

**NUWE RIGTINGS IN DIE AFRIKAANSE DRAMA
IN DIE SESTIGERJARE**

deur

INA ALTENA

Verhandeling aangebied ter voldoening
aan die vereistes vir die graad M.A.
in Nederlands en Afrikaans
aan die Universiteit Kaapstad.

Oktober 1972

The copyright of this thesis is held by the
University of Cape Town.
Reproduction of the whole or any part
may be made for study purposes only, and
not for publication.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

TER VERDUIDELIKING

Die doel van hierdie verhandeling is om deur middel van kort besprekings van verskillende na-oorlogse rigtinge op dramagebied oorsee, en deur uitvoerige ontledings van vyf, en kort ontledings van vier dramas wat van 1962–1969 in Afrikaans verskyn het, te probeer aantoon in hoeverre die Afrikaanse dramaliteratuur van die sestigerjare by die oorsese strominge aansluit, en om die waarde van die betrokke dramas te probeer vasstel.

As beginpunt is die volgende uitspraak van A.J. Coetzee in verband met Bartho Smit se *Putsonderwater* (1962) geneem: „Dis in die voorstelling en in die volgehoue allegorie dat hierdie drama as die eerste voorbeeld van 'n nuwe dramategniek beskou moet word – 'n oorgang tot die drama van Sestig dus" (in *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, pp. 124–125). Die ondersoek is beperk tot verhoogstukke deur „Sestigers" wat van 1962–1969 verskyn het.

INHOUD

HOOFSTUK EEN: INLEIDING

- Die drama na die Tweede Wêreldoorlog 1
Die kritici oor die vernuwing in die Afrikaanse dramaliteratuur 4

HOOFSTUK TWEE: 'N ONTLEDING VAN „PUTSONDERWATER” – BARTHO SMIT (1962)

- DIE ALLEGORIE 10
„PUTSONDERWATER” 12 ✓

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema; die motiewe;
die simboliek; die uiterlike bou; spanning; karakterisering;
dialoog (taal en styl); handeling; waardebepaling.

HOOFSTUK DRIE: 'N ONTLEDING VAN „GODESKEMERING” – BARNARD GILLILAND (1963)

- „GODESKEMERING” 38

Die intrige; die tema; die Faust-legende; die aanbieding van die
tema: 'n moraliteit in versvorm; die uiterlike bou; spanning;
karakterisering; dialoog (taal en styl); handeling; waardebepaling.

HOOFSTUK VIER: 'N ONTLEDING VAN „PA MAAK VIR MY 'N VLIEËR PA” – CHRIS BARNARD (1964)

- DIE TEATER VAN DIE ABSURDE 61
„PA MAAK VIR MY 'N VLIËR PA” 66

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema; die motiewe:
die bestaansmotiewe en die skuldmotief; die uiterlike bou; aan-
wending van die belangrikste simbole; karakterisering; dialoog
(taal en styl); handeling; waardebepaling.

HOOFSTUK VYF: 'N ONTLEDING VAN „ELDERS MOOIWEER EN WARM” – ANDRÉ P. BRINK (1965)

- „ELDERS MOOIWEER EN WARM” 102

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema: 'n misteriespel
met elemente van die Teater van die Absurde; die simboliek; die
uiterlike bou; die eksposisie; spanning; karakterisering; dialoog
en styl; handeling; waardebepaling.

HOOFSTUK SES: 'N ONTLEDING VAN „KANNA HY KÔ HYSTOE” –
ADAM SMALL (1965)

DIE EPIESE TEATER

126

„KANNA HY KÔ HYSTOE”

131 ✓

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema; die uiterlike bou; karakterisering; dialoog en styl; handeling; waardebeplating.

HOOFSTUK SEWE: KORT ONTLEDINGS VAN VIER DRAMAS

„KWART VOOR DAGBREEK” – DOLF VAN NIEKERK (1963)

144

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema – element van vernuwing; 'n kort kritiese bespreking; waardebeplating.

„BAGASIE” – ANDRÉ P. BRINK (1965)

147

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema – element van vernuwing (die Teater van die Absurde); 'n kort kritiese bespreking; waardebeplating.

„DIE NAG VAN LEGIO” – P.G. DU PLESSIS (1969)

150

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema – element van vernuwing; 'n kort kritiese bespreking; waardebeplating.

„'N SKIP IS ONS BELOOF” – GEORGE LOUW (1969)

155

Die intrige; die tema; die aanbieding van die tema – element van vernuwing (histories-epiese drama); 'n kort kritiese bespreking; waardebeplating.

HOOFSTUK AGT: GEVOLGTREKKINGS

160

HOOFSTUK NEGE: 'N VOORUITSKOUING OOR ENIGE
TOEKOMSMOONTLIKHEDE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA

167

SUMMARY

172

BIBLIOGRAFIE

174

HOOFSTUK EEN – INLEIDING

Die drama na die Tweede Wêreldoorlog

Die kritici oor die vernuwing in die Afrikaanse Dramaliteratuur

INLEIDING

DIE DRAMA NA DIE TWEDE WÊRELDOORLOG

Ten spyte van gereelde pogings om ander dramavorms in die plek van die naturalistiese drama te stel – soos bv. reeds beoog deur die Dadaïste in die eerste wêreldoorlog, die Simboliste, die Duitse ekspressioniste en die Franse surrealiste in die twintigerjare, en deur Brecht se Epiese Teater in die dertigerjare – was die naturalistiese drama aan die einde van die tweede wêreldoorlog nog die heersende, algemeen aanvaarde vorm in die Westerse drama.

Daar kom egter weldra 'n verandering. In 1947 word in Frankryk met welslae André Gide en Jean-Louis Barrault se toneelverwerking van Kafka se *The trial** opgevoer en dit baan die weg vir die Teater van die Absurde (met dramaturge soos Beckett, Ionesco, Genet en Adamov) vanaf die vyftigerjare. Ook die eksistensialistiese teater van Sartre en Camus (met tematiese vernuwings in naturalistiese vorm), en die poëtiese *avant garde*-teater van, bv., De Ghelderode en Schehadé, begin opgang maak.

In Oos-Berlyn word in 1949 die Berliner Ensemble van Brecht gestig en dit behaal groot sukses met die Epiese Teater – 'n vorm wat van ongeveer 1953 af ook na ander lande in Europa versprei.

In Engeland begin die vernuwings later: 1956 word as die keerpunt in die Britse teater beskou. „The whole picture of writing in this country has undergone a transformation in the last five years or so, and the event which marks 'then' off decisively from 'now' is the first performance of *Look back in Anger* on 8 May, 1956”,¹ verklaar John Russell Taylor in 1962 – 'n mening wat algemeen gehuldig word. Hierdie drama is die begin van die sogenaamde „Angry Young Men”-beweging (ook bekend as die „New Wave”), met dramaturge soos Osborne, Ann Jellicoe, Shelagh Delaney, Wesker, Kops, en ander, wat met sterk tematiese vernuwings in die naturalistiese vorm nuwe lewens in die Engelse drama bring.

Taylor ignoreer egter 'n verdere faktor wat in dieselfde jaar tot die vernuwings in die Britse teater bygedra het: „. . . we must note that 1956 was a decisive year, one might almost say a turning point in the English scene. Not only

* Wanneer, soos hier, die vertaalde titel van 'n Duitse of Franse drama gebruik word, word dit slegs gedoen omdat ek met die betrokke stuk in dié besondere vertaling bekend is – I.A.

because in that year Beckett crossed the Channel with *Waiting for Godot*, but also Ionesco with *The bald prima donna . . .*"² skryf 'n ander literêr-histories. Hierdie kennismaking met die Teater van die Absurde het sommige Engelse dramaturge soos Harold Pinter en N.F. Simpson, sterk beïnvloed.

Die Epiiese Teater van Brecht begin ook in Engeland byval vind, maar elemente daarvan word eers van ongeveer 1960 af in werke van Engelse dramaturge soos Arden, Whiting en Osborne, teruggevind.

Met die aanbreek van die sestigerjare is die „vernuwing“ in die Wes-Europese drama 'n aanvaarde feit: sowel dramaturge as publiek erken die bestaansreg van ander vorms behalwe die naturalistiese drama. Die vraag wat ontstaan is: waarom het hierdie vernuwing geslaag terwyl pogings vóór die tweede wêreldoorlog gefaal het?

'n Belangrike — indien nie die belangrikste nie — rede lê buite die kuns: in die oorlog self. Reeds vanaf die einde van die vorige eeu is daar as gevolg van wetenskaplike en tegnologiese ontdekkings asook deur die eerste wêreldoorlog 'n toestand geskep waarin die mens aanvaarde tradisionele waardes in twyfel begin trek het. Die tweede wêreldoorlog het in Europa tot algehele ontugtering, verbittering en ontwrigting gelei, tot 'n besef dat die meeste aanvaarde waardes geen bestaansreg *kan* hê nie. Die mens het plotseling soos 'n vreemdeling in die wêreld gestaan, want: „Social changes effected by man in turn affect him. They influence all his relationships — man and his friends, man and his family, man and his work, man and God, man and the state, man and himself . . .”³

Hierdie veranderde wêreld met sy nuwe probleme het noodwendig die kunsuitings — ook die drama — beïnvloed omdat kuns uiteindelik sy wortels het in die tyd waarin dit ontstaan. Die na-oorlogse mens in Europa kon geen bevrediging vind in, en aansluiting vind by, die kunsmatig opgeboude naturalistiese drama met sy netjiese slot nie. Dit het nie die wêreld uitgebeeld soos hy dit leer ken het nie: 'n wêreld wat hom verwar en waarvan hy die sin nie meer kan begryp nie. Hierdie verwarring en soek na sin is wel weerspieël in die „vernuwende“ dramavorms. Die Europese mens kon sy probleme in hierdie dramas terugvind en het dit bo die konvensionele, naturalistiese drama verkies. Gevolglik het die „vernuwing“ geslaag.

In Suid-Afrika en in Amerika was die toestand anders. Eers in 1964 gee Rob Antonissen die opskrif „Toneelwerk '63 — en deurbraak na 'n nuwe dramakuns?“⁴ aan 'n bespreking van 'n aantal dramas (die opskrif is, streng genome, foutief: Smit se *Putsonderwater* is reeds in 1962 gepubliseer). In 1963 skryf John Gassner nog van die Amerikaanse dramaturge: „ . . . despite their disenchantments, they do find their world, the American world, fundamentally agreeable or at least acceptable. They may be irritated, but they are not en-

raged by it; they may want to see their world improved but they are not particularly moved to agitate against it. And they have not been greatly stirred, as Beckett, Genet, or Ionesco have been abroad, to turn on life itself . . .”⁵
(Ek meen dat Gassner die toestand nie heeltemal korrek opsom nie: verskeie Amerikaanse dramaturge soos Albee, Kopit, Schisgal, Richardson en Gelber het reeds van ongeveer 1958 af teen die Amerikaanse lewenswyse en teen die lewe self geprotesteer. Ten opsigte van die meeste dramas wat tot 1963 op Broadway – die sentrum van die kommersiële teater in Amerika – opgevoer is (en tans nog opgevoer word), is sy uitspraak korrek.)

Dit is logies dat die vernuwing in Amerika en Suid-Afrika later as in Europa plaasvind. Die oorlog het hier nie so ’n onmiddellike effek gehad nie en die ellende wat dit vir Europa beteken het, het in groot mate aan Amerika en Suid-Afrika verbygegaan.

Die vernuwing hier het naas prikkels op kunsgebied (soos bv. kontak met oorsese kunstenaars en hul werk) ook veel te danke aan die invloed van veranderinge op maatskaplike, etiese en politieke gebied. Dit is veral in die laat vyftiger- en vroeë sestigerjare dat ingrypende veranderinge en gebeure plaasvind. Politieke krisisse (soos die Hongaarse opstand (1956), die bloedige onafhanklikheid in die Kongo (1960), die Kuba-insident (1962), die sluipmoord op president Kennedy (1963); in Suid-Afrika die Carletonville-opstand en die Sharpeville-opstand (1960), die sluipmoordpoging (1961) en die sluipmoord (1966) op dr Verwoerd; die nog steeds voortdurende oorlog in Vietnam); die begin van die ruimte-ontdekkingspogings vanaf 1957; en sake soos die wêreldwye dwelmiddelprobleem, druk almal hul stempel nie net op die land waar dit plaasvind nie, maar – as gevolg van steeds toenemende kommunikasie – op die hele wêreld. Ook in Suid-Afrika is die isolasie verby en die Suid-Afrikaner kry nou te kampe met dieselfde probleme as die Europeër voor hom (en nog): wat is verkeerd met die wêreld? Is daar sin in die bestaan?

Vanselfsprekend begin die Afrikaanse kunstenaar nou aansluiting vind by die kunsrigtings wat na die oorlog in Europa ontstaan het en hy pas dit toe om aan sy eie twyfel en verwarring uiting te gee. Sowel die skilder- en beeldhoukuns as die letterkunde begin duidelik tekens van vernuwing toon en in 1962 lui Bartho Smit met sy *Putsonderwater* – waarin hy in die vorm van ’n allegorie die geloofskrisis van die Westerse mens probeer uitbeeld – die vernuwing in die Afrikaanse dramaliteratuur in. Hy word gevolg deur skrywers soos Gilliland, Van Niekerk, Barnard, Brink, Small, en later George Louw en P.G. du Plessis, sodat daar aan die einde van die sestigerjare ’n aantal Afrikaanse dramas bestaan wat wegbreek van die konvensionele naturalistiese drama en aansluiting vind by die na-oorlogse vernuwingsrigtings wat in Europa ontstaan het.

DIE KRITICI OOR DIE VERNUWING IN DIE AFRIKAANSE DRAMALITERATUUR

Oor die algemeen het die kritici die vernuwing in die Afrikaanse dramaliteratuur verwelkom. Waar kritici soos R. Antonissen en G. Dekker oor die drama van die laat vyftiger- en vroeë sestigerjare sê: „Dramawerk van 'n verrassend-hoë waarde het die jongste tyd ewe min opgelewer . . . ”⁶ en „lewer . . . nog maar betreklik weinig op wat werklik as kuns beskou kan word . . . ”,⁷ word die dramas van die „Sestigers” met heelwat meer entoesiasme ontvang en bespreek.

Oor *Putsonderwater* (1962) sê Antonissen onder andere: „Maar 'n hoë erns het hier sonder swaarwigtigheid, 'n dramaturgiese vermoë sonder nuwerwetsheidsvertoon, 'n deur en deur natuurlike dialoogkuns sonder bydiegrondigheid 'n toneelwerk geskep wat waardig is om 'n nuwe, 'n moderner fase in ons dramaliteratuur in te lui”;⁸ André Brink: „Al sou dit in sy geheel dan nog nie wees wat dit behoort te gewees het nie, is dit die verblydendste stuk wat in baie jare in Afrikaans verskyn het. Daar is minstens 'n eerlike drang om volwasse problematiek op 'n volwasse manier aan te pak”;⁹ en Jan Rabie: „By die lees daarvan voel 'n mens dat Bartho Smit die eenvoud van 'n ryke vakbeheersing bereik het. Dit is 'n stuk soos voorheen nog nie in Afrikaans bestaan het nie . . . ”.¹⁰ 'n Veel minder entoesiastiese mening is dié van A.P. Grové, wat sy bespreking van die drama afsluit met: „Nou is alles vir my te maklik, te ongekompliseerd en daarom vals. Die verhoudinge word grof en simplisties gesien, terwyl die dialoog dikwels betogend word en selde 'n weerklank wek.”¹¹

Barnard Gilliland se versdrama *Godeskemer* (1963) — 'n moderne Faust-moraliteit — word minder hoog aangeslaan: ten spyte van goeie eienskappe wat dit het, word die drama nie as geslaagd beskou nie. Antonissen verwys wel na „ . . . dié passasies wat, benewens die buitengewoonheid van die drama-ontwerp as geheel, mens laat besef watter talent ons in Gilliland verloor het . . . ”.¹² Ernst van Heerden merk egter op: „'n Felle analise van gefolterde siele is *Godeskemer* seker, maar op verre na nie 'n drama nie”¹³ en skryf die mislukking hoofsaaklik toe aan die gebrek aan 'n inherente botsing in die drama. //

Dolf van Niekerk se *Kwart voor dagbreek* (1963) — met sy „amper Griekse sonde-, skuld- en etiese kennisbegrip”¹⁴ — ontvang gunstige kritiek van P.D. van der Walt: „Om sy fassinerende struktuur is hierdie meerdimensionele (in 'n letterlike en figuurlike sin) drama van 'n buitengewone kwaliteit. Meer nog: die essensiële dramatiese materiaal waarmee die skrywer werk, naamlik hierdie besondere menslike problematiek, is pakkend . . . ”¹⁵ Antonissen vind dit minder geslaagd en meen dat die „terugflitstegniek” 'n ernstige beperking is: „Die jammerte is, dat die middele tot 'opheldering' van die storie in werklikheid

die dramatiese idee verduister, die aandag meer op hulself vestig as op die idee, die storie naturalisties-kousaal onthul maar die idee verhul, chronologies i.p.v. ideëel perspektiveer . . . " ¹⁶ Rialette Wiehahn verklaar egter: „ . . . Dit is 'n belangrike Afrikaanse drama vanweë veral die geslaagde dramatisering van 'n ernstige, algemeen menslike tema, die betekenisvolle, gepaste dialoog en die sterk eenheidskarakter van die geheel." ¹⁷

Chris Barnard se *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* (1964) — die eerste en tot dusver enigste lang absurde drama in Afrikaans — het hoofsaaklik ongunstige reaksies ontlok. Antonissen maak beswaar teen die voorwerpe in die drama wat „betekenis” het: „Weens 'n oordad van sulke ,tekens', 'n dienooreenkomstige reduksie van die woord, en té veel naturalistiese trekke wat nie twyfellose allegories gedui kan word of sterk ter sake blyk te wees nie, is dit, in dié genre (die nuwe moraliteitspel), minder as *Godeskemering* en *Putsonderwater*”. ¹⁸

Madeleine van Biljon: „Chris Barnard is nie sonder talent nie. Hy het dit reeds bewys; en in *Pa* is daar tonele waar die engheid van Org se bestaan en sy reeds verlore stryd om iets van sy lewe te maak, die hart roer. Maar as Barnard die simboliek-pap aanmaak en laag op laag plak om die barste in die konstruksie toe te smeer, raak mens se geduld skoon op . . . ” ¹⁹ P.D. van der Walt: „By alle waardering wat 'n mens vir hierdie toneelstuk het, veral in suiwer tegniese opsig . . . en die opvoer van die handeling to sy klimaks en die versoening, is die oorwegende léésindruk . . . wat die stuk maak: virtuoos maar geforseerd in te vele opsigte . . . ” ²⁰ A.J. Coetzee: „In 'n mate 'n geslaagde allegoriese drama, behalwe in gevalle waar die allegorie te eenvoudig raak of onduidelik, selfs soms dubbelsinnig is . . . ” ²¹

Adam Small se *Kanna hy kô hystoe* (1965) — 'n epiese aanbieding van die lotgevalle van 'n Kleurlinggesin — het beter gevaar. Antonissen noem dit „in Afrikaans die mees deurtastende inlewing in die bestaan van die armes: die ,arme', bruinmens of wat ook al” en verklaar: „ . . . *Kanna* bring 'n heel welkome variant in ons dramaliteratuur . . . wat met die dramategniek eksperimenteer soos wellig nog nooit tevore hier by ons gedoen is nie. Ek sou *Kanna hy kô hystoe* wil sien en hoor. Dit behoort magtig indrukwekkend te kan wees”; ²² en A.J. Coetzee: „Die bruinmandialoog word knap volgehou, is soms roerend, met van Small se mooiste gedigte as koorliedere. Ook die verteltegniek is redelik geslaagd, alhoewel die herspeel van gebeurtenisse soms meer toneel- of gebeure-aanduidings is as spel, en ook te veel herhalings bring. Ten spyte hiervan is die stuk tog 'n afgeronde geheel, hoogs dramaties, en moet dit as een van die belangrikste bydraes tot die drama van Sestig beskou word”. ²³

Van André P. Brink het daar in 1965 twee dramas verskyn: *Elders mooiweer en warm* en *Bagasie* (veral *Bagasie* sluit sterk aan by die Teater van die Absurde). Antonissen noem *Elders mooiweer en warm* 'n „besonder knap drama“²⁴ en verklaar – ten spyte van 'n aantal tekortkominge wat hy in die drama vind: „In *Elders mooiweer en warm* meen ek die sterkste werk te herken wat die jongste generasie tot die Afrikaanse drama bygedra het.“²⁵ A.J. Coetzee stel die drama minder hoog: „Deur die ooreenkoms met *Virginia Woolf* word 'n mens gedwing om te vergelyk: dáár was die ‚spel‘ sterker, meer dramaties, met minder lang, soms onnatuurlike stukke dialoog . . . Aan die ander kant het Brink weer deur die sondebokmotief 'n geslaagde simboliese betekenis aan die stuk gegee.“²⁶ Anita Moodie meen: „Tog kry die stuk nooit werklik sin nie. Die dialoog dra swaar aan oppervlakkige en afgesaagde filosofering, en buiten die interessante spel met die karakters se ontvlugtingsfantasieë is daar nie genoeg innerlike dinamiek om die stuk werklik dramaties te maak nie.“²⁷

In teenstelling met A.J. Coetzee wat *Elders mooiweer en warm* hoër stel as *Bagasie*, meen Anita Moodie: „Hoewel daar min is wat die skrywer by die Franse tradisie bygewerk het, bly hierdie stukke (*Bagasie*) tog die sterkste wat Brink as dramaturg nog gelewer het“.²⁸ Antonissen het 'n aantal besware teen *Bagasie*, onder andere: „ . . . nie dat die sin soms duister is nie, maar dat sommige elemente van die spel, ding of woord of gebaar, geen sin blyk te besit, vir die spel geen onvervangbare of onvervreemdbare funksie blyk te hê nie. Met ander woorde: dat die sin – wat daar tog wil wees – nog dikwels verduister word, nie deur duister sin nie, maar deur sinloosheid; dat daar dus nog te veel van die maklik-absurde aan hierdie spele kleef“,²⁹ maar meen nogtans: „*Bagasie* verdien om verwelkom te word, omdat dit by ons iets unieks in sy genre is en met sy ‚suiwer-spel‘-trant alleen maar voordelig op ons speeltoneel kan inwerk“.³⁰ Minder vleënd is Leendert Dekker: „Andere, soos André Brink, maak te hooi en te gras bymekaar. Hy kan besonder goed skrywe, tegnies knap en dikwels roerend. Maar die invloede lê dikwels so opvallend dik gestrooi in sy werk dat dit die twintigste eeuse leser hinder . . . In sommige gevalle is dit absoluut te dik op die brood gesmeer. In *Die Koffer* byvoorbeeld . . . is talle en talle tradisionele absurditiese trucs te vind. Brink laat hom ken as 'n virtuose samesteller van clichés. Nie ou clichés nie. Nuwes. Maar nogtans clichés . . . Gee dit Brink ter ere na dat hy soek en eksperimenteer om die geskikte vorm te vind vir wat hy te sê het. Waar hy veral misluk, is waar hy niks oorspronklik het om te sê nie . . . “³¹

Van 1965 af tot 1969 verskyn daar geen dramas waarin daar tekens van vernuwing te vind is nie. In 1969 egter verskyn P.G. du Plessis se *Die nag van legio* en George Louw se *'n Skip is ons belof* wat daartoe aanleiding gee dat J.C. Kannemeyer die vraag stel: „ . . . of daar met hierdie twee dramas 'n vernuwing in die Afrikaanse toneelliteratuur ingelei word . . . ”³²

Oor *Die nag van legio* merk Kannemeyer onder andere die volgende op: „Die dialoog, en daarmee ook die ratse gebruik van woord en weerwoord, is een van die belangrikste kwaliteite van hierdie drama. Daarnaas word 'n mens by die lees veral getref deur die hegte en gekonsentreerde bou . . . Deur die geleidelike oplaaiing van die spanning, o.m. deur die onthullings en ontmaskerings, sorg Du Plessis daarvoor dat sy drama tot aan die einde boei . . . ”³³ Nogtans het hy sekere besware teen die drama, o.a. ten opsigte van karakterisering en motivering, en die aanwending van duiwelskunste en heksery.

Oor *'n Skip is ons belof* sê Kannemeyer onder andere: die „gestileerde dialoog – wat so maklik 'n ander resultaat kon gehad het – is een van die groot verdienstes van hierdie drama . . . Dit is geen geringe verdienste dat Louw 'n komiese situasie . . . met ewe veel gemak hanteer as die ernstiger tonele nie . . . Wat egter beslis hinderlik aandoen, is dié gedeeltes waar daar te uitvoerig stilgestaan word by die agtergronde van ‚toevallige‘ karakters of by die verhoudings tussen karakters wat nie vir die gebeure van belang is nie en wat die strakheid van die drama skend . . . Die tydreisigers het dus duidelik 'n funksie in die drama, maar my belangrikste beswaar is dat Louw die moontlikhede van hierdie tegniek nie ten volle benut nie en die wisselwerking tussen die twee vlakke nie genoeg gebruik het nie . . . Binne die kader van die Afrikaanse drama het hy egter vir die eerste keer die relativering van die geskiedkundige gebeure – en daarmee die simultaneïteit in die handeling – in 'n stuk ingevoer. Daarmee open hy nuwe perspektiewe vir ons toneelliteratuur.”³⁴

Uit bostaande aanhalings uit besprekings van die dramas wat 'n vernuwings-element toon, blyk dat die mening van die kritici soms aanmerklik verskil, veral ten opsigte van Van Niekerk se *Kwart voor dagbreek*, Bartho Smit se *Putsonderwater* en Brink se *Bagasie* en *Elders mooiweer en warm*. Ten spyte daarvan dat sommige dramas nie as geheel byval vind nie, toon die meeste kritici waardering vir die dramaturge se pogings om iets nuuts te bring ('n uitsondering is Madeleine van Biljon wat die absurde aspekte van *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* heeltemal afkeur). In die besprekings word die punte voor en teen meestal goed teen mekaar afgeweeg, hoewel sommige kritici eensydig in hul opmerkings is – byvoorbeeld Madeleine van Biljon, en Jan Rabie in sy bespreking van *Putsonderwater* waar die stuk se swakhede byna heeltemal verontagsaam word.

VERWYSINGS

1. Taylor, John Russell: *Anger and After*, Methuen & Co, 1962, p. 9
2. Las Vergnas, R: *History of English Literature* (Legouis & Cazamian's), J.M. Dent & Sons Ltd, 1967 (revised edition), p. 1432
3. Lewis, A: *The contemporary theatre: the significant playwrights of our time*, Crown Publishers Inc., 1971, p. 3
4. Antonissen, R: „Toneelwerk '63 – en deurbraak na 'n nuwe dramakuns? ” in *Standpunte*, Jaargang XVII, no. 3, Februarie 1964, p. 48
5. Gassner, J: *Best American Plays: Fifth series 1958 – 1963*, Crown Publishers Inc., 1963, p. xviii
6. Antonissen, R: „Oor een en ander prosa en drama 1958–1960” in *Standpunte*, Jaargang XIV, no. 4, April 1961, p. 50
7. Dekker, G: *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*, Nasionale Boekhandel Bpk, sesde, om- en bygewerkte, druk, 1961, p. 319
8. Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966, p. 86
9. Brink, A.P: „Afrikaanse drama: Putsonderwater” in *Kriterium*, Jaargang 1, no. 1, April 1963, p. 29 ✓
10. Rabie, Jan: „Nuwe bakens in Afrikaans” in *Sestiger*, Jaargang 1, no. 1, November 1963, p. 47
11. Grové, A.P: *Oordeel en vooroordeel*, Nasou Beperk, 1965, p. 166
12. Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966, p. 84
13. Van Heerden, E: *Die ander werklikheid*, Nasionale Boekhandel, 1969, p. 107
14. Antonissen, R: Op. cit., p. 87
15. Van der Walt, P.D: *Mené Tekél: letterkundige studies en kritieke*, Nasionale Boekhandel, 1969, p. 209
16. Antonissen, R: Op. cit., p. 87
17. Wiehahn, R: „Afrikaanse drama: Kwart voor dagbreek” in *Kriterium*, Jaargang II, no. 1, April 1964, p. 16 ✓
18. Antonissen, R: Op. cit., p. 140
19. Van Biljon, M: „Drama en Toneel: Chris Barnard se vlieër” in *Standpunte*, Jaargang XIX, no. 2, Desember 1965, p. 68 ✓
20. Van der Walt, P.D: Op. cit., p. 125
21. Coetzee, A.J: *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, Academica, 2de hersiene uitgawe, 1967, p. 128
22. Antonissen, R: Op. cit., p. 215 en p. 216

23. Coetzee, A.J: Op. cit., p. 127
24. Antonissen, R: Op. cit., p. 216
25. Antonissen, R: Op. cit., p. 219
26. Coetzee, A.J: Op. cit., p. 126
27. Moodie, A: *Perspektief en Profiel – 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*, A.P.B, derde, hersiene uitgawe, 1969, p. 625
28. Moodie, A: Ibid, p. 625
29. Antonissen, A: Op. cit., p. 194
30. Antonissen, A: Op. cit., p. 195
31. Dekker, L: „A propos van vernuwing, moraal en fatsoen” in *Standpunte*, Jaargang XVIII, no. 5, Junie 1965, p. 18 ✓
32. Kannemeyer, J.C: „Twee debuutdramas” in *Standpunte*, Jaargang XXIII, no. 5, Junie 1970, p. 7. ✓
33. Kannemeyer, J.C: Ibid, p. 8 en p. 9
34. Kannemeyer, J.C: Ibid, pp. 12–13

HOOFSTUK TWEE

'N ONTLEDING VAN „PUTSONDERWATER“ DEUR BARTHO SMIT

(Vir verwysingsdoeleindes is die Tweede Uitgawe, 1970, Nasionale
Boekhandel, gebruik)

DIE ALLEGORIE

Die allegorie is 'n kunsvorm wat teruggaan na die klassieke tydperk. Oor die ontstaan van die allegorie sê C.S. Lewis soos volg:

„ . . . it was originally forced into existence by a profound moral revolution occurring in the latter days of paganism. For reasons of which we know nothing at all . . . men's gaze was turned inward. But a gaze so turned sees, not the compact 'character' of modern fiction, but the contending forces which cannot be described at all except by allegory. Hence the development of allegory, to supply the subjective element in literature, to paint the inner world, followed inevitably";¹ want, verklaar Lewis: „it is the very nature of thought and language to represent what is immaterial in picturable terms.“²

Van die oudste allegorieë wat ons ken, vind ons in die ou Griekse en Latynse mites (bv. die mite van Demeter (Ceres) en Persephone, en die van Orpheus en Eurydice), in die werke van Plato (bv. die mite van die grot in sy *Republic*), en in die Bybel (bv. die gelykenis van die Barmhartige Samaritaan (Lukas 10: 30–35), en die gelykenis van die Verlore Seun (Lukas 15: 11–32)).

Hierdie allegorieë is egter religieus en filosofies en nie letterkundig bedoel nie, want: „ . . . the origins of allegory are philosophic and theological rather than literary. Most of all perhaps they are religious.“³ Die letterkunde het egter al gou die allegoriese vorm oorgeneem om sowel religieuse as filosofiese en morele abstrakte idees in konkrete vorm uit te beeld: reeds in die klassieke Griekse en Latynse letterkunde ken ons voorbeelde, soos die fabels van Aesopus (6de eeu v.C.), Vergilius se *Aeneid* (30–19 v.C.), en Lucius Apuleius se *Golden Ass* (2de eeu n.C.). In die Middeleeue het die allegorie die oorheersende letterkundige vorm geword en, onder andere, die Koning Arthur-literatuur (die Franse *romans bretons* van c.1150–1250, en Malory se *Morte d'Arthur* in die 15de eeu), die Vos Reinaerde-literatuur (in Frans en Nederlands c.1175–c.1205), De Lorris se *Le Roman de la Rose* (c.1225), Dante se *Divina Commedia* (c.1307 of 1314–1321), en Langland se *Piers Plowman* (drie weergawes in 1362, 1377 en 1392) voortgebring.

Teen die middel van die 15de eeu ontwikkel 'n belangrike nuwe variant van die allegorie: die moraliteitspel, 'n didaktiese toneelvorm „die betoogt, redeneert, uiteenzet, het voor en teen van een aangelegenheid van godsdienstige, zedelijke of maatschappelijke aard behandel. Het middel waarvan men zich bedient, zijn

de allegorieën . . . die nu gaan overheersen, zozeer, dat een moraliteit vaak louter allegorische persone te zien geeft.”⁴

Hierdie meestal kort toneelstukke (600–700 reëls was dikwels die voorgeskrewe lengte) word ook „Spelen van Sinne” genoem en was ’n uiters gewilde genre in die laat Middeleeue; uit die meerderheid moraliteite wat egter aan ons nagelaat is, kan ons hulle – met uitsondering van *Elckerlyc* – nie as ’n hoogtepunt van skeppende kuns⁵ beskou nie, omdat die skrywers van die meeste moraliteite nie die „menselijk leven in zijn volheid, in zijn aanraking met aardse, hemelse en duivelse machten (uitbeelden) maar zij zetten een leer uiteen of discussiëren in een debat over het voor of tegen van bepaalde stellingen; hun stuk blijft in de sfeer der abstracte bespiegelingen; daaraan verandert de inkleding in allegorische gestalten niet veel.”⁶ Die grootste tekortkoming van die Middeleeuse moraliteit is, volgens Knuvelde, dan ook die gebrek aan konkrete persone. (Ten spyte van sy tekortkominge het die moraliteitspel die Middeleeue oorleef: Christopher Marlowe se *Doctor Faustus* (voor 1593), en Goethe se *Faust I* (1808) en *Faust II* (1832) is bekende moraliteite.)

