

*Prof. T.T. Cloete*

*Departement Afrikaans-Nederlands*

## **BREYTENBACH SE VERLIES:**

### **'N VERHAAL IN SPREEKWOORDE**

Breyten Breytenbach se „Verlies” (in *Katastrofes*) is effens langer as „Die boenk” uit dieselfde bundel, op die oog af effens meer verhalend as laasgenoemde maar nogtans 'n kompakte, moeilik deurdringbare vertelling. Sy kompaktheid lê gedeeltelik daarin dat die verhaal grootliks saamgestel is uit spreekwoorde of ander vaste uitdrukkings. Deurdat dit uit spreekwoorde saamgestel is, is dit 'n weinig deskriptiewe verhaal. „Door het aanhalen van een kort gezegde kan men vaak een lange redenering uitwinnen”, sê Van Dale in sy *Handwoordenboek der Nederlandse taal* van die gesegde — en dit is presies wat gebeur in „Verlies”: 'n aantal kort gesegdes wen in hierdie verhaal lang beskrywings uit, en sekerlik skakel dit alle redenering uit — dit gee aan die verhaal 'n maksimale direktheid.

Die verteller beleef 'n geveg waarby die Japanners en Viëtnamese betrokke is; hy is aan laasgenoemde se kant van die gevegsfront. Hy sou 'n soldaat kon wees — dit maak nie so presies saak nie — wat 'n minnares by hom het, al is hy getroud. Die verteller se vrou is in die dorp. By hom en sy minnares is ook 'n Japanse priester. Dit is die paar duidelike verhaalelemente wat ons as vertrekpunt het. Die res van die verhaal is taamlik ondeurdringbaar dig as taalgegewe.

As ons in gedagte hou dat die tyd en ruimte aktiewe epiese elemente is, dan moet hulle vir ons belangrike vindingswaarde hê. Dan merk ons, afgaande eerstens op die tyd, dat daar drie onderskeibare stadiums in die gang van die verhaal is. Ek nommer die sinne vir die gemaklike aanduiding hiervan en druk die verhaal in sy geheel hier af:

### **VERLIES**

(1) 1. Die Japanners se kamp was teen die oorkantse heuwel. 2. Tussen ons was 'n lang vlakke harig van bome en rowwe slote en slaggate. 3. Alles was in rep en roer. 4. Aan ons kant was die Viëtnamese aan 't ho<sup>o</sup> met flitsende tande. 5. Ons wou so graag vrede en rus hê. 6. En ons begeef ons dus na 'n vlak loopgraaf net buite die kamp op 'n effense hoogtetjie. 7. Ek het voor gelê en agter my my minnares en agter haar die Japanse priester gekokon in sy

swart gewaad. 8. Hou die koppe laag op die grond soos kwaai ganse. 9. Skielik was daar 'n helse ontploffing skuins bo ons 'n knal wat die lug skerf gepaard met 'n lig wat mens laat besef hoe bleek en power daglig in der waarheid is. (II) 10. Ek het hoendervleis op my kruis. 11. 'n *Klein atoombommetjie*. 12. Soos molle lê ons op die grond en bewe, aa aa aa. 13. As sak soos skilfers sneeu oor ons uit. 14. As ek my hand oor my kopvel vee trek ek polle hare mee wat soos gras tussen my vingers kom spruit. 15. Aa aa aa. 16. Omdraai en kyk die Japanse priester skoert weg word rap kleiner met sy kleed wat om hom swel soos 'n swerm muggies om 'n donkie in someraand, 17. 'n Afdeling Viëtnamese hardloop nerveus verby ons loopgraaf en steek vas en besaai die lê lug met masjiengeweerkoëls. (III) 18. Skielik kry ek 'n verlange om terug te draai na die dorp toe en na my vrou gaan soek. 19. Ek dink daaraan hoe sy miskien gelukkig iewers in 'n straat loop en lag. 20. Ek probeer myself troos met die gedagte dat dit alles maar net 'n growwe grap is aa aa aa. 21. Maar ek is grys van kop tot sole. 22. Ons staan op die hoogtetjie en kyk af na die geel dorp. 23. Mense hardloop deur die strate. 24. Ek vryf met my gevoellose hande oor my gesig en my oë peul uit en val soos ertjies en lê klikkend in my palms. 25. Ek staar verlamd na my oë in my hande.

