus Van den Bergh (1996:348). Veel dubbelkunstenaars zoals Lucebert, Hugo Claus en Henk van Woerden exposeerden in de Galerie. Daarnaast kwamen de Cobraschilders zoals Karel Appel en Corneille ook aan de beurt. Breyten Breytenbach werd ook tot deze ‘nieuwe figuratieven’ gerekend. De vele tochten vanuit Parijs naar Amsterdam, waar hij overigens vlak bij Corneille woonde, omschrijft hij als een ““epic experience, having to make detours in the night to smuggle artworks across the border, having exhibition catalogues confiscated as “obscene material” by dim-witted customs officials, or having a breakdown with friends in

¹ Ik maak hier een kritische kanttekening bij. Schierbeek vermeldt dat hij Breytenbach ontmoette op Poetry International na zijn vrijlating. Nochtans bewijzen meerdere bronnen dat hij al eerder met de dichter in contact kwam.

an over-loaded 2CV” (Breytenbach 1997 in Van den Bergh 1996:348). In het overzicht van de tentoonstelling (1997), uitgegeven ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van Espace, komt Breytenbach drieëntwintig keer voor. Opnieuw getuigt dat van zijn status en de ononderbroken belangstelling voor zijn werk (Van den Berg 1996:349). Goedegebuure (1993:218) vermeldt dan ook terecht dat “de introductie van Breytenbach in de Nederlandse literaire context minder politiek gekleurd is dan men achteraf geneigd zou kunnen zijn te veronderstellen”.

In volgende paragraaf, waag ik mij aan de hand van enkele bevindingen aan een – voorzichtige – hypothese. Van Niekerk (2009) vermeldt in *Trouw* dat Breytenbach pas twintig was toen hij besloot om een jaar lang het Parijse kunstenaarsleven te verkennen. Hij vond er een atelier naast de werkplaats van de Cobraschilder Corneille. In een interview met W. M. Roggeman, opgenomen in *Beroepsgeheim I* (1975) zegt Breytenbach dat Parijs toen nog de hoofdstad van de wereld was voor de plastische kunsten en dat hij de ambitie nastreefde schilder worden. Corneille behoorde, samen met Karel Appel en Constant tot De Experimentele Groep Holland. Dichters die zich evenzeer tegen de oude normen en waarden afzetten, voegden zich bij die groep. Lucebert, Kouwenaar en Elburg waren de eersten. Bert Schierbeek, de enige niet dubbelkunstenaar, sloot zich dankzij Lucebert later aan bij de Experimentele Groep. Zo ontstond een nauwe samenwerking tussen het woord en de beeldende kunst. Ze haalden daarenboven ook bij elkaar inspiratie, en wisten zich als één te presenteren in een gezamenlijke publicatie (Baert 1980; Kooijman 1980; Slagter 1980). Doordat Schierbeek zich sterk verbonden voelde met de beeldende kunst van de Cobrakunstenaars, kan de lezer ervan uitgaan dat Breytenbach ook via de schilderkunst in contact kwam met de schrijver. Van Niekerk (2009) bevestigt op haar beurt dat Corneille de brug vormde naar de andere kunstenaars als Karel Appel, Lucebert en Bert Schierbeek. In een interview met Tom Van De Voorde in *Poëziekrant* (2014:8) vermeldt Breytenbach: “Heel wat Vlaamse en Nederlandse artiesten woonden toen in Parijs. Via hen ben ik al vrij vroeg naar Nederland afgereisd (...) en leerde dichters als Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Bert Schierbeek kennen. Later werd ik uitgenodigd door het Poetry International festival in Rotterdam”. Zijn kennismaking met Schierbeek gebeurde dus nog voor Poetry International.

Meer nog, Breytenbach werd ondergebracht bij de figuratieven, wat suggereert dat hij blijkt geeft van een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Zo oriënteerde Breytenbach zich op het uit de jaren twintig daterende surrealisme. “Het idioom van voorgangers als Dali, Buñuel, Breton en Artaud, gestempeld door vervreemding en het grensverkeer tussen de wereld van normaliteit en ratio en het duistere universum van wanen en obsessies, bleek hem als een handschoen te passen”, aldus Van Niekerk (2009). Parijs was immers de voedingsbodem van het existentialisme, surrealisme en schilders als Picasso (Stokvis 2008). Na de wandaden van Sharpeville in 1960 leverde het surrealisme een beeldtaal om aan Breytenbachs benauwde gedachten uitdrukking te bieden:

groteske kruisingen van dier en mens, kadavers, geamputeerde lichamen, bloeddorstige beesten. Galgtouwen dalen af uit de ruimte; mensen veranderen nu eens in vogels en dan weer in vissen; figuren zonder hoofden, ogen of armen staan er als zoutpilaren bij; een vagina is eerst een mond, daarna een oor en vervolgens een hoed, een wortel en een tong hebben de vorm van een penis (Van Niekerk 2009).

Elementen als ‘groteske kruisingen van dier en mens’ en ‘bloeddorstige beesten’ klinken een Cobraschilder bekend in de oren. Met een impuls van spontaneïteit en vitaliteit brengt de Cobrakunstenaar immers figuren aan uit de dierenwereld. Dat zijn dieren en objecten zoals die in de mythe, de volkskunst en de kindertekening voorkomen (Slagter 1972:274). Ook de Vijftigers creëren een eigen wereld waarbij ze op zoek gaan naar de oorsprong, het kinderlijke en daarmee in hun ogen ook het belangrijkste van de mens. In tegenstelling tot de schilderkunst is de taal de enige manier om een revolte aan te gaan. Daarbij wordt de logica afgezworen, en kiest de dichter voor een intuïtieve, irrationele en gevoelsmatige benadering (Trommelmans 1979). In een interview met Büch (1984:14) laat Breytenbach weten dat hij vroeger “ontzettend vast [zat] in die experimentelen, de Vijftigers. [Hij] werd door een vriend die in Parijs woonde al vroeg in staat gesteld de Vijftigers te lezen. Hij kende er een aantal van en stuurde mij hun boeken. Lucebert las [hij] al toen [hij] zeventien, achttien was”. Of deze ‘vriend’ Corneille is, is een wilde gok. Robert Dorsman (2008) vermeldt dat er twee belangrijke schrijvers waren die Breytenbach in contact brachten met Europa: Jan Rabie en Uys Krige. Rabie woonde vanaf 1947 in Parijs en was net als Breytenbach geïnspireerd door het existentialisme en surrealisme. Van Jan Rabie kreeg hij de adressen en namen van de Nederlandse Vijftigers en Karel Appel. De kans is dus veel groter dat Jan Rabie die vriend was. De Afrikaanse schrijver wordt overigens ook

bestempeld als de vader van de Sestigters, de stroming waartoe Breytenbach behoorde (Kannemeyer 2004). Het is duidelijk dat Breyten Breytenbach sterk beïnvloed werd door de Experimentele Groep Holland. Verder in deze masterscriptie, zal ik daarom de poëtische raakvlakken onderzoeken tussen Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach.

4.2.1.1 'Steve Biko'

Noemenswaardig is de weergave van Steve Biko in de schilderkunst van Breyten Breytenbach. Zijn twee schilderijen 'Steve Biko' en 'Autoportrait devant le miroir' dateren van 1990. Net zoals Schierbeek besloot een gedicht te schrijven over de wandaden, representeert Breytenbach de onthoofding van Biko. Breytenbach, echter, omschrijft zijn schilderijen als zelfportretten, waardoor een shift optreedt van Biko naar Breytenbach. Biko stierf aan een hersenletsel. Breytenbach opteerde ervoor om dat in een visuele metafoor weer te geven. Door de impliciete shift, illustreert Breytenbach zijn eigen angst voor "assassination at the hands of the Apartheid state" (Saayman 2013: 10).

4.2.2 *Vingerman*

Tijdens Breytenbachs gevangenisjaren (1975-1982), bleef Galerie Espace niet stilzitten. Uit solidariteit met de schrijver, brachten ze de bundel *Vingerman* (1980) uit, een coproductie van Uitgeverij Meulenhoff en Espace onder de redactie van Eva Bendien en Rutger Noordhoek Hegt. Dat gebeurde in het zesde jaar van zijn gevangenschap, tegelijk met een tentoonstelling bij de Galerie. De opbrengst van de verkoop van de tekeningen was bestemd voor Breytenbachs vrouw Yolande. Naast de gevangentekeningen van Breytenbach, bevat de bundel ook gedichten van Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Bert Schierbeek en Hans C. ten Berge (T'Sjoen 2017a.; Bendien & Noordhoek Hegt 1980; van den Bergh 2003). Ironisch is, althans volgens Breytenbach zelf in een recent gesprek, dat hij tot voor kort geen weet zou gehad hebben van de artistieke steunbetuiging die in Nederland op gang was gekomen. Niettemin geeft T'Sjoen (2016:35) aan dat deze bewering wellicht genuanceerd moet worden. Dat werd reeds bevestigd in 1983 wanneer Breytenbach de prijs van de Jan Campertstichting in ontvangst nam. In een brief aan Mr. A.P. Spijkers (1983), de secretaris Jan-Campertsstichting, schreef hij "dat het misschien gepast zou zijn om een gesloten avondje met u te genieten waartijdens ik, mits het u niet gaat vervelen enkele gedichten zou kunnen voorlezen. (...) Zelf zou ik het plezierig vinden indien Lucebert, Gerrit

Kouwenaar, Hans ten Berge, Bert Schierbeek, Rudi Kopland, Aad Nuis, Martin Mooij en de vrienden van Galerie Espace ook tegenwoordig zouden zijn”². Vlak na zijn vrijlating koesterde Breytenbach het verlangen om zijn Nederlandse literaire vrienden opnieuw te ontmoeten. Het is niet toevallig dat die vernoemde dichters zich ook actief hebben ingezet voor Breytenbach tijdens zijn gevangenisjaren.

In de gevangenis van Pretoria maakte Breytenbach met potlood verscheidene tekeningen op A4-papier. Die werden door de gevangenisbewaker, Lucky Groenewald, voor hem naar binnengesmokkeld. De tekeningen en brieven waren aanvankelijk bestemd voor Breytenbachs echtgenote, maar Groenewald gaf ze rechtstreeks door aan de geheime politie. Sandra Saayman (2013) deed in overleg met Breyten Breytenbach zelf een onderzoek naar de diepere betekenis van deze tekeningen. Het is goed mogelijk dat tekenen Breytenbach hielp om de controle te bewaren en zijn gevangenschap tijdelijk als het ware te ontvluchten. Saayman (2013:50) vermeldt dat de tekeningen niet zozeer een gevangeniswereld, maar eerder een surreële wereld evoceren.

Though the critical viewer, with a view of the ensemble, may pick up on themes like dismemberment, sacrifice, fear, frustration and suppressed sexuality, it is important to point out that what is depicted is both precise and arbitrary (...) for the space in which these works came to be as both arbitrary and surrealistic, and so we may thus see these drawings as visual surrealist dream poems (Saayman 2013:50).

Ook voor Willem Jonckheere (1993:175) bevatten de illustraties een mengeling van elementen die enerzijds tot de reële ruimte van de gevangeniswereld behoren, en anderzijds voort komen uit een sfeer van verbeelding, seksuele fantasieën en frustraties. Naast tekeningen bevat *Vingermaan* ook een reeks gedichten. H.C. ten Berge, bijvoorbeeld, laat zich inspireren door Breytenbachs tekeningen in zijn gedicht ‘Intra Muros’. De dichter “beperkt zich in zijn gedicht tot de meest alledaagse dingen die de dichter-schilder ervan verzekeren dat er nog een leven is buiten wat ‘intra muros’ bestaat en zichtbaar is”, aldus Jonckheere (1993:175).