In die bekende *Elckerlyc* word aangetoon dat die moraliteit wel ’n letterkundige hoogtepunt kan wees. In hierdie kort eenvoudige spel word die moraal – dat ’n mens deur sy sondes te bieë vergewê word en hemel toe kan gaan, en die verskrikking van die Dood kan oorwin – op dramaties-aanskoulike wyse, met karakters wat lewe en menslik is, en in goeie dialoog uitgebeeld.

Hoewel die allegorie na die Middeleeue nie die oorheersende letterkundige vorm gebly het nie, lewer die volgende eeue ook belangrike bydraes tot die genre: bv. Spenser se *Faerie Queene* (1611–1613), Bunyan se *The pilgrim’s progress* (1678) en – saam met satire – in Cervantes se *Don Quixote* (1605–1615), Pope se *The rape of the lock* (1714) en Swift se *Gulliver’s travels* (1727). Ook die profetiese boeke van Blake, soos *The book of Los* (1795), en gedigte soos *Prometheus unbound* (1820) van Shelley, en *Endymion* (1820) van Keats, is allegorieë. Neëntiende-eeuse allegoriese dramas is Goethe se reeds genoemde *Faust I* en *Faust II*, Ibsen se *Peer Gynt* (1867), en *Pelléas et Mélisande* (1892) van Maeterlinck.

In die twintigste eeu word die allegorie weer ’n belangrike letterkundige vorm – hoofsaaklik as gevolg van die invloed van Freud en Jung wat, onder andere, verklaar het: „ . . . symbols are the natural speech of the soul, a language older and more universal than words.”⁷

Bekende moderne allegoriese werke is Joyce se *Ulysses*, werke van Kafka, C.S. Lewis se *The pilgrim’s regress*, Orwell se *Animal farm* en Faulkner se

A fable. Die dramaliteratuur het, onder andere, Wilder se *The skin of our teeth* en – meer onlangs – John Arden se *Serjeant Musgrave's dance* (1960) en *The happy haven* (1962) opgelewer.

Ook in die Afrikaanse dramaliteratuur is daar ouer voorbeelde van die allegorie, bv. Langenhoven se *Die hoop van Suid-Afrika* (1913) en *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) en Grosskopf se *Die peswolk* (1926), *Die daad van Koedri* (1946) en, in mindere mate, *Padbrekers* (1947). In die jongste tyd ontstaan daar, net soos oorsee, weer aandag vir die allegorie, nl. in Bartho Smit se *Putsonderwater* (1962).

PUTSONDERWATER

DIE INTRIGE

Op 'n klein woestyndorpie, Putsonderwater, leef die gewone mense, soos Jan Alleman, sy tienderjarige dogter Maria, en 'n Kleurlingskaapwagter, onder die gesamentlike heerskappy van die dominee, die koster, die dokter en die sersant.

'n Krisis ontstaan as Maria swanger word. Haar vader beskuldig die heersers daarvan dat een van hulle die vader van die kind is. Alvier ontken dit en wys die skaapwagter as skuldige aan. Alleman weier om dit te glo en dreig dat hy die skuldige sal doodskiet.

Dieselfde aand vermoor Maria die dominee – deur hom in die dorpsput in te stamp – nadat hy haar weer probeer verlei het. In die daaropvolgende dae verskyn die dominee se gees telkens aan Maria en maan haar om haar skuld te bely sodat God haar kan vergewe. Maria, wat bang is dat sy sal sterf en in die braksloot begrawe sal word, doen 'n paar keer belydenis maar niemand glo haar nie.

Hoewel die dominee se lyk in die put lê, ignoreer almal dit. Jan Alleman word van die moord beskuldig; hy pleeg selfmoord en word in die braksloot begrawe. Weer bely Maria haar skuld, maar weer wil niemand haar glo nie.

Na 'n waansinaanval – omdat haar illusie oor die Goudstad (die Paradys waarvan sy haar lewe lank droom) vernietig word – aanvaar Maria dat haar skuld in die bestaande wêreld nie vergewe sal word nie. Sy vestig nou haar hoop op 'n toekomstige verlossing uit haar troostelose bestaan op Putsonderwater: haar baba sal van Putsonderwater 'n Paradys op aarde maak.

Aan die slot sing sy — saam met die koster (wat die dominee se plek ingeneem het), die dokter en die sersant — 'n slaaplidjie vir die nog ongebore kind waarin sy verlossersrol beklemtoon word.

DIE TEMA

Ten einde enige misverstand te voorkom, dui die dramaturg voor in *Putsonderwater* die tema van sy drama aan: 'n poging om die geloofskrisis van die Westerse mens uit te beeld.

Die onderskrif van die drama: *Variasies op 'n tema van Bernanos*, verskaf 'n verdere aanduiding van die tema en die verwerking daarvan. Georges Bernanos (1888–1948), die Franse Katolieke skrywer, beeld in sy romans die stryd tussen goed en kwaad in die siel van 'n vroom karakter (meestal 'n plattelandse geestelike) uit om die volgende aan te toon: „a childlike simplicity as the life of grace which defeats through its very humility and candour the designs of Satan”.⁸ Die kinderlik-eenvoudige karakter word geplaas teenoor karakters wat die volgende illustreer: „most people give themselves unconsciously to Satan from the earliest experience of disillusionment, after which the individual gradually loses his integrity, fabricating a false self, living a life of subterfuges and deceits and seeking to escape his true self by flights of all kinds . . . ”⁹

In *Putsonderwater* word hierdie tema in gewysigde vorm teruggevind — die stryd tussen goed en kwaad word hier bv. nie in die siel van 'n geestelike nie, maar in Maria uitgebeeld — en die drama toon veral sterk ooreenkomste met Bernanos se laaste roman, *Monsieur Ouine* (1946), wat soos volg beskryf word: „a study of evil in a Godforsaken village . . . (it) presents a microcosm of the modern world . . . (it) mirrors in fact the disruption of a parish which is spiritually dead, the incoherence of a world from which Christ has been banished”.¹⁰

AANBIEDING VAN DIE TEMA

Smit bied sy tema in die vorm van 'n allegorie aan en *Putsonderwater* toon sterk ooreenkomste met die Middeleeuse moraliteite:

Jan Alleman (Alleman kan vergelyk word met *Elckerlyc* in die Middeleeuse moraliteit), sy tienderjarige dogter Maria (die moderne verwarde mens wat nie meer weet waar die waarheid en verlossing lê nie en gevolglik alles aanhang —

sodat sy „'n klein teef" (pp. 1 en 3) en 'n „slet" (p. 45) genoem word), en die Kleurlingskaapwagter (die onderdrukte mens wat sonder regte is en nie na Maria se Goudstad – die Paradys – mag gaan nie: „Net witmense kan soontoe gaan" (p. 9), verteenwoordig die gewone mens.

Hulle staan onder die heerskappy van die dominee (later die dokter), die dokter en die sersant – „Jy sien, hulle is aldie baas op Putsonderwater" (p. 5) – wat onderskeidelik die kerklike, die wetenskaplike en die wêreldlike magte op Putsonderwater verteenwoordig.

Die woestyndorpie Putsonderwater simboliseer die wêreld in sy huidige dorre toestand wat geestelike waardes betref: „Putsonderwater is 'n woestyn tot aan die eindes van die aarde" (p. 31).

Teen hierdie allegoriese voorstelling van die moderne wêreld beeld Smit sy tema deur middel van verskeie motiewe en simbole uit.

DIE MOTIEWE

A. Die mag van die kerk, staat en wetenskap ten opsigte van die individu:

Hier staan die dominee (later die dokter), die sersant en die dokter as maghebbers teenoor Jan Alleman, Maria en die Kleurlingseun as die gewone mens (die individu).

B. Die konflik tussen tradisie en vooruitgang in die religie:

Hier verteenwoordig Jan Alleman, die dokter en die sersant verskillende aspekte van die tradisionele opvatting van die Christendom; die dominee, die dokter, Maria en die Kleurlingseun simboliseer op verskillende wyses die moderne houding teenoor die Christendom.

C. Die geloofskrisis van die individu:

Hierdie motief word in Maria se innerlike konflik uitgebeeld.

A. DIE MAG VAN DIE KERK, STAAT EN WETENSKAP TEN OPSIGTE VAN DIE INDIVIDU

„Jy sien, hulle is aldie baas op Putsonderwater" (p. 5), sê Maria van die dominee, die dokter en die sersant. Daarmee som sy die bestaande toestand op: as verteenwoordigers van die kerk, die wetenskap en die staat regeer hierdie drie mans die bewoners van Putsonderwater; die dominee met „mooi

woordjies en gebede en hemelstories" (p. 6); die dokter met wetenskaplike kennis: „Teen die dood self kan net èk hulle beskerm" (p. 7); die sersant met „mag en gesag" (p. 6).

Dit is nie 'n heerskappy wat op liefde vir die mens gegrond is nie, maar 'n tirannie waarin gebruik gemaak word van die mens se angs. Die sersant verklaar: „As ek nie daar is om die wet en orde te handhaaf nie, sal hulle mekaar sommer die eerste dag al verskeur — soos 'n spul hiënas" (p. 6); die dominee beweer dat die mense bang is vir hulleself: „In hulle harte is alle mense wilde diere. Slegs die liefde maak hulle mense. En die liefde is van God. Sonder God se liefde sal hulle mekaar verskeur en opvreet" (p. 6); en die dokter sê: „ . . . dis omdat hulle bang is om dood te gaan . . . Teen die dood self kan net èk hulle beskerm . . . Daarom kom hulle almal na my toe" (p. 7).

Dit dan is soos die heersers die gewone mense sien: 'n klomp bang wilde diere wat regeer moet word. Die heerskappy wat hulle voer is volkome en die gewone mens staan magteloos daarteenoor. Nadat Maria verlei is, beskuldig Alleman die heersers tevergeefs van die daad (pp. 12–14). Eers verklaar hulle skynheilig dat Maria „vir ons almal soos 'n eie kind" is (p. 12); beskuldig daarna die skaapwagter (p. 13), en verwyf Alleman dan: „En jy het net jouself te blameer. Wat het jy anders verwag van 'n dogter van wie jy nog altyd jou hande gewas het en wat op die dorpsplein moes grootword?" (p. 13).

Hoewel Maria verklaar: „Ek kan hulle almal om my pinkie draai — die sersant en die dominee en die dokter — almal — net so" (p. 5), word sy die slagoffer van hulle mag en skynheiligheid. Ook Alleman word 'n slagoffer omdat hy deur sy beskuldiging en opstand 'n bedreiging vir die bestaande orde beteken. Daarom word hy van die moord op die dominee beskuldig (p. 33) — hoewel Maria skuld beken (p. 33) — en tot selfmoord gedryf (p. 39).

Vir die maghebbers is die saak nou afgehandel: die koster neem die dominee se plek in (p. 43), die sersant eien hom 'n bietjie meer reg toe (p. 44), en die toestand kan bly soos dit was. Maria probeer hulle nog steeds daarvan oortuig dat sy die dominee vermoor het, maar die sersant merk op: „As dit nie jou pa was nie — hoekom het hy homself doodgeskiet?" (p. 41), en die dokter vra: „Waarom het jou pa homself doodgeskiet? 'n Mens skiet jouself nie sonder rede dood nie" (p. 57). (Die dominee se lyk in die put word deur almal geïgnoreer.)

Maria begryp nie waarom niemand die waarheid wil aanvaar nie, maar die dokter som die situasie duidelik op: „ . . . hulle wíl dit nie glo nie . . . Hulle wil nie glo dat die dominee dood is nie . . . Want as hy dood is, sal daar 'n

ander dominee moet kom, en dan sal alles verander hier. En hulle wil nie hê dit moet verander nie. Hulle wil hê alles moet hier bly soos dit is – die sersant omdat hy nou meer mag besit, en die koster omdat hy self dominee kan speel . . .” (p. 57). Die dokter self wil Maria ook nie glo nie (p. 57) en raai haar aan om die gebeure te vergeet: „Dis ’n nare droom wat jy gehad het, dis al” (p. 58).

Die maghebbers is dus gewillig om met leuens en selfbedrog te regeer, solank die bestaande orde nie versteur word en hulle hul mag verloor nie.

Maria aanvaar uiteindelik dat sy magteloos is: haar skuldbekentenis sal nooit aanvaar word nie en sy kan nie van Putsonderwater weglug nie. „Ek sien jy weet nie wat het van al die mense geword wat probeer weglug het van my af nie. Hulle geraamtes lê orals daar op die vlaktes. Hulle kon nie ’n dag leef sonder my beskerming nie” (p. 48), sê die sersant, en die dokter vernietig Maria se geloof in die Goudstad wat sy nog altyd as die Paradys en haar toevlug beskou het: „Dis ’n stad soos enige ander stad” (p. 58). Elk op sy eie manier, dwing die maghebbers Maria om haar aan hulle gesag te onderwerp en die bestaande toestand te aanvaar. Maar Maria *kan* nie sonder haar droom van verlossing leef nie, en sy skep ’n nuwe illusie om sin aan haar bestaan te gee: die geloof in haar baba: „Maar as hy eers groot is, sal hy baie slim wees” (p. 62) en „Jy sal Putsonderwater nie ken nie. Hy sal van hom ’n paradys maak” (p. 63), verklaar Maria. Die baba sal wel die bestaande orde versteur, die mag van die heersers breek, en aan almal – ook die skaapwagter (p. 63) – regte en ’n beter lewe bring.

As Maria aan die slot ’n wiegeliedjie sing, sing die maghebbers egter saam: „As jy kom, sal blomme blom en grassaad dein oor die woestyn” (p. 65). Ook hulle wil skynbaar ontsnap aan die dorre toestand wat hulle self met hul liefdelose heerskappy geskep het, maar waarin hulle uiteindelik net so vasgevang is as die mense oor wie hulle regeer.

B. DIE KONFLIK TUSSEN TRADISIE EN VOORUITGANG IN DIE RELIGIE

„Ja kyk, Dominee – ook wat j^ou betref, vertrou ek al lankal nie meer die vrede nie. Vandat jy met al jou nuwerwetse dinge hier begin het” (p. 12);

„Om te maak of ons almal – selfs hierdie kind hier – jou gelykes is. En die Bybel in ’n taal waarin elke Jan Rap en sy maat dit maar sommer self kan lees. Ek het geweet dit kan niks goeds afgee nie. En dis nou wat daarvan gekom het” (p. 13).

Met hierdie woorde plaas Jan Alleman homself teenoor enige vernuwing – hetsy goed of sleg – in die Christelike geloof. Hy verteenwoordig hier die persoon wat opreg daarvan oortuig is dat die tradisionele geloof die juiste is: „Aan my is die poort tot die hemel beloop – as ek in die weë van die Here wandel. En ek hét in die weë van die Here gewandel” (p. 36).

Ook die sersant staan aan die kant van die Christelike tradisies. By hom is daar egter geen sprake van geloof in die dominee se „mooi woordjies en gebede en hemelstories” (p. 6) nie: hy handhaaf die tradisies omdat dit hom pas. Die dominee (later die koster) mag die mense op Sondag regeer, maar moet nie probeer om meer mag te verwerf nie: „Dan sluit ons die kerk en ons onthef jou van onse dominee se verantwoordelikhede” (p. 44), dreig hy die koster wat Maria in sy huis wil opneem, want: „hier op Putsonderwater tref ek die reëlings” (p. 44). Die sersant is verteenwoordigend van diegene wat bereid is om vir die oog van die wêreld voor te gee dat hulle in die Christendom glo, solank dit nie met hulle werklike belange bots nie.

Die koster verteenwoordig ’n derde aspek van die tradisionele geloof: die persoon met ’n God van straf en vergelding (p. 46) en ’n diep ontsag vir die dominee se status: „Hoe durf jy, Alleman! Jy praat met die *dominee*” (p. 13), sê hy as Alleman die dominee van Maria se verleiding beskuldig. Vir die koster staan die dominee bo alle verdenking en is byna gelyk aan God: „Wie is ons om te vra waar die dominee heen is? Hy kan gaan waarheen hy wil” (p. 25). Die koster is ’n tipiese voorbeeld van die soort kleindorpse Christen wat steeds meer uitsterf. Hy glo botweg wat in die Bybel staan: „Hy’s nie dood nie. Al het jou pa hom ook geskiet – al het jy gesien dat jou pa hom skiet – hy’s nie dood nie; hy leef . . . Ons moet net glo” (p. 50), verklaar hy as Maria sê dat die dominee dood is. Sy geloof is bloot niksseggende vertoon, gegrond op ’n stel pasklaar formules, en geheel en al uit voeling met die werklikheid.

Teenoor hierdie tradisionele groep staan die karakters wat die twintigste-eeuse houding teenoor die Christendom simboliseer:

Die dominee met sy „nuwerwetse dinge” (p. 12), wat volgens die koster te sag is („ . . . en dít betaal nooit” – p. 14), glo in die liefde van God en verklaar: „ . . . ek is die fontein hier waarby hulle God se liefde kan kom drink” (p. 6); maar hy negeer die wese en die waarde van die Christendom deur homself – en nie Christus nie – as weg tot God te beskou: „As ek die liefde van hulle onthou . . .” (p. 7). Hy is dus nie ’n nederige dienaar van God nie, maar ’n persoon wat ’n magspoging bekleed en misbruik daarvan maak (deur Maria te verlei). Nogtans probeer hy om iets van die Christendom in die moderne eeu te handhaaf.

Die dokter gaan wel kerk toe en beskou Maria se baba as „'n stukkie van God” (p. 54), maar hy glo nie in die Bybel of in 'n hiernamaals nie. Na ons dood word ons deel van die aarde, beweer hy: „Deel van die groot ewige aarde waaruit ons almal voortgekóm het en waarin ons ewig verder leef. Dit is ons ewigheid” (p. 59). Sy houding teenoor die Christendom is tipies van die moderne wetenskaplike.

Maria het 'n ambivalente houding teenoor die religie. Sy gaan hoofsaaklik uit angs kerk toe: „As 'n mens nie kerk toe gaan nie en jy gaan eendag dood, dan begrawe hulle jou in die braksloot” (p. 8); as jy wel kerk toe gaan: „Dan begrawe hulle jou daar in die kerkhof – langs die kerk. Dis die poort na die hemel” (p. 8). Tog erken sy dat sy by die dominee veilig gevoel het: „Ek was nooit bang by hom nie – selfs nie eens om dood te gaan nie” (p. 55), en openbaar 'n instinktiewe behoefte aan religie. (Maria se houding word in Motief C vollediger behandel.)

Die Kleurlingskaapwagter is nie bang vir die dominee nie (p. 8) en gaan nie kerk toe nie. Volgens Maria sal hy nie in die Goudstad (die Paradys) toegelaat word omdat hy nie blank is nie (p. 9); gevolglik beraam hy planne om die Goudstad te bereik (p. 10) sonder die Christendom se hulp wat hom weens sy kleur ontsê word. (Hier word die Suid-Afrikaanse politieke beleid by die religie betrek; dit doen afbreuk aan die algemeen-menslike aspek van die allegorie.)

Van al die karakters is dit net Jan Alleman (as opregte tradisionele Christen) en die dominee (wat ten spyte van sy menslike swakhede nogtans probeer om God se liefde te verkondig) wat die Christendom probeer handhaaf, en dit is juis hulle wat ondergaan. Die dominee word deur Maria vermoor (p. 23); Alleman word van die moord beskuldig (p. 33) en tot selfmoord gedryf (p. 39).

Die koster neem die dominee se plek in (p. 43) en probeer om die Christendom met bangmakery in plaas van liefde te handhaaf (met preke uit Deuter. 28 : 16 en 28 : 65–67; pp. 34–35 en p. 46). Hy slaag nie daarin nie: „Ek lui en ek lui en ek lui – en niemand kom nie. Die kerk bly leeg. Dood. 'n Dooie liggaam sonder 'n siel. 'n Put sonder water. Ja, 'n put sonder water . . . ” (p. 31), erken die koster.

Die religie het nou heeltemal sy waarde verloor. Sowel die opregte tradisionele as die vooruitstrewende geloof het gesterf en slegs 'n leë, hipokritiese, uiterlike vertoon bly oor – dit en die hoop op 'n toekomstige verlossing deur Maria se baba wat Putsonderwater sal red uit die steriele toestand waarin dit verkeer (p. 63).

Die kind sal deels deur middel van wetenskaplike kennis (p. 62) hierdie verandering tot stand bring: „Hy word dalk die man wat al die antwoorde ken waarna ons so lankal soek – die man wat met een flits van sy brein die dood kan oorwin

en ons almal gelukkig maak, of wat een oggend hier sal uitstap en die see se water, vars soos dit uit die hemel geval het, in 'n rivier deur die woestyn laat stroom totdat Putsonderwater soos 'n paradys lyk" (p. 53). Die verlossing sal dus nie deur geloof alleen geskied nie, maar deur 'n mengsel van goddelike mag en wetenskaplike kennis; 'n religie aangepas by die twintigste eeu.

C. DIE GELOFSKRISIS VAN DIE INDIVIDU

Hierdie motief word uitgebeeld in die innerlike konflik van Maria, die moderne, verwarde mens wat alles aanhang — kerk, staat en wetenskap — omdat sy nie weet waar die waarheid en verlossing lê nie. Sy het 'n verhouding met al die maghebbers, nie omdat sy werklik sleg of ligsinnig is nie, maar omdat sy hoop dat een van hulle haar Goudstad toe sal neem (pp. 15, 17, 45) waar sy nie meer hoef bang te wees om dood te gaan en deur die aasvoëls en hiënas opgeëet te word nie.

Ten spyte van haar verhoudings met die ander mans, voel Maria tog die veiligste by die dominee (d.w.s. die kerk): „Ek het gedink by j^ou is ek veilig — jy sal my beskerm, en my na die Goudstad toe vat — soos jy gesê het — waar ek vir niks meer bang hoef te wees nie . . . ” (p. 18), sê sy vir hom, en later verklaar sy teenoor die dokter: „Ek het hom liefgehad. Baie liewer as my pa. Ek was nooit bang by hom nie — selfs nie eens om dood te gaan nie” (p. 55).

Maria se houding teenoor die Christendom word dus gemotiveer deur 'n mengsel van instinktiewe gevoel — die soek na beskerming — en angs dat sy nie hemel toe sal gaan nie. Sy *wil* in die Christendom glo en as sy in haar angs die dominee vermoor (p. 23), groei haar skuldgevoel tot 'n obsessie omdat sy meen dat sy nou vir altyd verdoem is. Die gees van die dominee ontstel haar nog meer deur te sê dat sy nooit die Goudstad sal sien voor sy skuld bely nie (pp. 45, en 47), terwyl Maria juis bang is dat hulle haar in die braksloot sal begrawe as sy wel beken dat sy die moord gepleeg het (p. 26).

Maria probeer die dominee se gees daarvan oortuig dat sy dood 'n ongeluk was: „Doom, ek wou dit nie gedoen het nie. Ek wou jou nie in die put instamp nie. Dit was 'n ongeluk. Ek is jammer” (p. 27); „Jy't my vasgehou. En dit maak my bang as iemand my vashou. Dan weet ek nie wat ek doen nie” (p. 27). Maria meen dat haar verloëning van die Christendom 'n ongeluk was, maar die dominee weier om haar te glo: „Jy het nog altyd bedoel

om dit te doen – van kleins af al” (p. 38); „Jy het van kleins af vir God gehaat, en vir Christus. Want jy was bang om dood te gaan, en jy het vir jouself gesê dis hulle skuld dat jy moet doodgaan” (p. 38).

Met hierdie woorde word Maria (en die moderne Christen) se ambivalente houding teenoor die Christendom gestel: aan die een kant die hoop om daarin verlossing te vind en die ewige lewe te bekom, aan die ander kant die instinktiewe haat daarteen juis omdat dit verantwoordelik is vir die *geloof* in verlossing en ’n ewige lewe en die gevolglike besef van skuld wat dit skep.

Hierdie ambivalente houding motiveer Maria se pogings om weg te breek van die Christendom, om in die twintigste-eeuse rasionalisme en wetenskaplike opvattinge verlossing van haar probleme te vind. Daarom sê sy vir die dominee: „Ek gaan saam met iemand anders na die Goudstad toe . . . Jonger as jy. En hy’s geleerd. Hy’s die slimste man op Putsonderwater” (p. 18).

As die dominee haar dan – hoofsaaklik uit jaloesie op die dokter – probeer verlei (haar tot die Christendom probeer terugbring), vermoor Maria hom in haar ang. Maar dit is juis hierdie moord – hierdie daadwerklike wegbreek van die Christendom – wat verantwoordelik is vir Maria se skuld en gevolglike ontnugtering in die moderne rasionalisme. Die dominee laat haar nie met rus nie, sy gees verskyn aan haar (pp. 26, 27, 31, 37–38) en waarsku haar om skuld te bely anders sal sy in die braksloot begrawe word. Maria glo hom (sodat die ang vir die dood ’n menslike oerinstink word, iets waaraan hy nie kan ontkom nie) en wil haar skuld bely sodat sy vergewe kan word en ten spyte van haar daad nog Paradys toe kan gaan.

En dit is hier waar die moderne rasionalisme en wetenskap te kort skiet: hulle laat nie toe dat Maria skuld bely nie: die sersant en die koster verklaar dat haar pa homself nie sou doodgeskiet het as hy nie die moord gepleeg het nie; die dokter herhaal die argument, verklaar dat Maria dit alles gedroom het, en gee ’n psigo-analitiese verduideliking van wat gebeur het: twintigste-eeuse pogings om skuld te rasionaliseer. Hulle weier om haar Goudstad toe te neem (pp. 35, 41, 45, 47) – ’n openlike negasie van die bestaan van ’n paradys – en nadat die dokter Maria se geloof in ’n hemelse Goudstad vernietig, sê Maria: „Ek het geweet dit sal gebeur. Ek het geweet . . . Dat daar ook nie ’n Goudstad sal wees nie. Dis omdat niemand my wil glo nie” (p. 59). Daar bly vir haar geen ander antwoord oor as ’n waansinaanval nie (p. 59) – die waansinnige skreeu van die moderne mens aan wie die reg om skuld te bely en vergewe te word, ontnem is terwyl die behoefte daaraan deel van die menslike aard is en nie deur rasionalisme of wetenskap weggeredeneer kan word nie.

Na hierdie laaste patetiese en magtelose verset teen 'n wêreld wat haar illusies vernietig en haar tot ewige skuld verdoem, bly daar vir Maria slegs een uitweg: om in 'n toekomstige verlossing te glo. Die kind wat sy dra, sal haar en Putsonderwater uit die dorre, sinlose bestaan verlos (p. 63); 'n Paradys sal op aarde, in plaas van in die Hiernamaals, geskep word.

Met hierdie oplossing word die moontlikheid geopper van 'n religie aangepas by die werklikheid van die twintigste eeu (wat met sy wetenskaplike kennis blinde, tradisionele geloof onmoontlik maak), waarin skuldbelydenis, verlossing en die Paradys – nou egter op aarde – weer bestaansreg sal hê.

Dramaties en allegories is dit juis dat Maria, die moderne, verwarde Christen, direk vir die dominee (die moderne Christendom), en indirek vir Alleman (die tradisionele Christendom) se dood verantwoordelik is, en dat aan haar skuldbelydenis en verlossing ontsê word terwyl sy dan die toekomstige verlossing (waarin kerk, staat en wetenskap 'n aandeel het) moontlik maak: die moderne Christen moet self 'n oplossing vir sy konflik vind.

DIE SIMBOLIEK

Behalwe vir die reeds genoemde simboliek – Putsonderwater as simbool van die bestaande wêreldtoestand en die karakters wat verskillende tipes mense en magte verteenwoordig – kom ook die volgende simbole, almal met 'n Bybelse inslag, veelvuldig voor: die hiënas en aasvoëls, die Goudstad, die put, Maria se naam en baba.

Die hiënas en aasvoëls

In Levitikus 26:22 staan: „Ek sal die wilde dier van die veld onder julle stuur en dié sal julle kinderloos maak en julle vee uitroei“; en in I Samuel 17:44: „ . . . dat ek jou vlees aan die voëls van die hemel en die diere van die veld kan gee“.

Op hierdie strawwe van God wat die ongehoorsame Christen tref, word duidelik gesinspeel in die simboliese gebruik van die aasvoëls en hiënas in *Putsonderwater*: Maria gaan kerk toe omdat sy in die braksloot begrawe sal word as sy nie gaan nie: „En dan kom die hiënas in die nag en hulle grawe jou weer uit, en in die dag kom eet die aasvoëls jou oë op“ (p. 8).

Vanaf die begin van die drama is dit duidelik dat die aasvoël- en hiëna-simboliek aangewend word om die wegbreek van die Christendom te simboliseer. Maar dit is nie net die werklike aasvoëls en hiënas wat die strawwe van

God simboliseer en 'n bedreiging vir die Christen is nie. Op p. 5 en p. 7 noem die seun die dominee „die ou aasvoël”, die sersant noem die mense op Putsonderwater „'n spul hiënas” (p. 6), en die dominee sê: „ . . . In hulle harte is alle mense wilde diere” en „ . . . as ek die liefde (van God) van hulle onthou, dan sal hulle mekaar verskeur en opvreet — soos 'n spul wilde diere” (pp. 6–7): ook die mens vorm 'n bedreiging vir sy medemens as daar nie Christelike liefde is nie. Die feit dat die seun die dominee „die ou aasvoël” noem, dui aan dat die dominee ook nie 'n ware Christen is nie — ook 'n bedreiging vorm — in teenstelling met wat die dominee self verkondig. Op p. 54 egter sê Maria vir die dokter: „Jullé het almal aasvoëloë. Net die dominee s'n was nie so nie . . .” (Vir hierdie ommeswaai gee André Brink die volgende verklaring: „Eers na sy dood, wanneer hy met ander woorde onaangeraak bly deur sy eie werklikheid, kan hy inderdaad onthou word as die liefde in persoon.”)¹¹

Die veelvuldigste gebruik van die aasvoëls en hiënas is in verband met die moord op die dominee en Maria se daaropvolgende pogings om skuld te bely en verlossing te vind: die aasvoëls en hiënas kom steeds nader en vergroot Maria se angs en behoefte aan skuldbelydenis. Hier egter verloor die simboliek veel van sy waarde deurdat dit te veel keer gebruik word om nog treffend te bly (die aasvoëls word ongeveer twee-en-dertig, en die hiënas twaalf keer genoem ná die moord). Daar ontstaan nou ook verwarring deurdat die dramaturg die aasvoëls en hiënas in konkrete vorm begin aanbied (Maria sien die aasvoëls op pp. 34, 35, 37, 42, 60, 62 en 64, op pp. 42 en 50 verskyn daar 'n aasvoël op die put; en sy hoor die hiënas op pp. 27, 37, 38 en 50) — terwyl Maria deur die allegoriese (of hallusionêre, soos Brink dit stel) aasvoëls „opgevreet” word (pp. 46, 53, 57). Ook bring die dramaturg die simbool tot 'n taamlik fasiële slot: aan die einde van die drama waar Maria in haar illusie oor die toekomstige verlossing leef, sien sy nog net een aasvoël en: „Hy word nou al kleiner en kleiner. 'n Mens kan hom amper nie meer sien nie” (p. 64) — dit beklemtoon op onsubtiele wyse die hoopvolle noot waarop die drama eindig.

Die Goudstad

In Openbaringe 21:11–21 word 'n beskrywing van die tweede Jerusalem gegee wat Maria byna woordeliks herhaal as sy haar Goudstad beskrywe (pp. 9, 19). Die simboliek hier — die Goudstad as Paradys waar „net die goeie mense” na toe kan gaan (p. 9), en Maria se obsessie om Goudstad toe te gaan wat die menslike verlange na die Paradys simboliseer — is baie duidelik.

Maar die Goue Stad of Goudstad het in Suid-Afrika ook 'n ander betekenis: dit is die benaming wat aan Johannesburg gegee word. Hierdie betekenis word beklemtoon deur Maria se nuwe verduideliking van die begrippe „Goudstad” en „Johannesburg” as dieselfde stad waar sy sê: „Dit staan in die Bybel. Dis die apostel Johannes se stad. Daarom noem hulle hom Johannesburg” (p. 9).

Maar in Suid-Afrika is dit juis Johannesburg wat die simbool van menslike verwordenheid is (ook in die letterkunde, soos bv. in Totius se *Trekkerswee*). Teenoor Maria se begrip van 'n Paradys staan dus die werklikheid van 'n uiters materialistiese stad met dieselfde naam: dit word in die drama uitgebring deur die seun se idee van die Goudstad – hy soek nie 'n geestelike Paradys nie maar 'n stad waar hy sersant kan word en waar „die koster self sy blerrie klok” kan lui (p. 63) – 'n plek waar hy die regte kan opeis wat hom nou ontsê word omdat hy nie blank is nie.

Hierdie twee begrippe van die Goudstad motiveer Maria se waansinaanval (p. 59): die dokter oortuig haar daarvan dat haar Goudstad nie bestaan nie en sy aanvaar dit omdat niemand haar wil glo nie; maar dan sê die dokter: „Maar daar is 'n Goudstad” (p. 59), en Maria word gekonfronteer met die werklikheid: slegs die aardse, materialistiese Goudstad kan bestaan in 'n wêreld sonder geloof waarin haar Paradys geen plek het nie.