Die eerste stadium is in die verledetydsvorm geskryf (sin 1-9). Onverwags word in 10 oorgeslaan na die teenwoordige tyd, wat ons inlei in die tweede stadium. Die teenwoordige tydsvorm van die tweede stadium is baie skerp waarneembaar in 16: „Omdraai en kyk...”. Die normale vorm: „Ek het omdraai en gekyk...” sou die teenwoordige tyd verbreek het. Daar kon natuurlik gestaan het: „Ek draai om en kyk...” of nog baie meer momenteel: „Ek draai om. Ek kyk. Ek sien”. Soos dit nou egter daar staan, is dit nog baie meer momenteel, veral omdat die ek-verteller homself uitskakel, daardeur die *mededelingsvorm* wegsyfer en die illusie skep van 'n handeling sêlf konkreet waargeneem in plaas van 'n handeling aangehoor soos vertel deur die *ek*. Ook die afwesigheid van die komma na „omdraai” en na „kyk”, ook na „weg” en selfs die afwesigheid van die „en” na weg en van die lidwoord voor „someraand” gee aan die sin sy konkreet duratiewe karakter. Die derde en laaste stadium van die verhaal, wat begin met 18, ontstaan deur die wending met die woord *skielik* (dieselfde woord waarmee die sin begin wat staan aan die einde van die eerste gedeelte). Sin 18, aan die begin van die derde stadium, wat steeds in die teenwoordige tyd geskryf is, is deur sy ongrammatikale vorm net soos 16 konkreet teenswoordig: iets ontbreek in die slotgedeelte „en na my vrou gaan soek”, wat normaal moes gelui het: „en na my vrou te gaan soek”, wat egter van die sin 'n blote voorneme, dus iets toekomstigs sou gemaak het. Mens kan die sin soos hy daar staan duratief

lees as „Skielik kry ek 'n verlanse om terug te draai dorp toe, *en na my vrou gaan soek en (nou en hier)*”.

Hierdie tydsverdeling verloop ooreenstemmend met die ruimtelike oriëntering en ontwikkeling in die verhaal: Die gebeure begin in die eerste stadium veraf („teen die oorkantste heuwel”) en kom dan nader. Met die aanvang van die tweede stadium (sin 10) waar die *teenwoordige tydsvorm* van die verhaal begin, is die gebeure nie meer veraf nie maar in die *onmiddellike omgewing* van die verteller en selfs nog nader as dit: „op my kruis” (die verteller het dus platgeval op sy maag), dit is aan sy lyf voelbaar. Aan die einde van die tweede stadium is daar weer 'n verder wegbeweeg van die gebeure, wat oor die begin van die derde beweging heen volgehou word, totdat alles weer handtastelik naby aan die verteller is in die slot: „in my hande”. Die ruimtelike aanduidings is dwarsdeur die verhaal nogal baie presies. Die alternering (a) ver (b) naby (c) ver (d) naby gee uiteindelik 'n baie noue betrokkenheid van die verteller by die gebeure. Die drie stadia wat ons in die verhaal kan onderskei word dus oor en weer bevestig deur verskillende struktuurmomente. Dit is integraal minstens tweevoudig (deur tyd en ruimte) gestruktureer, soos hierbo uiteengesit – sover ons tot op hierdie stadium kon vasstel.

Maar daar is derdens ook 'n kwantitatief-komposisionele strukturering – die drie stadia is min of meer ewe lank:

I (a) 1-9 (9 sinne)	II. (a) 10-17 (8 sinne)	III. (a) 18-25 (8 sinne)
(b) verlede tyd (eindig met <i>skielik</i> )	(b) teenwoordige tyd	(b) teenwoordige tyd (begin met <i>skielik</i> )
(c) van ver tot naby	(c) van naby tot ver	(c) van ver tot naby

Tyds-, ruimtelike en kwantitatiewe strukturelemente is almal toegangsweë tot die literêre werk.

Binne hierdie drieledige strukturele verloopplan beweeg die figure en die vreemde beelde en metafore, en die bring ons uit by die hierbo genoemde spreekwoorde en vaste uitdrukkings.