² Brief van Breyten Breytenbach aan Mr. A.P. Spijkers, secretaris Jan-Campertsstichting (Den Haag), 5 januari 1983, B08595 (LM, Den Haag); Recourt (2008)

4.2.2.1 Analyse: 'Voor Breyten Breytenbach'

Het driedelige gedicht van Bert Schierbeek in *Vingermaan* werd niet gebundeld. Enkel Karin Evers heeft het postuum opgenomen in *De gedichten* (Evers 2014: 576-580). Opvallend aan dit gedicht is deel drie. Zoals eerder vermeld, lijkt de eerste strofe bijzonder sterk op de strofe die Schierbeek voor Jan Kassies schreef. Die strofe werd trouwens ook opnieuw opgenomen als gedicht in de afdeling "verspreid gepubliceerde gedichten" in *De gedichten* (2004:575). Dat het gedicht vlak voor 'Voor Breyten Breytenbach' werd opgenomen, is hoogstwaarschijnlijk een bewuste keuze.

Een mogelijke verklaring voor die herhalingen, vind ik terug in de verantwoording van Karin Evers. Zo geeft Schierbeek de lezer vaak "de gekke indruk soms (bijna) identieke strofen en/of gedichten tegen te komen" (Evers 2004:661). Dat zegt volgens haar veel over de manier waarop Schierbeek omgaat met zijn materiaal. Daarnaast zou het eerder een slordigheid betreffen dan een bewuste aanpak. Hij hernam strofes omdat hij zijn gedichten niet uit het hoofd kende. Dat laatste werd reeds aangetoond in zijn anekdote over het 'Steve Biko'-gedicht. Evers zelf haalt het voorbeeld aan van 'het licht' in de bundel *Formentera* (1984). Schierbeek knipte het gedicht in tweeën, veranderde een woord en plaatste ze apart in *De tuinen van Suzhou* (1986). Verder herneemt de dichter ook verrassend veel beeldtaal. Wie door *De gedichten* bladert, vindt beelden terug van onder meer de wind, de bomen, het licht, het woord, de sneeuw en de adem. Dat zijn beelden die hij ook gebruikt in 'Voor Breyten Breytenbach'.

Hieronder werk ik een volledige analyse uit van het gedicht aan de hand van formele en inhoudelijke aspecten. In Schierbeeks gedicht werken vorm en inhoud immers samen om een krachtige boodschap te leveren.

Formele aspecten

Schierbeek werkt in dit gedicht met veel herhalingen op linguïstisch niveau. Zo herneemt hij woorden en zinsconstructies om de gevoelsintensiteit te verhogen (Van Alphen 1996:60). De herhalingen bieden de lezer ook meer duidelijkheid en ze tonen aan waar de dichter zijn accenten wil plaatsen.

dicht je als de weerlicht
en denkt
het is weer licht

en denkt dat dat
het begin is (Evers 2004:580)

Wat al meteen opvalt, is de anafoor en het parallellisme. De woorden 'weerlicht' en 'weerlicht' op het einde van de versregel, kan de lezer als een epifoor beschouwen. Doordat vergelijkbare elementen heel nadrukkelijk dezelfde plaats innemen, wordt de semantische samenhang versterkt. Van Alphen (1996:60) voegt daaraan toe dat het gedicht een plechtstatige en ernstige toon krijgt. Vorm en inhoud werken dus samen om de intensiteit van het gedicht te versterken. Daarvoor gebruikt Schierbeek ook de herhaling van enkele woorden zoals 'hoofd', 'hart', 'tijd', 'woord' en 'licht'.

messcherp gewet
open ogen
zo.wit als sneeuw
geen smet (Evers 2004:579)

Naast een overvloed aan herhalingen hanteert de dichter ook een uitgebreid klankspel. Zowel assonantie als alliteratie komen in verscheidene verzen aan bod. In deze strofe treedt er tevens eindrijm op bij 'gewet' en 'smet'. Aan de ene kant kan hij met klankeffecten die inhoud nog eens extra in de verf zetten. Aan de andere kant verwijst het ook naar syntactische vrijheid en speelsheid. Dat laatste blijkt uit zijn beslissing om leestekens en hoofdletters weg te laten. Die keuze loopt parallel met de inhoud van het gedicht: vrijheid versus gevangenschap. Breytenbach is op dat moment namelijk opgesloten in een cel waar vrijheid slechts een illusie is. In de poëzie, daarentegen, kan hij ontvluchten aan de realiteit en heerst er volledige vrijheid.

Inhoudelijke aspecten

Schierbeek opent zijn gedicht met de aanspreking "Kijk vriend". Meteen duidt hij daarmee op hun vriendschappelijke relatie. De dichter vermeldt dat een schamper lachend persoon ('meesmuil') geen weet heeft van de vleermuizen die 's nachts je mond in en uit vliegen. Vleermuizen worden meteen geassocieerd met de nacht, en dus duisternis. Schierbeek vervolgt de strofe met "tussen je tanden/reutelt het dak/je hoofd vol/ongerede zinnen/een stotter/op de drempel/van" (Schierbeek 2004:576). De lezer kan ervan uitgaan dat die vleermuizen onder meer symbool staan voor piekerende gedachten of emoties. 's Nachts

komen ze namelijk 'tussen je tanden hangen'. In dergelijke mate dat het dak ervan reutelt en dat je hoofd zich vult met ongerede zinnen. In de laatste versregel opteert Schierbeek voor een ellips. Inhoudelijk gezien lijkt het logisch om de slotregel aan te vullen met 'op de drempel van krankzinnigheid of een depressie'.

Al te vaak wordt de mens overrompeld door zijn of haar emoties. De tweede strofe pikt daar ook op in: "nee/niet het hart/het hoofd redt ons/het hart" (Evers 2004:576). De dichter verleent de voorkeur aan het rationele, datgene wat ons kan redden. Niettemin herhaalt Schierbeek het woord 'hart' waardoor het 'hoofd' ingesloten wordt door het hart. Daarmee bedoelt hij dat onze gevoelens het rationele vaak overheersen, en zeker in een letterlijk beklemmende situatie waaraan geen ontkomen mogelijk is. Dat is opnieuw een sprekend voorbeeld van hoe vorm en inhoud de betekenis versterken.

De situationele achtergrond komt enkel impliciet aan bod in het gedicht. Het is aan de lezer om die te ontdekken. Strofe drie wordt ingeluid door "de muis weet van de rat/de rat uit de verte/van het gorgeldier" (Evers 2004:576). Hier gebruikt Schierbeek een trope, namelijk de metafoor. De verwijzing naar ratten klinkt de lezer bekend in de oren. De associatie die de meesten immers maken met de rat, is die van een verrader of een saboteur. Ook de nazi's verwezen naar het Joodse volk als ratten. Het geeft enerzijds uiting aan de afkeer die ze voor de Joden voelden. Anderzijds weerspiegelt het ook hun angst voor het vermeende gevaar dat ze voor de maatschappij vormden. Ze waren voor hen als "parasieten in het gezonde volksorganisme", aldus Klaas A.D. Smelik (2015:262). Net als het Joodse volk komt zodoende de zwarte en gekleurde bevolking in een slecht daglicht te staan. Schierbeek heeft deze vergelijking bewust gekozen. De reden waarom ik de rat interpreteer als de *minority* groep en niet als de vijand, is omdat "de rat uit de verte [is] van het gorgeldier". Een armadillo staat symbool voor veiligheid en bescherming (<http://www.sunsigns.org/armadillo-animal-totem-symbolism-meanings/>). Dat is iets waar de rat in dit gedicht ver van afstaat.

Strofes vijf, zeven en acht verwijzen naar de gevangengezette Breytenbach, al wordt dat weerom niet expliciet vermeld. Schierbeek schuift een beeld van een zomertuin naar voren. De lezer beeldt zich automatisch een idyllisch tafereel in, maar dit wordt al snel doorgeprikt. Breytenbach zit namelijk "ingepakt tussen de bereklauwen", een giftige plant

die ernstige brandwonden veroorzaakt. Hij kan dus geen kant op, want elke stap kent zonder meer een fatale afloop. Toch is er “een adem/een boom/een lamp in een zomertuin (...) een vlammend bos/zo aan de berg/hier en daar/een ondergaande zon” (Evers 2004:577). Deze versregels omschrijven een cel waarin slechts een lamp is en enkel zijn eigen adem in isolement. Hier en daar kon hij een glimp opvangen van een bosbrand of een ondergaande zon. “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”, schrijft Breytenbach in *The true confessions of an albino terrorist* (1984)³. Die zomertuin verwijst dus naar de ‘yard’ waar er misschien wel een boom instond. De bereklauwen staan dan symbool voor de torenhoge muren errond. “Het ergste is/een hek dat stilstaat”, bevestigt dat de dichter opgesloten zit in een beveiligde omgeving waar hij niet uit kan. De bovenstaande strofes sluiten daarom perfect aan bij strofe één waarin de dichter gek wordt van zijn benarde positie en de emoties de bovenhand nemen.

Ook het tweede luik van het gedicht verwijst opnieuw naar die allesbeklemmende omgeving waarin Breytenbach zich bevindt. Tijd speelt daarin een belangrijke rol. Meermaals wordt gerefereerd aan de tijd die maar niet vooruitgaat en die “nu en dan als tyfus om je oren [vliegt]”. Tegelijk verwijst Schierbeek daarmee ook naar opstand:

denk je
iets aan de hand misschien
een vuist een arm
't zuivere gebaar

héél even
en voortdurend
duurt het voort
is het alles en
niets (Evers 2004:579)

³ Lucebert inspireerde zijn gedicht ‘Breyten mag de maan zien’ in *Vingermaan* op deze passage.

Een vuist en een arm verwijzen ongetwijfeld naar solidariteit. Bij bepaalde speeches bijvoorbeeld, juicht het publiek en steekt het zijn vuist in de lucht. Met de versregels “Heel even (...) is het alles en/ niks” wil de dichter het volgende zeggen: af en toe steken er momenten van opstand en succes de kop op, maar de boycot en het literaire verzet zijn een voortdurend proces dat zich onophoudelijk voltrekt. Het is enerzijds alles en anderzijds ook niets. Het is een verzet waaraan iedereen in al zijn diversiteit en met al zijn capaciteiten moet deelnemen. Tegelijk kunnen gedichten, bijvoorbeeld, niet veel veranderen aan de situatie, alleen – misschien – aan onze kijk daarop. Breytenbach geeft dat zelf toe in een interview met Willem M. Roggeman:

Net zoals het absurd is om te geloven dat wat je schrijft de miserabele levensomstandigheden van een ander kan opheffen of veranderen. Elk geschrijf wordt onzichtbaar, en het is goed zo (...) Mijn werk heeft een grote schokwaarde, maar die schokwaarde wordt veroorzaakt door de politieke implicaties van de bestrijding en hoe dit door instanties zoals de kranten wordt gebruikt of misbruikt. Mijn werk is in laatste instantie marginaal. Daar moet ik aan toevoegen dat mijn positie - om hier van ver over de oceanen en woestijnen te proberen te schreeuwen - een voedingsbodem moeilijk maakt (...) Mijn werk is randwerk. Elke schrijver en schilder staat gauw aan de rand van de samenleving (Roggeman 1975: 244)

Lucebert haalt dit thema ook aan in zijn drielijge cyclus ‘Breyten mag de maan zien’: “Dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn/woede wil andere wapens dan woorden/ja het schaamt zich gedicht te zijn en geen schot/waarmee het – dichter – jouw beul kan vermoorden” (Bendien & Noordhoek Hegt 1980:20). Willem Jonckheere (1993:174) vermeldt dat Lucebert in dit gedicht frustratie en machteloosheid uit omdat hij alleen over woorden beschikt. Hij kan ‘zijn’ beul niet vermoorden zonder wapen. Voor hem is de dichterlijke taal ontoereikend en tot niks in staat. Dat is overigens een bekend onderwerp onder de Vijftigers.

Bert Schierbeek, daarentegen, gelooft wel nog steeds in de kracht van het woord. Dat werd reeds beklemtoond in zijn tekst ‘Apartheid’. Voor hem is er meer nodig dan alleen wapens om een oorlog te winnen. Ook in zijn gedicht wordt dat gethematiseerd: “dicht je als de weerlicht (...) het is weer licht/en denkt dat dat/het begin is”. De dichter dicht als bliksem, flitsend maar zonder donder. Hij zet dus een bepaalde beweging in gang, maar er vallen geen klappen (of in dit geval schoten). Met ‘weer licht’ verwijst Schierbeek mogelijk naar een nieuwe dag of een opklaring in het tumult. Met een nieuwe dag gaat enerzijds een nieuw begin gepaard. Anderzijds betekent het ook een eerste stap richting verandering. De

laatste strofe versterkt de voorgaande: “kent geen hond beter/dan wij het woord/dat werkt/ongehoord/zonder weerga”. Een hond staat symbool voor een trouwe vriend, en in deze context voor trouwe collega’s. Die kennen het woord beter dan gelijk wie en hun gedichten zijn uniek in hun soort. Schierbeek bedoelt daarmee opnieuw dat hun anti-apartheidspoëzie een beweging in gang zet, en dat de inhoud ervan enig is in zijn genre.