Maar na haar aanval bou Maria in haar geloof op toekomstige redding weer 'n Goudstad op: haar seun sal Putsonderwater in 'n Paradys verander (pp. 62–63) – hier nie meer 'n Paradys ver weg nie, maar 'n Paradys op haar aardse woonplek. Dit is vir Maria onmoontlik om sonder die geloof in 'n Paradys te bestaan – simbool van die menslike verlange na die Paradys wat nie vernietig kan word nie – maar die feit dat Putsonderwater in 'n Paradys omgeskep sal word, dui op 'n verandering in Maria se geloof: die lewe op aarde het die plek van 'n bestaan in die hiernamaals ingeneem.

Dieselfde beswaar as dié ten opsigte van die aasvoël-en-hiëna-simbool geld ook hier: die Goudstad-simbool word te veel keer herhaal (dit kom ongeveer sewe-en-vyftig keer voor) om sy volle trefkrag te behou.

Die put

In die Bybel is daar talle verwysings (bv. in Gen. 26:19; Num. 21:16 en 2 Kon. 18:31) na 'n Put met lewende water. Hierdie verwysings word letterlik bedoel: die put met sy lewende water is 'n noodsaaklike element vir mens en dier om in lewe te bly. In Hooglied 4:15 lees ons egter: „U is . . . 'n put van lewende

water", wat simbolies bedoel word: God as put waarby die mens lewende water drink – daarsonder sterf hy – en die ewige lewe bekom.

Dit is in hierdie sin dat die put in *Putsonderwater* funksioneer. Op p. 2 vra Maria aan die seun of daar water in die put is en hy antwoord: „Water? Waar dink jy kry die dorp sy naam vandaan? Putsonderwater beteken daar's g'n water in die put nie": letterlik en figuurlik is Putsonderwater dor en droog.

Daar bly egter die moontlikheid wat Maria opper: „As dit reën, is daar water in" (p. 2) – sodat die toestand aan die begin van die drama nog nie heeltemal hopeloos is nie. Maar dan stamp Maria die dominee in die put in (p. 23) en solank sy lyk daarin lê, sal die put nie sy rol kan vervul nie: selfs al sou dit reën, sou die water ondrinkbaar wees. Op realistiese sowel as allegoriese vlak is die bewoners van Putsonderwater nou afgesny van die bron van lewende water.

Die ander karakters weier om ondersoek in te stel na die rede vir die reuk wat nou uit die put kom (pp. 48 en 50) en draai hul gesigte weg as hulle verby die put stap (p. 43). Almal is bereid om hulle dorre toestand te aanvaar en wend geen poging aan om die put skoon te maak sodat daar weer lewende water kan inkom nie.

Hierdie toestand van selfbedrog, wat die maghebbers pas, duur tot aan die slot waar daar weer hoop vir die toekoms gegee word. „Die put sal sommer oorloop van al die water" (p. 63), sê Maria en die seun antwoord: „Ja. En as ons dors is, lê ons sommer so oor die muurtjie en drink" (p. 63) – die baba sal aan die put sy lewende water teruggee en 'n einde aan die liggaamlike en geestelike dorheid maak.

Maria se naam en haar baba

Maria simboliseer die moeder van die Verlosser en het dieselfde naam as Jesus se moeder. Dit is egter slegs as draer van die Verlosser dat Maria 'n ooreenkoms met die Bybelse Maria toon (sien KARAKTERISERING, p. 29–30).

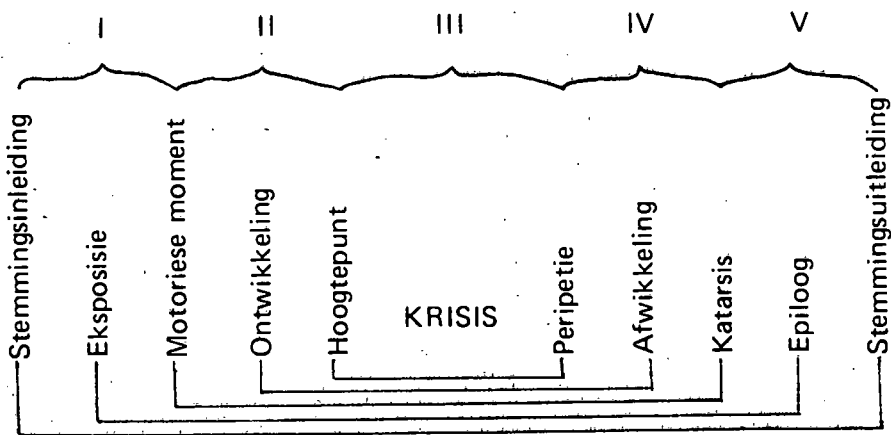
Dat die baba die Verlosser simboliseer word duidelik in die drama uitgebring. Op p. 53 beskryf die dokter die baba as „ . . . dalk die wonderlikste man wat nog ooit op die aarde geloop het . . . die man wat met een flits van sy brein die dood kan oorwin en ons almal gelukkig maak, of wat een oggend hier sal uitstap en die see se water, vars soos dit uit die hemel geval het, in 'n rivier deur die woestyn laat stroom totdat Putsonderwater soos 'n paradys lyk."

Nie net word daar in die Bybel genoem dat Jesus die weg tot die ewige lewe is nie, maar in Psalm 107:33 en in Jesaja 50:2 lees ons: „Hy het riviere in die woestyne gemaak".

Op p. 62 sê Maria: „ . . . my kindjie sal skape . . . ”, en „ . . . hy (sal) al die dooie mense weer lewendig maak”. In Joh. 10:11 sê Christus van homself: „Ek is die goeie Herder”; en in Rom. 8:11 staan: „ . . . dan sal Hy ook julle sterflike liggame lewendig maak”. Die goddelike aspek van Maria se baba word hiermee duidelik gestel.

DIE UITERLIKE BOU

Putsonderwater is 'n drama in vier dele en het die bou van die konvensionele drama. In *Dramaturgie*¹² gee Verhagen die volgende skematiese indeling van 'n konvensionele drama.



Aan die hand van hierdie skema sien ons dat die drama in vyf fases – simmetries van aard – val, maar Verhagen beklemtoon dat dit nie beteken dat „een ‚goed’ drama in 5 bedrywe behoort te worden geschreven”¹³, en ook nie dat daar ’n parallelverband tussen die fases en bedrywe is nie: „alles hangt af van de dictatoriale en harmonische willekeur van de dramaturg – de keuze i.v.m. de verhouding in lengte (dus tijdsduur) der verschillende onderdelen hangt van hem af (in het moderne drama is bv. de neiging om de katastrofe zeer kort op de beslissende peripetie te laten volgen en aan epiloog en stemmingsuiteiding weinig of geen plek te geven).”¹⁴

Aan die hand van Verhagen se skema, kan *Putsonderwater* soos volg ontleed word:

- DEEL I pp. 1–5: *Stemmingsinleiding*. Hier word die stemmings- en gevoelensfeer van die drama aangedui in die toneeltjie wat iets van die daaglikse lewe op Putsonderwater toon.
- pp. 5–11: *Die eksposisie*. In die gesprek tussen Maria en die seun word besonderhede oor die karakters en hul onderlinge verhoudinge, oor die voorgeskiedenis en oor die tema verskaf.
- p. 11: *Die motoriese moment*, die oomblik waarop die drama werklik begin loop: die aankondiging dat Maria swanger is.
- pp. 11–19: *Ontwikkeling*. Na die motoriese moment begin die dramatiese toestand opbou na 'n hoogtepunt toe: Alleman beskuldig die maghebbers daarvan dat één van hulle die vader van Maria se kind is; dreig dat hy die skuldige sal doodskiet, en neem Maria huis toe om uit te vind wie haar verlei het. Maria besoek saans die dominee en smee hom om haar Goudstad toe te neem, maar hy weier en sy verklaar dat sy met iemand anders sal gaan.
- pp. 20–22: *Die hoogtepunt*, dit wil sê, die oomblik wat die krisis voorafgaan: die verleidingstoneel.
- pp. 22–23: *Die krisis*, wat Verhagen soos volg omskryf: „Een bijzondere levensomstandigheid, welke de innerlijke krachten en machten van de mens oproept, tot handhaving zijner persoonlijkheid. Daar zulk een crisis slechts mogelijk is door de aanwezigheid van iets of iemand, waartegen die persoonlijkheid gehandhaafd dient te worden, zal zij tevens het karakter hebben van een *botsing op een weerstand* en een *worsteling* om die weerstand te overwinnen. Vandaar, dat men spreekt van het *dramatisch conflict*“.¹⁵ Die moord van Maria op die dominee.
- p. 23: *Die peripetie*, dit wil sê, die oomblik waarop die drama uit die krisis tree: Die sersant ontdek Maria by die put, waarin sy so juis die dominee ingestamp het, en neem haar huis toe met die belofte om haar te beskerm.

DEEL II: pp. 24–42: *Die afwikkeling*, dit wil sê, die deel van die drama waarin „zich de gevolgen der crisis meer en meer gaan aftekenen en de aard van de afloop reeds duidelik gaat worden. Maar verrassingen blijven hier gewoonlijk niet uit: dikwijls zien we 'schijnbewegingen', onverwachte wendingen, veroorzaakt door na-crisis”¹⁶

In hierdie deel van die drama vind ons die belydenis-toneeltjies van Maria, haar pogings om van haar skuld verlos te word, die selfmoord van Alleman, en haar finale afwysing van die koster se Christendom.

DEEL III: pp. 51–59: *Die katastrofe*. Die toneel tussen Maria en die dokter waarin Maria volkome van haar illusies ten opsigte van haar medemens en die Goudstad beroof word en sy 'n waansinaanval kry.

DEEL IV: pp. 60–65: *Epiloog*: „ . . . of een gespeelde scène waarin gedemonstreerd wordt hoe de personages, welke de crisis hebben doorstaan, een nieuw leven ingaan”.¹⁷ Hier die hele Deel IV waar Maria en die ander karakters wag op die geboorte van haar baba wat hulle uit hul dorre bestaan sal verlos.

Hierdie epiloog – wat ook stemmingsuitleiding is – bring dan die „verzoenende eindindruk, de verlichtende reëtie”¹⁸ wat met die Griekse woord *katarsis* (reini-ging) aangedui word.

Aan die hand van bostaande ontleding is dit duidelik dat die tradisies van die konvensionele drama ook nog dikwels toegepas kan word op die moderne drama – hulle het, ten spyte van nuwe konvensies, geënsins hul waarde verloor nie.

SPANNING

Uit bostaande ontleding kan gesien word dat Deel I van die drama vinnig verloop en dat die spanning vinnig opbou na die krisis toe. In Deel II en die grootste deel van Deel III bou die spanning veel stadiger op, hoofsaaklik omdat hier verskillende toneeltjies herhaal word sonder dat hulle die dramatiese handeling veel verder voer.

So, byvoorbeeld, word die belydenistoneel van Maria vier keer herhaal (pp. 33, 35, 40 en 48) voordat dit in die toneel tussen Maria en die dokter (pp. 55–58) ten volle dramaties uitgewerk word:

In 'n poging om haar vader se lewe te red, bely Maria eers skuld aan die koster (p. 33). Sy sweer dat sy die moord gepleeg het en vertel die koster hoe sy dit gedoen het. Die koster stap weg.

Op p. 35 bely Maria skuld aan haar vader: weer erken sy dat sy die moord gepleeg het en herhaal: „Ek het hom in die put gestamp . . .”, maar gee nou ook die rede vir haar daad. Sy probeer Alleman oorreed om saam met haar Goudstad toe te vlug – waar hulle veilig sal wees – maar hy antwoord nie en ontken ook Maria se reg op skuldbelydenis.

Op p. 40 na Alleman se dood, wil die ander hom in die braksloot begrawe en om dit te verhoed, bely Maria skuld aan die sersant: sy gebruik byna dieselfde woorde as voorheen, maar voeg nou by: „Jy kan hom ruik! . . . Kom! Kom ruik! ” Die sersant antwoord slegs: „As dit nie jou pa was nie – hoekom het hy homself doodgeskiet? ” (p. 41).

Op p. 48 vertel Maria aan die seun wat sy gedoen het – weer in byna dieselfde woorde as voorheen – maar ook hy weier om haar te glo.

In hierdie stadium het Maria probeer om vier van die vyf karakters van haar skuld te oortuig, maar hoewel die toneeltjies, kollektief besien, goed geïntegreer is by wat daarvoor en daarna gebeur, bly dit 'n herhaling van dieselfde dialoog. In plaas dat die handeling voortbeweeg na die klimaks (p. 58–59), ondergaan dit telkens 'n soort teruggang (na die belydenistoneel) en moet dan weer opnuut in beweging kom. Dit het 'n stotende effek wat moontlik vermy kon gewees het deur die dialoog te wysig of die belydenistoneeltjies te verminder of saam te vat, sodat die spanning, sonder onderbrekings, vinniger kon opbou na die groot belydenistoneel tussen Maria en die dokter waar dit ten volle uitgewerk word. Ook in hierdie toneel vind ons herhaling van vroeëre dialoog (p. 55: „Dis die waarheid. Ek sweer . . .”), maar omdat die dokter ingaan op wat Maria vertel, is dit minder eentonig as in die ander toneeltjies.

In Deel IV is daar geen sprake van spanning nie: na die klimaks aan die einde van Deel III is die spanning uitgewerk en Deel IV dien slegs as 'n rustig-vloeiende epiloog en stemmingsuitleiding.

By die opbou en ontlaaiing van die spanning ten opsigte van die hoogtepunte in die drama – die moordtoneel (p. 23), die selfmoord van Alleman (pp. 38–39), en Maria se waansinaanval (p. 59) – speel fisieke handeling 'n belangrike en effektiewe rol: die moordtoneel word voorafgegaan deur die

hipnotiese Hooglied (pp. 20–22), die worsteling tussen Maria en die dominee (p. 22), waarna sy ontsnap en bang by die put uitkom (hier speel die put op realistiese en simboliese vlak 'n belangrike rol), en na 'n verdere geveg die dominee in die put instamp (p. 23). Hier word die spanning fisiek opgevoer na die hoogtepunt en ook fisiek ontlaai.

Die selfmoordtoneel word voorafgegaan deur die byna morbiede toneeltjie waarin die seun 'n graf vir Alleman grawe en Alleman aan hom en Maria bevele gee. Dan begin Alleman sing – terwyl die maghebbers saamneurie – stap in die graf in en skiet homself (p. 39). Die spanning word hier opgevoer deur die koue, beangstigende wyse waarop die maghebbers hulle *onthou* van fisieke optrede, geen poging aanwend om Alleman te keer nie, en slegs toekyk terwyl Alleman homself skiet en die spanning sodoende fisiek ontlaai.

Maria se waansinaanval word voorafgegaan deur die belydenistoneel met die dokter (pp. 51–59) waarin hy met sy wetenskaplike logika Maria tot die aanval dryf. Hier word die spanning hoofsaaklik deur dialoog opgevoer en dan fisiek ontlaai as Maria begin skreeu.

In aldrie gevalle word ons deur 'n effektiewe opbou van spanning op 'n hoogtepunt in die drama voorberei.

KARAKTERISERING

Soos ander konvensionele dramas het *Putsonderwater* 'n protagonis (Maria), antagonist (die dominee, die dokter, die sersant en die koster) en tritagonis (die seun en Jan Alleman – laasgenoemde tree egter ook as protagonis op in sy stryd teen die heerskappy waarin hy ondergaan).

Maria word geteken as 'n fantasieryke tienerjarige met haar drome van die Goudstad (pp. 9, 19), haar angste vir die donker (p. 15), haar naïewe rede om kerk toe te gaan (p. 8), haar geloof dat sy almal om haar pinkie kan draai (p. 5), en haar kinderlik-trotse vermakerigheid as die dominee weier om haar Goudstad toe te neem en sy sê dat iemand anders haar gaan neem: „Jonger as jy. En hy's geleerd. Hy's die slimste man op Putsonderwater” (p. 18).

Ook haar uiteindelijke geloof dat haar seun die Verlosser sal wees, pas by haar jeugdige, fantasieryke karakter: as sy meer volwasse was, sou sy hoogs waarskynlik nie meer *kon* geglo het dat so 'n moontlikheid bestaan nie – die realiteit van haar hopelose bestaan sou dan reeds die fantasie in haar gedood het. Dit is, myns insiens, as gevolg van haar jeug dat Maria in staat is om die krisis te deurstaan en haar geloof in die toekoms te behou.

Op realistiese vlak is Maria tot dusver sielkundig heeltemal aanvaarbaar geteken. *Putsonderwater* is egter 'n allegorie en op allegoriese vlak vervul Maria die rol van die Verlosser se moeder. Omdat ook haar naam Maria is, is dit onvermydelik dat 'n vergelyking tussen haar en die moeder van Christus getref word: die maagd Maria wat die prototipe van onskuld en deugd is. In *Putsonderwater*, egter, is Maria allermins so rein en deugdelik: volgens die seun se vader is sy 'n „klein teef” (p. 1) en aangesien sy 'n seksuele verhouding met alvier die maghebbers het, kan hierdie aantyging moeilik ontken word. Soos Christus het haar baba ook nie 'n wettige vader nie: nie omdat God sy vader is nie, maar omdat daar vier moontlike vaders is. Ons het hier te make met 'n uiters aardse Maria, wat op allegoriese vlak die vraag wek of sy inderdaad die Maria-rol kan simboliseer en of haar aardseheid nie afbreuk doen aan die allegoriese betekenis van die drama nie.

Teenoor hierdie besware staan daar ander: Maria se insig in die karakters van haar verleiers (pp. 6–7), haar fanatieke obsessie met die Goudstad, haar passiewe aanvaarding van haar swangerskap, die manier waarop sy uitwerk waarom sy die dominee vermoor het (p. 56): dit is alles op allegoriese vlak aanvaarbaar, maar op realistiese vlak twyfel 'n mens of hierdie eenvoudige tienerjarige werklik so sal kan handel en redeneer.

Die karakterisering is hier onsuiver: nòg op realistiese nòg op allegoriese vlak is Maria heeltemal aanvaarbaar.

Die dominee, die dokter, die sersant en die koster verteenwoordig op realistiese vlak die elite en mag op enige klein dorp. Hulle regeer die gewone mense en vorm 'n geslote eenheid – wat slegs gedurende die verloëning van Maria dreig te verbreek (pp. 12–13) – om hul magposisie te behou. Elkeen meen dat hy die „waarheid” verkondig en die werklike baas is (pp. 6–7), en verkleineer die ander se heerskappy (pp. 6–7) – 'n toestand wat op klein dorpe dikwels bestaan. Hulle heerskappy is liefdeloos en hulle is verantwoordelik vir die dorheid van *Putsonderwater*.

Op allegoriese vlak simboliseer hierdie vier karakters die mag van die kerk, staat en wetenskap. Ook hier is daar 'n breuk tussen die twee vlakke: die optrede van die dokter, sersant en koster tydens die selfmoord van Alleman, byvoorbeeld, is op allegoriese vlak aanvaarbaar maar op realistiese vlak is dit twyfelagtig of hulle sal staan en toekyk terwyl iemand selfmoord pleeg. Die dokter simboliseer sowel die kleindorpse dokter as die wetenskap: maar as dokter is hy te intellektueel en nie tipies kleindorps nie en as wetenskaplike tree hy nie koud en onpersoonlik genoeg op nie, sodat hy op albei vlakke nie

suiwer gekarakteriseer is nie. (Dieselfde beswaar geld ook ten opsigte van die ander drie maghebbers.)

Jan Alleman is die gewone mens wat magteloos staan teenoor die heersers: „Maar jy's mos baas hier – ook oor my kind” (p. 12), totdat die toestand vir hom te veel word as Maria swanger is en hy dreig om die skuldige „soos 'n hond” dood te skiet (p. 14). Dit is die eerste keer dat hy openlik in verset kom, maar dit is nutteloos – die bestaande magte is te sterk vir hom. As hy dit besef, kies hy die enigste verset wat vir hom oorbly en pleeg selfmoord (p. 39), omdat dit vir hom as opregte tradisionele Christen onmoontlik geword het om met die leuens op Putsonderwater verder te leef. Deur hierdie laaste, grootse gebaar verkry Alleman die status van protagonis, maar in teenstelling met Maria word hy deur sy opstand teen die magte vernietig.

Ook hier het ons 'n vermenging van realisme en allegorie wat nie heeltemal bevredigend is nie. Op realistiese vlak is Alleman die gewone dorpsman, onderdanig teenoor die gesag omdat hy aanvaar dat dit die bestaande orde is, maar wat tot die uiterste gedryf word deur Maria se swangerskap. Tot sover is sy optrede realisties aanvaarbaar, maar met sy selfmoord – wat werklik 'n grootse gebaar is – word die realisme vernietig: dit pas nie by so 'n eenvoudige karakter om op hierdie manier sy verset te toon nie. Hy word nou 'n bloot allegoriese karakter – iets wat hy voorheen slegs deur sy naam en nie deur sy optrede was nie – die tradisionele Christen wat deur die bestaande magte vernietig word.

Die kleurlingseun is Maria se teenspeler. Hy is die enigste persoon wat werklik – op onskuldige wyse – van Maria hou en juis hy word deur die antagoniste daarvan beskuldig dat hy Maria verlei het (p. 13). Maar waar Maria in fantasieë en illusies leef, ken die seun die werklikheid. As Maria hom van die Goudstad vertel, verklaar hy: „My pa sê dis sommer 'n sleg plek . . .” (p. 10) en „My pa sê dis 'n kaffer-nes. Hulle steek jou daar sommer met 'n mes dood. En daar's ook g'n goud daar nie” (p. 11). Maar ook hy verlang na die Goudstad – nie na die Paradys wat Maria skilder nie, maar na 'n plek waar hulle hom met „Meneer” sal aanspreek (p. 30), waar hy sersant kan word en weier om die koster se bevale uit te voer (p. 63). In werklikheid verlang hy daarna om op dieselfde vlak as die maghebbers te kom sodat hy – ten spyte van sy kleur – kan baas wees.

Op allegoriese vlak kan die seun gesien word as verteenwoordigend van die skaapherders (dit is ook sy werk) wat by Christus se geboorte 'n rol gespeel het; sy verhouding met Maria is ook wel op 'n sekere verering gegrond.

Terselfdertyd toon hy 'n ooreenkoms met Jan Alleman wat egter 'n politieke inslag kry omdat hy 'n Kleurling is. Dié realistiese, politieke inslag werk steurend in die allegorie wat algemeen-menslik is en wat nou 'n bepaalde, lokale kleur kry omdat ons dit – ten spyte daarvan dat kleurprobleme ook in ander lande bestaan – onwillekeurig op Suid-Afrika van toepassing maak.

Die karakterisering in hierdie drama is dus enersyds nie realisties genoeg en andersyds nie allegories genoeg nie. Die vermenging van allegoriese en realistiese eienskappe werk steurend op albei vlakke en doen afbreuk aan die suiwerheid van die drama: die realisme word vernietig deur die dramaties-ongeregverdigde allegoriese eienskappe van die karakters, en die allegoriese betekenis ly onder die realistiese karaktereieskappe wat die algemeen-menslike aspek deels te niet doen.

DIALOOG (TAAL EN STYL)

„Elke dramatiese tekst, die niet in de hoogste mate waarschijnlijk klinkt, dwz. die niet de suggestie wekt, op het ogenblik zelf uit het wezen van de sprekende figuur, in de situatie, waarin hij is geplaatst, te zijn ontsproten, is ondramatisch.”¹⁹

In *Putsonderwater* klink die dialoog nie altyd in die hoogste mate waarskynlik nie: dit is, soos by die karakterisering, die gevolg van 'n breuk tussen die realistiese en die allegoriese vlak wat veral in Maria se dialoog duidelik sigbaar is. In die openingstoneel (pp.1–5) gebruik Maria die taal van 'n onverfynde, onontwikkelde persoon: sy noem die seun „Asgat” (p. 1), spreek die dokter aan met „Haai, Dok!” (p. 1), die sersant met: „Haai, Sant!” (p. 3), en die dominee met „Doom” (p. 4); sy maak opmerkings wat van min goeie smaak getuig: „Jy't vergeet om jou skoene aan te trek” – teenoor die dokter (p. 1); „En hou jou hande tuis!” – teenoor die sersant (p. 4); „Van wanneer af hang jy so aan my rokpante – Dominee?” – teenoor die dominee en dan „blaas sy vir hom 'n soentjie” (p. 5). Sy wek hier die indruk dat sy nie veel meer is as 'n „klein teef” (p. 1) soos die seun se pa haar noem nie; 'n onontwikkelde, onverfynde kleindorpse meisie.

Op pp. 5–7 egter vertel sy vir die seun hoe sy die sersant, die dominee en die dokter laat voel dat elkeen „alleen baas” is, en haar taalgebruik hier – veronderstel om 'n herhaling van die drie mans se woorde te wees, saam met haar eie opmerkings – wek die indruk van 'n baie meer ontwikkelde, intelligente persoon as wat Maria in die openingstoneeltjie is. Op p. 8 keer sy terug na 'n

kinderlik naïewe siening van die dood, maar op pp.9–10 gee sy 'n liriese beskrywing van die Goudstad en hoe 'n mens daar kom: „ . . . 'n Mens moet deur die woestyn loop – vir dae en dae en dae . . . En as jy dink jy's al naby die end van die wêreld, dan word alles skielik eendag lig voor jou – soos wanneer die maan opkom . . . ” (p. 10) – nie 'n woordkeuse wat 'n mens van haar verwag nie. Op p. 11 sê sy vir die dokter: „Ja! Die dag in jou huis – toe ek daar siek geword het! Jy't gemaak of dit niks is nie – maar jou hande het gebeef; jy was bang . . . ” Hier toon sy meer karakterinsig en 'n beter woordkeuse as wat by haar pas. Op p. 15 as sy by die dominee aankom, val sy terug in haar „Haai, Doom” en verklaar: „Sjoe, ek is dors. . . ”, maar 'n oomblik later sê sy: „Laf, hé? Om bang te wees vir die donker . . . ”; min tienerjariges sal so praat en veral nie iemand met Maria se mentaliteit nie.

Vanaf hierdie toneeltjie is die breuk tussen Maria as „klein teef” en Maria as allegoriese figuur byna finaal. Slegs af en toe (soos in die gesprek tussen haar en die seun op pp.28–30) keer sy terug na haar oorspronklike taalgebruik, maar oor die algemeen pas haar dialoog nie meer by 'n onontwikkelde tienerjarige dorpsmeisie nie – dit is te diepsinnig, te verfynd en hoofsaaklik simbolies bedoel, sodat dit wel op allegoriese maar nie altyd op realistiese vlak aanvaarbaar is nie.

Hierdie breuk tussen realisme en allegorie is nie in dieselfde mate aanwesig in die dialoog van die ander karakters nie; hulle taalgebruik is oor die algemeen aangepas by die sprekende karakter en die situasie waarin dit gebruik word. Die dominee en die koster se dialoog het iets van die minzaamheid en neerbuigendheid wat by hul posisies pas (pp.12, 13); die dokter gebruik die logiese taal van die wetenskap (pp.55–59); die sersant die onverfynde taal van die man wat net geweld erken (p. 48); Alleman die taal van die eenvoudige, ongeleerde man (pp. 12–14); die Kleurlingseun se taal is kinderlik, maar hy aarsel nie om vloekwoorde te gebruik as dit hom pas nie (p. 63).

Die dramaturg gebruik goeie, suiwer Afrikaans en die dialoog – hoewel nie altyd aanvaarbaar op realistiese en allegoriese vlak nie – dra baie by tot die welslae van die drama.

HANDELING

Dat handeling in die konvensionele drama van groot belang is, toon die volgende uitspraak van Verhagen: „ . . . de dramatische kunst (is) bij uitstek de

kunst . . . der uitbeelding van de menselijke geaardheid, door middel van handeling".²⁰

Handeling kan òf uiterlik òf innerlik (hoofsaaklik deur middel van dialoog geopenbaar) wees; in *Putsonderwater* is albei aanwesig. Die innerlike handeling vind hoofsaaklik in Maria plaas in haar konflik ten opsigte van die religie; die uiterlike handeling vind met Maria sowel as met ander karakters as handelende persone plaas: bv., die moord op die dominee (p. 23); Alleman se selfmoord (p. 39); die geveg tussen Maria en die sersant (pp. 49–50); Maria se waansinaanval (p. 59).

Oor die algemeen is die handeling op realistiese vlak voldoende gemotiveer en volg op natuurlike wyse uit die karakters se persoonlikhede, die dialoog en die gebeure wat voorafgaan.

Die motivering vir Maria se moord op die dominee is egter, myns insiens, nie heeltemal aanvaarbaar nie. Om haar daad te regverdig, verklaar Maria aan die dominee se gees: „Jy't my vasgehou. En dit maak my bang as iemand my vashou. Dan weet ek nie wat ek doen nie" (p. 27); op p. 54 bevestig sy hierdie angsgevoel deur aan die dokter te sê: „Moenie aan my raak nie. Moet asseblief net nie aan my raak nie. Ek kan nie verdra dat iemand aan my raak nie. Dit maak my bang." Maar Maria is swanger — nadat sy met vier mans 'n verhouding gehad het — en dit is onwaarskynlik dat sy so bang is om aangeraak te word dat dit haar tot moord sal dryf. Op realistiese vlak voldoen die motivering nie.

Dieselfde beswaar geld ten opsigte van die motivering vir Alleman se selfmoord: op realistiese vlak twyfel 'n mens of die eenvoudige, diep-religieuse Alleman, wat dreig om sy dogter se verleier soos 'n hond dood te skiet (p. 14), so sonder weerstand deur die ander karakters tot selfmoord — en 'n dramatiese selfmoord — gedryf sal word.

Hierdie besware geld nie op die allegoriese vlak nie: Maria (die twyfelende Christen) se moord op die dominee (die kerklike gesag) omdat hy haar vashou, is heeltemal aanvaarbaar in die konteks van die drama waar dit om Maria se innerlike konflik ten opsigte van die religie gaan. Net so is die selfmoord van Alleman (die ondergang van die opregte tradisionele Christen), veroorsaak deur die leuenagtigheid van die maghebbers (vir wie die Christendom geen waarde het nie), aanvaarbaar omdat hy nooit die stryd teen hulle sal wen nie.

Die breuk tussen allegorie en realisme is ook duidelik aanwesig in die toneeltjies waarin die put en die dominee na sy dood 'n rol speel. André Brink stel dit soos volg: „Hy lê (realisties) en stink onder in die put — en tog

verskyn sy gees (allegories) telkens uit die einste put; Maria word verskeur deur hallusionêre aasvoëls — maar dieselfde voëls verskyn fisiek op die rand van die put".²¹ Ook hier allegoriese handeling in stryd met realistiese handeling; nie op grond van sielkundige besware nie, maar omdat realisme en allegorie gelyktydig aangebied word en met mekaar bots.

Teenoor bogenoemde besware staan die geslaagde motivering — op sowel realistiese as allegoriese vlak — vir Maria se waansinaanval en daaropvolgende skep van 'n nuwe illusie. Dit word met die ironiese gebruik van die Goudstad-simbool bereik: die dokter se verklaring dat die Goudstad nie en tog wel bestaan, moet die reeds hoogs gespanne Maria tot wanhoop dryf. Haar waansinaanval is al antwoord wat sy as tienderjarige en as moderne verwarde mens kan gee: sy besit nie die intellektuele vermoë en die kennis om die probleem rationeel te verwerk nie. Intuïtief besef sy egter dat sy nie sonder haar illusie-Goudstad kan leef nie, en skep 'n nuwe illusie oor 'n aardse paradys wat haar seun tot stand sal bring.

WAARDEBEPALING

Putsonderwater is in sekere opsigte 'n treffende drama. Die tema is universeel en die eenvoudige allegoriese vorm waarin dit aangebied word, pas goed daarby aan. Soos egter in die bespreking aangetoon word, is die allegoriese inhoud nie altyd ewe geslaagd met die realistiese aanbieding geïntegreer nie (bv. ten opsigte van karakterisering, dialoog en handeling), sodat die allegoriese element soms steurend op die realisme (en omgekeerd) werk.

Die drie motiewe wat gebruik word om die tema uit te beeld (sien p. 14), gee saam 'n omvattende beeld van die geestelik verwarde en dorre toestand waarin die Westerse mens tans verkeer. Die politieke element wat deur die Kleurlingseun verskaf word, doen egter afbreuk aan die algemeen-menslike aspek van die allegorie.

Met betrekking tot die simboliek is daar sekere besware: verskillende simbole word te dikwels sonder wysiging herhaal (bv. die Goudstad-simbool wat ongeveer sewe-en-vyftig keer voorkom — sien p. 23), sodat hulle eentonig word en nie ten volle benut is nie; die aanbieding van sekere simbole in konkrete vorm (bv. die aasvoëls — sien p. 22) werk verwarrend; daar is 'n neiging tot fasiale simboliek (bv. die wyse waarop die aasvoël-simbool tot 'n einde gebring word — sien p. 22).

Die uiterlike bou van die drama is heg, maar die spanning in Deel II en III bou nie vinnig genoeg op nie: hoofsaaklik omdat die belydenistoneeltjies te veel keer met byna dieselfde dialoog herhaal word (sien p. 28). Moontlik sou die drama in korter vorm meer treffend wees.

Die taalgebruik is oor die algemeen suiwer en natuurlik, terwyl die toneeltjie tussen Maria en die dominee waar Salomo se Hooglied as verleidingsmiddel aangewend word, tegnies goed uitgevoer en 'n hoogtepunt in dialoogkuns is.