Mens vra jou dadelik af wat die priester op die gevegsfront maak, en mens moet daar 'n verklaring voor vind. Moontlik is die priester 'n krygsgevangene, maar waarom dit wesenlik gaan, is dat hy die religie op die slagveld simboliseer. Die priester hardloop op 'n bepaalde tydstip egter weg op 'n taamlik onwaardige wyse – hy is self dus nie weerbaar nie, militêr en moreel nie paraat nie en hy kan dus niks teen die oorlog doen nie, nie geestelik, priesterlik of hoe dan ook nie. Oorlog vernietig die priesterlike. Sy aanwesigheid op die slagveld bly egter vreemd. Tog: in die klassieke mites hou die religieu-

se figuur met oorlog verband (Ares, Mars; Zeus, Jupiter). Dieselfde geld vir die ongewone teenwoordigheid van die minnares op die gevegsfront. Gaan mens na die mites, dan ontdek jy daar die verband tussen ook erotiek en oorlog: Zeus en Jupiter is gode van donder én liefdesverhoudings, ook Ares/Mars. Breytenbach se verhaal gaan dus terug op iets oerkonvensioneels. Maar nog meer: die kombinasie oorlog en erotiek is behalwe in die mites nie ongewoon en nie vreemd in bekende gesegdes en uitdrukkings nie: versoenend in *war, (wine, and) women*, teenstellend in *make love not war*. Mars en Eros hoort idiomaties bymekaar (Eros is trouens die kind van Zeus of Ares). Dit is dan ook opvallend dat sodra die verteller 'n sterk teensin in die oorlog ontwikkel, het die priester reeds geskoert en word die minnares minder belangrik, want dan word ons vir die eerste keer ingelig dat die verteller getroud is, en dan skielik (18) begin hy verlang om terug te keer na sy vrou in die dorp. Die priester en minnares is albei weg as fase 3 met 18 begin. Die dorp simboliseer soos die vrou die gevestigde en die normale gemeenskap. Die verlange om weg te beweeg van die oorlogsfront of -situasie en die terugverlange na die vrou (in plaas van die minnares) val saam, en dit is tewens die presiese begin (18) van die derde stadium. Dit wys ons terloops daarop dat die verhaal ook op selfs 'n vierde manier gestruktureer is, deur die veranderlike gesindheid van die verteller teenoor die oorlog. Nietemin, die geval van die priester en minnares aan die gevegsfront kan uit konvensionele voorstellings of opvattings van oorlog verklaar word, konvensies so ver terug reikend as die klassieke mites. Die priester en minnares het dus iets spreekwoordeliks aan hulle.

Dit is nuttig om die vaste uitdrukkings en die spreekwoordelike van die verhaal te rubriseer. Om dit te kan doen, kom ons tot die ontdekking hoe diggeweef die verhaal werklik is, want ons moet die sinne eers vereenvoudig om die gesegdes te kan herkomponeer of te kan herstel. Ons begin by die minder saangestelde gevalle:

- A. i. Alles was in rep en roer (3)  
ii. (Ons wou...) vrede en rus (hē) (5)
- B. 'n Alleenstaande maar veelkantige uitdrukking is die volgende:  
i. (Die Viëtnamese was aan 't hol) met flitsende *tande* (4)
- C. Daar is heelwat sinne wat met gesegdes oor die *hand* in verband gebring kan word:

- i. As ek my *hand* oor my kopvel vee (trek ek polle hare mee) (14)<sup>1)</sup>
  - ii. soos gras tussen my *vingers* (14)
  - iii. Ek vryf met my gevoellose *hande*... (24)
  - iv. My oë... lê klikkend in my *palms* (24)
  - v. Ek staar verlamd na my oë in my *hande* (25)
- D. Volop is ook die sinne wat met gesegdes oor *hare* en *kop* in verband gebring kan word:
- i. 'n Lang vlakke *harig* van bome (2)
  - ii. Hou die *koppe* laag op die grond soos kwaai ganse (8)
  - iii. As sak soos *skilfers* sneeu oor ons uit (13)
  - iv. As ek my hand oor my *kopvel* vee (14)
  - v. trek ek polle *hare* mee (14)
  - vi. Ek is grys van *kop* tot sole (21)
  - vii. Ek het *hoenderveis*<sup>2)</sup> op my kruis (10)
- E. Die verhaal sluit met sinne wat met gesegdes oor *oë* in verband gebring kan word:
- i. My *oë* peul uit (24)
  - ii. Ek staar verlamd na my *oë* (25).

Dit blyk dat 'n hele aantal gesegdes en vaste uitdrukkings deurmekaar-gehaal is, tot brokstukke gedekomponeer en toe weer anders geherkomponeer is. Ons kan hulle herstel deur hulle weer in hulle eintlike vorm saam te stel, maar dan vind ons in verskeie gevalle dat 'n brokstuk hom leen tot méér as één herstelling.