4.2.2.2 Rutger Kopland tegenover Bert Schierbeek

T’Sjoen (2016:35) vermeldt dat de in de gelegenhedsuitgave opgenomen poëzie van Kopland en Lucebert, beide dichters een ideologisch-referentiële lezing van Breytenbachs werk hebben ondernomen. Zo heeft Kopland in *Al die mooie beloften* (1978) een gedicht geschreven dat begint met de apostrof “Breyten,”. Onder de pagina noteerde hij: “N.B. Metaphoren ontleend aan de bundel *Skryt*”. Nochtans wil zijn gedicht geen politieke poëzie zijn. Het verwijst voor hem niet rechtstreeks naar een politieke gebeurtenis of schrijver. Koplands gedicht moet eerder gezien worden in het licht van een poëtische verschuiving in zijn literaire productie (T’Sjoen 2014:69).

Mijn bedoeling is om lang aktueel te blijven, teksten te schrijven die in wisselende situaties en veranderende tijden geldig blijven. Dat betekent dat je in zeker zin abstract wordt, onduidelijk op het eerste gezicht, waar tegenover staat dat de lezer meer zelf moet doen, meer bij zichzelf dan om zich heen te rade moet gaan (Kopland 1978:45 in T’Sjoen 2014:68).

Zijn gedicht in *Vingermaan*, echter, verwijst naar zijn romantische literatuuropvatting. “Een romantische spanning tussen wat is en wat was”, aldus Jonckheere (1993:178). Breytenbach wordt wel duidelijk en expliciet aangesproken als een ‘balling met heimwee’ die nu in het ‘Bijbelse land’ iemand met berouw is (Jonckheere 1993:178). De reden waarom ik beide voorbeelden van Kopland aanhaal, is omdat Schierbeek zich daar ergens tussen beweegt. De je-instantie wordt slechts sporadisch aangesproken. Door de plaatsing in de bundel, krijgt het gedicht een politieke inhoud aangemeten. Daarnaast brengt de beeldtaal de lezer op het juiste spoor. Nochtans lijkt het op het eerste gezicht eerder iets abstracts, omdat de betekenis niet vanzelfsprekend is. Mocht de dichter de titel schrappen, dan kan het gedicht evengoed “lang aktueel blijven”.

4.2.3 *Papierblom*

In de bundel *Papierblom* (1998) blijkt dat Afrika voor Breytenbach steeds meer een vertrouwde ruimte wordt. Dat wordt ook bevestigd door zijn pseudoniem, ‘Jan Afrika’,

onder wie hij de bundel publiceerde. De keuze voor die naam suggereert niet alleen een betrokkenheid bij Afrika, maar Breytenbach profileert zich daarmee als bewoner van het continent. Nochtans blijft hij uiterst kritisch ten opzichte van Zuid-Afrika, waar er voor hem nooit vrede zal heersen. Breytenbach houdt een belijdenis over het land dat hij ooit liefhad met “innige, pijnigende, hatende” liefde. Hij doet daarbij kritische uitspraken over de wantoestanden in het Post-Apartheid Zuid-Afrika. Bovendien doet hij ook expliciet afstand van zijn geboorteland: “I am no longer one of us” (Viljoen 2014b:59 & 76-77; Breytenbach 2016:296). In de bundel valt het op dat Breytenbach een gedicht opdraagt aan Bert Schierbeek.

4.2.3.1 ‘Poskaart vir Bert Schierbeek’

Het gedicht opent met de aanspreking “Dag! Hier is ons in Hongkong”, alsof het waarlijk om een postkaart zou gaan. Het ik en de andere, die Remco Campert blijkt te zijn, vertoeven in Hong Kong om nog een “moveable feast van poetry” bij te wonen. De term “moveable feast” verwijst naar een religieuze feestdag die elk jaar op een andere dag valt. De informele definitie echter suggereert dat een moveable feast iets is dat kan gebeuren op eender welk moment en op eender welke plaats (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/movable-feast>). Tegelijk is het ook een verwijzing naar Ernest Hemingways *Moveable Feast* (1964): “If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast”. Enerzijds wil Breytenbach daarmee refereren aan het leven in Parijs dat niet gebonden was aan tijd en ruimte; waar het een ongelofelijk feest was dat je voorgoed zal bijblijven. Zowel Breytenbach, Schierbeek als Campert hebben van het leven in Parijs geproefd. Anderzijds waren Breytenbach en Campert ook werkelijk in Hong Kong op 10 januari 1977 voor het International Poetry Festival (Clarke 2002:184). Met deze versregel wil Breytenbach dus een gelijkaardige ervaring aanduiden in Hong Kong zoals ze die gekend hadden in Parijs.

Na verder onderzoek naar dit gedicht, blijkt er iets opmerkelijks aan de hand te zijn. Het was oorspronkelijk een handgeschreven gedicht, opgedragen aan Remco Campert. Het gedicht eindigt met “januari 1977”. Breytenbach heeft het in *Papierblom* (1980) opgenomen. Op hetzelfde evenement schreef Campert ook een gedicht ‘Voor Deborah’ (11 januari 1997). Daarin schrijft hij dat hij in Hong Kong, waar alles hem vreemd is, alleen maar kan denken “aan jou/die me zo eigen is”. Daarnaast zegt hij het volgende: “ik mis Bert Schierbeek/met

wie je nog eens lachen kon”⁴. Remco Campert en Bert Schierbeek leefden lang samen in hetzelfde huis. In 1949 kon Campert in Schierbeeks huis aan de Eeghenlaan enkel het tussenkamertje huren. Hij woonde toen samen met Frieda Koch (Evers 2000:40). Zelf schrijft Campert: “Het was meer dan een vriendenclub, het was voor mij een soort familie (...) ik kan nooit zonder enige aandoening terugdenken aan die tijd” (Campert in Cartens 2000:27). Het is dus niet verrassend dat Campert heimwee heeft naar zo’n dichte vriend. Breytenbach speelt met deze woorden en verandert ze in “Ons mis jou. Ons kort die seemanswysheid/van jou hees humor” (Breytenbach 2016:247).

Het gedicht krijgt een politieke lading vanaf strofe twee. Camperts gezicht krijgt een rode kleur zoals “Chinees brokaat” of een “annekserende hegemonie” (Breytenbach 2016:248). Beide beelden verwijzen naar machtsposities, en meer specifiek die van de communistische Volksrepubliek van China. De referentie aan Chinees brokaat wordt doorgetrokken tot de volgende versregel: “is die hart dan nie ’n sywurm nie?”. China is immers de eerste die zijdewormen kweekte voor de zijdeteelt. De larve werd zodoende een belangrijk insect voor de handel (denk ook aan de Zijderoute). Vandaag is China één van de belangrijkste zijdeproducenten in de wereld (Gilroy 1853). Breytenbach verwijst dus enerzijds opnieuw naar de sterke economische positie van China. Anderzijds gebruikt hij dit beeld om aan te tonen dat het hart een ‘gedomesticeerd’ orgaan is. Dat ligt in de lijn van de uitspraak ‘home is where the heart is’. Campert mist ‘de stilte, de aardappels en de kanaalcafés’, zoals hij ook aangaf in ‘Voor Deborah’. Hong Kong voelt vreemd aan: “hier is straatskagte vlammen en bebloed (...) maar ons kan die tekens nie ontsyfer nie/en word tot die maak van gedigte gedryf/om onself te herken of te onthou” (Breytenbach 2014:247).

Zowel Breytenbach als Campert missen Schierbeek. Mocht hij daar zijn, dan kon hij een blik werpen op de toekomst. Breytenbach omschrijft Hong Kong als een stad vol torenhoog beton, neonlichten en het onstuitbaar geluid (“ontstuitbare metataal”) van voertuigen.

⁴ Ik heb beide gedichten online teruggevonden in de Remco Campert catalogus van het Demian antiquariaat (s.d.). Het antiquariaat vermeldt enkel de eerste tien regels van het gedicht. Het krijgt ook de titel ‘poskaart vir Bert Schierbeek’ met de vermelding “Hong Kong, 10 januari 1997” en “gepubliceerd in de bundel Papierblom 1998”. Of het handgeschreven gedicht enkel de tien versregels betreft of het volledig opgenomen gedicht in de bundel, is niet duidelijk. Er is wel een lichte aanpassing gebeurd in de eerste strofe. Breytenbach heeft de versregel “afgeskerm tussen einde en aanvang” ervan tussen gelaten. Ik denk persoonlijk dat het gedicht aan Bert Schierbeek is opgedragen, aangezien het teveel aansprekingen bevat. Daarnaast wordt naar Campert verwezen met “hy” en niet “jy”. De kans is groot dat het originele gedicht slechts tien versregels betrof.

Tegelijk is de stad opgeslokt door de consumptiemaatschappij. Horden “mier-mense” slepen alles naar hun huis, terwijl grijsaards op paarden wedden (Breytenbach 2014:247). Ook Clarke (2002) bevestigt dat Hong Kong het imperium is van handel en een open kapitalistische marktplaats. Dat vertaalt zich in een “forest of tower blocks”.

Ook Hong Kong vocht lange tijd voor democratie. Zeker het jaar 1997 kenmerkte zich door protestacties (Cheung 1997). De stad is daardoor rumoerig, “bebloed/met flikkerende stanzas wat alles in jou gesig stoot”. De toekomst was onzeker en de dichters of de “onrustige geeste” dwaalden rond in de stad met verzen op hun lippen (Breytenbach 2014:247). Voor een uitgebreide analyse van de culturele expressie in Hong Kong, zeker tijdens de woelige jaren, verwijs ik verder naar Clarkes *Reclaimed Land: Hong Kong in Transition*⁵. Het is duidelijk uit het bovenstaande dat Breytenbach een helder beeld had van wat er toen in Hong Kong speelde.

In de laatste strofe spreekt het subject Bert Schierbeek rechtstreeks aan. Daarnaast brengt hij ook de groeten van Schierbeeks vrienden Homero⁶, Joachim, Hans-Magnus en Miroslav. Ook in Clarkes naslagwerk bevindt zich een foto van Miroslav op het International Poetry Festival. Opvallend is dat alle genoemde dichters afwisselend aanwezig waren op het 24th en 25th Poetry International Festival Rotterdam in respectievelijk 1993 en 1994. De dichters hebben elkaar daar ongetwijfeld ontmoet, want zowel Schierbeek, Breytenbach als Campert stonden toen ook op het programma (zie opnieuw het festivalarchief van Poetry). Vervolgens spreekt Campert een gemeend dankjewel uit voor Schierbeek en Lucebert. Breytenbach sluit het gedicht af met “Waar julle jul ook bevind- mag dit in die goue stof/van rym en ritme (dit wil sê siel en liggaam)/ en nikswees wees” (Breytenbach 2014:247). Deze opvallend mooie slotregels sluiten aan bij het gedachtegoed van Schierbeek. De samentrekking van ‘niks’ en ‘wees’ refereert aan een leegte waar je niks bent. Dat noemt Schierbeek ook het nulpunt of “het niemandsland van het experiment” in *Een broek voor een oktopus* (1965). Het is een plaats waar niets meer ‘waar’ en niets meer zeker is. Na de Tweede

⁵ David Clarke legde een unieke fotocollectie aan tussen 1994 en 2000 van Hong Kong. Hij biedt een diepgaande analyse van Hong Kong ten tijde van grote veranderingen en twijfel.

⁶ Homero Aridjies was ook aanwezig op het eerste internationale poëziefestival in Zuid Afrika (1997). Het Centre of Creative Arts, de organisatie onder leiding van Breyten Breytenbach en Adriaan Donker, liet zich inspireren door Poetry International te Rotterdam. Remco Campert en Hugo Claus vertegenwoordigden de Nederlandstalige dichters.