'n Minder belangrike beswaar wat genoem kan word, is die teenstrydigheid tussen dialoog en handeling wat die kerkdienste betref: volgens die dialoog word die dienste net op Sondag gehou (pp. 14, 44), maar volgens die toneel-aanwysings elke dag (pp. 24, 26).

Ten spyte van sy tekortkominge is *Putsonderwater* 'n drama wat veral weens sy tema en taalgebruik 'n belangrike plek in die Afrikaanse drama-literatuur inneem. Ook uit literêr-historiese oogpunt is dit egter 'n belangrike drama: „Dis in die voorstelling en in die volgehoue allegorie dat hierdie drama as die eerste voorbeeld van 'n nuwe dramategniek beskou moet word – 'n oorgang tot die drama van Sestig dus.”²²

VERWYSINGS

1. Lewis, C.S : *The allegory of love*, Oxford, 1936, p. 113
2. Ibid, p.44
3. MacQueen, J : *Allegory*, Methuen & Co. Ltd, 1970, p.1
4. Knuvelde, G : *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Deel I, L.C.G. Malmberg, 1967, p.287
5. Ibid, p. 288
6. Ibid, p. 290
7. Lewis, C.S : op. cit., p. 137
8. Thorlby, A (redakteur): *The Penguin companion to literature – Europe*, Allen Lane the Penguin Press, 1971, p. 107
9. Ibid, p. 106
10. Ibid, p. 107
11. Brink, A.P : „Putsonderwater” in *Kriterium*, Jg. I, no. 1, April 1963, p.27
12. Verhagen, B : *Dramaturgie*, Moussault's Uitgeverij NV, 1963, p. 83
13. Ibid, p. 83
14. Ibid, p. 84
15. Ibid, p. 16

16. Ibid, p. 79
17. Ibid, p. 81
18. Ibid, p. 82
19. Ibid, p. 135
20. Ibid, p. 12
21. Brink, A.P : op. cit., p. 28
22. Lindenbergh, E, e.a : *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, Academica, 1967, pp. 124-5

HOOFSTUK DRIE

'N ONTLEDING VAN „GODESKEMERING” DEUR BARNARD GILLILAND

DIE INTRIGE

'n Geleerde, Balloki Duringhämer, wat so pas die graad van doktor in die Wysbegeerte behaal het, besoek 'n aantal vriende om hulle te nooi om die geleentheid die aand te vier. Uit sy gesprekke met die verskillende vriende blyk dit dat Balloki – 'n uiters veelsydige persoon wat homself as 'n god beskou – nie soos sy vriende die menslike bestaan kan aanvaar nie. Hy soek na die absolute waarheid, die sin van die menslike bestaan.

Aan hierdie soeke offer Balloki alles op; ook Frigga, die meisie aan wie hy reeds sewe jaar verloof is. Frigga hoop dat Balloki nou 'n betrekking in Amerika sal aanvaar en dat hulle sal trou, maar gedurende die aand deel Balloki haar mee dat 'n huwelik sy soeke sal belemmer. Frigga slaag nie daarin om hom van mening te laat verander nie.

Balloki het 'n voorgevoel dat hy juis hierdie aand die sin van die bestaan sal ontdek. Na afloop van die partytjie snuif hy kokaïen in die hoop dat hierdeur die waarheid aan hom geopenbaar sal word. Na 'n nag van hallusinasies kom Balloki tot die besef dat hy slegs 'n mens soos alle mense is, en hy sterf in die wete dat sy soektog tevergeefs was. Frigga, wat geweier het om by sy sterfbed aanwesig te wees, pleeg terselfdertyd selfmoord.

DIE TEMA

Die tema van *Godeskemering* is die mens se soeke na die betekenis en sin van die bestaan: „'n soek na sin; 'n hoër orde, 'n verband wat daar móét wees tussen ons en God. 'n Sin vir menswees" (pp. 24–25).

Hierdie soeke is egter gedoem juis *omdat* hy 'n mens is – en nie 'n god of 'n god-mens nie – en gevolglik nie die sin van die bestaan kan en mag ontdek nie: „Bespotlike mens . . . As jy maar weet hoe klein jy is . . . sin sal jy nooit nie vind nie. Nooit nie vind nie!" (p. 62) sê die koor, en Balloki sterf na 'n laaste vergeefse poging om die „sin vir menswees" te ontdek.

DIE FAUSTLEGENDE

Hierdie tema: die mens wat ondergaan in sy pogings om die betekenis en sin van die bestaan te ontdek, is gegrond op die Middeleeuse Faustlegende wat gedurende die eerste helfte van die sestiende eeu in Duitsland ontstaan het. (Die oudste skriftelike bron daarvan is *Das Volksbuch vom Doctor Faust* wat in 1587 deur Johann Spiess in Frankfurt gepubliseer is.)

Die legende behandel die geskiedenis van 'n man wat 'n verbond met die duiwel sluit. Dit is 'n bekende Middeleeuse tema wat ons, onder andere, ook in die verhale oor Simon Magus en Theophilus vind, maar wat in die Faustlegende 'n bykomende aspek kry: Faust sluit die verbond nie uit 'n drang na rykdom en aardse genot nie, maar uit 'n drang na kennis van die absolute waarheid: „(Er) wollte alle Grund am Himmel und Erden erforschen . . .“ (in hoofstuk 2 van die *Volksbuch*).

Hierdie belangrike motief – die drang na kennis – is die uitvloeisel van 'n sestende-eeuse geestelike stroming wat in Duitsland veral bekendheid verwerf het deur die ideë van Paracelsus, 'n Duits-Switserse geleerde, wat van 1493–1541 geleef het. Sy ideë het 'n suiwer religieuse inslag, maar omdat hulle teen die dogmas van sy tyd ingegaan het, en die meeste mense hulle nie kon begryp nie, is verklaar dat Paracelsus 'n duiwel by hom het.

Paracelsus het gedurende sy leeftyd 'n legendariese figuur geword, maar die verhale oor hom is vermeng met anekdotes oor 'n tydgenoot: Johann Faust, 'n rondreisende halfgeleerde, wat vir die sestende-eeuse mense net so 'n onbegryplike figuur as Paracelsus was. Gevolglik is die Faustlegende soos dit skriftelik aan ons oorgelewer is, 'n mengsel van die filosofies-religieuse ideë van Paracelsus en die magiese anekdotes oor Faust.

Die legende het deur die eeue as tema gedien vir digters, dramaturge en romanskrywers, soos Weidman (1775), Klinger (1791), Byron (1817), Heine (1847), Valéry (1946) en Thomas Mann (1949). Die bekendste dramatiese verwerkinge daarvan is waarskynlik Christopher Marlowe se *The tragical history of Doctor Faustus*, wat reeds voor 1593 geskryf is, en Goethe se *Faust I* (1808) en *Faust II* (1832).

Marlowe se verwerking van die tema sluit nog nou aan by die Middeleeuse opvatting: Faust verruil sy siel aan die duiwel vir aardse mag en rykdom: „O what a world of profit and delight, / Of power, of honour, of omnipotence / Is promis'd to the studious artizan! / All things that move between the quiet poles / Shall be at my command . . . A sound magician is a mighty god: / Here, Faustus, try thy brains to gain a deity“ (Toneel I, reëls 51–61).

Faust se verbond met die duiwel lei tot 'n helse dood en die moraal word duidelik gestel: „Faustus is gone! Regard his hellish fall, / Whose fiendful fortune may exhort the wise / Only to wonder at unlawful things, / Whose deepness doth entice such forward wits / To practice more than heavenly power permits“ (Toneel XV, die slotkoor).

Goethe wysig die tema: sy Faust soek nie meer na aardse mag en rykdom nie, maar na die betekenis en sin van die menslike bestaan: „Dass ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau'alle Wirkenskraft und Samen, / Und tu' nicht mehr in Worten kramen" (*Faust I*: reëls 376–385). Hier vind ons die paracelsustiese idee uit die legende terug: die drang na kennis van die absolute waarheid dryf Faust tot 'n verbond met die duiwel.

Goethe se Faust *moet* gedurende sy hele lewe na hierdie kennis bly streef — wetende dat hy dit nooit sal verwerf nie — want slegs dan kan die hemelse magte hom van sy verbond met die duiwel verlos: „Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen" (*Faust II*: reëls 11936–7), verklaar die engelekoor. Omdat Faust inderdaad nooit ophou streef nie, word hy na sy dood in die hemel opgeneem.

Die moraal in Goethe se *Faust* verskil dus heeltemal van dié by Marlowe: die mens *moet* streef na 'n beter begrip van menswees ten einde verlos te kan word. Die opvatting van die Middeleeue word vervang deur dié van die agtiende-eeuse Verligting — wat hom, onder andere, ten doel gestel het om die religie van tradisies en vooroordele te bevry — en Goethe se Faust word die oervoorbeeld van die soekende mens wat na kennis streef (wetende dat hy dit nie kan verwerf nie omdat hy 'n mens is), ten einde verlossing te vind.

GILLILAND SE VERWERKING VAN DIE FAUST-TEMA

In *Godeskemering* word die soekende mens verpersoonlik deur Balloki Duringhämer, die moderne geleerde, wat — soos Faust — op verskillende gebiede presteer (pp. 22–3). In teenstelling met sy vriende kan Balloki nie „die klein en hopelose spartel van sotte in die modder van lawwe begrippe" (p. 59) in hierdie eeu, „siek tot aan die wortels toe" (p. 72), aanvaar nie. Hy is vasbeslote om die geheim van die bestaan te ontdek: om „die hele helse struktuur geheel en al (te) begryp" (p. 26), sodat „ek verlossing kan skenk aan hierdie broers van my" (p. 31).

Ten spyte van sy verloofde, Frigga, se waarskuwing: „Dur, jy jaag die onbereikbare na" (p. 32), bly Balloki by sy besluit. Om hom by sy soeke te help, snuif hy kokaïen: „my paspoort oor die grens van menswees na nuwe reie en openbaring" (p. 48); die „laaste wapen in die soek na menswees" (p. 49), wat hom tot goddelike kennis en godwees moet bring.

Die kokaïensnuif het egter die teenoorgestelde uitwerking. Ten spyte van Balloki se: „Ek sal nie gesterf het nie" (p. 55), sterf hy wel, en sy: „Balloki is

god. Hy is verhewe bo die klein en hopelose spartel van sotte . . ." (p. 59) verander in die wete „maar almal is dan net soos ek" (p. 60), voordat hy sterf na sy vriende se: „Bespotlike mens . . . As jy maar weet hoe klein jy is . . . sin sal jy nooit nie vind nie. Nooit nie vind nie! " (p. 62).

Tot sover is Gilliland se Faust 'n mengsel van dié van Marlowe en dié van Goethe: soos by Goethe word Balloki deur 'n sug na kennis van die absolute waarheid gedryf, maar waar Goethe se Faust sy siel aan die duiwel sal moet afstaan slegs as hy ooit sy strewe opgee om die sin van die menslike bestaan te deurgrond, gaan Balloki, soos Marlowe se Faust, onder juis omdat hy dit waag om dié kennis te soek. (Gilliland motiveer hierdie ondergang deur gebruik te maak van die konsep wat ons reeds in die klassieke Griekse dramaturgie vind: daar is 'n sekere patroon in die heelal en in die menslike bestaan wat deur sekere wette beheer word. Wanneer 'n mens van hierdie wette oortree, die patroon versteur en skuldig teenoor die bestaan word, word hy ter verantwoording geroep en gestraf ten einde die bestaanskuld te vereffen sodat hy weer in harmonie met die heelal en die menslike bestaan kom. Daarom sê Frigga se stem: „Één onedel daad verstoor die harmonie van die heelal . . .", „Één maal se toegee tot die dryf van die eie wil verbreek die balans van mens tot mens", „Sweer nie wraak teen 'n God . . ." (waarop Balloki antwoord: „Al bestaan hy nie"), „Hy nie! Maar die prinsipes waarop dinge werk" — p. 68.)

Gilliland se Faust het egter 'n belangrike bykomende aspek: Balloki wil die „hele helse struktuur" begryp sodat hy sy medemens kan verlos. Balloki sien homself dus as 'n verlossersfiguur en daarom is hy bereid om te „raak aan dinge wat die mens nie mag weet nie" (p. 18).

Indien Balloki werklik 'n god of god-mens was, soos hy self meen, sou hy deur sy soeke en dood, soos Christus verlossing aan sy medemens geskenk het. Maar voordat hy sterf, kom Balloki tot die besef dat alle mense soos hy is. Hy het nie 'n goddelike aspek nie en kan nie sy medemens verlos nie: sy soeke en dood (die gevolge van sy obsessie) is tevergeefs.

Deur Balloki se antwoord: „Al bestaan hy nie", op Frigga se: „Sweer nie wraak teen 'n God" (p. 68), plaas Gilliland sy Faust midde in die twintigste eeu; 'n eeu waarin baie mense aan die bestaan van God twyfel. Gevolglik word die moontlikheid ten opsigte van Balloki se eie verlossing gewysig.

Marlowe se koor waarsku: „But mercy, Faustus, of thy Saviour sweet / Whose blood alone must wash away thy guilt" (Toneel XIII, reëls 66–7), en Goethe se engelekoor verklaar: „Wer immer strebend sich bemüht / Den

können wir erlösen" (*Faust II*: reëls 11936–7). Faust se verlossing is slegs moontlik deur Christus of deur die hemelse magte van Góð.

In *Godeskemering* verklaar Hoder: „ . . . laat ons sterk wees in vergiffenis. Vergewe is ons enigste heil, enigste redding vandag . . . in hierdie wêreld . . . om die las te dra . . . Die sondes van die broers met lydsaamheid, die dwaling van ons tyd . . . met hoop" (pp. 69–70). Die twintigste-eeuse mens, wat nie meer kan glo aan die verlossing deur God of Christus nie, kan slegs deur sy medemens verlos word.

Maar Balloki plaas homself bo sy medemens: „Jy is 'n méns, sê jy. Maar ek, ék is Balloki" (p. 33), en terwyl hy sterf, sê Frigga se stem: „Jy't jousef vermoor deur hard en koud te wees" (p. 67). Ook Annette verklaar: „Hy het dit op homself gebring" (p. 69). Hulle ontsê Balloki die verlossing omdat hy meer as mens wou wees en self skuldig is aan sy dood. Hoder egter antwoord Annette deur te sê: „Nie hy nie, Annette. Hy óók. Maar ons, ons almal dra die skuld van sy dood. Die vingers wys na ons . . . Sy bloed is op ons, en ons kinders, die bloed van almal, Annette, wat soek om hulself te vernietig . . . almal . . . almal wat wanhopig is . . ." (p. 69) — (die verwysing na Christus se dood is hier duidelik). Balloki word 'n slagoffer van die ongeloof van ons eeu en ons dra almal skuld aan sy ondergang. Deur Hoder se woorde word Balloki se verlossing deur sy medemens moontlik gemaak.

Die verwysings na die „ongeloof" (p. 72) en die „dwaling van ons tyd" (p. 70) aan die slot van die drama, dui daarop dat die dramaturg 'n terugkeer na die religie voorstaan omdat 'n mens daarsonder geen sinvolle bestaan kan voer nie; „ . . . watter bron sterk ons?" (p. 72) vra Hoder na Balloki (en Frigga) se dood, en die beeld wat hy skilder van die huidige eeu waarin die mens sonder geestelike waardes „woel en doen" (p. 72), beklemtoon die noodsaaklikheid van die „vashouplek" (p. 72) wat religie ons gee.

DIE AANBIEDING VAN DIE TEMA

Godeskemering is nie net tematies nie, maar ook in aanbieding verwant aan die Middeleeuse en Faust-moraliteite:¹ 'n moraliteit wat in die twintigste eeu geplaas, en van toepassing gemaak word op hierdie eeu „siek tot aan die wortels toe" (p. 72) met „weinig tyd vir wonders en minder nog vir maagde" (p. 26).

Bostaande aanhaling ontken die Christendom se waarde in hierdie eeu en sluit terselfdertyd die moontlikheid van 'n mirakel — wat wel deel uitmaak van die vroeëre moraliteite — byna heeltemal uit. In teenstelling met die Middeleeuse

moraliteite, soos *Elckerlyc*, en die vroeëre Faustmoraliteite plaas Gilliland sy drama dan ook nie in 'n suiwer Christelike geloof nie. Daar is wel 'n sekere Christelike element aanwesig, hoofsaaklik in die tradisionele geloof van Ruth wat verklaar: „Mens sal nie verward wees as jy beseft jy moet die Here, jou God en Vader in die hemel liefhê met jou hele hart en met jou hele siel en jou hele verstand nie” (pp. 10–11). Balloki, wat 'n monoloog tot God (en nie 'n god nie) rig (p. 12) en eers kort voor sy dood die bestaan van God ontken (p. 68), sien Christus egter as iemand wat „met voorbedagte raad en slinkse plan . . . met wonderstories van 'n maagdelike geboorte” (p. 26) sy „saak beklink” het (p. 26). Terselfdertyd beskou Balloki homself as 'n god (p. 59) en gaan teen die leer van die Christendom in.

Die Christelike element word vermeng met dié van 'n vóór-Christelike geloof: die oud-Noorse en Germaanse mitologie waaraan die drama sy titel, deel van sy aanbidding, en sy simboliek ontleen.

Die Godeskemering (*Götterdämmerung*) verwys na die ondergang van sowel die gode as die wêreld in die finale stryd teen die reuse wat die vyande van die oud-Noorse gode was. Die gode was self verantwoordelik vir hul ondergang omdat hulle die reuse verskeie kere bedrieg het.² Dit het tot geweld en oorlog gelei en uiteindelik in die ondergang van die gode en die wêreld geëindig: „The earth sank beneath the sea, and the vast field of battle where the lords of the universe had faced each other was no longer visible . . . All was finished.”³

Die Godeskemering het egter nie die einde van die wêreld beteken nie: „From the wreckage of the ancient world a new world was born . . . a new generation of gods appeared . . . they had already been in existence, but having never shared the passions, or quarrels, of the former gods, having committed neither perjury nor crime, they had not perished. To them it was reserved to renew the world . . . There was even one resurrection: Balder was reborn . . . Man also reappeared. For all of them had not perished in the great catastrophe . . .”⁴ (Die simboliek van die Godeskemering stem ooreen met dié van die Oordeelsdag in die Christelike geloof, terwyl die god Balder, wat na sy opstanding die wêreld regeer, van die karaktertrekke van Christus het.)

Deur gebruik te maak van sowel die Christendom as die mitologie in die aanbidding van die tema, versterk Gilliland die drama se simboliek. Met die ontkenning van die Christendom se waarde in hierdie eeu val die tradisioneel aanvaarde verlossing deur God of Christus weg. Die ondergang van die gode in die oud-Noorse mitologie word simbool van die ondergang van die soekende mens wat 'n beter begrip van menswees soek ten einde sy medemens die verlossing te kan skenk wat hom deur die ontkenning van die Christendom ontsê

word. Maar hierdie strewe – wat op wetenskaplike kennis en nie op geloof gegrond is nie – faal ook en met Balloki se dood het die Godeskemering plaasgevind. Die mens wat oorbly – sonder geloof of uitsonderingsmens om hom te sterk – berus in die sinnelose, meganiese „woel en doen” (p. 72) van ons eeu.

Gilliland maak geen gebruik van die simboliese oplossing wat die mitologie bied nie (die nuwe wêreld ná die Godeskemering). Sy drama eindig op 'n pessimistiese noot: Gilliland pleit vir 'n terugkeer na die religie maar gee geen aanduiding dat 'n beter wêreld 'n waarskynlikheid of 'n moontlikheid is nie. Omdat die religie oor die algemeen sy waarde verloor het, word in die drama ook die wedergeboorte in die oud-Noorse mitologie ontken (soos die verlossing in die Christendom ontken word). Die simboliek word dus konsekwent aangewend.

Ten spyte van die religieuse vermenging, bied Gilliland wel sy moraliteit in die vorm van 'n Middeleeuse moraliteit aan: die karakters is nie lewendige figure nie maar verpersoonlik sekere eienskappe van die mens (meer bepaald van die twintigste-eeuse mens); die handeling verloop soos dié van die Middeleeuse moraliteit se uitbeelding van die mens se strewe na meer-as-mens-wees waaraan hy ondergaan of deur God tot inkeer gebring word sodat die moraal – dat so 'n strewe gedoem is – duidelik daargestel word; dit word in versvorm aangebied.

DIE VERSDRAMA

Vroeër is alle dramas in versvorm geskryf (in die klassieke Griekse tydperk, in die Middeleeue, in die sewentiende eeu), maar vir 'n lang tyd het die vorm sy gewildheid verloor. Dit is eers in hierdie eeu dat daar weer 'n oplewing in die versdrama kom en dramaturge, soos Yeats, Lorca, Eliot en Fry, hulle op die genre toelê. Die Afrikaanse dramaliteratuur het nog min op dié gebied gelewer, hoewel 'n mens tog op 'n klein tradisie kan wys:

Die oudste Afrikaanse versdramas is Celliers se *Liefde en Plig* (1909) en Jac. J. Müller se *Die dooper* (1928). In 1930 verskyn Leipoldt se *Die laaste aand* (die eerste bedryf is in prosa geskryf) en daarna volg 'n klein aantal versdramas deur D.F. Malherbe, Van Wyk Louw en Opperman en een deur A.P. Brink (*Caesar*, 1960). (Die beste van hierdie versdramas is Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954) en Van Wyk Louw se *Germanicus* (1956)). Die verskyning van Gilliland se *Godeskemering* in 1963 is dus uit literêr-historiese oogpunt belangrik.

Die vraag wat ontstaan is: waarom 'n drama in versvorm eerder as in prosavorm aanbied? Gilliland se keuse kan geregtig word na aanleiding van 'n uitspraak deur T.S. Eliot: „The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse . . . The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and the universal we tend to express ourselves in verse”.⁵ Hierdie woorde is van toepassing op *Godeskemering* met sy universele tema, sodat die versvorm geregtig is.

„Godeskemering” as versdrama

Gilliland gebruik 'n heffingsvers, hoofsaaklik rymloos, met veelvuldige aanwending van enjambement. Die versreëls het nie 'n vaste lengte nie en wissel van een sillabe (pp. 15, 19, 45 – dit kom min voor) tot agtien sillabes (p. 67 – ook hierdie lengte is seldsaam); die meeste reëls bevat tussen sewe en nege sillabes. Die aantal heffings per versreël wissel van een (p. 15) tot agt (p. 60); die gemiddelde is tussen drie en vier, wat 'n sekere reëlmaat aan die versreël verskaf (maar waaraan die vorm nie gebonde is nie). Daar is geen vaste metriese patroon gevind nie, maar dit lyk wel of in sekere gedeeltes die jambiese maat oorheers.

Slegs af en toe kom passasies met eindrym voor, byvoorbeeld in Balloki se kommentaar op Neels (pp.4–5), gedurende Balloki se monoloë (pp.26–7, p. 53), in sy gesprek met Frigga (p. 56), in Jaco en Neels se woorde tydens Balloki se konfrontasie met die koor (p. 61), Hoder se slotwoorde aan die einde van *Werklikheid I* (p. 62), en in een van Balloki se monoloë in die sterftoneel (pp. 63–4).

Ook binnerym kom selde voor: op p. 56 in Balloki se: „Ek slaat my haat teen mure plat / *verwens die mens en God die sot*”; op p. 57 in Frigga se: „Beter as om hard en bitter / *te wees, koud en ongenaakbaar en kinders / in die gees, . . . Om op te offer is goed. Maar om jou bloed . . .*”; op p. 61 in Hoder se: „. . . en orals op sy *pad, in elke sel en elke vat . . .*” en Neels se: „'n lomp, swaar *dier / waarvan elke spier en elke vesel tril*”.

Gedeeltelike rym word dikwels aangewend, byvoorbeeld klinkerryim aan die einde van reëls: „Kyk hier: 'n spel van vlakke, kleure, lyne

wat ineenvloei – suiwer, fyn.

.....

soos die senuknope in 'n helder brein

en murg – geïntegreer tot eenheid,
geheel, kragtige afgeslotenheid . . . ” (p. 14).

Daar word veelvuldig gebruik gemaak van alliterasie: „in die soem van drank/ en die smarte wat hy sluk. Sý stank . . . ” (p. 5); „Jy speel tog seker nie solitêr/ met die sertificate nie” (p. 23); „sening en spier en sel sal ruk” (p. 50); „Hy sal my splinter in duisend spikkels/ en daargunter slinger” (p. 66), gee ’n aanduiding van die volgehoue wyse waarop Gilliland veral die letter s aanwend as allitererende klank (hoewel dit vanselfsprekend nie die enigste allitererende klank is nie) en daarmee ’n effektiewe bindende klankeenheid in sommige versgedeeltes verkry.

Ook assonansie kom dwarsdeur die drama voor (maar nie so veelvuldig as alliterasie nie), byvoorbeeld op p. 30: „Jou gees vlam uit in die nag
aan almal wat lig wil hê.
Jou hande se streel is vlammend, maar sêg,
jou hart is wild en seker.”

en p. 53: „Ruimte en tyd se bande word opgehef.
Dan word ek rustig weer tot suiglingkind
en hoor die tortels in die bos rinkink.
In my kom daar traag ’n somber rus;
totdat my klein, klein koninkryk
al verder en verder in die vertes wyk”

Sintaktiese middele wat ook die verse vaster vorm gee, word gebruik, byvoorbeeld herhaling en parallelisme in die sinsbou: in die hierbo aangehaalde passasie vind ons herhaling: „totdat my klein, klein koninkryk / al verder en verder . . .”; parallelismes kom onder andere voor op p. 18:

„Ons het ’n plig as getroue burgers van ons land.
Ons het ’n plig – te werk . . .”

en p. 61: „Ek sien ’n fyn, geel stof,
ek sien hom deur die are dring, . . .”

Die gebruik van al hierdie hulpmiddele gee aan die vers ’n mate van eenheid en musikaliteit wat nie oral ewe sterk strukturerend werk nie omdat dit min of meer insidenteel is.

Die taalgebruik, beeldspraak en stylfigure is nie van besonder hoogstaande gehalte nie en dikwels lyk dit asof die dramaturg bloot prosa in reëls verdeel het. Miskien is hierdie tegniek aangewend onder die invloed van T.S. Eliot wat oor sy *The Cocktail Party* gesê het: „. . . It is perhaps an open question whether there is any poetry in the play at all”,⁶ maar wie se taalgebruik – prosa of

poësie – suiwer en oor die algemeen by die inhoud van sy drama aangepas is. Gilliland se taal daarenteen is vol stylfoute, soos gedwonge en onnatuurlik-klinkende sinsbou: „Wat jy oor beperktheid sê, stem ek nie mee saam nie” (p. 8), „soos deur iemand wat binnekort moet weg . . . maar tog by tuis hoort” (p. 13), „Dur, ek wil dit graag nie sê nie . . . ” (p. 33), „As jy waarheid praat nou . . . ” (p. 46); en dialoog wat fasiel en pretensieus klink juis omdat dit in kwasi-poëtiese taal verwoord is: „En skielik wil ek huil oor al die dom wys-hede wat uit sy mond uit kwyl . . . ” (pp.4–5), „Baie is die dinge wat die mens nie beseft nie” (p. 9), „Jou woorde is die ylende gesoek van vingers na die regte klawers” (pp.33–4), „Ek is die pizzicato op ’n waansinnige viool” (p. 43), „Vrees jy ook die Vrees wat onverwags vanuit ’n donker hoek op jou sal stort, en met sy lang, blink, geslypte naels sening en spier en sel sal ruk . . . ” (p. 50). Hierdie, en ander, is bewuste pogings tot diepsinnigheid en/of woordskoonheid wat geforseerd klink en nie slaag nie.

Aan die ander kant kom daar dialoog voor wat so onpoëties is dat dit hinder, soos bv. Balloki se „Ag, bly stil. Jy maak my siek! ” (p.9) waarop Frigga antwoord: „Wragtag, Dur, een goeie dag gee ek jou ring terug” (p. 10). Die beswaar teen hierdie gemeensame dialoog is dat dit nie pas in die dialoog wat voorafgaan en volg nie: die wisseling van diepsinnige dialoog na hierdie plat klinkende woordewisseling is te skielik en te groot om nie te steur nie.

Die taal is nie besonder beeldryk nie: die enigste beeldspraak wat reëlmatig terugkeer, is die vergelyking (soms die metafoor): „die skuld hang om my; ’n swart dodemus” (p. 6), „Hy dans daaroor, lig, voldaan soos ’n ballerina” (p. 14), „my dae glansloos word en ingeryg soos baie krale in ’n snoer” (p. 25); „sy wil ’n boor wat dwing deur lae sand” (p. 27), „dat die woorde skreeu soos mynfluite . . . ” (p. 34), „en koersloos soos dryfhoute op die see . . . slinger hulle rond” (p. 37), „ek is die pizzicato op ’n waansinnige viool” (p. 43), „dié wit gif, blink kristal, ivoor-wit, soos ’n vrou se tand” (p. 52), „my bors draf soos ’n jakkals langs die draad op en af” (p. 66) – is slegs ’n paar voorbeelde van die talle vergelykings, waarvan sommige egter nie werklik oorspronklik of treffend is nie.

Die enigste ander stylfigure wat dikwels voorkom, is die retoriese vraag en die retoriese uitroep – bv. op pp. 5, 11, 12, 16, 37, 45, 49–51, 57, 62 en 72.

Daar is ’n aantal passasies in die drama waar die intensiteit van gevoel (bv. in Balloki se monoloog op pp. 25–7), die musikaliteit van die vers (bv. tydens die koorsang op pp. 59–61), die dramatiese gebruik van dialoog (bv. in die tweespraak tussen Balloki en Frigga se stem op pp. 67–9), en geslaagde aanwending van beeldspraak en poëtiese taal (bv. in gedeeltes van die gesprek

tussen Balloki en Frigga op pp. 29-39), bewys waartoe Gilliland in staat is, maar daar is te min van hulle en dit bly slegs: „isolable passages of intensity, drawing attention to themselves rather than to any total form in the work as a whole.“⁷

Myns insiens slaag Gilliland nie daarin om die werklike rede vir die gebruik van die versvorm – die verhewiging of verdieping van 'n innerlike werklikheid – bevredigend te ontgin nie. Die versvorm word – behalwe in enkele passasies soos hierbo genoem – nie deel van die materiaal van die drama nie: daar is te dikwels 'n botsing tussen die ideë en die dialoog waarin hulle verwoord is. Die taal word belemmer deur irriterende woordkeuse, gedwonge sinsbou, taalfoute en bewuste pogings tot woordskoonheid en diepsinnigheid, sodat die toeskouer bewus bly van die *vorm* van die drama terwyl dit 'n onopsigtelike onderdeel van die geheel behoort te wees. Myns insiens sou die drama gebaat het by eenvoudiger, suiwerder taal wat nie die verwoording van die dramaturg se ideë sou hinder nie, maar dit sou ondersteun.

DIE UITERLIKE BOU

Godeskemering is verdeel in drie bedrywe (hoewel dit nie uitdruklik vermeld word nie, kan dit uit die toneelaanwysings afgelei word) wat uit sewe tonele bestaan: Moontlikheid I, II, en III (bedryf een); Transformasie I en II (bedryf twee); Werklikheid I, en Werklikheid II en III saam in een toneel (bedryf drie).

Die benamings dui die drama se verloop aan: in die drie Moontlikheid-tonele teken die dramaturg die moderne eeu met sy mense wat die bestaan sonder bevraging aanvaar, en met die uitsonderingsmens, Balloki, die eensame soeker na die sin van menswees, wat die bestaande toestand wil verbeter. Hier skep die dramaturg die moontlikheid van verlossing indien Balloki se soektog slaag. In die twee Transformasie-tonele word Balloki se laaste poging om sy doel te bereik, uitgebeeld. In die twee Werklikheid-tonele word die gevolge van Balloki se soeke geteken: 'n werklikheid wat die moontlikheid van verlossing volkome vernietig. Met Balloki se dood verdwyn alle hoop en slegs die siek eeu bly bestaan (p. 72). Die ontnugterende Werklikheid-tonele kontrasteer dus skerp met die hoopgewende Moontlikheid-tonele.

Aan die hand van Verhagen se indeling van 'n drama⁸, kan *Godeskemering* verder soos volg ingedeel word:

- MOONTLIKHEID I: pp. 1–19: *Stemmingsinleiding en eksposisie*: Die stemmingsinleiding in hierdie drama bestaan hoofsaaklik uit die toneelbeligting – grys beligting en soekligte (p. 1) – wat die stemmings- en gevoelsfeer van die drama aandui. Die eksposisie begin reeds in die openingsgesprek tussen Balloki en Sidney en word dwarsdeur die eerste toneel volgehou: besonderhede oor al die karakters en hul onderlinge verhoudinge, oor die voorgeskiedenis en oor die tema word verskaf.
- MOONTLIKHEID II: pp.20–24: Die eksposie word voortgesit tot op p.24: *Die motoriese moment*: Balloki word gevra of hy 'n betrekking in Amerika gaan aanvaar en antwoord dat hy nie weet nie; hy wil hom 'n tyd lank afsonder om na die „sin vir menswees” te soek.
- pp.25–28: *Ontwikkeling*: Na die motoriese moment
- MOONTLIKHEID III: pp.29–39: begin die dramatiese toestand opbou na 'n
- TRANSFORMASIE I: pp.40–47: hoogtepunt toe: Balloki word steeds hewiger bewus van sy drang na kennis, sy verlange om sy medemens uit die huidige bestaans-toestand te verlos; hy weier om gehoor te gee aan Frigga se voorstel dat hy die betrekking in Amerika aanneem, en dat hulle trou; sy drang na waarheid word 'n obsessie.
- TRANSFORMASIE II: pp.48–49: *Die hoogtepunt*: Balloki se voorneme om kokaïen te snuif en op dié wyse die „sin vir menswees” te leer ken.
- pp.49–57: *Die krisis*: die toneel waarin Balloki kokaïen snuif en die hallusinasies wat daarop volg; die gesprek tussen hom en Frigga wat eindig met Frigga se toespeling op selfmoord.
- WERKLIKHEID I: pp.58–59: *Die peripetie*: Balloki se laaste poging om met behulp van die kokaïen bo-menslike kennis te verkry, totdat die koor, bestaande uit sy vriende, binnekom.