Groep A is die enigste gesegdes wat in hulle normale vorm behou word. Let wel dat hulle aan die begin van die verhaal voorkom, veelseggend, dus vóór die disintegrasie plaasvind wat die oorlog meebring. Hulle geïntegreerde vorm is 'n korrektiewe teenspeler van die gedisintegreerde gesegdes wat ná hulle volg; as normaal behoue gesegdes maak hulle ons baie goed bewus van die onbehoue vorme van die ander, latere gesegdes.

1) Mens hoor iets van ritmiese, klankryke en rymende verse in:

13 As sak soos skilfers sneeu oor ons uit.

14 As ek met my hand oor my kopvel vee  
trek ek polle hare mee  
wat soos gras tussen my vingers spruit.

2) „Hoenderveis hê” is 'n vorm van hare wat regop staan: „Horripilation: Erection of the hairs on the skin by contraction of the cutaneous muscles (caused by cold, fear, etc.)” (*Oxford Dictionary*).



Die eerste van die twee gesegdes van groep A, naamlik „Alles was in rep en roep” (3), is die heel eerste gesegde en van álmal die meeste intakt. Dat alles in rep en roer geraak deur die oorlog, slaan heel gepas ook op die gesegdes self wat in die verdere verloop van die verhaal in wanorde oorgaan. Iets van die dekomponering het mens reeds indie tweede: „Ons wou so graag vrede en rus hê” (5), met die omruiling van die normale volgorde *rus en vrede*. Deur dié omruiling vind daar egter nog nie disintegrasie van die gesegde plaas nie, wel word daardeur voorrang gegee aan die kosbare vrede bo die rus, waardeer laasgenoemde afhanklik gestel word van eersgenoemde.

Terloops wys ek daarop dat in 'n teks waarin gesegdes so 'n intensiewe rol speel, selfs die geringste konvensionele uitdrukking nuwe waarde kry. Dat die lug met koeëls „besaai” word in 17 (die slot van die tweede stadium) roep die teendeel op, naamlik die saadloosheid, dit wil sê die vrugtelosheid van die oorlog.

B. Tande. Vroeg in die verhaal, tussen „rep en roer” en „vrede en rus”, is daar die hollende Viëtnamese „met flitsende tande” (4). Dit is die eerste gedisintegreerde gesegde. Flitsende dinge (helms, gewere of ander wapens, vuurpyle, kodes) is gewoon in 'n oorlogsituasie, maar die kombinasie „flitsende tande” is onsamehorig. Die spreekwoordelike brokstuk waaraan ons iets kan vasknoop in hierdie uitdrukking is die *tande*.

Dit is moeilik aanneemlik dat die beeld van die flitsende tande in 'n oorlogsituasie op lag of grynslag sal slaan, alhoewel die grynslag nie uitgesluit is nie. Aanneemlik is dit egter dat die Viëtnamese spreekwoordelik *tande wys*. *Tande slyp of op die tande byt* kan ook geïmpliseer wees. Deur te substitueer kan die beeld nog meer gepas is, byvoorbeeld „met flitsende geweerlope/gewere/bajonette”, bring dit ons by die eintlike gesegde: die Viëtnamese het flitsende tande, want hulle is *tot die tande gewapen*. Dan is die beeld dubbeld beeldend: dit is die *tande wys* van die *tot die tande gewapende* mens. Daar ontstaan ook 'n teenstrydige, ironiese verband tussen die flitsende tande van 4 en die lig wat deur die oorlog verbleek word in 9; en daar ontstaan selfs 'n analogiese verband tussen die flitsende tande (4) en die klikkende oë van 24, ligtelik deur die klankverband gewek.

Die enkele geval van die flitsende tande in 4 is maar 'n onderdeel van 'n uitermate veelsydig beeldende en verbeeldingryke uitdrukkingwyse wat dwarsdeur die verhaal loop. Op 'n merkwaardige manier het 'n gedekomponeerde gesegde hier 'n dubbele waarde, 'n positiewe en 'n negatiewe: dit is 'n uitnemende voorbeeld van 'n gebroke gesegde wat as brokstuk verskeie nuwe verbande kan aangaan en dus verrykend is, maar wat aan die ander kant die in duie stort van alles deur die toedoen van die oorlog taalgestalte gee.