Wereldoorlog proberen de kunstenaars vorm te geven aan het nieuwe wereldbeeld. Dat is enkel mogelijk door de ziel te bevrijden van alles wat haar aangeboren is, en meer specifiek het zinnelijke en het redelijke. Wanneer ze dat van zich af kunnen werpen, komt de kunstenaar in het niemandsland van het experiment. Het is een “probeersel omdat er niets anders meer overblijft om mee te beginnen” (Schierbeek 1965:54). Het is juist in dat land dat de kunstenaar in staat is om alles te reduceren tot nul en dat de lezer, kijker en toehoorder hem kunnen ontmoeten. Het niemandsland is ook de plaats waar zich “de goue stof/van rym en ritme” ofwel het hart en de ziel van poëzie bevinden. Vanuit dat land start het creatieve proces. Het maakt dus niet uit waar Bert Schierbeek en Lucebert zich op een bepaald moment bevinden. De dichters zullen elkaar telkens weer ontmoeten in het ‘nikswees’. Dat de poëtica van Schierbeek doorschemert in dit gedicht is niet toevallig. Hoofdstuk vijf behandelt daarom ook bondig enkele overeenkomsten tussen de twee dichters om dat aan te tonen.

4.2.4 Enkele voorlopige conclusies

‘Voor Breyten Breytenbach’ is het enige gedicht dat Schierbeek aan de Zuid-Afrikaanse dichter wijdt. Daarnaast heeft hij die niet gebundeld tijdens zijn leven. Alleen Karin Evers (2004) heeft het postuum opgenomen in haar verzameling. Voor zover ik kon nagaan, kwam de strofe voor Jan Kassies terug in ‘Voor Breyten Breytenbach’. Evers (2004:704) bracht echter meer inzicht in haar verantwoording. De tweede strofe uit het eerste luik, werd ook gebruikt in het gedicht ‘een schedel vol stem’. Dat werd opgedragen aan Corneille en opgenomen in *De zichtbare ruimte* en in *Tirade* (1992). Daarnaast keert ook de derde strofe uit het tweede luik terug in ‘het woord’, eveneens opgenomen in *De zichtbare ruimte*. De lezer kan enigszins ook beargumenteren dat hij Breytenbach tevens een plaats geeft in zijn oeuvre via ‘Brief aan Vorster’. Het is in eerste instantie een herwerking van Breytenbachs ‘brief’. Daarnaast is het ook opgenomen in de film, en dus ‘gebundeld’ terwijl hij nog leefde. In verband met het ‘Steve Biko’-gedicht geeft T’Sjoen (2017b.; Evers 2004:703) aan dat het ‘opgenomen is in verscheidene publicaties zoals *Helemaal goed kom het nooit: teksten over de toekomst van o.a. Bertolt Brecht en Lucebert* (red. Oosterhuis, 1978), *De Vlaamse Gids* (1978) en *Bzzlletin* (1978). Opnieuw is deze, echter, enkel terug te vinden in de postuum gepubliceerde gedichten.

Schierbeeks rol als literair actor in de transnationale loopbaan van Breyten Breytenbach is daarom beperkter dan, bijvoorbeeld, die van H.C. ten Berge of Rutger Kopland. H.C. ten Berge gaf actief een plaats aan de reeks in *Vingermaan* en Breyten Breytenbach in zijn scheppend oeuvre. Dat deed hij door ze in de bundel *Nieuwe gedichten* (1981) te plaatsen. Ten Berge is overigens ook de oprichter van het tijdschrift *Raster* die mede heeft bijgedragen aan Breytenbachs transnationale status (T'Sjoen 2016:35). Ook het al eerder aangehaalde gedicht van Rutger Kopland werd gebundeld in *Al die mooie beloften* (1978). Verder gaf T'Sjoen (2017b.) ook de rol van Remco Campert aan. Zijn 'Aan Breyten' uit 1975 werd iets gewijzigd opgenomen in de bundel *Theater* (1979). Nochtans mag Schierbeeks actieve inzet voor Breytenbach tijdens zijn gevangenisjaren niet onderschat worden. Via openbare verdediging droeg hij bij aan de discursieve representatie van een anderstalige schrijver. Dat Breytenbach meteen na zijn vrijlating in 1982 ook Schierbeek bij de uitreiking van de prijs van de Jan Campertstichting wou, en een 'poskaart' aan hem opdroeg, blijkt van zijn waardering voor de dichter.

Deel 2

Hoofdstuk 5 Poëtische raakpunten

“de waarheid die
te groot is om te zien
is altijd kleiner
dan wat je ziet”
(Schierbeek 1979:5)

5.1 De Vijftigers

Aansluitend op voorgaand onderzoek, voeg ik een korte vergelijkende studie toe over de twee dichters. Meerdere bronnen geven namelijk aan dat Breyten Breytenbach sterk beïnvloed werd door de Vijftigers, en Bert Schierbeek in het bijzonder. Ook Breytenbach zelf benadrukt dat:

Ofschoon ik, denk ik, beïnvloed ben door de vijftigers, door Kouwenaar en Lucebert. Later las ik H.C. ten Berge, Kopland en Bert Schierbeek. Ik bewonder hun werk. Door Bert Schierbeek, die ik later heb leren kennen, ben ik zonder enige twijfel beïnvloed. Veel van de mensen die ik noem zijn vrienden van mij geworden. Naar de dichter Achterberg ben ik toe aan het groeien. Ik heb zijn verzameld werk nu thuis staan (Breytenbach in Büch 1984:14).

Boudewijn Büch vroeg hem later in welke mate hij Bert Schierbeek eigenlijk kan begrijpen. De beweging van de Vijftigers werd immers als zeer complex ervaren. Daarbij kwam nog eens het verschil tussen de Nederlandse en Afrikaanse taal: “het woord ‘vaak’ bij Schierbeek zal je vroeger als slaperig hebben gelezen. Kon je wel lezen wat er echt stond?”. Breytenbach gaf als antwoord dat het veel leuker is om gedichten ‘fout’ te lezen. Hij stelde daarop terecht de vraag of Büch, als Nederlandstalige, die Nederlandse gedichten wel begrijpt. De lezer kan een gedicht immers op tien verschillende manieren interpreteren (Büch 1984:14). Of Breyten Breytenbach die experimentele poëzie nu correct kon begrijpen of niet, hij heeft er duidelijk veel inspiratie uit gehaald.

Daarnaast zijn er tevens opmerkelijke gelijkenissen. Net als Jan Rabie, André P. Brink en Etienne Leroux experimenteerde Breytenbach namelijk met narratieve procedés en schrijftechnieken om een eigen idioom te creëren. “Hij distantieerde zich van meet af aan

van esthetische conventies en gebruikte een voor Zuid-Afrikaanse begrippen atypisch literair discours dat tegen de heersende normen en verwachtingen inging”, aldus T’Sjoen (2014:66). Francken & Renders (2005:83) bevestigen dat Breytenbach voornamelijk bekend is door de “droevige geschiedenis van zijn gevangenschap”. Nochtans behoort hij, zoals Goedegebuure en Jonckheere ook al aangaven, tot de modernistische taal- en literatuurvernieuwers (ook wel de Sestigters genoemd). Net zoals de Nederlandse Vijftigers, stelt Breytenbach “de ontoereikendheid van de gewone taal” ter discussie. Daarbij staat ook de gedachte van een nieuwe taal centraal. Verder noemen ze Breytenbach ook “de dichter van het vrije vers” en een associatieve dichter, wat hem verbindt met het Franse surrealisme. De beeldtaal die hij in zijn poëzie oproept, staat voorop (Francken & Renders 2005:83-84).

Ook de Vijftigers wendden een in eerste instantie aantal procedés aan om de taal haar betekenis te ontnemen. Vanuit de oerstaat willen ze namelijk een nieuwe taal scheppen. De logica wordt daarom afgezworen, en de dichter kiest voor een intuïtieve, irrationele en gevoelsmatige benadering. De dichters streven naar ‘de ruimte van het volledige leven’, zoals Lucebert aanhaalde, waardoor begrippen als tijd en samenleving grondig wijzigen. Binnen het gedicht treedt er vormverandering op via klank, woord, beeld en ritme. Zo ontstaan er onder andere neologismen, woordvervormingen en nieuwe woorden. De Vijftigers ontdoen vervolgens oude woorden van hun betekenis door ze in een vreemde context te plaatsen. Het beeld wordt daardoor autonoom en de verbinding tussen de beelden komt associatief tot stand. De dichters verlangen verder ook een actieve beschouwer die vertrekt vanuit het creatieve proces. Het gedicht is immers nooit af, want het wil een spontane uiting vormen die suggereert (Trommelmans 1979). Dat die kenmerken ook in Breytenbachs visie voorkomen, laat hij uitschijnen in zijn gesprek met Boudewijn Büch.

Dichten is voor mij een heel spontane gebeurtenis. Ik denk nooit: nu moet ik eens een gedicht gaan schrijven. Een gedicht komt. Poëzie is de meest intuïtieve, primaire uitdrukingskunst die ik ken (...) Het beperkende aspect van woorden en grammatica drukt niet op mij als schilder. Een schilderij met een boodschap maken, dat kan niet. (...) schilderkunst is een wereld die door minder conventies wordt ingeperkt dan de taal (Breytenbach 1984:13).

Breytenbach wordt veelal vergeleken met de volgende Vijftigers: Lucebert, Bert Schierbeek en in mindere mate Gerrit Kouwenaar. De aanleiding daarvoor was hun betrokkenheid bij de bundel *Vingermaan* (Recourt 2008:07). Om na te gaan in welke mate Bert Schierbeek en Breyten Breytenbach poëtische raakpunten vertonen, raadpleeg ik eerst de vergelijking tussen Lucebert en de Zuid-Afrikaanse dichter. Er zijn immers meer bronnen voorhanden over de laatstgenoemde casus, die als startpunt dient van mijn analyse.

5.2 Gelijkaardige thema's in de poëzie van Lucebert en Breytenbach

De vergelijking tussen de Vijftigers en Breyten Breytenbach werd, na *Vingermaan*, ook gemaakt in Breytenbachs bundels *Die huis van de dove* (1967) en *Met ander worde* (1973). Anton Korteweg vermeldde in zijn recensie in *Het Parool* (1977 in Recourt 2008) dat Breytenbach voor de Zuid-Afrikaanse letterkunde deed, wat onder andere Lucebert voor de Nederlandse had bewerkstelligd. Hij bracht enerzijds de politiek binnen het bereik van de lyriek, terwijl hij anderzijds op een compleet nieuwe manier met taal omging. De dubbelkunstenaars deelden die visies en bijgevolg “[bevat] beider werk (...) experimentele, religieus-spirituele en paradoxale elementen, met grote aandacht voor het gruwelijke en het lichamelijke” (Recourt 2008:107). Ook Jacques van der Elst bevestigt dat Lucebert en Breytenbach gelijkaardige thema's en een soortgelijk literair apparaat hanteren zoals de Bijbel, inversie en de paradox. Hij noemt Lucebert “a social poet”, terwijl Breytenbach eerder de “great void” wilt bereiken (Van der Elst 1993: 143 & 152). Dat die laatste verwijzing eigenlijk meer aansluit bij Bert Schierbeek, toon ik hierna aan.

Ook A.P. Roux (2015) deed een vernieuwend onderzoek naar de destructieve landschapsbeelden in de latere poëzie van Breytenbach en Lucebert. Daaruit bleek dat de twee dichters onder meer dezelfde strategieën hanteren vanuit “'n sekere sienswyse, dit wil sê die digters kyk, registreer en representeer” (Roux 2015:267). Nochtans zijn de beelden van Breytenbach “minder uitbundig, droger, stiller, pijnlijker. Ze ontstaan altijd op de plaatsen waar iets kapot wordt gemaakt: als wonden. [...] In het werk van Breytenbach overheerst de pijn” (Offermans 1980 in Van den Berg 2003:353). Daarnaast benadrukt Offermans dat de beelden van Breytenbach in de Nederlandse literatuur eigenlijk geen gelijke kennen. Alleen Lucebert komt enigszins in de buurt. Het woord “enigszins” bewijst

dat een vergelijking tussen de twee dichters, en de Vijftigers in het algemeen, allesbehalve evident is.