- WERKLIKHEID II en III:
- pp.59–63: *Die afwikkeling*: Die koor bring Balloki tot die besef dat sy soeke gedoem is; Frigga se stem beskuldig Balloki daarvan dat hy deur sy harde en koue optrede sy eie ondergang bewerkstellig het.
 - pp.63–69
 - p.69: *Die katastrofe*: Balloki se dood.
 - pp.69–72: *Die epiloog*: die slottoneel waarin Balloki se vriende sy dood bespreek, Frigga se selfmoord aangekondig word, en die hopelose toestand van die moderne mens beklemtoon word.

Benewens hierdie kenmerke van die konvensionele drama het *Godeskemering* ook die sogenaamde drie „eenhede“ (wat deur o.a. Renaissance-teoritici noodsaaklik geag is): van *tyd*: dat dit binne 'n dag of etmaal moet plaasvind — hierdie drama speel van een middag tot die volgende middag af; van *plek*: dat die handeling in één gebou of stad moet plaasvind — hierdie drama speel in één stad af; van *handeling*: dat daar 'n enkele intrige van beperkte omvang moet wees — hierdie drama het slegs 'n enkele intrige: Balloki se laaste poging om die sin van menswees te begryp wat met sy dood eindig.

Met betrekking tot die indeling in verskillende tonele wat vanself drie be-drywe vorm, kan opgemerk word dat hierdie indeling ook by Marlowe se *Doctor Faustus* aangetref word: dit bestaan uit vyftien tonele wat die volgende drie groepe vorm (i) die sluit van die verbond (ii) Faust se gebruikmaking van sy bonatuurlike mag, en (iii) die vervulling van die verbond.

SPANNING

Volgens Verhagen berus die geheim van die dramatiese effek van 'n drama op spanning: „ . . . het moet gewekt, volgehouden, verhoogd, verminderd, opgeskort worden maar nooit helemal verdwynen voor het einde bereikt is. Dit wordt veroorzaakt door de *spankracht* in de dramatische stuwingslijn van het ogenblik af, dat deze op het motorisch moment begint te lopen.“⁹

Hierdie spanning word gewek deur 'n opeenvolging van dramatiese situasies waarin die karakters geplaas word. Solank die drama hom afspeel, moet die spanning volgehou word ten einde die drama te laat slaag. Die spanning moet dramaties verantwoord wees en logies volg uit die gegewens, handeling en dialoog in die eksposisie en uit die ontwikkeling ná die motoriese moment.

Die eksposisie in *Godeskemerling* is lank in verhouding tot die drama se lengte – die motoriese moment vind eers op p. 24 plaas. Daar word egter reeds op p. 13 spanning gewek met Balloki se woorde: „Die onheil kom van-nag! ” (hier is sprake van ’n „prospectief handelingsaspect”¹⁰ – waar ’n aktuele speelhandeling ’n blik op die toekoms werp en sodoende spanning wek). Saam met die voorbereiding daarop dat Balloki, soos Faust, iets sal doen ten einde die sin van die bestaan te ontdek, laat hierdie woorde ons uitsien na die hoogtepunt en krisis: Transformasie II waar Balloki kokaïen snuif.

’n Sekere spanning word dus gewek, maar Transformasie II begin eers op p. 48 en tot dan toe het die dramaturg ons nie veel meer geleer as wat ons aan die einde van die eerste Moontlikheid-toneel al weet nie, en behalwe vir ’n kort botsing tussen Balloki en Frigga (pp. 9–10) en hul tweespraak wat meer ’n uitwisseling van gedagtes as ’n dramatiese botsing is (Moontlikheid III), bly die dramatiese situasie staties.

Omdat Balloki doelbewus en onsubtiel as ’n moderne Faust daargestel word, en hy sinspeel op die „onheil” wat kom en op die „helse voorgevoel” wat hy het (p. 13), is die spanning waarna hierbo verwys word, onvermydelik geassosieer met Faust se verbond met die duivel en Faust se dramatiese ondergang (soos by Marlowe): ons berei ons voor op ’n grootse toneel. Wat volg (Transformasie II) is, sowel dramaties as tegnies, ’n antiklimaks. Ná Balloki se onheilsvoorspelling en sy herhaalde verwysings na die werk en soeke wat hy moet doen (pp. 29, 37, 39, 43), is die manier wat hy kies – die snuif van kokaïen – om sy doel te verwesenlik, dramaties fasiel en voldoen dit geensins aan die grootse verwagtinge wat geskep is nie. Daar is geen sprake van dramatiese botsing nie: die episode is ’n metamorfose waarteen Balloki *fisiek* magteloos staan.

Ook tegnies is die toneel nie aangrypend nie: Balloki se breedsprakigheid, sy teatrale gebare, en sy regstreekse woorde aan die gehoor (p. 50) – ’n tegniek wat Jack Gelber in *The Connection* op veel meer natuurlike en oortuigende wyse hanteer – verminder die suiwer gevoelswaarde van hierdie toneel wat Balloki se sielestryd uitbeeld en ’n hoogtepunt in die drama behoort te wees.

Ook die daaropvolgende botsing tussen Balloki en Frigga (pp. 51–57) het gebreke omdat die logika nie kloep nie: niemand sal, soos Frigga, ’n mens onder die invloed van kokaïen toespreek en behandel asof hy normaal is nie; logies sou wees om te wag tot die kokaïen uitgewerk is en dan te probeer om hom daarvan te oortuig dat hy verkeerd handel. Frigga self sê: „Jy moet uit hierdie stupor kom! ” (p. 53), en gee te kenne dat sy besef dat Balloki nie normaal kan handel en praat nie. ’n Oomblik later egter sê sy: „Jy vlug nou weg . . .

Dur, om godsnaam, wat vang jy aan? Hoekom weghardloop van jouself?" (p. 53), en begin 'n gesprek wat sinneloos is omdat Balloki nie in staat is om behoorlik daaraan deel te neem nie. Haar woorde „Vir ons is hy verlore" (p. 56) en haar daarop gegronde besluit om selfmoord te pleeg (p. 57) is in die *gegewe* omstandighede onlogies en ongemotiveerd – iets wat ooglopend is en die spanningselement, verwek deur Frigga se: „Vanmiddag sal alles verby wees" (p. 57), teenwerk.

Die spanning wat dus voor Transformasie II gewek is, word nie op adekwate wyse opgelos nie, en die toeskouer wag nog steeds op 'n grootse toneel wat aan die dramatiese verwagtinge wat geskep is, sal voldoen. (Hierdeur ontstaan 'n „valse" spanning wat nie 'n integrale deel van die drama se verloop is nie, maar hoop by die toeskouer dat die dramaturg die situasie nog sal red.)

Die Werklikheid-tonele wat volg, beantwoord nie aan die verwagtinge nie. Wel beweeg die dramatiese situasie vorentoe waar tydens Balloki se konfrontasie met die koor (aan die einde van Werklikheid I) die situasie wat in die Moontlikheid-tonele geskep is, opgelos word: Balloki sal nooit die sin van menswees vind nie omdat hy 'n mens is. Terselfdertyd word ons op Balloki se dood voorberei – sodat verdere spanning geskep word.

Werklikheid II en III – die slottoneel – ly egter onder verdere monoloë en gesprekke wat dien om die ander karakters se aanvaarding van die bestaan te beklemtoon (iets wat die dramaturg al in die begin vasgestel het), en daar is weer gebrek aan werklike botsing en vooruitgang tot by die tweespraak tussen Balloki en Frigga se stem. Daarna loop die handeling redelik vinnig af: Balloki sterf (p. 69) en ons verneem dat Frigga selfmoord gepleeg het (p. 71). Op hierdie punt is die spanning uitgewerk. Die drama word afgesluit met Hoder se toespraak oor die menslike toestand in hierdie eeu: dit herinner aan die epiloog in vroeëre moraliteite waar 'n karakter of koor die drama se moraal duidelik stel, en is hier sowel dramaties as tegnies gepas.

Die spanningslyn in *Godeskemer* is dus swak. *Godeskemer* is in die tradisie van die konvensionele drama geskryf en in so 'n drama word spanning geskep deur dramatiese situasies waarin die karakters met mekaar, met hulself, of met magte buite hulself, in botsing kom. Hierdeur word die handeling (en spanning) verder gevoer en uiteindelik opgelos.

In *Godeskemer* is daar slegs sprake van botsing tussen karakters in die geval van Balloki en Frigga (pp. 9–10, 29–39, 51–57), hoofsaaklik omdat die drama Balloki se stryd uitbeeld terwyl die ander karakters nie wesenlik deel aan die konflik het nie. Van die begin af is Balloki egter daarvan oortuig dat sy keuse

korrek is en hy kom ook nie met homself in botsing nie. Al moontlikheid wat oorbly, is om spanning te skep deur Balloki met magte buite homself te laat bots. Dit gebeur slegs in Transformasie II en is in wese, soos reeds genoem, nie 'n botsing nie omdat Balloki fisiek magteloos teen die kokaïen staan.

Die dramatiese situasie bly gevolglik te staties, die dialoog verval in herhaling, die gegewe is te yl, en daar volg 'n gebrek aan wesenlike spanning — 'n gebrek wat myns insiens in groot mate daartoe bydra dat *Godeskemering* as drama nie slaag nie.

KARAKTERISERING

Godeskemering het tien karakters: Balloki Duringhämer, die geleerde; sy ver-
loofde Frigga Siegel, 'n advokaat; Hoder Smorr, 'n neuroloog; Annette Geertse,
'n verpleegster; Sidney Hollowen, 'n drukker, en sy vrou Ruth; Neels Swart,
'n vlieënier; Friedrich Sinterdam, 'n politikus, en sy vrou Julia, 'n kunsskilderes;
en Jaco Bronn, 'n student.

Soos in die Middeleeuse moraliteite, is hierdie karakters nie soseer persone
nie as wel verpersoonlikings van sekere menslike eienskappe, of tipes mense:
Balloki is die moderne soeker na die sin van die bestaan; Frigga die tipies vrou-
like vrou wat, ten spyte van haar suksesvolle loopbaan as advokaat, smag na
„trou, kinders hê, moeder wees” (p. 32); Hoder die wetenskaplike wat meen
dat al „wat mens kan doen, is om tot helderheid te kom omtrent die dinge
wat binne jou wetenskaplike veld van ondersoek val,” en dat „mens jou be-
perktheid (moet) besef” (p. 7); Annette Geertse hou vas aan die klein dingetjies
van die daaglikse bestaan en weier om verder te kyk: „die dinge wat tel, is
klein. So iets soos „groot” bestaan tog nie. Alleen die mens en menslikheid is
waardes” (p. 7); Sidney Hollowen is die meganiese mens wat slegs sy werk
doen: „Elkeen het sy spesifieke doel en werk. Die masjien van die mensheid
het plek vir almal. Hoeveel ek as individu tot stand bring, weet ek nie en hoe-
veel waarde my werk het, dit ook nie. Maar ek is tevrede” (p. 3); sy vrou Ruth,
die kleinburgerlike huisvrou met haar vergaderings van die Sustervereniging en
die Federasie, wonder „waar die wêreld heengaan” (p. 11) en hou vas aan haar
tradisionele Christelike geloof (pp. 10–11), sonder om dit in haar daaglikse
lewe te beoefen; Neels Swart, die oorlogsveteraan, is ontugterd en verbitterd
en drink te veel omdat hy die werklikheid nie kan aanvaar nie: „ . . . niemand
het nog iets gevind wat vir almal geld, en waarheid is nie. Nee, hulle baklei,
wil met mag bewys, met stryd en bloed, wie reg het! ” (p. 4); Friedrich

Sinterdam, die prototipe politikus met sy clichés, voorspel die ondergang van die Westerse beskawing: „ . . . binnekort neem die Bantoe oor – of moontlik nog die Ooste” (p. 16), maar: „Ons het ’n plig as getroue burgers van ons land . . . Ter wille van die voortbestaan van land en volk moet ons onself verloën, vergeet – selfs gewilliglik ons lewe gee” (p. 18); sy vrou Julia probeer om die betekenis van die bestaan in die skilderkuns te vind: „Die hedendaagse skilderkuns is die ontdekking van nóg ’n wêreld met moontlikhede; die ontplooiing van nóg ’n stel begrippe in die verskeidenheid verskynsels waarvoor die mens ontvangbaar is” (p. 17); Jaco Bronn is die jong idealis wat ook na die betekenis van die lewe soek, maar Balloki vrees: „ . . . dat jy mettertyd tevrede sal wees met wat jy is, en nie beseft dat tevredeheid nie waarheid is nie – soos so baie ander mense” (pp. 12–13).

In hierdie karakters saam gee die dramaturg sy siening van die twintigste-eeuse mens. Die karakters word op ’n onpersoonlike vlak gehou sodat daar min, indien enige, inligting oor hulle verlede en lewensomstandighede verstrekkend word. Hierdie tegniek sluit aan by dié van die allegorie en Middeleeuse moraliteit en is hier ook gepas.

Die beswaar is dat Gilliland sy karakters, van wie die meeste ter wille van die simboliek vreemde, in werklikheid geforseerd-aandoende, name het, teen ’n onmiskenbare Suid-Afrikaanse agtergrond plaas („Suid-Afrika is ’n Kerkstaat”, p. 16). Dit dra by tot die tweeslagtigheid van die drama: aan die een kant die simboliese algemeen-menslike, en aan die ander kant die beperkende realistiese aspek (terwyl dit op realistiese vlak moeilik aanvaarbaar is dat ’n groep mense met sulke name werklik gevind kan word).

Die karakter wat van die ander verskil en ’n uitsonderingsmens is, is Balloki, die protagonis van die drama. Sy naam is waarskynlik ’n samesmelting van Balder en Loki uit die oud-Noorse mitologie (daar bestaan nie ’n god met die naam Balloki nie). Balder is die intelligentste en mees mensliwende onder die gode (hy toon sterk ooreenkomste met Christus); Loki, wat nie ’n god is nie maar by die gode gewoon het, is by uitstek Balder se teenhanger en ’n intrigant en kwaaddoener (hy toon sterk ooreenkomste met die duivel uit die Christelike geloof). Loki het Balder se dood veroorsaak deur Balder se onwetende tweelingbroer, die blinde god Hoder, te oorreed om ’n takkie mistel na Balder te gooi (die enigste manier om hom te laat sterf).

Deur Balder en Loki in een karakter, Balloki, te verenig, skep Gilliland ’n karakter wat sowel die goddelike as die duiwelse in die mens simboliseer. (Gevolglik is dit Balloki *self* wat aan Hoder die middel tot sy ondergang (die

kokaïen) vra. Hoder se rol stem ooreen met dié van die god Hoder, met die beswaar dat Hoder as dokter die moontlike gevolge van die kokaïensnuif moet besef – hy waarsku Balloki buitendien: „Jy speel met vuur” (p. 48) – sodat hy in wese nie onskuldig aan Balloki se dood is nie.)

Die simboliese aspek van Balloki word hier duidelik gestel (en verder bevestig deur Balloki se verwysings na homself as ’n god, pp. 33 en 59). Ten spyte hiervan is daar niks in Balloki se optrede wat hom as ’n god, of ten minste meer-as-mens, kenmerk nie, en hy kom uiteindelik tot die besef dat hy net soos ander mense is. Balloki verkeer dus slegs in die waan dat hy ’n god is. Waarskynlik sinspeel die dramaturg hier op die rol wat Balloki op realistiese vlak speel: hy is ’n wetenskaplike en in hierdie eeu waarin die wetenskap die religie vervang het, eien die wetenskaplikes hulle steeds meer die regte van ’n god toe en probeer om op wetenskaplike grondslag die menslike toestand te verander. Dit is die wetenskaplike Balloki wat „toegee tot die dryf van die eie wil” (p. 68), gevolglik die harmonie van die heelal versteur en moet ondergaan om die ewewig weer te stel – soos die tragiese held in die Griekse drama.

Balloki gaan onder, maar hy mis die kenmerkende eienskappe van die tragiese held: hy is van die begin af daarvan oortuig dat hy korrek handel en sy besluit om kokaïen te snuif is nie ’n „verkeerde” besluit wat in die verlede geneem is nie (en wat by die tragiese held twyfel, verskeurdheid en bestaansnood veroorsaak): sy besluit het geen „retrospektiewe” aspek nie en is slegs insidenteel. Gevolglik is daar geen sprake van insig in eie skuld nie (agnitio) – die enigste insig waartoe Balloki kom, is sy besef dat sy strewe verniet was en hy nie ’n god is nie, wat niks met besef van eie skuld te doen het nie.

Balloki *kan* nie anders optree as wat hy doen nie en hy besef dit self: „My dae is nou oor, ek gaan ’n vooruitbestemde pad. Ek kan nie anders nie. In my vlam die pyn van vooruitgesiende wete” (p. 65), verklaar hy, en wag dan „geduldig op die laaste houe van die noodlot” (p. 66). In werklikheid is hy dus slegs ’n werktuig in die hande van die gode of die noodlot en is nie werklik verantwoordelik vir sy optrede nie: die wetenskaplike wat die „voorbestede pad” volg, wetende dat dit tot ondergang lei.

(Balloki bereik één groot oomblik waar hy tot die besef kom dat sy god-wees ’n illusie was (p. 60) – dat die wetenskap nie die religie kan vervang nie – maar die patetiese ontroer nie voldoende om Balloki tot ’n tragiese held te verhef nie.)

(Dit kan terloops genoem word dat Charles Marowitz in 1968 ’n weergawe van Marlowe se Faust saamgestel het waarin hy die skuld-en-verlossingsmotief

spesifiek van toepassing maak op wetenskaplikes: „A scientist -- a true scientist that is -- has no choice. He is always peeking into the future like some helpless voyeur who cannot resist the next titillation. Even if I was assured that perpetual damnation lay in store for me, still I would not be able to act other than I did”,¹¹ sê Faust vir die twintigste-eeuse kernfisikus J. Roberts Oppenheimer (wat saam met ander verantwoordelik is vir die atoom- en waterstofbom), en Oppenheimer stem saam. Ook hier het die wetenskaplike dus geen keuse nie.)

Behalwe Balloki is dit net Hoder (reeds hiervoor genoem) en Frigga wie se name uit die mitologie afkomstig is en wat 'n handelende rol in die drama speel. Frigga dra die naam van die godin Frigga, die koningin van die oppergod Odin, en moeder van Balder en Hoder. Haar verhouding tot Balder is in hierdie drama gewysig van moeder tot verloofde – miskien om die algemeen-vroulike aspek te beklemtoon. Frigga was godin van die huwelik en in ooreenstemming hiermee is Frigga hier die moderne vrou met 'n suksesvolle loopbaan maar 'n instinktiewe drang na die huwelik en kinders – 'n konflik eie aan ons tyd, sodat Frigga in wese self 'n tragiese figuur is. Die dramaturg slaag egter nie daarin om haar leed werklik oortuigend en groot te maak nie, terwyl haar selfmoord – weens onlogiese motivering – nie tragies is nie. Dit is nie duidelik waarom na Frigga as 'n god(in) verwys word nie (p. 72), aangesien sy net soos die ander die lewe aanvaar soos dit is (p. 38).

DIALOOG EN STYL (TAALGEBRUIK)

Die verskillende aspekte van die versvorm as dialoog is reeds bespreek (sien pp. 46–48). Hier kan egter nog op ander kenmerke van die dialoog en taalgebruik gewys word.

Die dialoog gaan soms regstreeks teen die gegewe in: uit die ontmoeting tussen Balloki en Annette Geertse (p. 8) en haar vraag in verband met Balloki (p. 22), lei ons af dat hulle mekaar nie, of slegs oppervlakkig ken. Na Hoder se loflied op Balloki sê Annette egter: „My maatstaf verskil, en, glo vir my, soos ons hom ken, so is hy nie as mens nie” (p. 28), sodat ons moet aanneem dat sy Balloki wel goed ken; op p. 48 gee Hoder, wat 'n dokter is en die gevare van kokaïen behoort te ken, 'n aantal kokaïenkristalle aan Balloki met die woorde: „Moenie te veel neem nie en skakel my as iets verkeerd loop . . . en dink 'n bietjie oor wat ons vanaand gesels het” – raadgewings wat nie opgevolg kan word deur iemand wat kokaïen snuif nie, soos uit Balloki se daaropvolgende optrede duidelik word; na Balloki se dood (duidelik te wyte aan 'n oordosis

kokaïen) vra Annette ('n verpleegster) aan Hoder ('n dokter) waaraan Balloki gesterf het en hy antwoord: „Onverklaarbaar. Uitputting miskien. Maar so iets gebeur net nie” (p. 69), terwyl enige teksboek oor dwelmmiddels aangee wat die gevolge van te veel kokaïen kan wees (sien bv. S. Cohen se *The drug dilemma*, McGraw Hill Book Co., 1969). Ook die gesprek tussen Balloki en Frigga (pp.51–57) waar sy met hom probeer praat asof hy normaal is, is – soos reeds genoem – onlogies.

Die taalgebruik is dikwels foutief. Daar is byvoorbeeld die gebruik van *anglismes* soos: moet jy jou adverteer (p. 4), daar is dinge besig om aan te gaan (p. 11), daarop fokus (p. 21), kalmeer jouself (p. 35), help julleself (p. 42), wat gaan hier aan (p. 51), hy het dit op homself gebring (p. 69); die gebruik van woorde wat regstreeks uit Engels oorgeneem is en woorde wat verkeerd gebruik word: *affeksie* i.p.v. *toegeneentheid of liefde* (p. 9), *opgetof* i.p.v. *opgetooi* (p. 10), *ontvangbaar* waar klaarblyklik *ontvanklik* bedoel word (p. 17, p. 58), *ongeërg* wat waarskynlik *ongeag* moet wees (p. 25), *kosmostiese* verklaring wat miskien *kosmiese* moet wees (p. 26), my *vorsing* wat *navorsing* moet wees (p. 34), *opgeheg* waarmee waarskynlik *opgedring* bedoel word (p. 37), *stupor* wat in Afrikaans *bedwelming* of *verdwining* is (p. 53), en *apart van* waar *afgesien van* of *behoudens* bedoel word (p. 59); die gebruik van verkeerde voorsetsels: *Uit* (i.p.v. *in*) my droom gestoor (p. 3), nie eers *in* (i.p.v. *op*) my gebied nie (p. 8), ek is bevang *van* (i.p.v. *deur*) die verskriklikheid (p. 13), twyfel *in* (i.p.v. *aan*) hierdie ras (p. 27), *in* (i.p.v. *op*) sigself voldoende (p. 59), jy sal bel *vir* (i.p.v. *om*) die ambulans (p. 71).

Hierdie soort taalfoute getuig van slordigheid en/of onvoldoende taalkennis en doen afbreuk aan die literêre waarde van die drama.

HANDELING

(Sien hoofstuk oor *Putsonderwater*, pp.33–34, vir 'n omskrywing van handeling in die konvensionele drama.)

Godeskemering het min uiterlike handeling. Die drie Moontlikheid-tonele en Transformasie I bestaan hoofsaaklik uit gesprekke, wat soms deur monoloë onderbreek word, terwyl die karakters onbelangrike handeling uitvoer. Die eerste belangrike uiterlike handeling vind in Transformasie II plaas: Balloki snuif kokaïen en reageer sowel geestelik as fisiek daarop.

In Werklikheid I vind ook uiterlike handeling plaas. Na 'n monoloog deur Balloki, kom die koor binne en begin 'n reeks ingewikkelde meetkundige figure uitvoer (p. 59). Hierdie figure het simboliese betekenis in verband met

die magie (ook Marlowe en Goethe maak daarvan gebruik). Gilliland verwys egter nêrens anders in die drama na die magie nie (Marlowe en Goethe wel). Gevolglik is hierdie handeling van die koor nie 'n integrale deel van die drama se verloop nie, en ongeregverdig omdat van die toeskouer verlang word dat hy die betekenis van die figure ken. (Buitendien is hulle uit bloot praktiese oogpunt onrealiseerbaar: die figure is alleen goed sigbaar wanneer hulle van bo af gesien word – vir die gehoor wat onder in die saal sit, lê die figure in dieselfde vlak, is nie onderskeibaar nie, en verloor hul waarde.)

In Werklikheid II en III is die enigste belangrike uiterlike handeling Balloki se dood (p. 69). (Frigga se selfmoord vind nie op die verhoog plaas nie.)

Godeskemer is dus nie ryk aan betekenisvolle uiterlike handeling nie, en is by uitstek 'n drama van innerlike handeling – wat hoofsaaklik deur dialoog weergegee moet word. Dié handeling vind byna geheel en al in Balloki plaas. Af en toe word Frigga se innerlike konflik uitgebeeld en Hoder tree op as kommentator op sowel die algemene menslike toestand as op Balloki en Frigga se karakters (waardeur hy sy innerlike gevoelens openbaar). Die ander karakters bly toeskouers van die konflik in Balloki.

Die innerlike handeling is nie van uiteenlopende aard nie; dit is toegespits op Balloki se obsessie om die sin van menswees te ontdek, sy finale poging om dit te ontdek, en sy ontdekking dat sy soeke tevergeefs was; en op Frigga se groeiende besef en aanvaarding dat Balloki vir haar verlore is, sodat sy uiteindelik selfmoord pleeg.

'n Belangrike aspek van die handeling is die tweeslagtigheid daarvan: aan die een kant werk Gilliland met allegorie en mitologie – ideë dus – maar die meeste handeling draai om klein menslike probleme, soos bv. die botsings tussen Balloki en Frigga wat nie soseer oor die sin van die lewe nie (hoewel hulle dit wel bespreek), maar oor hul persoonlike probleme in verband met hul voorgenome huwelik handel, en Frigga se selfmoord wat gemotiveer word deur haar oortuiging dat Balloki nie met haar sal trou nie. Die grootsheid van die drama se opset gaan in die handeling onder in klein-realisme waardeur die drama veel van sy algemeen-menslike waarde verloor.

WAARDBEPALING

Hoewel *Godeskemer* in sekere sin 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse dramaliteratuur is – hoofsaaklik omdat Gilliland iets nuuts probeer bring en omdat die drama in versvorm aangebied word – slaag dit myns insiens om verskeie redes nie as drama nie.

Die tema is universeel en die verwerking van die Faustlegende tot 'n twintigste-euse moraliteit is interessant. Die hantering van die tema voldoen egter sowel dramaties as tegnies nie: die intrige is te yl, te veel toegespits op Balloki se obsessie sonder dat daar ooit sprake is van 'n werklik dramatiese botsing tussen Balloki en 'n ander karakter, in homself, of tussen hom en magte buite hom, nie. Omdat Balloki nooit twyfel aan die juistheid van sy optrede nie, word sy obsessie aangebied sonder dat die toeskouer by enige stryd betrokke raak (daar is dus gebrek aan empatie).

Die tweeslagtigheid van die opset – die algemeen-abstrakte idee wat teenoor die klein-realisme van die karakters se probleme gestel word – doen afbreuk aan die grootsheid van die tema.

Die drama word nie veel meer as 'n poging tot verwoording van 'n idee wat nie suksesvol in dramatiese terme omgesit word nie: die handeling is te minimaal en te eensydig; daar is 'n wesentliche gebrek aan spanning; die simboliek – aan die religie ontleen – is onsubtiel en nie werklik diepgaande nie; die karakters – behalwe Balloki – is kleurloos; die dialoog ly onder onnatuurlike en verkeerde woordkeuse en gaan soms teen die handeling in.

Veel van hierdie tekortkominge kon vergoed gewees het indien die aanbieding in versvorm geslaagd was – hoewel die poëtiese aspek van 'n versdrama ondergeskik moet bly aan die dramatiese element – maar ook op hierdie vlak voldoen *Godeskemering* nie (soos in die bespreking aangetoon). Die versvorm bereik geen hoogtes en het geen besondere poëtiese waarde nie; die taalgebruik is dikwels swak.

Teen al hierdie gebreke is die werklik belangrike en dramaties-interessante tema nie opgewasse nie en kan *Godeskemering* as drama nie slaag nie.

VERWYSINGS

1. Sien hoofstuk oor *Putsonderwater*, pp. 10–11
2. Larousse: *Encyclopedia of Mythology*, Paul Hamlyn, 1965, p. 283
3. Ibid, p. 285
4. Ibid, p. 285
5. Eliot, T.S.: „A dialogue on dramatic poetry” in *Selected Essays*, Faber & Faber Ltd, 1961, p. 46
6. Eliot, T.S.: In „Poetry and Drama” in *On Poetry and Poets*, Faber & Faber Ltd, 1957, p. 85
7. Williams, R.: Oor *The rock* van T.S. Eliot in *Drama from Ibsen to Brecht*, Chatto & Windus, 1968, p. 179

8. Sien hoofstuk oor *Putsonderwater*, p.25
9. Verhagen, B : *Dramaturgie* (Tweede druk, bezorgd door drs. W. Ph. Pos),
Moussault's Uitgeverij NV, 1963, p. 87
10. Van der Kun, J.I.M : *Handelingsaspecten in het drama*, Athenaeum –
Polak & Van Gennep, 1970, Hoofstuk 2
11. Marowitz, C : *The tragical history of Doctor Faustus*, Penguin Books,
1970, p. 103

HOOFSTUK VIER

'N ONTLEDING VAN „PA MAAK VIR MY 'N VLIËR PA” – CHRIS BARNARD

DIE TEATER VAN DIE ABSURDE

Die Teater van die Absurde is volgens Martin Esslin (wat met die titel van sy boek *The Theatre of the Absurd* vir die naam verantwoordelik is) nie, soos dikwels gemeen word, 'n *beweging* nie. Dit is slegs 'n naam van toepassing op dramas wat sekere basiese strukturele aspekte gemeen het by die dramatisering van die bestaanskonsep van ons tyd. Hierdie konsep word deur die Franse skrywer Albert Camus soos volg gestel:

The mind's deepest desire, even in its most elaborate operations, parallels man's unconscious feelings in the face of his universe: it is an insistence upon familiarity, an appetite for clarity. Understanding the world for a man is reducing it to the human, stamping it with his seal. ¹

Gevolgtrek, verklaar Camus:

A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity. ²

Hierdie gevoel van absurditeit word bedoel in die sin waarin Eugène Ionesco dit omskryf: Absurd is dit wat sonder rede is . . . Afgesny van sy religieuse, metafisiese en transendentale wortels, is die mens verlore; al sy handeling word onsinnig, absurd, nutteloos. ³

Die gevoel van absurditeit is die uitvloeisel van gebeure gedurende die afgelope honderd jaar: die afname in religieuse geloof (wat tot Nietzsche se „God is dood“ gelei het); die verskrikkinge van twee wêreldoorloë wat tot verbittering gelei het; die geestelike leegheid in die uiterlik welvarende lande van Wes-Europa en in die Verenigde State (asook in Suid-Afrika) na die Tweede Wêreldoorlog – dit het alles daartoe bygedra dat baie mense die tradisionele religieuse, politieke en morele konsepte nie meer kan aanvaar nie, maar niks anders het om in die plek daarvan te stel nie. Die heelal, en die mens se plek daarin, het sy sin en doel verloor, absurd geword. Gevolgtrek moet die moderne mens soek na 'n manier om hierdie doellose, absurde heelal met waardigheid die hoof te bied.

Die Teater van die Absurde is een van die uitings van hierdie soektog. Dit beeld die angs en wanhoop uit wat ontstaan uit die besef dat die mens omring is deur ondeurdringbare duister gebiede, dat hy nooit sy ware aard en doel sal

kan ken nie, en dat niemand hom van pasklaar gedragsreëls sal voorsien nie.⁴ Hiermee wil die Teater van die Absurde die toeskouer bewus maak van die mens se onsekere en geheimsinnige plek in die heelal, bewus van die uiteindelijke realiteit van sy toestand; hom weer vervul met die verlore gevoel van kosmiese verwondering en oerangs; hom skok uit 'n bestaan wat banaal, meganies en selfvoldaan geword het, en beroof is van die waardigheid wat uit bewustheid volg⁵ en wat bestaan uit die mens se vermoë om sonder angs en illusies die dwaasheid van die realiteit te aanvaar en daarvoor te lag.⁶

Hierdie alomvattende tema – die gevoel van metafisiese angs oor die absurditeit van die menslike toestand – is vanselfsprekend nie net eie aan die Teater van die Absurde nie; ander moderne dramaturge, soos Sartre, Camus en Anouilh, gebruik dit ook. Wat die Absurdiste onderling verbind en van ander dramaturge onderskei, is die wyse waarop hulle die tema verwerk: hulle verwerp die tradisionele dramatiese konvensie (deels reeds deur Aristoteles in sy *Poetica* vasgestel) en skep 'n eie konvensie – iets wat dramaturge soos Camus en Sartre nie doen nie.