C. Hand. Die aantal uitdrukkings wat met die *hand* verband hou, kan deur twee gerekonstrueerde gesegdes kort saamgevat word, as ons ook uitdrukkings met betrekking tot die hoof/hare van D gedeeltelik en vooruit hierby betrek: (a) die verteller *sit met sy hand in sy hare* as gevolg van die oorlog. (b) Hy *sit ook met sy hoof in sy hande*. Trouens, *hy het 'n hand* in die oorlog, hy is *eiehandig* daarby betrokke (vgl. die slot). Veral 14 is in hierdie opsig 'n veelsydig saamgestelde sin. As die verteller sy „hand oor (sy) kopvel vee”, trek hy „polle hare mee wat soos gras tussen (sy) vingers kom spruit”. Hy is dus ook besig in 14 om *sy hare uit sy kop te trek*, van spyt, ontugtering... Maar daar vind ook weer 'n releverende omkering plaas: in plaas daarvan dat hy met sy hand in sy hare sit, sit hy met sy hare in sy hande (later sit hy met sy oë in sy hande). So 'n omkering manifesteer die verreikende ontbinding en omwenteling wat die oorlog bring. Die polle hare wat soos gras tussen sy vingers kom spruit, klink tewens na 'n Bybelse verwysing (Psalm 90) waarin die versweëne geïmpliseer is: soos gras wat uitspruit – *én verdor*, deur die toedoen van die oorlog, waarin die verteller 'n hand het. Gras tussen die vingers klink na 'n substitusie vir gras tussen die tone. Daar is dus by die oorlogvoerende verteller 'n verwarring tussen hoof en hand en voet, nog meer konkreet gestel deur wat in 21 staan: „ek is grys van kop tot sole”.

Dat die verteller met sy hoof in sy hande sit en eiehandig by die oorlog betrokke is, word ten slotte ook gesê in 24-25 waar sy oë in sy palms lê, in sy hande wat gevoelloos geword het. Die verlies van die gesigsintuig deur die uitval van die oë en die verlies van die tassintuig in die gevoellose hande is deel van die totale persoonlikheidsdistintegrasie as gevolg van die oorlog, soos ook gesimboliseer in die verwarring tussen hoof en hand en voet, hare en gras, ensovoorts – 'n geestelike verwarring verkonkretiseer deur die spreekwoordelike verwarring.

As ons die hand- en tandgesegdes op mekaar betrek in ons rekonstruksies, is daar nog 'n spreekwoord wat meespreek: die mens kan hom met *hand en tand verdedig* – tog verloor hy (vergelyk die titel, *Verlies*). Dit is asof 'n hele legioen taalgetuïenisse opgeroep word – sônder vrug, as wysheid wat vasgelê is in vaste uitdrukkings en wat onvas geword het in 'n ontbindingsituasie; mét vrug, as getuïenisse van ontbinding.

D. Hare. Die gesegdes van die *hare* en *kop* kom die meeste en dwarsdeur die verhaal voor. Onder C hierbo is na aanleiding van die hande reeds heelwat oor die hare gesê. Daarby moet nog die volgende gevoeg word: die oorlog het die verteller *grys hare* gegee.

Hare is hoofbedekking, kopbedekking, en hierdie oorlogvoerende verteller *het kop verloor*. Dit weer skakel direk met die titel: *verlies*. Dat die ver-

teller kop verloor het, het onder andere reeds hierbo ook geblyk uit sy verarring of identifikasie van hare en gras, hoof en hand, kop en voet en uit sy gedisorienteerde gebruik van spreekwoorde in die algemeen. Hy het kop verloor, nadat hy of ten spyte daarvan dat hy homself in 8 aangemoedig het om *kop te hou*<sup>3)</sup>. Beslis het hy ook nie *sy kop hoog gehou* as hy gras uit sy hoof trek nie.

In 13 sak as soos skilfers sneeu oor die verteller uit. Dit val dus in sy hare, op sy hoof: *Hy kry dit op sy kop*. As op die hoof is bowendien 'n bekende uitdrukking in die Bybel: in ellendige omstandighede het die Jode as op hulle hoof gestrooi.

Sin 2 bevat 'n belangrike beeld, dié van die harige vlakte<sup>4)</sup>, wat saam met 13 se „polle hare ... soos gras” 'n identifikasie is van die hoof en daarmee saam van die totale persoon met die land. Die logiese gevolg, soos dit ook uit die totale verhaal blyk, is dat wie die land in 'n oorlog betrek, tas sy eie hoof en totale persoon aan. Jy kan nie oorlog maak sonder om jou persoon skade aan te doen nie. Trouens, die persoonlike verwoesting is in hierdie verhaal die eintlike verwoesting, nie dié van die land nie. Maar dit gaan nie om die morele les nie -- dit gaan om sy verbluffende spreekwoordelike gestalte.