5.3 Het zenboeddhisme in de poëzie van Schierbeek en Breytenbach

Francken & Renders (2005:84) vermelden hoe ook Breytenbachs persoonlijke liefde en vriendschap in zijn poëzie aan bod komen. Dit autobiografische karakter houdt verband met het zenboeddhisme. “In zijn poëzie moet het onmogelijke mogelijk worden; nagestreefd wordt het absolute evenwicht. Dit lijkt bereikbaar langs de weg van zijn zeer persoonlijke superieure geestigheid, waarmee hij alle verstoring op afstand kan houden, althans af en toe”, aldus Francken & Renders (2005:84). Recourt (2008:65) sluit zich daarbij aan. Ze benadrukt dat Breytenbachs werk vol paradoxen zit, en haalt daarvoor enkele voorbeelden aan: “leven (groei, schepping, continuüm, duurzaamheid) versus dood (ontbinding, vernietiging, vergankelijkheid), taal versus beeld, stilstand versus beweging (reizen, protest), heden versus verleden, lichamelijkheid versus intellectualiteit, het eigene (het intieme, het zelf) versus het andere (het vreemde)”. Breytenbach doet verwoede pogingen om die paradoxen met elkaar te verenigen en ze zo op te lossen. Die strategie is sterk geïnspireerd op het zenboeddhisme. Ook Bert Schierbeek zocht als eerste Vijftiger toenadering tot die oosterse denkwijze. Dat stak samen met het surrealisme in de jaren zestig als gedachtegoed de kop op en werd bijzonder populair. De invloeden van de Zen in het Westen zijn het best merkbaar onder de dichters. Zij zijn immers gevoelig voor de intensieve manier waarop naar de werkelijkheid gekeken wordt (Steenberg 362). In verschillende delen van Breytenbachs oeuvre vindt de lezer opmerkelijke echo’s terug van Schierbeek (Roodt 1995). Breytenbach beweert dat hij Lucebert las aan de leeftijd van achttien jaar. De kans is zodoende groot dat de schrijver toen reeds in contact kwam met *Het boek ik* (1951) en zich kon verplaatsen in het gedachtegoed van de dichter. Het boek wordt enerzijds gezien als het startpunt voor Schierbeeks experimenteel proza; anderzijds is het ook doordrongen van zenboeddhistische elementen.

Onderstaande analyse kan die ‘echo’s’ niet volledig reconstrueren. Een verder onderzoek biedt wel toegang tot een uitgebreide vergelijkende analyse. Aan de hand van enkele gedichten uit *Ysterkoei moet sweet* (1964), *Lotus* (1970) en *Met Ander Woorde* (1973) licht ik de

belangrijkste overeenkomsten toe: het nulpunt, koan, éénwording, erotiek, dualisme en tijd. Breytenbachs visie op Zen stemt in grote mate overeen met die van Schierbeek, wat wijst op een literaire kruisbestuiving. De gekozen gedichten worden daarvoor vergeleken met *De tuinen van Zen* (1964), *Een broek voor een oktopus* (1965) en beeldtaal uit enkele verspreide gedichten van Bert Schierbeek.

Daarnaast maak ik nog een kleine kanttekening. Hierboven heb ik vermeld dat een vergelijking tussen Breytenbach en de Vijftigers niet evident is. Ze vertonen weliswaar raakpunten, en onderstaande analyse zal dat ook bewijzen, maar Breytenbach is zelf wat dubbel over die invloed: “Lucebert en Schierbeek - hebben een grote indruk op mijn jong gemoed gemaakt, en maken dit nog steeds al is mijn gemoed zwaarder en vetter geworden (...) Nederland is te beschaafd. Er zijn te veel schrijvers per vierkante bladzijde waardoor er een neiging is tot inteelt, tot messesstekerij en onderling “gekanker”” (Roggeman 1975:242). Breytenbach bevestigt dat hij zijn voornaamste invloeden bij Lucebert en Schierbeek haalt. Op een bepaald moment, echter, is hij die invloeden op persoonlijke wijze beginnen uitwerken. Dat resulteerde in een poëtica die na verloop van tijd “zwaarder” en “vettiger” werd. Breytenbach uit daarnaast opluchting dat hij afstand nam: “ik denk aan iemand als Van het Reve. In zekere zin ben ik blij dat ik niet nader betrokken ben bij wat daar gebeurt” (Roggeman 1975:242). Voor Breytenbach bevat de Nederlandse literatuur na de Vijftigers “teveel schrijvers per vierkante bladzijde”. De raakpunten zijn dus niet uitsluitend, want Breytenbach trok die invloeden door en ontwikkelde een geheel eigen poëtica. Vandaar ook dat de beelden bij de dichter ‘zwaarmoediger’ en ‘pijnlijker’ aanvoelen dan bij Lucebert, bijvoorbeeld.

5.3.1 The Great Void

Van der Elst (1993:152) vermeldde reeds dat Breytenbach eerder streeft naar de “great void”. The Great Void verwijst naar de ultieme ‘leegte’. Dat beeld kwam ook terug in de analyse van het gedicht ‘Poskaart vir Bert Schierbeek’. In de laatste versregel schrijft Breytenbach immers: “en nikswees wees” (Breytenbach 2014:247). Zoals eerder aangehaald, staat het “nikswees” symbool voor het zogenaamde nulpunt waarin de dichter en de lezer elkaar kunnen ontmoeten. In de radio-uitzending ‘De grote droom’ gaat Jacqueline Oskamp na hoe boeddhistisch Bert Schierbeek nu eigenlijk wel was. Ze gaat daarvoor in gesprek met

filosoof Fons Elders. Elders (2005) omschreef Schierbeeks nulpunt als: “‘Filosoferen,’ zei Plato, ‘is leren sterven’. Leren sterven, volgens mij, is leren zien hoe en waarom iets sterft, iets bevriest. Dan komt men tot de verschrikkelijke ontdekking dat geen vorm, geen beeld dat men vond of maakte meer kan zijn dan een graf. Maar ook dat men via dit beeld anderen kan laten opstaan uit dat andere graf dat zij bewonen”. Die leegte (het nulpunt) is een religieuze beleving, want daarin vloeien alle levensverschijnselen samen. Het is een plaats van waaruit alle creativiteit start, van waaruit “een nieuw inzicht geboren [wordt]”. “Uit de diepten van zijn bewustzijn is (...) een bron aangebroken voor een nieuw leven, waarin alles nieuw is” (Schierbeek 1964:56).

Dat is ook een verschijnsel waarmee Breytenbach vertrouwd is. ‘The Great Void’ krijgt in het Afrikaans ook wel de naam ‘die Groot Niet’, en soms de naam ‘Al’ (verwijzend naar ‘leegte’). Het is in ieder geval iets wat niet in woorden te vatten is. Breytenbach zelf (1983:162 in Sienaert 1993) beschrijft het als “dit is by wyse van spreke dit wat niet gesê kan word”. Brink (1971:9 in Roodt 1977) interpreteert die Groot Niet als het lichaam van Buddha. Bijgevolg kan geen enkele poging van de mens zich dat wonder eigen maken. Daardoor kan elk gedicht slechts als een poging beschouwd worden om die Groot Niet te verwezenlijken.

5.3.2 *Ysterkoei moet sweet*

De titel van de bundel verwijst naar een zenboeddhistische wijsheid: “To be able to trample upon the Great Void/The iron cow must sweat ” (Coullie et al. 2004:37). Daarmee is de toon voor de bundel meteen gezet. Een ijzeren koe zweet immers niet. Om ‘the Great Void’ te bereiken, moet zich iets onmogelijks voltrekken. Dat is precies wat in het Zen gebeurt. Een plausibele verklaring voor de titel vind ik terug in *De tuinen van Zen*. Schierbeek schrijft:

De koan is gebaseerd op het inzicht dat zijn en niet-zijn samen uit iets anders komen en erin terugkeren. De koan is een techniek, meer een handeling dan een denkproces, want zij begint waar het denken niet verder gaat (...) met behulp van de bizarste vormen van mogelijkheden tracht zij het onmogelijke, het ongrijpbare vorm te geven. Er kan bij gelachen worden (...) het moet wel een bevrijdende lach zijn, want bevrijding, satori, blijft het doel tot ook dat niet meer nodig is (Schierbeek 1964:42).

Breytenbach biedt zijn lezers al een meteen een “koan” ofwel een raadsel aan. Schierbeek duidt dit als een techniek om het onmogelijke vorm te geven. Francken en Renders (2005:84) gaven reeds aan dat in de poëzie van Breytenbach het onmogelijke mogelijk moet worden. Het raadsel voert daarbij naar een bevrijding, de satori. Daarnaast hebben koans tot doel alle ideeën, veronderstellingen en voorstellingen die de mens in zich draagt, te vernietigen. De raadsels voeren hen naar het centrum van het bewustzijn (Schierbeek 1964:56).

‘Nirvana’

“toe het gautama boeddha onder ’n boom
gaan sit en gesê: ek
sal van hier nie opstaan voordat ek
nie my ek
opgeëet het nie

en teen die aand van die soveelste dag
was die bodhiboom oordek van rooi vye

en hy het opgestaan en die lug geliefkoos
en blomme in die aarde se hare gesteek
en die water gesoen en
gelag vir die weerkaatsing van sy gesig sodat sy wange nat was” (Breytenbach 2001: 33)

Bovenstaand gedicht zit vol met meervoudige verwijzingen naar het zenboeddhisme. ‘Nirvana’ omschrijft het verhaal van Gautama, die behoorde tot de Sakja-adel. Hij kwam echter in opstand tegen de tradities van zijn welgestelde familie. Het besef dat hij, zoals elke gewone mens, zou lijden en sterven, voerde hem naar een diepe crisis. Men beweert dat hij na een bevrijdende meditatie onder een bodhiboom de verlichting (Satori ofwel het Nirvana) bereikt had, en zo de eerste buddha werd. In die hoedanigheid, stelde hij zich tot doel de mens te verlossen van zijn lijden, en meer bepaald van ouderdom, ziekte, geboorte en dood. (http://www.ancient.eu/Siddhartha_Gautama/).

Om tot die verlichting te komen, moet het lyrisch ik in zichzelf opgaan: “sal van hier nie opstaan voordat ek/nie my ek/opgeëet het nie” (Breytenbach 2001:33). Identiteit is een relatief begrip en hangt in grote mate samen met voortdurend veranderde omstandigheden. Die dwingen ook een metamorfose op de identiteit in kwestie. “As soon as the self undergoes any mutation or transformation, he or she leaves behind the old self as a

ruin which can be interpreted as a form of death expressed in spatial terms”, aldus Andries Visagie (in Viljoen 2014b:304). In het sterven bereikt het oude zelf de bevrijding. In *Met ander woorde* (1973:330) bevestigt Breytenbach dat “(dood, ’n ietwat ouer versie [is] van die ego)”.

Schierbeek schrijft in *De Tuinen van Zen* dat het ‘ik’ een grammaticale fictie is. Het is een ezelsbrug voor ezels gemaakt. “Laat je ‘ik’ niet tussen jezelf en de zon gaan staan, je zou geen hand voor ogen zien”, aldus Schierbeek (1964:27). Het lyrisch ik mag zich dus niet vasthouden aan het ego. Voor Schierbeek mogen “de bodhiboom” en het ik in de eerste plaats niet als twee afzonderlijk gegevens gezien worden. In het nulpunt, in de satori, vloeit alles samen tot het één wordt. De mens overschrijdt de grens tussen bestaan en niet-bestaan. Er heerst geen onderscheid meer, want boom en beschouwer zijn in elkaar opgegaan (Schierbeek 1964:7-8). In poëzie laat die metamorfose toe dat het lyrisch ik een ander wordt. Identiteit is daardoor wispelturig en verandert naar wat de fantasie er van maakt: “this notion of a shifting ‘I’ can easily be read as a kind of omnipresence which stems from a sense of empathetic oneness with the world (...) all things in the universe are interdependent (...) Therefore ‘you’ and ‘I’ are not only relative to each other (...) but you are also inherently present in ‘I’” (Snienaert in Viljoen 2004:226). ‘Breytenbach blijft daarom spreken van een zelfportret, wanneer het gedicht of schilderij een beeld van een paard oproept. Op die manier wordt elk portret – landschap, gedicht of een andere voorstelling – tot een zelfportret verheven. Wat je ziet en ervaart, maakt onherroepelijk deel uit van jezelf. Het is aan de lezer om zich van dat transformatieproces bewust te worden (Sienaert 1993:43-44).