So, byvoorbeeld, gee Aristoteles in sy *Poetica* die volgende kenmerke van 'n drama: tragedie is die voorstelling van 'n handeling (p. 40); tragedie probeer sover moontlik binne 'n enkele omwenteling van die son te bly, of om dit net effens te oorskry (p. 38); die eerste vereiste van 'n drama is om 'n intrige met 'n begin, middel en einde te hê (p. 41); die intrige moet eenheid hê (p. 43); die karakters behoort goed te wees . . . die uitbeelding behoort gepas te wees . . . die karakters behoort lewensgetrou en konsekwent te wees (p. 51).

Aan hierdie, en ander kenmerke (sommige waarvan in die hoofstukke oor *Putsonderwater* en *Godeskemering* genoem word), is die drama deur die eeue gemeet. By die Teater van die Absurde vind ons egter die volgende:

Van handeling in die konvensionele sin van die woord is daar dikwels geen sprake nie: die handeling is geheimsinnig, ongemotiveerd, en op die eerste gesig onsinnig.⁷

Die tydsverloop bly dikwels vaag: ons word met die handeling van tyd self gekonfronteer.⁸

Dikwels is daar geen volledig uitgewerkte intrige met 'n begin, middel en einde nie: baie absurde dramas het 'n sirkelvormige bou en eindig presies soos dit begin; ander ontwikkel slegs deur 'n toenemende intensivering van die oorspronklike situasie.⁹

Absurde dramas bevat dikwels min herkenbare mense: die karakters is byna meganiese marionette,¹⁰ of aanhoudend veranderende karakters wie se motiewe en handeling grotendeels onverstaanbaar bly.¹¹

(Die dialoog klink nie natuurlik en aangepas by die karakters nie: dikwels bestaan dit uit onsamehangende gebabbel. ¹²

Die dramatiese spanning verskil van dié in die konvensionele drama: die vraag hier is nie soseer wat gaan hierna gebeur nie, maar wat is *besig* om te gebeur? Wat stel die handeling van die stuk voor? ¹³

Die rede vir die Absurdiste se verwerping van die tradisionele dramatiese konvensie, is dat hulle nie meer glo dat logiese gesprekke geldige oplossings kan bied, en dat die ontleding van taal sal lei tot die blootlegging van fundamentele waarhede nie. ¹⁴ Gevolglik streef die Absurdiste daarna om die besef van die dwaasheid van die menslike toestand en die ontoereikendheid van die rasonale benadering uit te beeld deur die openlike verwerping van rasonale middele en beredeneerde denke. ¹⁵ Die Teater van die Absurde redeneer nie oor die absurditeit van die menslike toestand nie; dit *beeld* dit slegs in aansyn uit – deur middel van konkrete toneelbeelde: ¹⁶

The whole play is a complex poetic image made up of a complicated pattern of subsidiary images and themes, which are interwoven like the themes of a musical composition, not, as in most well-made plays, to present a line of development, but to make in the spectator's mind a total, complex impression of a basic, and static, situation ¹⁷ . . .

The poetic image, with its ambiguity and its simultaneous evocation of multiple elements of sense association, is one of the methods by which we can, however imperfectly, communicate the reality of our intuition of the world. ¹⁸

3 As gevolg van hierdie konkrete poëtiese beelde waarin visuele elemente, beweging en lig 'n belangrike rol speel, word die rol van taal van ondergeskikte belang: dit is slegs een van die onderdele – soms oorheersend, soms skaars merkbaar – van die multidimensionele poëtiese beeldspraak. ¹⁹ Taal word gedevalueer omdat die Absurdiste nie meer glo aan die waarde van logiese gesprekke en aan taal as doeltreffende kommunikasiemiddel nie: die verdwyning van betekenis in die wêreld hang duidelik saam met die degradasie van taal, ²⁰ verklaar die Absurdiste.

Een van die belangrikste temas van die Teater van die Absurde: die gebrek aan, en probleme met, kommunikasie, gaan dan ook steeds vergesel van 'n kritiek op taal as kommunikasiemiddel: die feilbaarheid van taal as 'n middel om metafisiese waarhede te ontdek en oor te dra, ²¹ en die wesentlike onmoontlikheid om deur middel van taal te kommunikeer omdat woorde nie rekening hou met die persoonlike assosiasies wat hulle vir elke mens het nie (sodat woorde dus nie betekenis kan oordra nie). ²²

Die Teater van die Absurde streef daarna: „to break down the language of society, which ‘is nothing but clichés, empty formulas and slogans’. That is why the ideologies with their fossilized language must be continually re-examined and ‘their congealed language . . . relentlessly split apart in order to find the living sap beneath’.”²³

Dit doen die Absurdiste met gebruikmaking van verskeie tegnieke waardeur hulle gekenmerk word. Die dramaturg gebruik:

„ . . . simple misunderstandings and double-entendres to monologues (as signs of inability to communicate), clichés, repetitions of synonyms, inability to find the right words, and ‘telegraphic style’ (loss of grammatical structure, communication by shouted commands) . . . chaotic nonsense and the dropping of punctuation marks, such as question marks, as an indication that language has lost its function as a means of communication, that questions have turned into statements not really requiring an answer . . . the nature of the dialogue itself, which again and again breaks down because no truly dialectical exchange of thought occurs in it . . . ;²⁴ the peculiar repetitive quality of the cross-talk comedians’ patter;²⁵ purely stylistic devices like cliché, truism, onomatopoeia, Surrealist proverbs, nonsense use of foreign languages, and complete loss of sense, the degeneration of language into pure assonance and sound patterns;²⁶ the compulsion to talk, to tell oneself stories,²⁷ to tell himself his own story²⁸ (d.w.s., die karakter).”

Behalwe vir die kommunikasie- en taaltema, word die Teater van die Absurde ook deur ander belangrike temas en motiewe gekenmerk: die eensaamheid en isolasie van die mens (by Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, De Pedrolo); die probleme van „wees” en eie identiteit (Beckett, Pinter), of die vasstel van eie identiteit (Adamov, Pinter), of die onsekerheid van eie identiteit en die sekerheid van die dood (Ionesco), of die toe-eiening van menslike persoonlikheid deur ’n sterker persoonlikheid, d.w.s., die steel van iemand se identiteit (Ionesco); kritiek op die meganiese, hipokritiese moderne gemeenskap (Ionesco, Albee, Simpson, Buzzati, d’ Errico); kritiek op politieke toestande (Frisch, Ionesco, Mrozek); die individu se soeke na sekuriteit (Pinter) en waarheid (Albee); tyd en die handeling van wag as ’n wesenlike en karakteristieke aspek van die menslike toestand (Beckett, Gelber, Pinget); die futiliteit van menslike handeling (Adamov); die absurditeit van etiese en morele reëls (Arrabal).

Hierdie temas en motiewe word met behulp van sekere tegnieke uitgebeeld: byvoorbeeld, die veelvuldige gebruik van konkrete simbole; die vermenigvuldiging van voorwerpe op die verhoog om geestelike afwesigheid uit te druk;²⁹ handeling teen die teks eerder as saam met die teks;³⁰ tyd word aanhoudend opgeroep: die karakters hou aan om mekaar te vra hoe laat dit is maar word nooit geantwoord nie;³¹ 'n element van growwe fisieke humor word gebruik;³² 'n bandopnemer word gebruik om die vliedende aard van die menslike persoonlikheid aan te toon;³³ 'n belangrike karakter se naam word vergeet of hy word nie herken nie;³⁴ karakters verloor hulle identiteit; die vermenigvuldiging van dubbelgangers; die gebruik van rituele en suiwer, gestileerde handeling;³⁵ die gebruik van mitiese, allegoriese en droomdenkwyses – die projeksie van sielkundige realiteite in konkrete vorm;³⁶ die gebruik van meganiese of melodramatiese verrassing, herhaling, pseudo-eksotisme, pseudo-logika; die afskaffing van chronologiese volgorde; die gelyktydige bestaan van teenoorgestelde verklarings vir dieselfde ding, ensovoorts.³⁷

Uit bostaande blyk duidelik dat vir die Absurdiste alles geoorloof is in die teater: „I want no other limits than the technical limits of the stage machinery”,³⁸ verklaar Eugène Ionesco en dit geld ook vir die ander dramaturge van die Teater van die Absurde.

Die tegnieke mag revolusionêr lyk, maar baie daarvan is afkomstig uit die ou letterkundige en dramatiese tradisies waarop die Teater van die Absurde voortbou: die tradisie van mimiek en hansworstery wat teruggaan na die *mimus* van ou Griekeland en Rome; die net so oue tradisie van onsinrympies; die tradisie van droom- en nagmerrie-letterkunde; die tradisie van allegoriese en simboliese drama; die ou tradisie van narre en waansintonele in drama; die nog ouer tradisie van rituele drama wat teruggaan na die teater se oorsprong toe religie en drama nog een was.³⁹ Meer onlangse invloede is dié van die Dadaïste, die Surrealiste, die Paryse *avant-garde*, en die komieke van stil prente soos Charlie Chaplin en Buster Keaton.

Hoewel die Teater van die Absurde in sy huidige vorm 'n verskynsel van ná die Tweede Wêreldoorlog is, is dit in werklikheid deel van 'n ryk en gevarieerde tradisie. Dit het dramaturge in die meeste Westerse lande beïnvloed en ook in die Afrikaanse dramaliteratuur is daar 'n paar dramas wat by die Teater van die Absurde aansluit: een daarvan is Chris Barnard se *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*.

PA MAAK VIR MY 'N VLIËR PA

DIE INTRIGE

'n Ou vrou en haar vyf-en-veertigjarige seun, Org, woon saam in 'n armoedige kamertjie. Hulle wag op 'n persoon wat 'n telegram gestuur het om sy koms aan te kondig. Hulle weet nie wie dit is nie, maar is bang dat dit die skuld-eiser is (aan wie hulle reeds die afgelope twintig jaar 'n skuld afbetaal), omdat hulle nie die vorige maand betaal het nie.

Terwyl hulle gesels, blyk dit duidelik dat Org en die ou vrou in 'n wêreld van illusie en selfbedrog leef waarin altwee van die werklikheid wegskuil.

As die man arriveer, verklaar hy dat hy Org se onegte seun is. Hy het gekom om sy regte op te eis. Org ontken dat die man sy seun is. Die man begin bewyse lewer en konfronteer Org met die werklikheid. Bang dat hy sy illusie bestaan sal verloor, probeer Org sonder welslae om die man te vermoor. Hulle begin veg. Org behaal die oorwinning en hang die man op. Terwyl Org probeer om die ou vrou se lantern, wat tydens die geveg gebreek is, te herstel, bevry die man homself. Hy kan nie meer sy trein haal nie en besluit om te bly. Die ou vrou sterf, en na 'n laaste konfrontasie gee Org die stryd gewonne en erken die man as sy seun.

DIE TEMA

Pa maak vir my 'n vlieër Pa het die bestaanskuld van die mens as tema. Hierdie tema is daarop gegrond dat daar 'n sekere patroon in die heelal – en dus ook in die menslike bestaan – is wat deur morele wette beheer word. Wanneer 'n mens van hierdie wette oortree – dus die patroon versteur en skuldig teenoor die bestaan word – word hy onherroeplik ter verantwoording geroep en gestraf ten einde die bestaanskuld te vereffen sodat hy weer in harmonie met die heelal – en die menslike bestaan – kom.

Hierdie tema is deur die eeue deur dramaturge gebruik. In die Griekse dramaturgie is daar bv. Sofakles se *Koning Oedipus* waarin Oedipus die morele wette oortree deur sy vader, Laiüs, te vermoor en met sy moeder, Iocaste, te trou. Gevolglik word hy deur die gode gestraf (hy verloor sy koningskap en word, blind, uit Thebe verban). Van belang hier is dat Oedipus *onwetend* die wette oortree het en dat sy handeling en uiteindelijke ondergang reeds voor sy geboorte deur die Orakel aan Laiüs verkondig is. In werklikheid is

Oedipus se ondergang te wyte aan die Noodlot waaraan hy – ten spyte van sy pogings – nie kan ontkom nie.

Die Middeleeuse dramaturgie het sy *Elckerlyc* waarin die algemene mens deur God ter verantwoording van sy bestaanskuld geroep word en waarin Elckerlyc eers na 'n suiweringsproses saam met sy „Deucht” in die hemel toegelaat word. In *Mariken van Nieumeghen* laat Mariken haarself deur die duiwel verlei en swerf sewe jaar met hom rond. Dan roep God haar ter verantwoording en word sy met voorspraak van Maria van haar skuld gesuiwer. Hier, in teenstelling met die Griekse dramas, word die karakters self moreel verantwoordelik gehou vir hulle skuld.

Dieselfde geld vir die Elisabethaanse drama, soos Shakespeare se *Macbeth* waar Macbeth self – deur sy sug na mag – sy ondergang bewerkstellig.

Interessant is die terugkeer na die Griekse Noodlot in die negentiende-eeuse naturalistiese drama. Die Naturaliste het geglo dat die mens die produk is van sy oorgeërfde karakteristieke en sy omgewing en dus nie wesenlik moreel skuldig is aan sy oortredings van die natuurwette nie. Ten spyte daarvan word hy tog, soos in die Griekse drama, gestraf: in Strindberg se *Miss Julie* bv. is Julie, net soos haar moeder, nie heeltemal normaal nie. Sy kan haar morele oortredings dus nie verhelp nie, maar word tog uiteindelik tot selfmoord gebring en ontkom nie aan die Noodlot nie.

In die twintigste-eeuse drama dra die karakters weer self die morele verantwoordelikheid vir hulle oortredings van die bestaanswette. So, byvoorbeeld, word Joe Keller, die hoofkarakter in Arthur Miller se *All my sons*, tot selfmoord gedryf omdat hy wetend verantwoordelik was vir die dood van 'n aantal pilote in die Tweede Wêreldoorlog (deur foutiewe vliegtuigonderdele aan die Lugmag te lewer ten einde sy fabriek gaande te hou).

In al die bogenoemde voorbeelde berus die konsep van die bestaanskuld op die veronderstelling dat die Heelal 'n geordende patroon het en dat daar 'n God (of gode) is aan wie ons verantwoording vir ons daade moet doen; 'n God (of gode) wat ons straf vir ons oortredings van die bestaanswette sodat ons gesuiwer weer in harmonie met die patroon kom.

Die Teater van die Absurde gaan egter daarvan uit dat die Heelal sinloos, absurd, is en dat God nie bestaan nie: „All that remains is a fate whose outcome alone is fatal. Outside of that single fatality of death, everything, joy or happiness, is liberty. A world remains of which man is the sole master”.⁴⁰

Hierdie vryheid, die meesterskap, beteken egter nie 'n negasie van morele wette nie: slegs die skuldeiser verander. Daar is nie meer 'n God teenoor wie

ons verantwoordelik is nie, maar ons is verantwoordelik teenoor ons medemens. Die bestaanskuld bly en ons moet nou self die juiste morele pad kies (ook al is daar nie 'n God om ons vir ons oortredings te straf nie) om ons bestaan te regverdig.

Die Teater van die Absurde breek dus weg van die tradisionele begrip van die bestaanskuld. Barnard gaan nie so ver nie; hy stel nog die vraag: Teenoor wie is ons skuldig? Teenoor 'n God wat miskien nie meer bestaan nie of teenoor ons medemens? Hy breek weg van die tradisie van die Teater van die Absurde – God is dood – deur dit slegs as 'n moontlikheid te stel. Sodoende skep hy 'n probleem wat hy probeer oplos, waar die Teater van die Absurde stel daar nie 'n oplossing bestaan nie.

AANBIEDING VAN DIE TEMA

Deur die vorm waarin hy die drama aanbied – met gebruik van sekere motiewe, simbole en tegnieke – sluit Barnard, soos aangetoon sal word, by die Teater van die Absurde aan.

DIE MOTIEWE

Barnard verwerk sy tema – die twintigste-eeuse twyfel aan die geldigheid van die tradisioneel aanvaarde bestaanskuld – in 'n aantal motiewe waarin die twintigste-eeuse mens met sy probleme om 'n waardige, betekenisvolle bestaan in 'n absurde wêreld te vind, uitgebeeld word. Hoewel hierdie motiewe geen versamelnaam het nie, kan hulle kortliks as *bestaansmotiewe* aangedui word omdat hulle die bestaansprobleem uitbeeld en aansluit by die begrip „bestaanskuld”.

Hierdie bestaansmotiewe werk onderling op mekaar in en sluit in die *skuld-motief* by mekaar aan.

A. DIE BESTAANSMOTIEWE

Hoewel die bestaansprobleem so oud soos die mensdom is, word dit in ons eeu met sy ontkenning van tradisionele konsepte en sy skrikwekkende meganisasie en outomatisasie vir die mens steeds moeiliker om 'n sinvolle bestaan te vind.

Soos in die inleiding oor die Teater van die Absurde gesien kan word, beeld die Absurdite hierdie moderne bestaansprobleem deur middel van sekere

motiewe uit. Van hierdie motiewe vind ons in *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* terug:

1. Die gebrek aan kommunikasie
2. Die gevolglike eensaamheid en isolasie en opbou van 'n skynwêreld.
3. Die probleem van identiteit
4. Die tyd- en wagmotief

B. DIE SKULDMOTIEF

Die bestaansmotiewe vorm saam, as beeld van die verwarde twintigste-eeuse mens, die motivering vir die skuldmotief waarin die verhoudinge van mens tot mens op sosiale, morele en etiese gebied ontleed, en die probleem mens-God ondersoek word.

A. DIE BESTAANSMOTIEWE

1. DIE GEBREK AAN KOMMUNIKASIE

Die gebrek aan kommunikasie het in ons eeu angswekkende afmetinge aange- neem. In 'n wêreld wat te vinnig ontwikkel en steeds meer geoutomatiseer en gemeganiseer word, het die mens steeds minder om vir mekaar te sê, en as hy iets sê, is daar niemand wat luister nie – niemand wat belang stel in wat gesê word of enige waarde daaraan heg nie: niemand wat belang stel in die spreker nie.

Die Teater van die Absurde voer aan dat die belangrikste rede vir hierdie gebrek aan kommunikasie is dat taal – tog die hoofmiddel van kommunikasie – weens oormatige, sinlose gebruik daarvan, gereduseer is tot niks meer as clichés, leë formules en slagspreuke nie,⁴¹ terwyl die dramaturg Eugène Ionesco selfs betoog dat dit basies onmoontlik is om deur middel van taal te kommunikeer.⁴²

Met gebruikmaking van sekere tegnieke toon die Absurdiste aan hoe moeilik, indien nie onmoontlik nie, dit is om deur middel van taal te kommunikeer. Van hierdie tegnieke vind ons ook by Barnard terug:

Wanneer *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* open, bespreek Org en sy ma die vreemdeling wat 'n telegram gestuur het om te sê dat hy hulle kom besoek (p. 4). Dit is 'n gewone, normale gesprek totdat die vrou vra: „Bring jy die stoel, Org?” (p. 4) en Org antwoord: „Miskien kom hy nie eens nie . . . Miskien was dit 'n gekskeerdery!” (p. 5).

In die dialoog wat nou volg, praat Org oor die moontlikheid dat dit 'n grap is, terwyl sy ma bekommerd is oor die indruk wat sy sal maak as die vreemdeling kom en Org bevele gee in verband met haar stoel, tjalie, breiwerk en lamp totdat sy tevrede verklaar: „So ja. Nou kan hy maar kom” (p. 5), en Org antwoord: „Ek dink ek weet nou. Dit was 'n frats. Niks anders nie . . . ” (p. 5).

Hier het ons 'n stuk dialoog waarin *die karakters verby mekaar praat*, waar elkeen sy eie gedagtegang openbaar: daar word nie gekommunikeer nie.

Op p. 8 sê Org: „As ons eers die huis het, kan 'n mens begin dink aan trou of iets. Daar sal miskien kinders wees. 'n Seun miskien. Ek sien hom al. Ek sal hom Orgie noem.” Terwyl Org verder droom oor hierdie seun, praat die vrou oor Org se pa wat ook graag 'n seun wou gehad het, wat lief was vir kinders (p. 9) totdat sy sê: „Waarvan praat jy, Org?” (p. 9) en „Van wie praat jy?” (p. 9), en self besef dat hulle by mekaar verby praat.

Op p. 19 droom Org oor 'n suksesvolle toekoms terwyl sy ma hom vertel oor sy pa en hoe hy gesterf het; terwyl Org en die man gesels, praat die vrou oor Org se seun (p. 36) en Org self (p. 37); terwyl die vrou vertel hoe sy deur 'n vreemdeling gered is, bespreek Org en die man die moontlikheid dat die skuldeiser dood is (pp. 40–41); op pp. 41–42 praat Org oor die skuldeiser, die man oor die kamertjie waarin hy en sy ma gewoon het en die vrou oor die geld wat hulle weer volgende maand sal stuur; op pp. 48–49 praat Org oor die vlekke op die muur terwyl die man oor sy ma gesels; op p. 69 smee die man Org om vir hom 'n vlieër te maak terwyl Org wonder of al die plekke waarvan hy droom miskien nie werklik bestaan nie totdat Org vra: „Waarvan praat jy?” en „Vir wie sê jy dit?” en hy besef dat hulle verby mekaar gepraat het en daar geen sprake van kommunikasie is nie.

Barnard maak dus veelvuldig gebruik van dialoog wat telkens weer bly steek omdat daar geen werklik dialektiese gedagtewisseling plaasvind nie.

Op p. 8 terwyl Org praat oor sy leerdery wat aan hom en die vrou 'n beter toekoms moet gee, sê die vrou: „Dis dié wat ek sê . . . Ek het altyd gepraat, maar jy wou nie luister nie. Org, het ek gesê, jy moet leer. 'n Mens kom niewers as jy nie boekgeleerdheid het nie. Jy moet leer, het ek gesê . . . ”

Die vrou sê hier presies wat van 'n moeder wat besorg oor haar seun se toekoms is, verwag word en gebruik die woorde daarvoor wat ander moeders (en vaders) deur die eeue heen gebruik het: wat sy sê is 'n *cliché* en daarby nog 'n *gemeenplaas* in: „'n Mens kom niewers as jy nie boekgeleerdheid het nie”, sodat haar woorde banaal is. Ook dit, *banale gesprekke vol clichés en*

gemeenplase, is 'n tegniek wat die Teater van die Absurde dikwels gebruik om die gebrek aan kommunikasie te beklemtoon.

Voorbeelde hiervan kom dwarsdeur die drama voor. Een van die duidelikste uitbeeldings van die niksseggenheid van beleefde gesprekke vind ons op pp. 29–30: Org en die vrou wag gedurende die hele eerste bedryf met angst op die man se koms (Org beplan selfs om hom te vermoor, p. 22), maar as die man arriveer, sê die vrou: „Nou ja, toe dan – nooi hom binne. Hoor wat hy wil hê”, en „Nooi die meneer binne. Vir wat staan jy so?” (p. 29). Sy speel die perfekte sosiale gasvrou: „Sit, Meneer. Ons het jou verwag” (p. 30). Haar woorde van verwelkoming is dié wat alle beleefde gasvroue gebruik maar word hier belaglik gemaak omdat hulle in stryd is met die vrou se werklike gevoelens.

Dieselfde vind ons op pp. 44–45 waar Org die man 'n glas bier aanbied: „Ek skink sommer vir ons so 'n opknappertjie” (p. 44). Hierdie cliché van die goeie gasheer staan duidelik in teenstelling met Org se ware bedoeling: om die man met 'n verdowingsmiddel in die bier te vermoor (pp. 22, 46).

In die gesprek tussen hom en sy ma op p. 8 verklaar Org dat hy sy ma die afgelope twintig jaar aan die lewe gehou het. Die vrou merk op dat hy 'n gemors gemaak het van alles en as Org homself verdedig deur te sê: „As ek hard genoeg probeer, sal ek wel . . .”, antwoord die vrou dat hy al twintig jaar probeer. Hulle is besig om te stry.

Dan sê Org: „Ma praat en ek probeer.”

Die vrou: „En niks gebeur nie.”

Org: „Ja.”

Die vrou: „Hier's niemand hier wat iets doen nie.”

Org: „Ons het iemand nodig wat iets kan doen.”

Die vrou: „Ja.”

Org: „Iemand wat hard genoeg probeer.”

Die vrou: „Iemand wat na goeie raad sal luister.”

Org: „Ja.”

Die vrou: „Dis wat ons nodig het.”

Org: „Ja.”

Die vrou: „Ja.” . . .

Hierdie stuk dialoog herinner aan die *peculiar repetitive quality of the cross-talk comedians' patter*, 'n tegniek wat die Absurdiste veelvuldig gebruik. Ander voorbeelde kom voor op p. 15, vanaf „As ek hard genoeg probeer, sal ek wel bo uitkom. Ek het niks om voor bang te wees nie” tot by „Jy verwyf

jouself verniet . . . ”; op p. 18, vanaf „Alles wat Ma s'n is, is joune. Alles” tot by „As jy gereeld wol koop, sal ek dit klaarkry”; op p. 38, vanaf „Wie sou vir Ma sorg?” tot by „Wie sou die kind aan die lewe hou?”; op pp. 44–45, vanaf Org se: „Is jy nie dalk dors nie?” tot by die man se finale: „Ek is nie dors nie”; op p. 48 in die stukkie dialoog oor die kamer wat vlekke van die reën het; en op p. 68 in die dialoog oor Org se tog werk toe elke oggend.

Op p. 16 sê die vrou: „Hy het my lewe gered”, en Org verklaar dat hy (die skuldeiser) Org se lewe „beduiwel”. Die vrou antwoord: „As hy wou, kon hy my net so gelos het. Maar hy het nie. Hy het sy eie lewe gewaag.” Org sê: „Ek ken die storie. Ek hoor dit elke aand voor ek gaan slaap. Ek hoef dit nie weer te hoor nie.” Vir 'n rukkie praat hulle oor iets anders, maar dan sê die vrou: „Sy naam was nie Org nie. Ek vergeet nou sy naam . . . ” en vertel hoe die man haar lewe gered het, totdat Org haar in die rede val en sê: „Maar hy het nie omgee nie; hy het Ma gered. Hy het sy eie lewe in gevaar gestel” — op 'n toon wat aandui dat hy die storie uit sy kop ken.

Hieruit blyk duidelik dat die vrou die storie van haar redding al baie keer vertel het en ook dat sy nie kan help om dit — ten spyte van Org se ooglopende gebrek aan belangstelling — telkens weer te vertel nie. Hier het ons te doen met 'n karakter se dwang om homself sy eie storie te vertel.

Op p. 8 sê Org: „As ons eers die huis het, kan 'n mens begin dink aan trou of iets. Daar sal miskien kinders wees. 'n Seun miskien. Ek sien hom al. Ek sal hom Orgie noem”, en hy droom verder oor die toekoms wat hy wil hê.

Ook hier vertel Org vir homself 'n storie — 'n toekomsdroom — en dit sluit aan by die bostaande tegniek: *die karakter se dwang om te praat, om homself stories te vertel.*

Ander voorbeelde van hierdie tegniek vind ons op pp. 10, 11 en 19 waar die vrou en Org vir hulleself oor die toekoms vertel; op pp. 32–34 waar die man sê: „Ek wil vir jou 'n storiëtjie vertel”, en Org met sy verlede konfronteer; op pp. 40–41 waar die vrou weer die storie van haar redding vertel terwyl Org en die man oor die skuldeiser se bestaan gesels; op pp. 41–42 waar die man oor sy verlede praat terwyl Org en die vrou nie luister nie; en op pp. 58–59 waar Org vir homself oor sy toekoms met Madeleine vertel.

Hierdie tegniek word minder aangewend as die voorgaandes maar kom tog redelik dikwels voor.

Die eerste deel van die derde bedryf (pp. 55–62) is hoofsaaklik 'n monoloog — hoewel die vrou wel af en toe iets sê, is daar geen sprake van 'n gesprek tussen haar en Org nie en die man swyg totdat Org die bandmasjien laat speel — dan praat hy saam met die bandmasjien (p. 63).

Die gebruik van die *monoloog* is ook 'n tegniek wat die Teater van die Absurde aanwend om die onvermoë om te kommunikeer, te illustreer.

Behalwe hierdie tegnieke gebruik Barnard ook simbole om die gebrek aan kommunikasie te beklemtoon:

Die bandmasjien wat 'n illusiekommunikasie bied. Org praat die stem op die band na en vind juis hierin sy mees bevredigende kommunikasie – met homself dus (pp. 23–25, 62–63). As die man se stem op die band klink (pp. 70–71), word die illusiekommunikasie vernietig en word Org gedwing om met die werklikheid van die buitewêreld te kommunikeer.

Die venster – Org kyk elke aand deur die venster na buite, maar: „Ek kyk net, Ma. Kan mens dan nie by jou eie venster uitkyk nie?” (p. 4). Org bly slegs 'n toeskouer, hy kan nie met die buitewêreld kommunikeer nie.

Die deur met gebruik waarvan die *pos* – bestaande uit onpersoonlike koerante, rekeninge en die twee telegramme – afgelewer word. Hier word slegs op onpersoonlike, meganiese grondslag gekommunikeer, want: „Niemand van wie ek weet, ken ons adres nie” (p. 5), en: „Dis net die boel skuldeisers wat deesdae nog skryf” (p. 13). Op die eerste telegram staan nie eers 'n naam nie, net 'n nommer (p. 6), en as die tweede telegram deur die deur gegooi word, merk Org verbaas op: „Dis die tweede telegram wat ek in my lewe kry. Albei op dieselfde dag” (p. 14), en dink dat dit nie vir hom bedoel is nie: „Die poskantoor kon 'n fout gemaak het. Dit gebeur partykeer” (p. 13) – so beklemtoon hy die gebrek aan kommunikasie.

Die vlieër – op militêre gebied word van die vlieër gebruik gemaak as kommunikasiemiddel – om oor lang afstande seine te gee. Hier is Org se droom om 'n vlieër vir sy seun te maak (pp. 9, 48) en die seun se wens dat Org vir hom 'n vlieër maak (pp. 69–70), 'n verlange na kommunikasie, eerstens tussen vader en seun maar ook tussen mens en mens. As Org aan die slot belowe om die vlieër te maak (p. 72), kommunikeer hy vir die eerste keer in die drama werklik met sy seun.

2. EENSAAMHEID EN ISOLASIE EN DIE OPBOU VAN 'N SKYNWÊRELD

Dit is verstaanbaar dat die mens weens gebrek aan kommunikasie eensaam en geïsoleer word en gevolglik vir homself 'n skynwêreld opbou wat moet vergoed vir die onmag om by die werklikheid aansluiting te vind. Slegs in 'n mengsel van skyn en werklikheid kan hy aan sy angs vir die werklikheid ontsnap, sy bestaan regverdig en vergeet dat hy eensaam is.

George E. Wellworth sê die volgende oor die gebruik van 'n enkele kamer as dekor deur die Britse dramaturg Harold Pinter: „ . . . he usually chooses as his central image a room — any ordinary room where people live — to serve as a microcosm of the world. In the room people feel safe. Outside are only alien forces: inside there is warmth and light. It is a womb in which people can feel secure. The conflict in Pinter's plays occurs when one of the outside forces penetrates into the room and disrupts the security of its occupants.”⁴³

Dit vind ons ook in *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*: die drama speel af in 'n klein vervalde kamertjie — wat met sy skuinslopende mure dieselfde beklemmende gevoel wek as Van Gogh se *Slaapkamer in Arles* — wat deur Org en sy ma sowel as woonkamer en slaapkamer gebruik word. Maar die kamer is meer as dit: dit is die simbool van Org en die vrou se skynwêreldjie weg van die werklikheid van die twintigste-eeuse bestaan in die buitewêreld waarby hulle geen aansluiting kan vind nie — die vrou is in die verlede vasgevang, Org is onmagtig om iets te presteer wat hom uit sy skynwêreld sal laat ontsnap.

In hierdie eie wêreldjie bring hulle saam hul lewe deur te midde van boeke, tydskrifte en koerante en ou nuttelose voorwerpe (soos kartondose, lampskerms, blakers sonder kerse) wat die band met die verlede simboliseer, en portrette van landskappe, reisplakkate en koffers wat Org se droom van ontsnapping uit die kamer simboliseer (p. 3).

Die kamer het slegs twee verbindingsmiddele met die buitewêreld: „'n smal venster wat op die stad uitkyk” (p. 3) en 'n buitedeur (p. 3). Die venster bied 'n ontsnappingsgeleentheid aan: daardeur kan Org die buitewêreld waarneem — die meisie, die fabriek, die motorfietse met hulle lawaai wat hom tot wanhoop dryf omdat dit 'n aanhoudende herinnering is aan die werklikheid van die buitewêreld wat hy probeer ontvlug (pp. 7, 9, 12, 13, 15, 19, 20, 22, 58–59). Maar Org kyk net deur die venster en wend geen poging aan om aan sy isolasie te ontsnap nie (p. 4).

Vir die moeder is die venster (asook die deur) onbereikbaar: sy is invalide en kan slegs tussen haar bed en rystoel beweeg. Haar isolasie is volkome en sy beklemtoon dit deur Org telkens te beveel om die venster toe te maak — sy kry koud (p. 12) en vars lug is nie goed vir haar nie (p. 43) — sodat niks haar wêreldjie sal versteur nie.

Die deur vervul 'n dubbele rol. In die eerste bedryf is dit die middel waar deur die buitewêreld in hulle wêreld indring: die enigste verbinding waaraan hulle nie kan ontsnap nie. Die pos word daardeur afgelewer en die man op wie hulle wag, moet daardeur binnekom — en dus hou hulle die deur angstig dop en skrik as daar geklop word (p. 13). In die tweede bedryf word die deur 'n ont-

snappingsmiddel waardeur Org daadwerklik probeer ontsnap (in teenstelling met die venster) as die man hom met die werklikheid van die buitewêreld konfronteer. (Maar die werklikheid wat die man hom probeer opdring, is dieselfde werklikheid wat buite die deur op Org wag, sodat daar in hierdie stadium reeds geen ontsnapping meer moontlik is nie en Org se skynwêreld vernietig moet word.)