Verskeie ander haar-gesegdes is ter sake in die verhaal: by implikasies is die *hare op die hoof* van die verteller *nie getel nie*. Ook die uitdrukking *geen haar op sy hoof sal aangeraak word nie* is tot leuen gemaak. Ook: *hy het geen bang haar op sy hoof nie* is tot leuen gemaak, want in 10 het die verteller hoendervleis, omdat die hare van sy liggaam orent staan. Net daarna begin die spreekwoordelike *hare waai*. Hy sou ten slotte ook kon sê: *ek het meer spyt as hare op my hoof*.

Dat daar so baie spreekwoorde van die hare in die verhaal is, hoef ons nie te verbaas nie. Nie net spreekwoordelik nie maar gewoon as bekende lewensfeit is dit so dat die mens se hare met sy geestestoestand verband hou, soos dit die beste tot uitdrukking kom in die spreekwoord wat ook 'n gewone lewenswaarheid bevat: *dit gee my gryns hare*, wat in 13 en 21 uitgedruk staan.

3) Daar is iets realisties maar absurds in die manier waarop die aanmoediging om kop te hou met gansse vergelyk word: „hou die koppe laag op die grond soos kwaai gansse”. Is daar in hierdie sin oor die gansse, net na die noem van die minnares in 7, 'n satiriese verwysing na die mitiese swaangedaante van Zeus toe hy Leda besoek het? Of is dit gewoon 'n „realistiese” en banale vergelyking soos dié van die skoertende priester met 'n donkie?

4) Gewasse kan natuurlik ook so dig soos hare op 'n hond staan.



Die metaforiek van 13: „As sak soos skilfers sneeu oor ons uit”, is deur die gebruik van *skilfers* én *sneeu* by *as* baie gekompliseerd. Die *skilfers* wys duidelik dat die *as* op die *kop* val, en daardeur is ons by die hele aantal Bybeltekste wat in die Ou Testament verwys na die gebruik om in ellendige omstandighede *as* op die hoof te gooi (Dawid by die dood van Absalom, Job, Jeremia by die bekla van Israel, ensovoorts). Die *sneeu* verwys na die bomenslike of bo-aardse herkoms van die bestrawwing. Omdat die *as* soos skilfers sneeu oor die verteller en sy metgeselle uitsak, is hy in 21 „grys van kop tot sole”. Sole<sup>5)</sup>, as vervanging van tone, betrek die aarde, wat deur die voet aangeraak word, baie meer konkreet as wat die al te spreekwoordelike tone dit kon gedoen het – die omvorming van die spreekwoord het ’n geweldige konkretiserende uitwerking. Waarmee dan gesê word: my ganse persoon van kop tot tone én my ganse habitat, waar ek ook al my voet sit, word deur die oorlog geraak, en dit alles kan afgelees word aan my grys hare. Dan nog: hierdie mens is *ten voete uit* in sy ellende geteken. En om in die beeldspraak van die hare en hoof te bly, die verteller se gebruik van brokstukke idiomatiek skep die indruk dat ons hier met ’n *warkop* te make het, as gevolg van die oorlog.

E. Daar is net ’n paar verwysings na *oë*, maar dié is baie belangrik. Hulle staan in die slotgedeelte en bring ons die naaste aan die titel *Verlies*.

Hierdie man het ’n oorlog verloor, maar dit is nie sy grootste verlies nie. Ons het reeds hierbo gesien dat hy sy kop verloor het. As ons die *verlies* van die verhaaltitel en die *uitpeul* en *val* van die *oë* in 24 in verband met mekaar lees, bring dit ons by die gesegde *iets uit die oog verloor*. Die ergste vorm van iets uit die oog verloor, is om soos die verteller jou *oë* uit die oog te verloor, deur die paradoks van 15: „Ek staar... na my *oë* in my hande”; die spreekwoordelike is hier weer eens geweldig sterk verkonkretiseer deur *oë* wat uit die *oë* verloor word. Die verteller het ’n blinde geword. Hoewel dit nie uitdruklik so gesê word nie, is die oorlogslig van 9 reeds verblindend. Die verteller het die kosbaarste van sy menswees verloor. Die uitdrukking *jy kan jou hand nie voor jou oë sien nie* word hier opgeroep in die verwronge vorm „jou *oë* in jou hand sien” in 25: „Ek staar na my *oë* in my hande”. Mens verloor ook jou *oë* wanneer jy spreekwoordelik *jou oë uit jou kop skaam*, en inderwaarheid peul die verteller se *oë* uit sy kop in 24, asof