In de derde strofe staat Buddha op en “geliefkoos [hij] die lug”. De Engelse vertaling interpreteert dat als “he made love to the sky”. Erotiek is voor het zenboeddhisme de primitiefste vorm van éénwording. Schierbeek schrijft daarover het volgende: “het opgaan in elkaar, het verliezen van man en vrouw in elkaar, het willen verdwijnen in een ander ligt vast bevroren in het bewustzijn van alles dat leeft” (Schierbeek 1964:84-85). Deze thematiek is enerzijds zeer aanwezig in *De Deur* (1972), de bundel na het verlies van Schierbeeks vrouw Margreetje. In *Bert en het beeld* (2000) schrijft Karin Evers dat de bundel overvloedt van aarzelende, sobere, emotionele verzen. Voor Johan van der Keuken leest Schierbeek er enkele gedichten uit voor. Van der Keuken vindt er het zenboeddhisme in terug. De dichter

bekent hem dat Zen een lichtpunt was bij de verwerking van zijn verdriet. “Zoals koans zijn [de gedichten] zeer *to the point* en zitten ze vol omdraaiingen”, aldus Hooykaas (Evers 2000: 63). Anderzijds gebruikt Breytenbach het idee van éénwording en in elkaar opgaan ook veelvuldig in *Lotus* (1970). ‘Ek’ en ‘jy’ zijn aldus geen verschillende polen. Het ‘ek’ is altijd aanwezig in het ‘jy’. Dat geldt ook in de omgekeerde richting.

5.3.3 *Lotus*

De bundel, geschreven onder het pseudoniem van Jan Blom, vormt een negentallige structuur. De lotus wordt daarin gezien als een bloem die bestaat uit negen bloembladeren. Dat staat tegelijk ook symbool voor het Boeddhistische getal der perfectie. Daarnaast is de bundel opgedragen aan Breytenbachs vrouw, Yolande, van wie haar Vietnamese naam, Hoang Lien, ‘gouden lotus’ betekent. Ook haar Vietnamese naam telt overigens negen letters (Viljoen 2014b:10). Tegelijk staat de lotusbloem symbool voor zuiverheid van het lichaam, geest en spraak (Kandeler & Ullrich 2009). Breytenbach gebruikt daarmee opnieuw een op zenboeddhisme geïnspireerde titel voor zijn bundel.

Breytenbach gebruikt trouwens wel meerdere pseudoniemen of maskers waarachter hij zich verschuilt. Dat is iets wat men in Holland niet gewend was, aldus Henk van Woerden. Dat valt enerzijds te verklaren uit sociaal-maatschappelijke noodzaak: “In een klein dichtbevolkt land scheidt de schuilnaam sociale ruimte (iedereen kent iedereen). In een groot en vooral drukkend land is de ander zo’n nietig feit dat persoonsplitsing een manier van bestaan wordt”. Anderzijds is een wisselende identiteit ook een zenboeddhistisch verschijnsel. Het ik is immers een grammaticale fictie en elke duurzaamheid wordt ontkend (Recourt 2008:63).

‘maar om te leef

“maar om te leef
sodat ek mag sterf
leef ek in jou

maar om te sterf
sodat ek mag leef
sterf ek in jou

my sterwe is geërf
my lewe behoort aan jou” (Breytenbach 2001:254)

Zoals eerder vermeld, is het ‘ek’ altijd aanwezig in het ‘jy’ en andersom. Ook dit gedicht weet dat weer te geven. Paradoxaal genoeg, zegt het lyrisch ik dat het leeft in de ander zodat het sterven kan. Enkel dan kan het ik leven. In de tweede strofe echter, beweert het ‘ek’ dat het sterft in de ander zodat het leven kan. Enkel dan kan het ik sterven. Breytenbach verwijst daarmee naar het yin-yang-principe: er kan geen leven zijn zonder dood; er kan geen dood zijn zonder leven. In *Zen-Boeddhistische selfloosheid as sentrale interteks van die Breytenbach-oeuvre* (1993) verwoordt Sienaert dat als volgt:

Hoewel daar sonder ‘lewe’ niet ‘dood’ is niet, is elke ding se eie teenpool altyd reeds inherent in homself teenwoordig; in elke oomblik van ‘lewe’ is ‘dood’ reeds teenwoordig, en andersom (...) Hulle [is] onlosmaaklik aan mekaar verbind as twee pole van één en dieselfde verskynsel (Sienaert 1993: 33)

Breytenbach staat er om gekend om twee woorden met tegengestelde betekenis samen te smelten teneinde de inherente samenhang van schijnbare tegenstrijdigheden te illustreren (Sienaert 1993:33-34). In het gedicht houden leven en dood elkaar in balans. Zonder contrasterend element is er geen betekenis mogelijk. Een gelijkaardig gedachtegoed is ook terug te vinden bij Schierbeek: “wat is zo bijzonder/aan dat ik/(dat wij niet kennen)/dat het niet/sterven mag/en toch verder leeft/in een ander/omdat het/niet sterven/kan” (Schierbeek 1972:54).

In vele ogen wordt bovenstaande uitdrukking als een paradox ervaren, zoals ‘Er is geen schaduw zonder licht’. Voor Schierbeek is de paradox creatief, omdat het de basis vormt van humor. Het verbindt immers ideeën, voorstellingen, opvattingen en dingen die elk mens als tegenstelling zou ervaren. De paradox werkt daardoor bevrijdend. Het zenboeddhisme gebruikt deze strategie om tot een volledig inzicht van de realiteit te komen. “De paradox veronderstelt immers die ‘x’, die de tegenstellingen op grond van geen enkele rede, op ‘niets’ met elkaar verbindt”, aldus Schierbeek (1964). Ook Breytenbach getuigt van een regelmatig gebruik van deze strategie.

5.3.4 *Met Ander Woorde*

Roodt (1995) omschrijft *Lotus* (1970) en *Met Ander Woorde* (1973) als Breytens “properly ‘Zen’ works”. Het is dan ook in deze bundels dat hij de echo’s van Schierbeek aanhaalt. Breytenbach schreef zelf naar Brink dat “die gedigte sit, soos altyd, soos siwwe vol verwysings”. Brink vermeldt in zijn bespreking van de bundel op zijn beurt dat de lezer extra aandacht moet hebben voor de Zen-invloeden, net zoals in *Ysterkoei* (Ferreira 1982:21).

‘want daar is net drie tye’

“Want daar is net drie tye
die verlore tyd
die toekomstige tyd
die hele tyd” (Breytenbach 2001: 335)

In het gesprek met de filosoof Fons Elder (2005), in de radio-uitzending ‘De grote droom’, bespreekt hij de vier wezenlijke aspecten van het zenboeddhisme die Schierbeek overneemt: spontaneïteit, het nulpunt, tijd en het creatieve proces. In verband met tijd, beklemtoont Schierbeek dat je als dichter de tijd moet ontstijgen. In dat proces komt de klemtoon als vanzelf te liggen op het nu. In *De tuinen van zen* vermeldt hij meer dan eens dat “het leven nu [is]!” of dat “de onsterfelijkheid nu [is]!” (Schierbeek 1964:78). Alan Watts (1965:220) in *The way of Zen* (een boek dat Schierbeek raadpleegde) bevestigt dat:

However puzzling this may be, and however many philosophical problems it may raise, one clear look is enough to show its unavoidable truth. There is only this now. [...] When we try to catch it, it seems to run away and yet there is no escape from it.

Zen beperkt zich zodoende tot het nu, het moment zelf, waarin de mens volmaakt kan zijn. “Hij is niet de ‘toekomstige’ mens, dat is hij altijd, want hij is zijn verleden, en zijn toekomst in het heden”, aldus Schierbeek (1964:93). Er is dus geen onderscheid tussen heden, toekomst en verleden, ze zijn immers allen samengesmolten in dat ene unieke ogenblik: het moment van volmaaktheid. Ook in het gedicht ‘want daar is net drie tye’ kaart Breytenbach hetzelfde idee aan. Er zijn volgens hem slechts drie tijden: de verloren tijd, de toekomstige tijd en de hele tijd. Met dat laatste beklemtoont hij dat één van de drie tijden een ‘hele’ is, een allesomvattende die de andere in zich draagt. Breytenbachs gebruik van een anafoor bevestigt deze semantische samenhang.

Conclusie

In deze masterscriptie onderzocht ik de transnationale laterale bewegingen van de Zuid-Afrikaanse schrijver Breyten Breytenbach naar Nederland, en dat tijdens de jaren waarin Nederland de culturele boycot van Zuid-Afrika doorvoerde. Daarnaast bekeek ik ook welke ‘images’ gepaard gingen met die transnationale status. Ik opteerde ervoor de specifieke creatieve rol van Bert Schierbeek bij dat gegeven te betrekken. Dat deed ik in de lijn van de eerdere bevindingen van T’Sjoen die reeds de creatieve aandelen bestudeerde van onder andere H.C. ten Berge, Remco Campert en Rutger Kopland. Het onderzoek werd enerzijds opgehangen aan het theoretisch kader van Françoise Lionnet en Shu-meih Shihs minor transnationalism. Het is immers de beweging van een Zuid-Afrikaanse schrijver die in een “marginale” taal, het Afrikaans, schrijft naar Nederland – een land dat op zijn beurt deel uitmaakt van het Europees centrum, maar er geen centrale rol in speelt. Dat gegeven noemde Viljoen (2014a:21) minor transnationalism van een specifieke soort. Anderzijds opteerde ik ervoor om het concept imagologie in mijn onderzoek op te nemen. Dit liet me toe het, al dan niet stereotype, beeld dat in Nederland van de Zuid-Afrikaanse schrijver opgehangen werd, nader te onderzoeken.

Alvorens de transnationale status van Breytenbach concreet in beschouwing te nemen, werkte ik in hoofdstuk twee de historische context van de culturele boycot onder de loep. Breytenbach en Schierbeek verwierven immers een prominente plaats op dat bewogen podium. Ze waren zij actief op onder andere verscheidende werkconferenties en manifestaties om Apartheid tegen te gaan. Beiden waren daarbij van mening dat een totale culturele isolatie van Zuid-Afrika een goeie zet was. De culturele banden waren dan misschien wel doorbroken, de kunstenaars hadden een alternatief voor ogen. Zo verleenden zij de voorkeur aan directe banden van vriendschap en samenwerking met de kunstenaars in het verzet, met en via het ANC.

In hoofdstuk drie ging ik in op de factoren die bijdroegen aan Breytenbachs transnationale literaire status. Daaruit bleek dat vooral Nederland de aanzet gaf tot die status. Nederland bood vele Afrikaanse schrijvers, wegens hun historische verwantschap, immers de ideale literair-culture ruimte om de eigen nationale grenzen te overschrijden. Bovendien voldeed Breytenbach ook aan de opgelegde voorwaarden. Zo circuleren zijn vertaalde en niet-

vertaalde werken op het internationale toneel. Daarnaast hebben recensenten van invloedrijke tijdschriften buiten Zuid-Afrika het werk beoordeeld. Verder verschenen er verscheidene academische studies over zijn werk en recensies uit invloedrijke tijdschriften buiten Zuid-Afrika. Talrijke interviews, publieke optredens, exposities van zijn schilderkunst en tentoonstellingen voor verschillende literaire prijzen waren evenzeer van doorslaggevend belang. Van den Bergh beargumenteerde dat de impact van zijn werk, zijn charisma en de vriendschap met auteurs die literair ongemeen invloedrijk waren, bijdroegen aan die status. Zijn populariteit had hij in de eerste plaats te danken aan zijn felle strijd tegen Apartheid, zeker na de publicatie van *Skryt*. Hij werd als één van de belangrijkste stemmen gezien en voor vele jongeren belichaamde hij dan ook het symbool van verzet. Nochtans wordt vaak vergeten dat Breytenbach ook een modernistische taal- en literatuurvernieuwer was. Hij behoorde immers tot de generatie van de Sestigters. Dat is al een eerste bewijs dat het gecreëerde ‘image’ van de schrijver in Nederland sterk gekleurd was. De Nederlanders zagen hem als een blanke held die zich inzette voor het onrecht tegen de zwarten en kleurlingen. Hij diende als een spiegel voor velen, die zich overigens ook schaamden over de verwantschap en de toenmalige solidariteit met de Afrikaanse, nationalistische Boeren. Breytenbach werd zo het stereotype van een anti-apartheidsheld. Dat de dichter daar zelf niet al te gelukkig mee was, liet hij in verscheidene interviews uitschijnen.