Saam met die deur word vanaf die tweede bedryf die sleutel gebruik: die man sluit die deur af en steek die sleutel in sy sak sodat Org nog slegs liggaamlik geïsoleer bly maar geestelik met die werklikheid van die buitewêreld gekonfronteer word (p. 32).

Die isolasie van Org en die vrou word dus reeds in die dekor gesimboliseer: die kamer is hul wêreldjie waarin hulle beskerm is teen die buitewêreld.

Hoewel Org en die vrou veilig voel in hul skynwêreld, wil hulle wel uit hul isolasie bevry word, maar hulle angs vir die werklikheid is so groot dat hulle slegs in hul fantasie van bevryding durf droom. As Org praat oor sy toekomsplanne, besluit hy dat dit beter is om eers te trou voordat hy gaan reis want „dan is jy nie so alleen nie” (p. 11). Ook die reis self dui op bevryding.

Wanneer die vrou praat oor die kind op wie se geboorte sy wag, sê sy: „En die mense sal almal jou naam ken” (p. 10), en hy „sal vir ons ’n ander kamer kry, een wat nie lek nie” (p. 10). Dié kind, in teenstelling met Org, sal haar uit haar isolasie verlos.

Die man beklemtoon Org en die vrou se isolasie: „Niemand kom juis hier nie. Ek dink amper ek is die eerste kuiergas wat julle in jare kry – is ek nie?” (p. 30), en „Wé ken julle – behalwe Papenfus by die werk en die hospita hier onder en die posjong wat die koerante bring?” (p. 31).

Papenfus is ’n man wat saam met Org werk en hy simboliseer vir Org die normale lewe in die buitewêreld: hy is getroud en het al ’n stuk of ses kinders (p. 12). Org noem hom ’n Kommunis (p. 18) – ’n vyand dus wat Org daaraan herinner dat hy in ’n skynwêreld leef. (Die Papenfus-simbool verdwyn na die eerste bedryf as die man arriveer en Org se skynbestaan begin bedreig. Org noem dan die man Kommunis (pp. 32, 33, 34, 39, 44, 58), spioen (p. 31), verraaier (p. 32), skurk (p. 39), ’n genadelose afperser (pp. 39, 61), boef (p. 61), ’n onrusstoker (p. 61), ’n onverantwoordelike skobbejak (p. 61) en ’n vyand (p. 61) en gee sodoende sy angs vir die werklikheid duidelik te kenne.)

In die skynwêreld wat hulle vir hulself bou, is Org en die vrou ook van mekaar geïsoleer: Org het sy toekomsdroom, die vrou leef in die verlede.

Org, wat in die werklike lewe ’n mislukking is, droom van ’n toekoms waarin hy getroud is, ’n huis en ’n kind het en reise onderneem. Maar om hierdie doel te bereik, en waarde aan sy skynbestaan te gee, moet Org werk, leer, in ’n eksamen

slaag, sodat hy salarisverhoging kan kry en spaar vir die toekoms (pp. 7–11).

„Ek sál – gee my net kans” (p. 11), en „Ek het ’n doel voor oë. Ek het niks om voor bang te wees nie” (p. 15), sê Org – maar hy bereik niks omdat hy nooit sover kom om te werk nie. Org het altyd ’n rede waarom hy nie werk nie: „. . . daar’s altyd ’n vlieg in die salf” (p. 43), kla hy: die lawaai buite, die man wat kom, die meisie na wie hy kyk (die buitewêreld), weerhou hom daarvan om sy doel te bereik. Met hierdie uitvlug regverdig Org teenoor homself dat hy nooit iets uitrig nie.

Die middele wat Barnard gebruik om Org se skynwêreld aan te dui: die denkbeeldige doel wat nagestreef word; die obsessie met werk, leer en ’n eksamen wat afgelê moet word; die besigwees met onbenullige dinge; die uiteindelijke onmag om iets uitgevoer te kry en die gevolglike frustrasie, illustreer almal een van die Teater van die Absurde se kenmerkende motiewe: die futiliteit van menslike handeling.

Die vrou se skynwêreld lê in die verlede: sy brei al vyf-en-veertig jaar (Org se ouderdom) aan ’n kómersie vir die kind op wie se geboorte sy wag (p. 11), en ontken dus dat Org reeds bestaan: „Jy’s nog in my. Ek kan jou nie sommer so laat gaan nie. Nie voordat jy ordentlik gebore is nie” (p. 10), sê sy vir Org en: „As jy eers gebore is, sal jy anders wees” (p. 10). Haar droomkind besit al die eienskappe wat Org nie het nie en die moeder vlug in die verlede omdat Org as seun haar teleurgestel het. Org weer droom van die toekoms omdat hy nie „destyds my eie kop gevolg het (nie)” (p. 11), en ter wille van sy moeder sy verhouding met ’n meisie verbreek het. Hulle is aandadig aan mekaar se isolasie, verwyf mekaar daarvoor, en probeer om mekaar se skynwêreld af te breek (pp. 10, 11, 12, 62).

Teenoor die man staan hulle egter saam. Org verdedig sy ma teen die man (p. 39), probeer om haar lantern wat die man gebreek het, weer aan die brand te steek (pp. 55–56) en dreig dat die man daarvoor sal betaal (p. 58).

Die vrou erken teenoor die man dat Org haar seun is (iets wat sy teenoor haarself ontken): „Ek het hom in die wêreld gebring. Dis my kind. Dis al wat ek het” (p. 47), en sy hou tot aan haar dood toe vas aan haar en Org se wêreld: „Dis net ons twee, Org. Net ons twee . . . ” (p. 59), „Daar’s niemand anders nie . . . Dis net ons” (p. 59); maar omdat haar isolasie volkome is, kan sy die werklikheid wat die man bring, nie aanvaar nie en moet sterf (pp. 64–66). Org word deur ’n genadelose aftakelingsproses gedwing om sy skynwêreld op te gee, die werklikheid van die twintigste-eeuse wêreld te aanvaar, en sy seun se aanspraak op hom te erken.

Behalwe die simbole wat reeds bespreek is, gebruik Barnard ook die onderstaande simbole om hierdie motief te versterk:

die lantern – dit is die vrou se lewensimbool: sy het een keer in die verlede probeer selfmoord pleeg en is toe gered deur 'n vreemdeling wat vir haar gesê het: „ . . . ek moet die lig opsteek – ek moet nooit weer in die donker inval nie. Ek moet my lampie aan die brand hou” (p. 41). Sy word aan die lewe gehou deur haar geloof dat sy veilig is solank haar lampie brand. Die simboliek is religieus: die lampie verteenwoordig die Christendom of God – vergelyk, byvoorbeeld, I Joh. 1 : 5: „God is 'n Lig”. As die man die lantern breek (p. 51) en Org dit nie kan regmaak nie (p. 56), sterf die vrou (p. 66).

die dors van Org en die vrou (pp. 37, 44–45) wat hulle verlange na die werklikheid van die buitewêreld simboliseer.

die droomkind wat hulle uit die isolasie moet bevry.

die rystoel – simbool van die vrou se invalide lewe (geestelik en liggaamlik)

die bandmasjien waarmee Org die werklikheid ontvlug en wat hom moed inpraat.

die koffer wat die man saambring; dit simboliseer die buitewêreld.

die briewe (in die koffer) waarin niks staan nie; simbool van Org se leë bestaan.

die sit-op-skootsimbool; deur kind-wees kan Org aan die werklikheid ontvlug.

die vlieër wat, soos reeds op p. 73 gesê, 'n kommunikasiemiddel is en wat gebruik word as simbool van Org se onbewuste, en die man se bewuste, verlange om met mekaar te kommunikeer en sodoende uit hulle isolasie bevry te word. Dit is dus ook 'n bevrydingsimbool wat Org uit die isolasie van sy skynwêreld, en die man uit sy isolasie ten opsigte van sy pa bevry sodat dit 'n bevredigende vader-seun- en mens-mens-verhouding moontlik maak.

(Die vlieër vind sy oorsprong in die religie (die Maoris in Nieu-Seeland gebruik dit nog steeds vir religieuse doeleindes) en as sodanig word dit hier ook die teenhanger van die vrou se lantern: wanneer die lantern gebreek het en die vrou sterf, neem die vlieër oor as lewensimbool – 'n bevrydende lewensimbool wat Org toelaat om met die buitewêreld te kommunikeer in teenstelling met die lantern wat die vrou in die skynwêreld vasgehou het.)

3. DIE PROBLEEM VAN IDENTITEIT

Hierdie motief ontstaan logies uit die twee voorgaande motiewe: in 'n wêreld sonder kommunikasie waarin isolasie aangevul word deur 'n nagmerrie van skyn en werklikheid, is Org se vraag aan sy moeder: „Wie is Org, Ma?” (p. 16), en sy „My naam is Org”, „My naam is Georg Daniël Verwey” (p. 17), nie so

belaglik soos dit klink nie, maar die verwoording van die angs van die moderne mens wie se identiteit in die massa dreig onder te gaan.

Die identiteitsmotief is kenmerkend van die Teater van die Absurde en Barnard gebruik sekere metodes van dié genre om die motief te verwerk:

Die vasstel van eie identiteit

Org word met die identiteitsprobleem gekonfronteer wanneer hy 'n telegram ontvang wat deur Org Verwey aan hom, Org Verwey, gestuur is (pp. 14, 16–18). Hy word só daardeur ontstel dat hy uiteindelik vra: „Ma dink tog nie ek het die telegram vir myself gestuur nie?” (p. 17), en wonder of dit inderdaad is wat hy gedoen het. „'n Mens doen mos nie so iets nie” (p. 18), sê hy om homself gerus te stel, maar die twyfel bly.

As die man opdaag en volhou dat sy van Verwey is, merk Org onseker op dat hy Georg Daniël Verwey is (p. 29), en vra 'n oomblik later: „Maar hoe kan jou naam presies dieselfde wees as myne? My naam is Georg Daniël Verwey en as jy my nie wil glo nie, kan ek . . . ” (p. 30). As die man antwoord dat hy na Org genoem is, vra Org: „Na my genóém?” (p. 30), en begryp nie hoe so iets kan gebeur nie.

Hy weier om die man as sy seun te erken (p. 35) en as die man hom spottend met „Pa” aanspreek (pp. 46, 47), roep Org uit: „Pa se verdomde voet!” (p. 47). Org wil nie „Pa” wees nie, hy wil Org wees. As sy ma sterf, sê hy: „Kyk na my – kyk, kyk . . . hier is ek. My naam is Org. Kyk my gesig – dis ek . . . ” (p. 61), maar sy ma reageer nie meer nie. Wanhopig klou Org aan sy identiteit vas. „Ek is nie jou pa nie” (p. 69), hou Org vol, maar as die man hom aan die slot weer met „Pa” aanspreek, gee Org die stryd gewonne en antwoord: „Wat is dit, Org?” (p. 72).

Die man neem nie net Org se naam oor nie, hy verplaas hom ook in die ouer-kindverhouding: moeder-seun word nou vader-seun en Org se lewensrol van afhanklike kind wat toevlug by sy ma soek (die sit-op-skootsimbool), word nou dié van verantwoordelike vader wat sy kind moet beskerm.

Hier het ons te doen met *die oorname van persoonlikheid deur 'n sterker persoonlikheid; die steel van iemand se identiteit*: die karakter(s) wat òf geestelik sterker is òf wat die samelewing met al sy tradisies en konvensies aan sy kant het, neem die identiteit oor van die verwarde, soekende karakter wat onseker in die lewe staan. Hy is die ideale slagoffer vir opreg of onopreg beoelde oortuiging deur die geestelik sterker karakter om sy identiteit prys te gee (soos in *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*), of vir die mooi beloftes of dreigemente

van die samelewing wat hom dwing om deel van die massa te word (soos in Ionesco se *Jack or The submission*).

Die vasstel van 'n ander karakter se identiteit

Org probeer nie net sy eie identiteit vasstel nie, maar ook dié van die skuldeiser en van die man: eers van die twee saam as die persoon wat die telegram gestuur het (pp. 4–7, 13–16, 18, 20–22), en nadat die man gearriveer het en Org en die vrou besluit dat hy nie die skuldeiser is nie („Dis nie hý nie. Hy was nie so groot nie – hy was skraler” (p. 35)), word geprobeer om hulle identiteit afsonderlik vas te stel (die dialoog op pp. 40–42, bv. met betrekking tot die skuldeiser se identiteit). Tog vra Org later weer aan sy ma: „Dink Ma hy’s dalk . . . die mán . . . of so iets?” (pp. 60–61), en bly twyfel totdat hy die man aan die slot as sy seun erken (p. 72).

Die nie-herken van 'n belangrike karakter en die vergeet van sy naam

Die vrou twyfel of sy die skuldeiser sal herken (p. 35), en het sy naam vergeet (pp. 16–17, 36). (Hierdie tegniek word bv. ook deur Beckett gebruik in *Waiting for Godot* waar Estragon soms Godot se naam vergeet en die seun Vladimir en Estragon nie herken as hy hulle weer Godot se boodskap bring nie.)

Die gebruik van die bandmasjien

Die anonieme stem op die band wat eers Org se alterego verteenwoordig wat hom moed inpraat (pp. 23–25, 62–63), word op p. 71 deur die man se stem vervang. Dit is egter nie deel van sy oornameword van Org se identiteit nie; die oornameword hier tot die einde deurgevoer: „Dis nie net my stem nie – dis ons almal s’n” en „Dis joune ook. Dis ons almal s’n” (p. 71), sê die stem en Org en die man se persoonlike identiteit het in die anonieme meganisme van ons tyd ondergegaan.

4. DIE TYD- EN WAGMOTIEF

Die mens wag sy lewe lank op iets: 'n gebeure, 'n persoon, die dood. Dit is 'n algemeen-menslike aspek van die bestaan – nie spesifiek twintigste-eeus nie – waaraan ons nie kan ontkom nie. En dit is juis „in the act of waiting that we experience the flow of *time* in its purest most evident form. If we are active,

we tend to forget the passage of time, we *pass* the time, but if we are merely passively waiting, we are confronted with the action of time itself".⁴⁴

En ook aan tyd is ons gebonde:

„There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us . . . Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous.”⁴⁵

Die tyd- en wagmotief is een van die belangrikste motiewe van die Teater van die Absurde en ook Barnard gebruik dit.

Dwarsdeur die drama word daar na tyd verwys. Die vraag: „Hoe laat is dit?” word twaalf keer gestel en elf keer nie eers beantwoord nie. Hierdie monotone vraag toon duidelik aan hoe nutteloos dit is om te weet hoe laat dit is: die tyd bly bestaan, ons bly daaraan gebonde en ons bly wag, indien nie op dieselfde iets nie, dan op iets anders. Gevolglik is, soos die Teater van die Absurde betoog, alle menslike handeling futiel. Barnard beklemtoon hierdie idee deur sy verwysings na die Franse Revolusie (p. 45) en die Voortrek (pp. 21, 45): twee belangrike gebeurtenisse in die verlede wat albei begin is met die doel om die mens te bevry uit die onderdrukking waarin hulle geleef het, wat albei vryheid, gelykheid en broederskap belowe het. Albei gebeurtenisse het gepaard gegaan met bloedvergieting – en albei het gefaal: die bevrydingspogings het gelei tot verdere onderdrukking en ons wag nog steeds om werklik bevry te word, om die beloofde gelykheid en broederskap te vind. Hierdie twee gebeurtenisse illustreer die futiliteit van menslike handeling; net soos Org se obsessie met werk en leer dit illustreer: selfs al *sou* hy iets bereik (in werklikheid rig hy niks uit nie), sou dit in wese niks verander nie: daar is altyd weer iets waarop hy sal wag.

Die tyd- en wagmotief word gebruik om die absurditeit van die menslike bestaan te beklemtoon. Barnard wend dit egter terselfdertyd aan op 'n meer dramaties-realistiese vlak: om te beklemtoon hoe noodsaaklik dit is vir Org en die vrou om op te tree voordat dit te laat is om uit hulle isolasie verlos te word. Op hierdie vlak verleen die motief 'n beangstigende, dreigende atmosfeer aan die drama.

In die eerste bedryf beklemtoon dit die hopelose, geïsoleerde toestand van Org en die vrou wat niks doen nie, slegs sit en wag op die skuldeiser se koms, terwyl die een in die verlede, die ander in die toekoms leef en hulself wysmaak dat hulle een van die dae verlos sal word. „Dis nog nie te laat nie”

(p. 24), sê die bandmasjien. Org herhaal dit en spreek homself op die manier moed in: hy sal nog wel slaag. Daar is nog tyd.

In die tweede bedryf val die wagtief weg met die man se aankoms. Nou word beklemtoon dat daar nie meer veel tyd oor is vir Org en die vrou om op te tree nie: „My trein vertrek weer oor 'n uur. Ek sal nie lank bly nie“ (p. 30), sê die man en daarna word elke vyf minute herhaal hoeveel tyd daar nog oor is voor sy trein vertrek (pp. 33, 34, 35, 36, 37), totdat die man besluit om handelend op te tree as Org weier om na hom te luister. Org wil hê die man moet gaan en sy trein haal en hulle met rus laat. Maar dit is juis omdat Org hom ophang (p. 51), dat die man sy trein nie meer kan haal nie (p. 64). Maar Org en die vrou het te lank gewag en die man tree nou op: die vrou sterf en Org word tot oorgawe gedwing: om twaalfuur middernag word hy uit sy isolasie bevry en aanvaar die werklikheid van die buitewêreld (p. 72).

Op hierdie vlak word die tyd- en wagtief opgelos; op die dieper vlak – die algemene mens wat aan tyd gebonde bly en altyd op iets wag – bly die motief bestaan. Aan die slot wag Org en die man op die dag van môre: dan sal Org 'n vlieër vir sy seun maak en hulle sal saam park toe gaan (p. 72) – hulle sal weer menslike handeling uitvoer wat futiel is – sodat die situasie aan die slot van die drama dieselfde is as aan die begin: twee mense wat wag op iets wat gaan gebeur.

Die tydsverloop in die drama self duur vyf uur: van sewe-uur in die aand (p. 3) tot middernag (p. 72). Dit volg dus die tydseenheid van die konvensionele drama, in teenstelling met baie absurde dramas waarvan W. Ph. Pos opmerk: „een controleerbaar, al dan niet met de, zaaltijd synchroon tijdsverloop, zij zijn niet aanwezig“. ⁴⁶ (Dat die slot van die drama presies om middernag val, is effens melodramaties en onsubtiel.)

B. DIE SKULDMOTIEF

In die bestaansmotiewe word 'n beeld gegee van die twintigste-eeuse mens wat geïsoleerd, vasgevang in tradisies en leuens, wag op iets of iemand wat hom sal verlos en sin aan sy bestaan sal gee.

Met gebruikmaking van hierdie beeld as motivering, word in die skuldmotief 'n moontlike oplossing vir, en bevryding uit, die isolasie uitgewerk.

Die intrige van *Pa maak vir my 'n vlieër* Pa het op verskillende vlakke betekenis.

(i) As realistiese familiedrama, in verband waarmee Eugène Ionesco sê dat die feit dat die karakters 'n gesin vorm „die wanhoop en absurditeit van hulle isolasie vergroot – hulle is eensaam ten spyte daarvan dat hulle lede is van wat 'n organiese gemeenskap behoort te wees. Nogtans is die gesin die agent van die maatskappy se druk tot konformiteit.”⁴⁷

Ook in hierdie drama vind ons 'n moeder en seun wat verby mekaar leef, elk in sy eie wêreld, en wat mekaar die skuld vir hul isolasie gee. Vir die moeder is die seun 'n mislukking, en diep teleurgesteld leef sy in haar verlede waar die seun nog gebore moet word en 'n sukses sal wees. Maar sy weier om Org los te laat (p. 10) en hou totdat sy sterf vas aan hul skynlewe (p. 59).

Org beskuldig sy moeder daarvan dat dit om haar ontwil is dat hy nie 'n normale lewe lei nie (pp. 12, 13). In werklikheid is hy bang vir die verantwoordelikhede van so 'n lewe (p. 12) en skuil in 'n toekomsdroom waarin hy die sukses sal wees waarvan ook sy ma droom (pp. 8, 11). Saam wag hulle op 'n toekoms wat hulle uit die isolasie sal bevry (p. 8), en voer 'n nuttelose, frustrerende bestaan.

As Org se seun arriveer – wat tog die seun is waarvan Org droom – sien Org hom as 'n indringer en probeer hom vermoor (in 'n parodie op die Gelykenis van die Verlore Seun, p. 46) omdat die seun hom herinner aan die nuttelosheid van sy bestaan, dreig om sy droomwêreld af te breek, en hom wil dwing om sy verantwoordelikheid as vader te aanvaar (sodat Org sy rol as kind aan die volgende generasie moet oordra). Maar die seun eis sy regte op en as Org bevry word van die band met sy moeder deurdat sy sterf (p. 66), aanvaar hy sy seun en neem die rol van ouer (en ouer generasie) oor.

In Org se lewe is daar drie vroue wat 'n rol speel. In die verlede is daar Mathilda, die enigste meisie wat Org ooit gehad het maar vir wie hy verloën het (p. 12), oënskynlik om sy ma se ontwil maar in werklikheid omdat hy bang was om die verantwoordelikheid te aanvaar vir Mathilda en die kind wat sy ver wag het (p. 38). Org probeer homself vrypraat van skuld: „Dit was nie net my skuld nie. Daar is twee mense nodig vir dié soort speletjie” (p. 38), maar dit verander nie die feit dat hy hom minderwaardig gedra het nie en wel skuldig voel omdat hy Mathilda verloën het.

In die hede is daar die meisie na wie Org elke aand kyk maar met wie hy geen verdere kontak het nie omdat hy bang vir die werklikheid is. Hy noem haar 'n slet (p. 42) en 'n straattor (p. 43) om sy houding te regverdig en ontken boonop dat hy na haar kyk: „Wat dink jy van my? Ek kyk g'n na kaal vroumense nie” (p. 43).

Teenoor hierdie anonieme meisie wat slegs seksuele betekenis vir Org het, staan Madeleine, die meisie op kantoor, wat die vrou in Org se toekomst-droom is (pp. 58–59, 68–69) en wat hom sy droomkind sal skenk (p. 8). Maar Org is te bang om met haar te praat (p. 68) en sy bly 'n romantiese illusie totdat Org die werklikheid aanvaar. Dan sê hy: „Ek sal môre na haar toe gaan – miskien. Miskien ook nie. Miskien sal ek nie gaan nie. Ek is moeg” (p. 72) – onseker of hy sy illusie moet verwesenlik; en 'n oomblik later sê hy: „Liewe Mathilda” en „Mathilda . . . dit was 'n lang dag” (p. 72), in teenstelling met sy vroeëre ontkenning van Mathilda: „ . . . Ek ken haar nie. Ek weet nie van wie jy praat nie. Nog nooit van so iemand gehoor nie!” (p. 50).

Org erken dus die gewese verhouding met Mathilda en sy skuld teenoor haar en sy aarseling ten opsigte van Madeleine dui miskien daarop dat hy beseft dat sy slegs in sy droomwêreld die ideale meisie is, dat die werklikheid verhoudings soos dié tussen hom en Mathilda beteken. „Ek is moeg” (p. 72), sê Org en hy aanvaar dat hy nie meer 'n jong man met drome van 'n suksesvolle romantiese toekomst is nie, maar die ouer generasie met verantwoordelikhede verteenwoordig.

(ii) Die intrige kan ook op die vlak van onderlinge verhoudings van 'n groep heterogene mense toegepas word, en wel op die maatskaplike en politieke toestand wat in die wêreld bestaan – die dramaturg gebruik hier gegewens eie aan Suid-Afrika, soos bv. die Groot Trek (p. 21), die Boere-oorlog (p. 23), en die seun met swart hare („Pebliëk soos die donker”, p. 36) in plaas van die droomkind met blou oë en wit hare (p. 9), maar die betekenis is universeel: die botsing tussen die ou generasie wat aan tradisies vashou, die jonger generasie wat beseft dat die bestaande toestand verander moet word maar bang is om op te tree, en die jong generasie van die onderdrukte rasse en groepe wat hulle regte kom opeis.

Die vrou verpersoonlik hier die ou generasie wat hardnekkig vashou aan die tradisies (sy onthou al die datums van die Voortrek (p. 21) en van die Boere-oorlog (p. 23) wat vir haar van groot belang is), geen voeling met die werklikheid het nie (sy het nog nooit trein gery nie, p. 4) en dit ook nie wil hê nie (sy beveel Org gereeld om die venster toe te maak – sy kry koud en vars lug is nie goed vir haar nie, p. 43). Sy aanvaar geen skuld vir die toestand wat in werklikheid bestaan nie: „Dis nie ons wat hier beland het nie; dis die fabriëke. Ons was eerste hier” (p. 13), en ontken dat sy enige beloftes van „Lewe die volk! Vryheid, gelykheid en broederskap!” (p. 45) gemaak het: „Dis nie ék wat so sê nie. Dis hulle. Ek het niks gesê nie” (p. 45). Sy weier om te erken

dat 'n verandering nodig is; die optrede van die nageslag (Org) het haar bitter teleurgestel en nou droom sy van die kind wat al die bestaande probleme sal oplos en die tradisionele lewe sal behou: „Jy sal slim wees. Jy sal al die datums ken. En al die plekke se name. En jy sal groot word – nog groter as jou pa . . . En jy sal vir ons 'n ander kamer kry, een wat nie lek nie . . .” (p. 10).

Org is die jonger generasie wat twyfel aan die geldigheid van die tradisies: „Hy sukkel met sy geskiedenis. Hy sukkel om die datums te onthou” (p. 43). Één keer in die verlede het hy probeer om die werklikheid te aanvaar, aansluiting daarby te soek en sy deel tot verandering by te dra. Hy het egter bang geword vir die verantwoordelikheid en die gevolge (die kind as simbool van die vrug van die verhouding tussen die oorheersende en die onderdrukte rasse of mensegroepe), in 'n skynwêreld in gevlug en hy ontken nou sy aandeel in die bestaande toestand: „Nie my rekeninge nie. Nie myne nie!” (p. 7) – volgens Org moet hy nou betaal vir die toestand wat sy voorgeslag geskep het. Ook Org droom van die kind wat hom uit die bestaande toestand sal verlos en waarmee hy sal kan reis en ontsnap aan die probleme van die maatskappy wat hy wel ken maar nie wil erken nie.

Die man wat kom, verpersoonlik die jong generasie van dié wat verontreg is: hy is Org en Mathilda se onegte seun – die vrug van die eertydse beloftes. In plaas van die droomkind met blou oë en wit hare (p. 9) kom hierdie seun met swart hare (donker soos die „donker wat hom (Org) bang maak”, p. 50) Org herinner aan die beloftes wat gemaak is. Die ouer geslag (Mathilda) het die onreg aanvaar, maar die man – wat dieselfde naam as Org dra – het hom voorgeneem: „ . . . ek sal dit nie so laat bly nie” (p. 42), en kom sy regte opeis. Met bewyse van die beloftes (die briewe) probeer hy Org tot vrywillige erkenning van sy skuld en aanvaarding van sy verantwoordelikhede bring: „Dis my plig om te kyk . . . Ek moet kyk. Dis in ons almal se belang dat ek kyk” (p. 47), sê die man, maar Org weier om te luister en ontken dat hy die briewe geskryf en beloftes gemaak het (pp. 49–50).

Die man begin nou daadwerklik optree: nadat hy homself uit die toue bevry het (p. 64), lê hy die moeder uit (pp. 64–66) en waarsku Org om van die verlede te vergeet anders „hang jý netnou aan daardie tou” (p. 65). Hier dreig hy met moontlike geweld om sy regte te verkry, maar 'n oomblik later gooi hy Org se rewolwer weg – hy wil nie geweld gebruik nie: „As ek jou wou dood hê, sou dit nie 'n probleem wees nie. Maar ek wil jou nie dood hê nie – dis nie waarvoor ek gekom het nie” (p. 66).

Weer begin hy om Org, deur verstandelike oorreding en deur op Org se menslike gevoel te speel (p. 69), tot insig te bring. Org skakel die bandmasjien, waarmee hy homself voorheen mooi klinkende slagspreuke ingeprent het, aan maar nou hoor hy die man se stem op die band: „Dis nie net my stem nie – dis ons almal s'n . . . Dis joune ook. Dis ons almal s'n ” (p. 71), sê die man en pleit weer vir onderlinge begrip en samewerking in almal se belang. Aan die slot wen hy sy pleidooi – Org erken sy verantwoordelikheid teenoor sy seun en belowe om 'n vlieër vir hom te maak en hom park toe te neem. Die jong generasie van die onderdrukte groepe kry die regte en erkenning wat hulle toekom (p. 72), en daar word 'n moontlike samewerking in die vooruitsig gestel (hoewel Org en die man aan die slot albei „effens onseker” kyk, p. 72).

(iii) Die diepste betekenis van die tema lê op die religieuse vlak, en tereg: die konsep van die menslike bestaanskul is daarop gegrond dat daar 'n God is aan wie ons ten opsigte van ons bestaan verantwoording moet doen. Die Teater van die Absurde betoog egter dat God vir die moderne mens nie meer kan bestaan nie, en ontken gevolglik die geldigheid van die bestaanskul teenoor God: ons skuld is teenoor ons medemens.

Dit is hier waar Barnard hom van die Teater van die Absurde afskei: die skuldeiser in *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* is duidelik bedoel om God te wees: diegene teenoor wie „ons . . . almal skuldig” is (p. 36) – vergelyk, byvoorbeeld, 2 Kron. 28 : 10: „Is daar nie by julle net skulde teenoor die Here julle God nie”, en Esra 9 : 6: „Ons skuld is hemelhoog”. Dit is die skuldeiser wat vir die ou vrou gesê het: „Ek moet die lig opsteek – ek moet nooit weer in die donker inval nie. Ek moet my lampie aan die brand hou” (p. 41) – vergelyk, byvoorbeeld, Ps. 119 : 105: „U woord is 'n lamp vir my voet”, en 1 Joh. 1 : 15: „God is 'n lig”. Ook moet Org elke maand 'n tiende van sy salaris aan die skuldeiser stuur (p. 15) – die tiende wat 'n Christen aan die kerk behoort te skenk.

Daar is wel onsekerheid oor die skuldeiser se bestaan: „Daar bestaan dalk nie eens so iemand nie” (p. 5), sê Org, en die vreemdeling vra: „Wie sê die vent is nié dood nie?” (p. 40), maar hy voeg by: „Ek het dit maar net as 'n moontlikheid genoem, dis al” (p. 40). Barnard ontken nie dat God wel mag bestaan nie, maar aan die ander kant kán Hy dood wees – ons weet nie: „Wie sou laat weet het? Die engeltjies?” (p. 40).

Dit is egter nie soseer die bestaan van God nie, maar die waarde van die Christelike geloof in hierdie eeu wat Barnard probeer vasstel: het dit nog waarde en is dit die antwoord op ons bestaansprobleem, of moet ons die

antwoord êrens anders gaan seek? Teenoor wie het ons skuld? Teenoor 'n God wat miskien nie meer omgee nie (p. 40), of teenoor ons medemens? Waar kan ons verlossing vind? Dit is die probleem wat Barnard op hierdie vlak behandel.

Die vrou verteenwoordig die mens „so oud soos die mensdom self” (p. 39), met sy tradisioneel aanvaarde geloof in God en die Christendom – die draer van die Christendom. God, die skuldeiser, het haar lewe gered (pp. 40–41) en gesê sy moet haar lantern – simbool van die Christelike geloof (vergelyk bv. Spreuke 6: 23: „Want die gebod is 'n lamp”) – altyd aan die brand hou (p. 41). Wat die skuldeiser haar gegee het is 'n lewe in 'n rystoel (p. 22), 'n invalide, afhanklike, geïsoleerde lewe, maar sy is dankbaar daarvoor en aanvaar dat sy 'n bestaanskuld aan God het, want: „Hy kon my net sowel gelos het. Iemand anders sôu my dalk gelos het; maar hy het nie” (p. 41). Vir haar het God eintlik groot betekenis; maar sy het Sy naam vergeet (pp. 16, 17, 36), en twyfel of sy Hom sal herken (p. 35), want sy het Hom net een keer vlugtig gesien (p. 16).

Haar God eis Sy regte op en die vrou wag angstig op Sy koms as hulle een keer oorslaan met die skuldbetaling (p. 39). Nogtans hou sy vas aan die Christendom en weier om iets te doen te hê met wat in die werklikheid plaasvind (p. 43). Dit is hierdie Christendom, hierdie invalide, geïsoleerde lewe, wat Org se erfporse is: die lantern, die rystoel en die kombesie om hom in toe te draai – as sy dit klaarkry (p. 15).

Ook Org wag bang op die skuldeiser se koms, maar sy ma merk op: „Hoe kan jy kyk? Jy ken hom nie” (p. 4), en as sy ma sterf en die man hom beveel om vir haar te bid, antwoord Org: „Ek? Ek kan nie bid nie” (p. 65). Vir Org het God en die Christelike geloof geheel en al betekenis verloor, maar hoewel hy twyfel aan God se bestaan (p. 5), is hy bang om homself te bevry: miskien bestaan God wel. Gevolglik hipnotiseer Org homself met mooi-klinkende spreuke op die bandmasjien om homself daarvan te oortuig dat hy die juiste keuse gedoen het: hy moet net aanhou glo (pp. 23–25, 62–63).