5) In Jesaja 1:6 staan: „Van die voetsool af tot die hoof toe is daar geen heel plek aan nie”.

in skaamte of verbasing. Mens kan ook aan die kortsigtige vra: *het jy geen oë in jou kop nie?* Om tot insig te kom, lui spreekwoordelik: *dit het my oë oopgemaak*. Dit is 'n ernstige graad van ironie dat die verteller in die slot staar na sy oë wat hy uit die oog verloor het — die ergste vorm van iets uit die oog verloor. Die oog wat hy uit die oog verloor het, lê in die hand waarmee die mens hom spreekwoordelik met hand en tand verdedig het.

Die oë wat in 24 „soos ertjies” val, is 'n hoogs ongewone vergelyking. Tog ook nie. Die ertjeroer of blaasroer, die ertjie as koeël (nie as vrug nie) en die uitdrukking *hy laat hom nie met blou ertjies of met 'n blaas met ertjies op loop ja nie* pas op 'n absurde maar netjiese manier in die oorlogs-idioom van die totale verhaal. Hierdie man, wat deel het aan die oorlog, sit met sulke ertjies aan die einde in sy hande.

Daar is 'n waardevolle betekenis in die *klikkend* lê van die oë in die handpalms. Dit maak die oë metaalagtig, verstar in 'n ernstige graad. Dit roep die analogie op van gewersnellers wat getrek word of iets dergeliks, of dit het die geluid van koeëls.

Daar is hierbo op talle funksies van die gebruik van spreekwoorde in *Verlies* gewys: ontfiguurliking en daardeur verkonkretisering van die spreekwoordelike, ironisering, identifikasie van verskillende dinge, manifestasie van die vertelde katastrofe in die verbrokkelde taalliggaam van die vertelsel. Dit is onnodig om alles hier te herhaal. Veral die konkrete waarde wat uit die ontfiguurliking van die spreekwoordelike ontstaan, is merkwaardig. Nie uit beskrywings wat die verteller gee nie maar uit *wat hy praat* en *hóé hy dit praat*, direk en konkreet, kom ons agter die verhaal. Daarom ook: *Verlies* is 'n verfynd funksionele *ek-vertelling*, van 'n stamelende ek, 'n stameling direk waarneembaar uit die mond van die verteller. Dit is die verhaal van 'n persoonlikheidsverlies, en so 'n verlies van die ek kan nie méér konkreet en direk vergestalt word nie as deur die gedekomponeerde spraak van die ek self.

Waarop meer in die besonder nog gewys moet word, is die eienaardige dubbele funksie wat die gesegdes het. Ten eerste is gesegdes en spreekwoorde alom erkende waarhede en wyskede of karakteristieke van die mens. Dis van die kosbaarste besit van die mens, en van sy mees bestendige waardes en wyskede — daarom ook dat spreekwoorde dikwels die bestendige vorm aanneem van die rymende vers van die gedig. Dat hulle in hierdie verhaal gedekomponeer en gedestruktureer word en as brokstukke deurmekaargehaal word, is enersyds 'n konkrete taalmanifestasie van die destruktiewe en verwarrende krag van oorlog. Gesegdes is *Wer*, hier in *Umwertung* gegee. Die oorlog skep verwarring en disintegrasie, tot in die mees vaste dinge van die mens; alles word aangetas, tot die taal self in sy mees bestendige vorme.

Die taalliggaam self word „geskerf” (9)<sup>6)</sup> en geskend.

Ten tweede, met 'n teenoorgestelde funksie, skep die verteller uit die ontbonde gesegdes 'n nuwe, verrykte kommunikasie en nuwe sintese: die een, skemerige en verbrokkelde gesegde roep een of meer verwante gesegdes op, vermenigvuldigend, en verryk die verhaal, maak daarvan 'n digte weefwerk, amper asof die verhaal wil sê: wat in die taal bestaan, kuns geword het, kan tog nie verarm word nie, kan nie vernietig word nie. Uit die restante van gesegdes word nuwes en meer as een nuwe opgebou. Dus weer soos in baie ander literêre werke, 'n heel vertelling van 'n vertelsel van disintegrasie. Wat van dié bekende verskynsel in *Verlies* voortreflik is, is dat heel vertelling en stukkende vertelsel uit dieselfde taalgegewe stam: die spreekwoord. Eintlik is die vertelling tegelyk stukkend en heel.