In 1975 werd Breytenbach om politieke redenen gearresteerd. Wegens zijn populariteit in Nederland, zorgde dat zonder meer voor veel opschudding. De dichter werd tenslotte veroordeeld tot negen jaar cel. Willem Jonckheere gaf aan dat Breytenbachs arrestatie het startschot gaf voor de anti-apartheidspoëzie in Nederland. Breytenbach was een katalysator voor het ontstaan van dit nieuwe genre. Verscheidene dichters, onder wie Lucebert en Bert Schierbeek, droegen tijdens zijn gevangenisjaren gedichten aan hem op uit solidariteit. Dat bracht mij in hoofdstuk vier tot de concrete uitwerking van die steunbetuiging. Ik onderzocht enerzijds in welke mate Schierbeek bijdroeg aan het beeld van Apartheid en de dichter, anderzijds bekeek ik Schierbeeks rol als literair actor in de transnationale schrijverscarrière van Breytenbach. Wat het eerste betreft, vermeldde Akerman dat Schierbeeks engagement niet bekend was onder het grote publiek. Nochtans was verzet een rode draad in de loop van zijn leven. Daarnaast toonden de gedichten ‘Brief aan Vorster’, ‘Apartheid’ en ‘Steve Biko’ de actieve bijdrage aan de anti-apartheidssentimenten.

Schierbeek ontsnapte echter niet aan de eerder vermelde progressiviteitsgedachte die elke tekst toen kleurde. Niettemin tonen de vernoemde gedichten wat er op dat moment actueel was en speelde in de geest van velen. Akerman (1978) typeerde hem dan ook als “een vriend en medestrijder voor meer dan 23 miljoen Zuid-Afrikanen”.

Om Schierbeeks rol aan te tonen als literair actor in de transnationale schrijverscarrière van Breytenbach, ging ik op zoek naar het gemeenschappelijk podium waarop ze circuleerden. De functie van Poetry International daarin is van onschatbare waarde. Breytenbach was immers actief bij het festival betrokken sinds 1971, en dat droeg bij aan zijn transnationale status in Nederland. Schierbeek gaf aan dat hij de dichter op Poetry International ontmoette na zijn vrijlating. Ik heb echter aangetoond dat ze in 1974 al samen op het programma stonden. Dat was ook het jaar waarin de Zuid-Afrikaanse dichter een diepe indruk naliet. Toen hij vanaf 1975 niet meer kon deelnemen, werden de bundels *Aan Breytenbach* (1975) en *Vingermaan* (1980) gepubliceerd uit solidariteit met gevangenzette dichter. Verder hield Schierbeek op Poetry International 1977 een inzamelactie en pleitte hij voor de vervroegde vrijlating van Breytenbach. Op die gelegenheid las hij ook zijn ‘Steve Biko’-gedicht voor. Hoewel Poetry de primaire ontmoetingsplaats leek voor beide dichters, heb ik aangetoond dat de eerste kennismaking voornamelijk via de kunst gebeurde. Breytenbach kwam via Parijs (en met name door Corneille en Jan Rabie) in contact met de Cobrakunstenaars. Van Niekerk en Breytenbach gaven aan dat de Cobra de opstap was naar onder andere Schierbeek. De Nederlandse experimentele dichter was immers sterk verbonden met de Cobra via de Experimentele Groep Holland.

Galerie Espace, de thuishaven van Breytenbachs schilderkunst, werkte mee aan de bundel *Vingermaan* waarin Schierbeeks gedicht ‘Voor Breyten Breytenbach’ verscheen – het enige gedicht dat Schierbeek opdroeg aan de dichter. Daarin riep hij een beeld op van een vriend in crisis die niet uit zijn allesbeklemmende omgeving kon ontsnappen. Schierbeek spreekt de dichter nooit letterlijk aan, maar maakt gebruik van enkele metaforen. Ik heb daarbij een vergelijking gemaakt met het gedicht van Rutger Kopland. Kopland ondernam een ideologisch-referentiële lezing van Breytenbachs bundel *Skryt*. Nochtans wilde hij geen politieke poëzie schrijven. Zijn bedoeling was om “lang actueel” te blijven. In mijn ogen speelde Schierbeek met hetzelfde idee. Door de plaatsing in de bundel *Vingermaan*, kreeg ‘Voor Breyten Breytenbach’ een politieke inhoud. Daarbij brachten de metaforen de lezer

op het juiste spoor. Wie de titel echter zou weglaten en het gedicht uit zijn context zou halen, krijgt een abstracte uitstraling. Het gedicht kan dan evenwel “lang aktueel blijven”.

Schierbeeks rol als literair actor is echter wel beperkter dan bijvoorbeeld die van H.C. ten Berge, Rutger Kopland en Remco Campert. De drie genoemden hebben namelijk actief een plaats gegeven aan hun reeks in *Vingermaan*, en zodoende aan Breytenbach in hun oeuvre. Schierbeeks gedicht, daarentegen, werd enkel postuum opgenomen in de bundel *De gedichten* (2004), samengesteld door Karin Evers. Alleen ‘Brief aan Vorster’ werd tijdens Schierbeeks levensjaren opgenomen in de filmversie. Daarnaast werd ook het ‘Steve Biko’-gedicht postuum genomen in *De Gedichten*. Evers (2004) en T’Sjoen (2017b.) gaven wel aan dat zijn Biko-gedicht in verscheidene publicaties verscheen.

Niettemin mag Schierbeeks bijdrage aan de representatie van de Zuid-Afrikaanse schrijver in Nederland niet onderschat worden. Zo verdedigde hij Breytenbach openbaar tijdens zijn gevangenisjaren. Daarnaast schreef Breytenbach, na zijn vrijlating, een brief naar A.P. Spijkers in verband met de prijs van de Jan Campertstichting. Daarin vermeldde de dichter dat hij graag een gesloten avond wilde houden met Spijker, maar dat hij het zelf plezierig zou vinden indien onder andere Lucebert, Kouwenaar, Ten Berge en Schierbeek aanwezig zouden zijn. Na zijn vrijlating koesterde Breytenbach het verlangen om zijn literaire vrienden, die zich voor hem hadden ingezet, terug te zien. Verder droeg Breytenbach ook een gedicht op aan Schierbeek in *Papierblom*. Beide elementen toonden de waardering aan die de dichter voor Schierbeek voelde.

In hoofdstuk vijf besprak ik de onderlinge poëtische raakvlakken. Meerdere bronnen gaven immers aan dat Breytenbach, in zijn laterale beweging naar Nederland, ook sterk beïnvloed werd door de Vijftigers. In een interview met Büch benadrukte hij dat hij zonder enige twijfel beïnvloed was door Bert Schierbeek. De Vijftigers, met hun visie op taal, stonden immers zeer open voor de geestverwant. Breytenbach behoorde tot de beweging van Sestig met Jan Rabie, André P. Brink en Etienne Leroux. Ook zij experimenteerden met narratieve procedés en schrijftechnieken om zich radicaal tegen het traditionele spectrum te keren. De ontoereikendheid van de taal stond daarbij op het voorprogramma. Ik besloot dieper in te gaan op die overeenkomsten, omdat het een essentieel onderdeel vormt van hun literaire kruisbestuiving. Daarbij kwam ik te weten dat de vergelijking veelal gemaakt werd tussen

Breytenbach, Lucebert en Schierbeek. De bundel *Vingermaan* gaf daarvoor de doorslag. Met betrekking tot Schierbeek lag het accent voornamelijk op het zenboeddhisme. Ik toonde aan dat de twee dichters er dezelfde Zen visie op nahielden. Daarvoor keek ik concreet naar Schierbeeks *De tuinen van zen* (1964), *Een broek voor een oktopus* (1965) en enkele verspreide gedichten uit *De gedichten* (2004) van Evers. Voor Breytenbach deed ik beroep op zijn Zen geïnspireerde bundels *Ysterkoei moet sweet* (1964), *Lotus* (1970) en *Met ander worde* (1972). Wegens de beperking van deze masterscriptie, richtte ik mij concreet op de belangrijke raakpunten: die Groot Niet, koan, éénwording, erotiek, dualisme en tijd.

Tot slot wil ik nog wijzen op enkele mogelijke invalshoeken. Wegens de focus van mijn thesis, ben ik niet uitgebreid ingegaan op de poëtische raakvlakken. Zoals eerder aangegeven, bieden hun overeenkomsten een interessante piste voor verder onderzoek. Daarnaast zou een gesprek tussen Breyten Breytenbach en Bert Schierbeek idealiter een extra licht werpen op hun verhouding. Remco Campert is echter de enige overlevende van de Vijftigers. Niettemin zou een persoonlijke correspondentie met Breytenbach aanvullend materiaal kunnen bieden voor deze ongelofelijk boeiende en bewonderenswaardige vriendschap.

*kent geen hond beter
dan wij het woord
dat werkt
ongehoord
zonder weerga (Schierbeek 2004:580)*

Referentielijst

Primaire literatuur

Breytenbach, B. (2016). 'Papierblom'. In: Breytenbach, B. (red.), *Die singende hand: versamlede gedigte 1984-2014*. Kaapstad: Human & Rousseau (Pty) Ltd, 247-248.

Breytenbach, B. (2001). *Ysterkoei-blues: versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau (Pty) Ltd.

Schierbeek, B. (1964). *De tuinen van zen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Schierbeek, B. (1965). *Een broek voor een oktopus*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Schierbeek, B. (1980). 'Apartheid'. Amsterdam: AABN.

Evers, K. (red.). (2004). *Bert Schierbeek: De Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Secundaire literatuur

Akerman, A. (1996). 'Herinneringen aan Bert Schierbeek.' *Raster. Nieuwe Reeks* 1996 , nr. 76, 83-85.

Akerman, A. (1978). 'Word ik zestiger en denk aan welk gezicht moet je voldoen om je eigen te krijgen'. *BZZLLETIN* 7, nr. 58, 67-69.

Alphen, van E., L. Duyvendak, M. Meijer & B. Peperkamp (2010). *Op poëtische wijze: handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum: Uitgerij Coutinho.

Antiquariaat Demian (s.d.). 'Remco Campert' [Catalogus]. Geraadpleegd op 10 juli 2017 via http://antiquariaat.demian.be/wpcontent/uploads/2016/05/Krant_RC_Demian_240214_-3.pdf.

- Bendien E. & R. Noordhoek Hegt (1980). *Vingermaan: tekeningen uit Pretoria met bijdragen van H.C. ten Berge, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Bert Schierbeek*. Amsterdam: Meulenhoff en Galerie Espace.
- Bergh, van den E. (2003). '17 juni 1972. De Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach ontvangt de Van der Hoogtprijs. Breytenbach in Nederland'. In: Buikema R. & M. Meijer (red.), *Kunsten in beweging: 1900-1980*, 345-361.
- Bork, van G.J. et al. (2012). 'Algemeen letterkundig lexicon'. Geraadpleegd op 30 juni 2017 via http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03798.php.
- Büch, G. (1984). 'Breyten Breytenbach: 'een roman schrijven lukt me niet''. *Het Parool*, 20 juni 1984.
- Casanova, P. (1999). *The world republic of letters* (vertaald door M.B. Debevoise, 2004). London: Harvard University Press.
- Campert, R. e.a. (1975). *Aan breyten breytenbach. Gedichten van o.a. Remco Campert, Sjoerd Kuyper, E. van Vliet, Gerrit Komrij, J. Bernlef, C. Buddingh*. Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting.
- Cheung, A. (1997). 'Hong Kong handover: protesters defy police to light flame of democracy.' *Independent*, 30 juni 1997.
- Clarke, D. (2002). *Reclaimed Land: Hong Kong in Transition*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Corbey, R. & J. Leerssen (red.). (1991). *Alterity, identity, image: selves and others in society and scholarship*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Coullie J. & J. Jacobs (2004). *A.k.a. Breyten Breytenbach: critical approaches to his writings and paintings*. Amsterdam: Rodopi.
- Dorsman, R. 'Breytenbach: 'Nederland is mijn tweede vaderland''. VPRO, 11 september 2008.