Wat in die werklikheid vernietig word, bly in die kuns behoue. Die kunswerk het 'n soort plaasvervangende waarde; wat verlies in die werklikheid is, word omgesit tot wins in die kunswerk. Die vernietiging van gesegdes en uitdrukkings, van die bestendige, duursame, van die wyse, word vermenigvuldig in die kunswerk. Die *Umwertung* in die werklikheid word *Wert* in die kunswerk, deur die transfiguratiewe krag van die literatuur. Die briljante van *Verlies* is die veelvoudige manifestasiekrag van die gesegdes, tot in die teenstrydige toe.

Dit mag onversoenbaar lyk dat die spreekwoorde in *Verlies* 'n manifestasie van die destruktiwiteit van die oorlog is (dus 'n verlies) en tegelyk konstruktief iets maak wat onaangeraak bly, dus 'n wins is. Tog is dit grondig literêr dat een saak twee en meer dinge sê, selfs twee skynbaar onversoenbaarhede. Daardeur onderskei die literatuur hom. Dat hy met inkongruensies werk, sien mens in die kleiner vorm van die metafoor<sup>7)</sup> of in die literêre vorm van van die ironie.

'n Paar eienaardighede vra nog verduideliking:

11 is in vet letters gedruk. Dié tipografiese versterkende vorm is strydig met die verkleiningsvorm *klein* en atoombommetjie. Die verkleiningsvorm is nie alleen strydig met die tipografiese emfase nie maar ook met die groot en

6) 'n Woord wat ook in Blum se „Man wat mal word” voorkom en waarvan Breytenbach se verhaal 'n meesterlike prosapendant is.

7) Daarop is uitvoerig ingegaan deur dr. I. Gräbe in haar proefskrif „Teorieë oor hoofaspekte van poëtiese taalgebruik” (Potchefstroomse Universiteit, 1979).

geweldige gebeure van die hele verhaal. Dit is deel van die absurde en ironiese idiomatiek van die verhaal. Daarby hoort die drie maal *aa* van 12, 15 en 20. In 12 druk dit angs uit, in 15 pyn of ontugtering en 20 'n laggeluid, wat in ironiese verhouding staan tot die vorige twee gevalle. Dus ook in hierdie geval 'n konsolidering van verskeie dinge in een gewewe.

Ek het vroeër aangedui hoedat die drie stadia in die verhaal op minstens vier maniere gestruktureer is: volgens die tyd, volgens die ruimte, volgens kwantitatiewe beginsels en volgens die veranderende gesindheid van die verteller teenoor die oorlog. Maar daar is minstens nog 'n vyfde struktuurbeginnsel wat die drie afdelings konstitueer. „Verlies” is 'n ek-vertelling. Die ek-verteller word egter op natuurlike wyse met die ons geïdentifiseer; *ek* en *ons* word ewe veel keer (nege maal) in die verhaal gebruik. In die eerste stadium oorheers die ons totaal; daar word net in 7 vir die eerste en enigste keer in die ek-vorm gepraat, sodat die ek hom self één keer kan bevestig as betrokke in die eerste stadium. In die tweede stadium oorheers die ons nog steeds, maar die *ek* kom meer kere na vore, alhoewel nog nie soveel keer as die ons nie. In die derde stadium oorheers die ek totaal en kom die ons slegs een keer voor, in 22, sodat die ons één keer die bo-individuele betrokkeheid in die slotdeel kan bevestig — die verhouding ons-ek of ek-ons is in die 3de stadium dus presies die omgekeerde van dié van die eerste stadium. Uitgesonderd 22 is die derde stadium suiwer 'n ervaring van die individuele ek. Die oorlogsverlies het die ek al meer persoonlik aangetas. Ons moet dit ook vanuit 'n ander hoek sien: hoe meer die ek van homself bewus geraak het, hoe meer het hy sy persoon verloor. Of: hoe meer hy van die verlies bewus geraak het, hoe meer het hy van sy eie persoon bewus geraak. Die twee ervarings is korrelatief. Hierdie ek-ervaring en hierdie struktuurprinsipe strook ook met die ander struktuurprinsipes: hoe nader die oorlog of die verlies in die tyd en in die ruimte aan die ek gekom het, hoe meer het sy eie persoon op die voorgrond gekom — en verlore gegaan.

Die kwaliteit van die beste verhale in Breytenbach se *Katastrofes* is dieselfde as dié van sy beste gedigte. En tog het dit tot dusver taamlik onopgemerk gebly.

♦♦