- Duyker, R. & M. van Diepen (1982). *Verslag van de konferentie “De kulturele stem van het verzet”*. Amsterdam: Cultureel Alternatief Zuid-Afrika.
- Elst, van der J. (1993). ‘Lucebert versus Breytenbach’, In: Snapper J.P. en T.F. Shannon (red.), *The Berkely Conference on Dutch Literature 1991. Europe 1992: Dutch Literature in an International Context*. Lanham/New York/Londen: University Press of America, 133-155.
- Evers, K. (1993). *De andere stemmen: portret van Bert Schierbeek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Evers, K. (2000). *Bert en het beeld*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Ferreira, J. (1982). *Die terugkerende simbool in die poësie van Breyten Breytenbach* [Masterproef]. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Foster, R., T'Sjoen, Y. & T. Vaessens (2012). *Toenadering: literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands/Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands*. Leuven: Acco.
- Francken, E. & L. Renders (2005). *Skrywers in die strydperk: krachtlinje in de Zuid-Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Goedegebuure, J. (1993). ‘De weerklank wordt door de situatie bepaald.’ Breyten Breytenbach in de spiegel van de Nederlandse kritiek’. *Literatuur* 10, nr. 4, 217-222.
- Gosselinck, M., Holtrop M. & R. Ross (red.). (2017). *Goede Hoop: Zuid-Afrika en Nederland vanaf 1600*. Amsterdam: Rijksmuseum/Vantilt.
- Jonckheere, W. (1999). *Van Mafeking tot Robbeneiland: Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Kannemeyer, J.C. (1983). ‘Die kulturele en literêre situasie’. In: Kannemeyer J.C. (red.), *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academia, 245-266.

- Kannemeyer, J.C. (2004). *Jan Rabie. Prosapionier en politieke padwyser*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kneepkens, M. (1980). *Schrijvers tegen apartheid*. Den Haag: Horus.
- Kwakman, B. (2014). *Stemmen op papier: de uitgaven van Poetry International Rotterdam*. Haarlem: In de knipscheer.
- Lionnet, F. & S. Shih (2005). 'Introduction. Thinking through the Minor Transnationally'.
In: Lionnet F. & S. Shih (red.), *Minor transnationalism*. Eds Durham/London: Duke University Press.
- Maas, M. (1995). 'Poetry International lijkt te beginnen met veel pretenties Middagje dichten op Gods stoel'. *De Volkskrant*, 19 juni 1995.
- Niekerk, Van A. (2009). 'In Hengelo is een andere kant van Breyten Breytenbach te zien: zij beeldende kunst'. *Trouw*, 1 juli 2009.
- Nieuwenhuys, C. (1948). 'Manifest'. *Reflex*, nr. 1, 265-269.
- Oskamp, J. (presentator). (2005). 'Een grote droom [radiofragment]'. Nederland: NPO Radio 5.
- Recourt, A. (2008). *Niet te véél aksent op het 'Zuid-Afrikaanse' als-je-blijft: De materiële en symbolische productie van het oeuvre van Breyten Breytenbach in Nederland.* Amsterdam: Diss. Universiteit van Amsterdam.
- Roggeman, W.M. (1975). *Beroepsgeheimen I*. Den Haag/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Roodt, D. (1995). 'The poet in the mixer: the work of Breyten Breytenbach'. Geraadpleegd op 20 juni 2017 via <http://www.literaturefromthelowcountries.eu/the-poet-in-the-mixer/>.
- Roodt, P. H. (1977). *Die ek(-spreker) in die ysterkoei moet sweet van Breyten Breytenbach* [Masterproef]. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Saayman, S. (2013). *Breyten Breytenbach, A monologue in two voices*. Johannesburg: Fourthwall Books.

- Scheepers, R. & D. Hugo (2000). 'Dieper dan gebloemd linoleum? De Afrikaanse kultuur in Zuid-Afrika'. *Ons Erfdeel* 43, nr. 5, 719-723.
- Schierbeek, B. (1979). *Een tik tegen de lucht*. Amsterdam: Poëzie Hardop.
- Sienaert, M. (1993). 'Zen-Boeddhistiese selfloosheid as sentrale interteks van die Breytenbach-oeuvre'. *Literator* 14, nr. 1, 25-46.
- Slagter, E. (1980). 'De kunst na de bevrijding: experimentelen in woord en beeld'. In: Thomas, P. (Red.), *Woord en Beeld: drie strekkingen in de Nederlandse poëzie en de schilderkunst na 1945*. Tiel: Uitgeverij Lannoo, 55-66.
- Steenberg, D.H. (1985). 'Aanduiding van zen-trekke by Breyten Breytenbach'. *Koers* 50(4): 360-390.
- Stokvis, W. (2008). *Cobra 1948-1951: Terug naar de bronnen van kunst en leven*. Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Terblanche, O. (2014). 'Die Nederlandse kulturele boikot teen Suid-Afrika: 'n ontleding'. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 54, nr. 1, 39-53.
- Thörn, H. (2006). 'Solidarity across borders: The transnational anti-apartheid movement'. *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations* 17, nr. 4, 285-301.
- Trommelmans, W. (1979). *Bert Schierbeek : De ruimte van het volledige leven* [masterproef]. Gent: Universiteit Gent.
- T'Sjoen, Y. (2014). 'Lang aktueel blijven.' Breyten Breytenbach in de poëzie van Rutger Kopland.' In: T'Sjoen Y. (red.), *Zoals een grens op de kaart. Nederlandse literatuur in vergelijkend perspectief: Gevalstudies*. Gent: Academia Press, 63-72.

- T'Sjoen, Y. (2015). 'Breyten Breytenbach in een zijspiegel: Het vizier van HC ten Berge Transnationale laterale beweging en particuliere "hetero-images" van een literaire actor/Breyten Breytenbach Through HC ten Berge's Looking-Glass: Transnational Lateral Movement and Particular "Hetero-Images" of a Writer'. *Werkwinkel* 10, nr. 1, 33-50.
- T'Sjoen, Y. (2017a.). "[I]n de ogen van niemand". Steve Biko in de poëzie van Bert Schierbeek'. *NeerlandiNet* [Online]. Geraadpleegd op 25 juni 2017 via <http://www.litnet.co.za/de-ogen-van-niemand-steve-biko-de-poezie-van-bert-schierbeek/>.
- T'Sjoen, Y. (2017b.). 'Remco Campert en Breyten Breytenbach'. *NeerlandiNet* [Online]. Geraadpleegd op 29 juni 2017 via <http://www.litnet.co.za/remco-campert-en-breyten-breytenbach/>.
- Verdoolaege, A. & J. Van Keymeulen. (2013). *Grammatica van het Afrikaans* [syllabus]. Gent: Universiteit Gent.
- Vertovec, S. (2009). *Transnationalism*. Londen: Routledge.
- Viljoen, L. (2014a.). 'Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers'. *Internationale neerlandistiek* 52, nr. 1, 3-26.
- Viljoen, L. (2014b.). *Die mond vol vuur: beskouings oor die werk van Breyten Breytenbach*. Stellenbosch: Sun Press.
- Voorde, van den T. (2014). 'Yoghurt, opium en andere katgeheimen. Gesprek met Breyten Breytenbach'. *Poëziekrant* 38, nr. 6, 8-12.

Bijlage

Afbeeldingen



Keuken, van der J. (1982). 'Bert Schierbeek en Keorapetse Kgotsitsile'. In: F. Aurich (red.). (1994). *Lauriergracht 16: Anti-Apartheids Beweging Nederland 1971-1994*. Amsterdam : Anti-Apartheids Beweging Nederland.

Gedichten

1. 'Voor Breyten Breytenbach'

2.

Kijk vriend
zo is het een meesmuil
ongekend
toch opengetrokken
vliegen de vleermuizen
in en uit
en weet
's nachts hangen ze

tussen je tanden
reutelt het dak
je hoofd vol
ongerede zinnen
een stotter
op de drempel
van

neen
niet het hart
het hoofd redt ons
het hart

de muis weet van de rat
de rat uit de verte
van het gorgeldier
nooit de app
niets dierlijks is
ons vreemd
zo menselijk
ingepakt tussen de
bereklauwen toch
een adem
een boom
een lamp in een
zomertuin
verstrijkt tussen
ja en nee op zijn tijd
de tijd

i

sommigen onder ons
leerden te vergeten
en vrije tijd te vullen
met zwemmen
en zelfs niet te vergeten
hoe de stofdoek te gebruiken

soms wel
een vlammend bos
zo aan de berg
hier en daar
een ondergaande zon

het ergste is
een hek dat stilstaat

3.

daardoor heen
een wind
de wind zoals het kind
zegt heeft geen kleur
ook niet als het
waait door de
gebogen rug van
een wond

messcherp gewet
open ogen
zo wit als sneeuw
geen smet

neen
geen woord meer
en altijd weer
het woord

zo nu en dan
vliegt tijd
als typhus om je oren

denk je
iets aan de hand misschien
een vuist een arm
't zuivere gebaar

héél even
en voortdurend
duurt het voort
is het alles en
niets

hoe lang is lang
in lengte en breedte
een kamervast kleed

kniel je neer
om je weer op te heffen

is een zucht het einde
van een verlichting

3.

dicht je al de weerlicht
en denkt
het is weer licht
en denkt dat dat
het begin is

kent geen hond beter
dan wij het woord
dat werkt
ongehoord
zonder weerga

2. 'Poskaart vir Bert Schierbeek'

Dag! Hier is ons in Hongkong
vir nog 'n moveable feast van poetry.

Uitgehol. Te veel gesuip, soos altyd
wanneer gebitte klap soos dié van geraamtes
om die wit rook van pyn af te byt.
Arme Remco se gesig is so rooi soos Chinese brokaat
of 'n vlag van annekserende hegemonie-

is die hart dan nie 'n sywurm nie?
Hy verlang na stilte en aartappels
en klein kanaalkafees wat stink na verkreukelde koerante
in 'n stad waar hy nie blind hoef te steier
deur ensiklopedieë en emporiums van rumoer nie.
Hier is straatkagte vlammend en bebloed
met flikkerende stanzas wat alles in jou gesig stoot
van seks tot slange tot 'n gewaarborgde geluk,
maar ons kan die tekens nie ontsyfer nie
en word tot die maak van gedigte gedryf
om onself te herken of te onthou. Dis juist hy
wat wou hê ons moet hierdie wit sein vir jou skryf.

Ons mis jou. Ons kort die seemanswysheid
van jou hees humor. Hier sou jy kon sien
hoe lyk die toekoms: torings beton tot in die hemel
waar neondrome bloei en 't ontstuitbare metataal
van voertuie die aarde oorstrom, dag en nag
soomloos aaneen stik en stoom, terwyl 'n raserny
mier-mense in verbruikerswaansin alles nes toe sleep,
en in tunnels sing gefuikte voëltjies, gok grysaards
met die gode vir die wenperd se nommer.

Iewers bó die megapool in die vaagheid van besoedeling
of 'n toekomst van onsekerheid
troon bergkruine, moet daar selfs sterre wees,
dwaal onrustige geeste met verse op die lippe.

Bert, groete van jou swerwervriende Homero en Joachim
en Hans-Magnus en Miroslav. Ekstra spesiaal van Remco
wat sterk oorleef, dankie. En ook vir Lucebert.
Waa julle jul ook bevind,- mag dit in die goue stof
van rym en ritme (dit wil sê siel en liggaam)
en nikswees wees.

Januarie 1977