Omdat Org bang is dat God wel bestaan, betaal hy die skuld, maar hy doen dit teensinnig (p. 15) en kla dat dit nie sy skuld is nie, maar sy ma s'n: die oorgeërfde bestaanskuld wat hy uit plig en angs betaal.

Die vrou en Org wag albei op die verlossing wat belowe is: „Ons wag . . . ons wag al lank” (p. 57), en droom van 'n kind wat dié verlossing sal bring – 'n kind wat die Christusfiguur simboliseer met sy hare „spierwit soos skaapwol” (pp. 9, 36). Dit is 'n verwysing na Christus as die Lam van God – vergelyk,

byvoorbeeld, Joh. 1 : 29: „Dáár is die Lam van God wat die sonde van die wêreld wegneem“, en Openb. 1 : 14: „Sy hoof en hare was wit soos wit wol“. Hierdie droomkind – die wedergebore Christus – moet die Christendom uit sy isolasie kom verlos en nuwe lewe gee: „ . . . vir ons 'n ander kamer kry, een wat nie lek nie“ (p. 10).

Maar die droomkind is reeds gedoem: vir die vrou is hy die wedergeboorte van Org (p. 10), en vir Org is die kind sy seun, dus ook 'n wedergeboorte van homself, wat hy Orgie sal noem (p. 8) en vir wie hy alles sal leer wat belangrik is (p. 9). Maar Org is self 'n mislukking, en die droomkind sal weer 'n voortsetting van tradisies wees, die bestaanskulde erf, en as verlosser 'n illusie bly.

Die vrou en Org weet dat hierdie verlossing 'n illusie is, hoewel hulle dit ontken. Die vrou glo nie dat Org ooit sy drome sal verwesenlik nie en dus ook nooit 'n seun sal hê nie (p. 10), en Org probeer sy moeder daarvan oortuig dat hy reeds gebore is, dat dit hy is wat haar – en met haar die Christendom – aan die lewe hou, sodat ook haar droomkind nie meer gebore kan word, en sy nie verlos kan word nie (pp. 11, 61).

In die verwysings na die droomkind as wedergeboorte van Org, is daar ook aanduidings dat in Org self die Christusfiguur leef: daar is die vae verwysings na die verhouding waarin hy tot die skuldeiser staan – hy is nie na hom genoem nie maar dit skyn dat Org meen die skuldeiser kan sy pa wees (p. 18); die vrou sê Org se pa wou hê hy moet predikant word (pp. 19, 37); Org se obsessie met werk, leer, in 'n eksamen slaag sodat hy sy doel kan verwesenlik (moontlik om die Christendom te red); sy obsessie om 'n nuwe huis (van God?) in 'n mooi omgewing te bôu (p. 19); die reise wat hy wil onderneem om uit die isolasie bevry te word (p. 11); sy poging om sy ma se lampie weer aan die brand te steek – 'n poging wat faal want „Ek weet niks van masjinerie af nie“ (p. 56) – 'n aanduiding dat hy nie tuis is in die moderne wêreld nie en daarom gedoem is om te faal om die Christendom te red; sy daaglikse reis na sy werk wat simbolies van Christus se Kruisweg is (p. 68) – met die veertien grys pilare (veertien stasies op die Kruisweg), die anonieme vrou (Veronica wat Christus se gesig afgevee het – Christus het haar nie geken nie), die trein wat klokslag sewe inkom (die uur waarop Christus se verhoor begin het) en halfagt Org se stasie bereik (die oomblik waarop Christus se verhoor geëindig en hy veroordeel is om gekruisig te word), ensovoorts.

Hierdie verwysings kan daarop dui dat òf Org self die Christusfiguur simboliseer wat met sy eerste koms gefaal het en hom nou op sy terugkeer voorberei (die droomkind as wedergeboorte van Org pas ook hier in, terwyl die ou vrou

dan die Mariafiguur simboliseer: die lamp wat God haar gegee het, verwys ook na Christus, sien, bv., Openb. 21 : 23: „Die Lam is sy lamp”), òf dat Christus deur sy koms en kruisiging nie die Christendom ’n verlossingsmoontlikheid gegee het nie, maar elke Christen (gesimboliseer deur Org) verdoem het tot ’n futiele daaglikse Kruisweg waaraan hy slegs kan ontsnap deur die Christendom af te val en elders bevryding te soek (p. 69).

Hierby sluit die man aan as moontlike verlosser: hy is Org se bestaande seun, maar hy is oneg en het nie wit nie, maar swart hare. Tog sê die vrou van hom dat hy die skuldeiser ken (p. 35), en: „Of miskien is dit sy séun, ja” (p. 35). Aanvanklik toon die man dus ook ooreenkomste met die Christusfiguur en dit word nog verder versterk deur sekere Bybelse ooreenkomste; die ophang en bier met verdowingsmiddels (pp. 46, 51) wat herinner aan die kruisiging en die gekruide wyn wat aan Christus aangebied is om die pyn te versag (Matt. 27 : 34, Mark 15 : 23), die gelykenis van die Verlore Seun (p. 46); die drie keer wat Org hom probeer vermoor, hom klap en sê hy ken hom nie (die verloëning van Petrus); die sleutel wat hy by hom steek (p. 32) sodat Org nie meer kan ontsnap nie – vergelyk, byvoorbeeld, Openb. 1 : 18: „Ek het die sleutels van die doderyk en van die dood”.

Ten spyte van hierdie ooreenkomste met die Christusfiguur, toon die man hom in sy optrede die antitese van Christus: hoewel Christus gebid het dat dié beker Hom verby mag gaan, het Hy Sy kruisiging lydsaam ondergaan (Matt. 26:39, Matt. 26:42) – die man gooi die bier in Org se gesig (p. 46) en verlos homself uit die toue (pp. 63–64). Hy stel dit ook duidelik dat hy nie in die naam van die Christelike geloof gekom het nie: „Daar is baie dinge waaraan ek skuldig is, maar nie aan my afkoms nie” (p. 35), en „Dis nie die skuld wat belangrik is nie” (p. 36) en „Almal is behep met skuld” (p. 36) – ’n negasie van die tradisioneel oorgeërfde bestaanskulde wat die Christendom oplê. Ook die vrou se opmerking: „Hy het ons nie lief nie” (p. 36 – in teenstelling met „God is liefde”), en Org se herhaaldelike verwysings na die man as „vyand” en „Kommunis” (die aartsvyand van die Christendom in hierdie eeu), en die feit dat hy Org se *onegte* seun is, dui daarop dat die man nie die verteenwoordiger of seun van God – draer van die Christendom – is nie.

In sekere sin is hy die Antichris omdat hy die waarde van die Christendom ontken, maar daar is duidelike aanwysings dat die man slegs uit naam van die moderne mensdom gekom het. Hy en sy ma het, net soos die vrou en Org, in ’n donker kamertjie (die Christendom) gewoon (p. 41) – uit noodsaak omdat Org hulle verloën het ten spyte van die beloftes wat hy gemaak maar nie gehou

het nie (p. 42). Maar die man het hom voorgeneem om die toestand te verander (p. 42) en kom nou om Org te konfronteer met die werklikheid en met die skyn van die Christendom. Hy wil Org nie vernietig nie (p. 66) – slegs die ou vrou wat die verstarde uitgeleefde Christendom verteenwoordig, moet sterf (p. 65). Org kan nog gered word as hy net die werklikheid wil aanvaar.

So begin die man sy aftakelingsproses om Org daarvan te oortuig dat daar geen bewyse is vir die bestaan van God nie (pp. 39–40). Org weier aanvanklik om dit te glo: „Ek sal my nie laat vertel dat ek myself verniet so afgesloof het nie . . . As hy dood was, sou ek al daarvan gehoor het” (p. 42). Hy beskuldig die man daarvan dat: „Jy wou hê ek moet ophou om die geld te stuur en dan in die moeilikheid beland” (p. 42).

In die stryd tussen die Christendom en die twintigste-eeuse werklikheid wat volg, behaal Org aanvanklik die oorwinning en hang die man op (p. 51). Maar Org is nie oortuig van sy sege nie. Hy kan nie sy ma se lantern aan die brand kry nie, en as die vrou sê: „Die son is onder . . . ” (p. 61), beveel Org die man angstig: „Sê vir haar ek het gewen” (p. 61).

Die man bevry homself en sit die stryd voort: hy vernietig die vrou en waarsku Org: „Sy moet rus. Los haar. Vergeet van haar. Sy slaap” (p. 65). Hy sit nie sy aanval op die bestaan van God voort nie, maar probeer Org daarvan oortuig dat die Christendom 'n skyn is wat Org deur tradisie en gewoonte vasbind en hom bang maak vir die werklike lewe (pp. 67–69).

„Jy vertel ook so verdomp baie stories, 'n mens weet g'n nooit wanneer jy lieg nie! ” (p. 69) sê Org as hy aan die Christendom begin twyfel. Na 'n laaste poging om aan sy geloof vas te hou (pp. 70–71), gee Org oor. Hy is moeg. Hy aanvaar die man as sy seun en daarmee die werklikheid en verantwoordelikheid wat die man bring. Die man verlos Org dus uit sy skynbestaan en deur sy aanvaarding vervul Org terselfdertyd sy verlossersrol: in ruil vir die bevryding wat die man hom bring, beloof Org om 'n vlieër (bevrydingsimbool) vir hom te maak en hom park toe te neem. Die mens bevry dus die mens wat hom bevry – in teenstelling met die Christelike geloof waarin verlossing slegs deur Christus moontlik is.

Maar die Christelike geloof bied aan die verlose mens 'n toekoms wat sin aan die aardse bestaan gee en die vraag ontstaan: Wat kan ons mekaar aanbied om die plek van dié toekoms in te neem as ons nie weet of God wel bestaan nie?

Die dramaturg kan slegs 'n moontlike oplossing bied: op p. 42 kyk die man na die sterre en merk op: „Ek stel nogal belang in die sterrekunde. Lees al van

kleins af boeke oor astronomie"; en later: „Wonderlike, onontdekte stuk wêreld. Baie interessanter as aardrykskunde en geskiedenis" (p. 43). Hy smeek Org om vir hom 'n vlieër te maak sodat hy: „by die son verby . . . tot by die melkweg . . ." kan vlieg (p. 69).

Vanselfsprekend kan dit as slegs simbolies vir die „onbekende" bedoel wees, maar dit kan ook letterlik opgeneem word: die moontlikheid dat sodra ons ons van die aarde kan losmaak en die heelal ingaan (waarmee 'n begin reeds gemaak is), ons miskien nuwe misteries sal onthul – hetsy oor die bestaan van God of iets anders – wat nuwe waardes en sin aan ons bestaan kan gee.

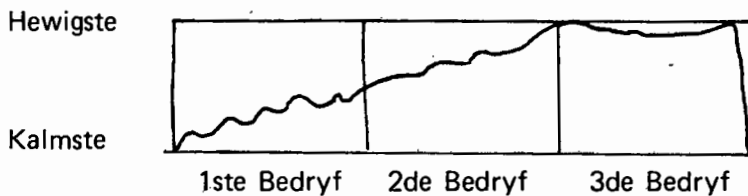
DIE UITERLIKE BOU

Pa maak vir my 'n vlieër Pa is in drie bedrywe verdeel – slegs om tegniese redes, soos die dramaturg ook aandui – en die handeling is deurlopend. Die afbrekingspunte vorm wel klimakse in die drama se verloop: die aankoms van die man (p. 25) aan die einde van die eerste bedryf: die geveg tussen Org en die man, waar die lampie gebreek en die man opgehang word (p. 51), aan die einde van die tweede bedryf.

Barnard maak gebruik van die sogenaamde „Wellentechnik" (golwetechnik) waarvolgens die uiterlike bou van die drama hom voeg na die stemmingsbeweging, die innerlike-ervaringskurwe (Erlebniskurve).⁴⁸ Dié tegniek word dikwels in romantiese en simboliese dramas gebruik en word hier op geslaagde wyse toegepas:

Uiterlik rustige toneeltjies word afgewissel met uiterlik hewige emosionele toneeltjies wat almal saam geleidelik opbou tot die hewige hoogtepunt (sowel fisiek as dramaties) aan die einde van die tweede bedryf, daarna eers weer geleidelik afneem en dan geleidelik styg tot die laaste hewige klimaks (pp. 70–71) en dan skielik daal na die uiterlik rustige slottoneeltjie wat aansluit by die eksposisietoneel en dieselfde futiele beeld gee: twee mense wat wag op iets wat beslis kom, maar waarvan hulle nie weet wat dit sal bring nie – 'n situasie wat dwarsdeur die lewe herhaal word.

Uiters vereenvoudig kan dit só voorgestel word:



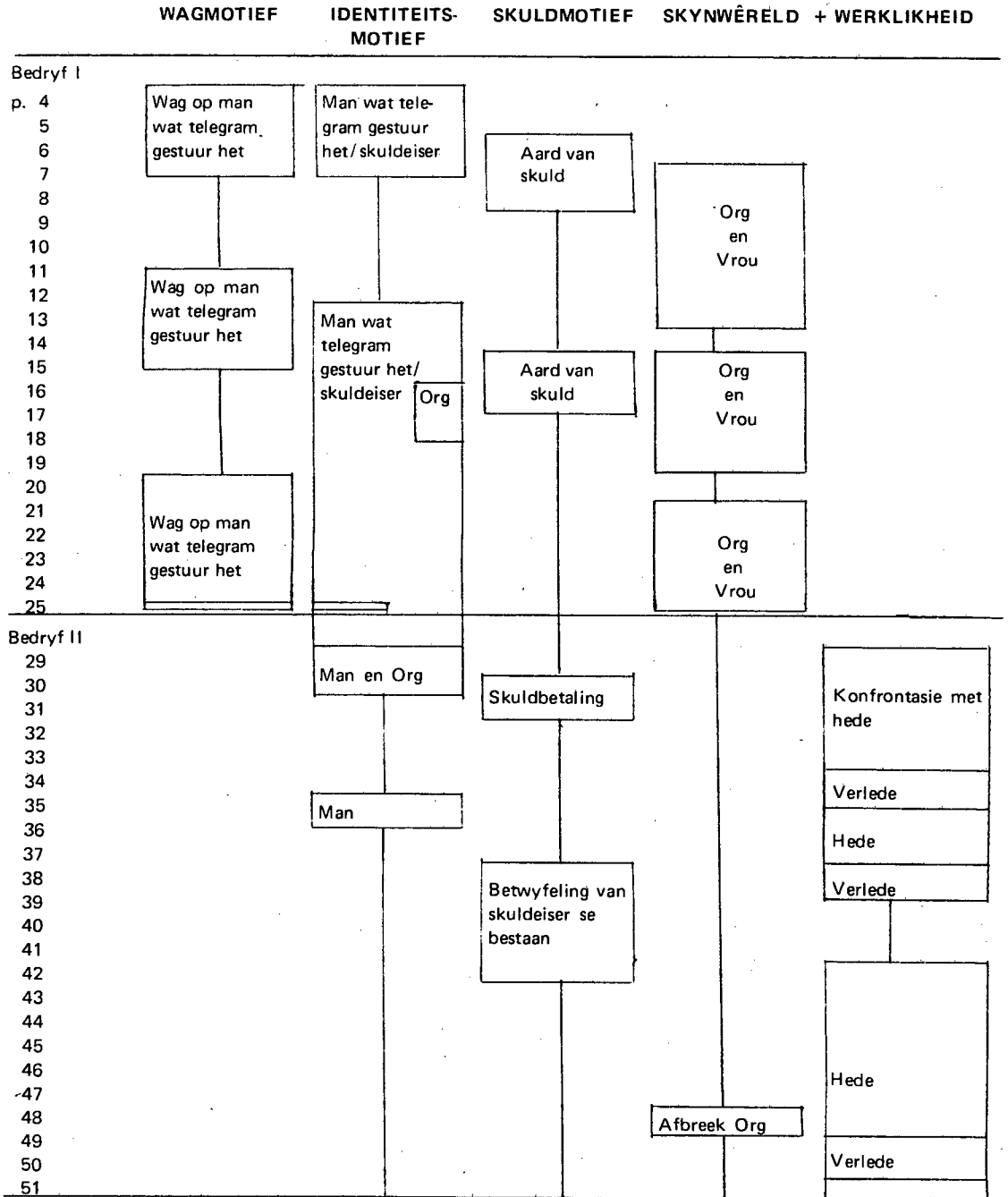
Aan die hand hiervan kan gesien word dat die meeste wisseling in die eerste bedryf plaasvind; dat die spanning in die tweede bedryf met minder wisseling opbou; terwyl dit in die derde bedryf, na die monoloog (pp. 55–63), met byna monotone kalmte (uiterlik) en innerlike spanning na die laaste klimaks opbou en dan onmiddellik tot algehele kalmte daal: klein golfies vorm saam één groot golf wat skielik breek.

Omdat Barnard 'n probleem stel (die bestaanskuldponeem) wat hy probeer oplos (sodat die drama moet opbou tot 'n klimaks wat opgelos word), breek hy oënskynlik weg van die uiterlike vorm van die Teater van die Absurde waar die situasie staties bly en die ontwikkeling wat wel plaasvind, dié van die ontvou van die poëtiese beeld is.

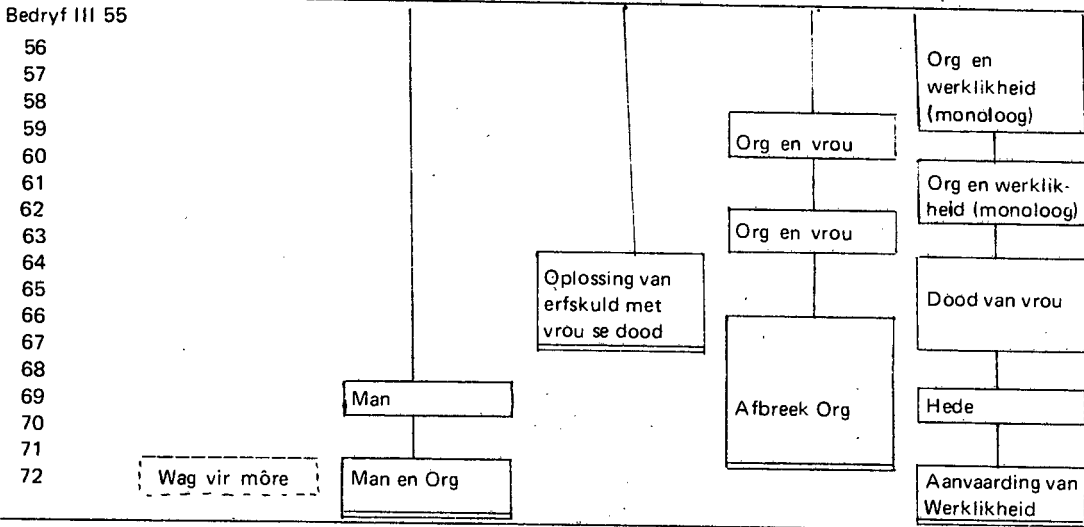
Soos egter aangetoon, gebruik Barnard ook van die motiewe en tegnieke waarmee die Teater van die Absurde 'n poëtiese beeld opbou, terwyl die einde van sy drama *in wese* by die begin aansluit: twee mense wag op iets. Ten spyte van die skuldprobleem wat Barnard probeer oplos, bly die situasie uiteindelik in wese staties. Daar word nie werklik weggebreek van die konvensie van die Teater van die Absurde nie.

Gevolgtik het dit geen sin om die bou van hierdie drama volgens die vereistes van die konvensionele drama te ontleed nie (soos, byvoorbeeld, gestel word deur Verhagen of Kayser⁴⁹). In plaas daarvan is geprobeer om vas te stel hoe die motiewe verwerk en die simbole gebruik is, ten einde aan te toon dat die drama 'n hegte bou het en tegnies goed opgelos is.

DIE OPBOU EN OPLOSSING VAN DIE HOOFMOTIEWE



WAGMOTIEF IDENTITEITS-
MOTIEF SKULDMOTIEF SKYNNWĒRELD + WERKLIKHEID



- Die dubbele strepe dui aan waar motief opgelos is.
- Die waggmotief op p. 72 verskil van die voorafgaande wat reeds aan die einde van die eerste bedryf opgelos is (hoewel die motief as sodanig natuurlik dwarsdeur aanwesig is).
- Die *kommunikasie*-, *tyd*- en *isolasiemotief* is dwarsdeur aanwesig en word nie aangedui nie.

AANWENDING VAN BELANGRIKSTE SIMBOLE

(Die konkrete simbole: kamer, deur, venster, sleutel, koerante, rekeninge, lantern, rystoel, tjalie, telegramme en bandmasjien is vanselfsprekend dwarsdeur die drama aanwesig en die koffer en briewe vanaf die tweede bedryf. Die verwysings is na gebruik daarvan in die dialoog en soms in die toneelaanwysings waar dit belangrik geag word.

Die paginanommers aan die end verwys na die laaste keer dat die simbool voorkom.)

KOMMUNIKASIESIMBOLE

Telegramme: Hierna word 16 keer in die eerste en 3 keer in die tweede bedryf (as terugverwysing na die eerste bedryf) verwys. Dit

kom nie in die derde bedryf voor nie. Dit gaan saam met die wag- en identiteitsmotief van die skuldeiser wat aan die einde van die eerste bedryf opgelos word (p. 39).

Koerante: Hierna word slegs in die tweede bedryf verwys (13 keer) en dit gaan saam met die betwyfeling van die skuldeiser se bestaan (p. 42).

ISOLASIE- EN SKYNWÊRELDSIMBOLE

Venster: Hierna word 13 keer in die eerste, 10 keer in die tweede, en 6 keer in die derde bedryf verwys. Dit verdwyn na die vrou se dood as Org vir die laaste keer met die werklikheid gekonfronteer word (p. 67).

Deur: Hierna word 12 keer in die eerste, 5 keer in die tweede, en 4 keer in die derde bedryf verwys. In die eerste bedryf word dit as indringingsimbool aangewend en in die tweede en derde bedryf (saam met die sleutel) as ontsnappingsimbool. Dit verdwyn as die vlieërsimbool die plek van die sleutel as bevrydingsimbool oorneem (p. 69).

Lantern: Hierna word dwarsdeur in die eerste, 11 keer in die tweede en aanhoudend aan die begin van die derde bedryf verwys. Met die vrou se dood verdwyn dit (p. 66).

Sit-op-skoot: Hierna word 4 keer in die eerste en 4 keer in die tweede bedryf verwys. Daarna verdwyn dit tot aan die slot waar dit (saam met die tjalie en rystoel) gebruik word vir Org se laaste poging om aan sy skynwêreld vas te hou (p. 72).

Bandmasjien: Hierna word op pp. 23–25 in die eerste, en pp. 62–63 en pp. 70–71 in die derde bedryf verwys; elke keer voor 'n klimaks in die drama waar Org 'n konfrontasie met die werklikheid vrees: (i) net voor die man se koms (ii) net voor die man homself bevry (iii) net voor die finale aanvaarding van die werklikheid (p. 71).

SKULD- EN WERKLIKHEIDSIMBOLE

Lawaai: Hierna word herhaaldelik in die eerste, nie in die tweede nie, en 5 keer aan die begin van die derde bedryf verwys; elke

keer wanneer Org 'n indringing van die werklikheid vrees. Dit verdwyn voor die laaste konfrontasie met die werklikheid (p. 59).

- Rekening:* Hierna word 12 keer in die eerste, 4 keer in die tweede, en 1 keer in die derde bedryf verwys. Dit gaan saam met die skuld-motief en verdwyn met die vrou se dood (p. 57).
- Papenfus:* Hy word 13 keer in die eerste bedryf genoem as simbool van die normale lewe; verdwyn met die verskyning van die man in die tweede bedryf wat dan Papenfus se plek as vyand (Kommunis) inneem. Die man verwys 2 keer na Papenfus (as terugverwysing na die eerste bedryf) in die tweede bedryf (p. 31).
- Koffer:* Kom nie in die eerste bedryf voor nie. Die man bring dit saam. Word dwarsdeur die tweede bedryf gebruik en op p. 55 en p. 57 in die derde bedryf (as toneelaanwysing) (p. 57).
- Briewe:* Kom nie in die eerste bedryf voor nie. Die man bring hulle in koffer as bewys van Org se skuld. Word herhaaldelik op pp. 49–50 gebruik en op p. 55 in die derde bedryf waar Org probeer om hulle (en sodoende die werklikheid) te vernietig (p. 55).

BEVRYDINGSIMBOLE

- Sleutel:* Kom nie in die eerste bedryf voor nie, 1 keer in die tweede bedryf (as toneelaanwysing) waar die man die deur toesluit sodat Org nie kan ontsnap nie, en 10 keer in die derde bedryf. Dit verdwyn as die vlieër oorneem as bevrydingsimbool (p. 70).
- Vlieër:* Kom 1 keer in die eerste bedryf voor (as „vlieërs”), 1 keer in die tweede, en 12 keer aan die slot van die derde bedryf waar dit die plek van die sleutel oorneem (p. 72).
- Opmerking:* (1) Op die laaste bladsy (p. 72) het al die simbole behalwe die vlieër verdwyn; die bevryding van die tradisionele bestaanskulde is voltooi.
(2) Op p. 72 word weer verwys na tyd, en die twee mans wag vir die volgende dag – hierdie tyd- en wagmotief is dus nie opgelos nie – in ooreenstemming met die tradisie van die Teater van die Absurde.

KARAKTERISERING

In ooreenstemming met die tradisie van die Teater van die Absurde en die allegorie, is die karakters in hierdie drama nie ware mense nie maar verpersoonlikings van basiese menslike denkwyses. Gevolglik is daar geen werklike karakterisering nie en kan daar net op hierdie denkwyses gelet word.

Die vrou: verpersoonliking van die mens wat in stryd met die werklikheid aan tradisies vashou en daarin glo.

Org: verpersoonliking van die mens wat ook aan die tradisies vashou maar wat aan hul waarde twyfel en slegs bang is om hulle te laat vaar vir die onsekerheid van die werklikheid.

Die man: verpersoonliking van die mens wat nie aan die tradisies glo nie, hulle wil afwerp en nuwe waardes, gegrond op die werklikheid, daarvoor in die plek wil stel.

Dit kan ook soos volg gestel word: drie fasette van een persoonlikheid wat met mekaar in 'n stryd gewikkel is (die monodrama):

Die vrou: die tradisionele herinneringe

Org: die sentiment wat aan dié herinneringe vashou

Die man: die intellek wat hom van dié herinneringe wil bevry, en wat uiteindelik die stryd wen.

DIALOOG (TAAL EN STYL)

By die bespreking van die kommunikasiemotief is reeds daarna verwys dat Barnard, in aansluiting by die Teater van die Absurde, probeer aantoon hoe ontoereikend taal as kommunikasiemiddel is. Dit het groot invloed op die wyse waarop dialoog aangewend word: nie alleen moet dit die kommunikasieprobleem beklemtoon nie, maar terselfdertyd die dramatiese inhoud só verwoord dat dit nie ly onder die absurditeit van die dialoog nie maar daardeur versterk word. Die absurditeit van die dialoog moet geregverdig wees en nie onsinnig klink ter wille van uiterlike absurditeit nie. Barnard verwerk hierdie probleem met goeie gevolg en die dialoog voldoen deurgaans aan die vereistes wat daaraan gestel word.

Die trefkrag van die dialoog lê ook in Barnard se ekspressiewe aanwending van suiwer, alledaagse Afrikaans. Sy taal is nie beeldryk nie (behalwe vir die opsetlike gebruik van aanvaarde simbole), dit word op spaarsame wyse gebruik,

en klink dikwels poëties (bv. in die rituele gesprekke – pp. 8, 44, en in die klankeffekte van plekname – p. 11).

Terloops kan opgemerk word dat Barnard selde probeer om met sy dialoog 'n komiese effek te verkry – hierdeur breek hy weg van die meeste Absurdiste wat juis probeer om met behulp van komiese, absurde dialoog (en handeling) die gehoor te dwing om oor die absurditeit van die lewe te lag. Behalwe in 'n paar gevalle – bv. Org se „Vergeet van Weenen – net 'n rukkies” (p. 46), en „Nee, dis in my gesig wat hy die bier gesmyt het” (p. 56) – is Barnard se dialoog nie doelbewus komies nie.

Die drie karakters se taalgebruik verskil nie aanmerklik van mekaar nie, hoewel die man se taal, veral in die begin van die tweede bedryf, nie so ongedwonge klink as dié van Org en die vrou nie. (Ook hulle taal verskil aan die begin van die tweede bedryf van dié wat hulle in die res van die drama gebruik: die dialoog hier staan nader aan dié van 'n naturalistiese drama en die toneeltjie kan miskien beskou word as 'n parodie op die konvensionele, naturalistiese drama.)

Die vrou praat in die eerste bedryf sonder inagneming van beleefdheid; haar taal in die tweede bedryf is hoofsaaklik 'n goed geslaagde parodie op dié van 'n beleefde gasvrou; in die derde bedryf – waar sy besig is om te sterf – is haar dialoog onsamehangend. (Haar laaste sin: „Is ek dood?” (p. 65) waarmee sy op patetiese wyse haar nuttelose lewe opsom, is roerend.)

Org beklemtoon in die eerste bedryf sy angs en frustrasie deur gebruik te maak van vloekwoorde (ongeveer agtien keer) – sonder dat die vrou iets daarvan sê; in die tweede bedryf vloek hy slegs één keer (p. 47) – en nou maak die vrou (as beleefde gasvrou) 'n aanmerking; in die derde bedryf keer Org terug na sy woordgebruik van die eerste bedryf (tydens die monoloog vloek hy ongeveer sewentien keer). Geleidelik aan egter verkry sy taal die kwaliteit van dié in die tweede bedryf en aan die slot is daar 'n sterk ooreenkoms tussen die taalgebruik van Org en die man wat herinner aan die gesprekke tussen Org en die vrou in die eerste bedryf waar sy Org met die lewe probeer versoen.

HANDELING

Omdat die Teater van die Absurde aanvoer dat taal as kommunikasiemiddel sy waarde verloor het (en dit deur middel van sy dialoog probeer bewys), lê dit groot klem op die handeling in 'n drama. Die Teater van die Absurde: „tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to

emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters" ⁵⁰ — in wese is die Teater van die Absurde dus anti-literêr.

Ook in hierdie drama is dit wat op die verhoog gesien kan word en plaasvind van groot belang om die uiteindelijke beeld te voltooi: die konkrete simbole (kamer, rystoel, lantern, koffer, briewe, ens.) wat gedurig die motiewe beklemtoon; Org se obsessie met die papiere op sy lessenaar om te bewys hoe besig hy is, terwyl hy gedurende die hele drama niks uitvoer nie; Org se patetiese spel met die bandmasjien wat sy moedige woorde weerspreek; die geveg tussen Org en die man; die beeld van die man wat opgehang is en dwarsdeur Org se monoloog Org se poging om homself moed in te praat, bedreig; die rituele uitlê van die vrou wat 'n sterker waarskuwing is vir Org om die verlede te vergeet as enigiets wat die man sê; Org se laaste wanhopige poging om aan die veiligheid van sy skynwêreld vas te hou deur in die rystoel te spring, wat treffender is as dit wat hy sê — al hierdie simbole en uiterlike handeling dra in groot mate daartoe by om die beeld van die twintigste-eeuse mens wat Barnard probeer skep, duidelik daar te stel.

Die innerlike handeling van die karakters speel ook 'n rol by die weerspreek van die dialoog: op pp. 29–30, byvoorbeeld, dring die vrou daarop aan dat Org die vreemdeling binne nooi en vra hom om te sit — die beleefde konvensionele begroeting van 'n gas wat verwag word en wat haar ang (in die eerste bedryf te kenne gegee) vir die man weerspreek; terwyl op pp. 37, 44, 46 Org die man 'n glas bier aanbied en die beleefde gashêr speel terwyl hy die man in werklikheid wil vermoor (soos ons op pp. 21–22 geleer het).

Barnard wend hierdie tegniek op geslaagde wyse aan, maar nogtans kan nie gesê word dat hy werklik 'n radikale devaluasie van taal bereik nie: daarvoor is die dialoog met sy gesproke simboliek te sterk.

Eerder as om die dialoog te oorheers, speel die innerlike en uiterlike handeling en die konkrete simbole hier 'n aanvullende rol wat aansienlik groter is as dié in die konvensionele drama.

WAARDEBEPALING

Aan die hand van die voorgaande bespreking kan gesien word dat *Pa maak vir my 'n vlieër* Pa nou verwant is aan die Teater van die Absurde — hoewel dit op sommige punte afwyk en op ander nie heeltemal slaag nie. Dit het dus

reeds alleen op literêr-historiese vlak groot waarde: saam met André P. Brink se *Bagasie* (1965) is dit die eerste poging om die Teater van die Absurde in die Afrikaanse dramaliteratuur in te voer.

Pa maak vir my 'n vlieër Pa is egter ook as drama 'n geslaagde werk:

Dit het 'n universele tema (met betekenis op verskeie vlakke) wat met sielkundige motivering in die verskillende motiewe verwerk, en in toneelsterme omgesit is;

die uiterlike bou is heg en die tema is goed daarmee geïntegreer; die tegniese sowel as die dramatiese oplossing van die drama is goed voorberei en heeltemal bevredigend;

die eienskappe van die allegorie en van die Teater van die Absurde (wat self sterk allegories is) is goed vermeng, sowel wat betref die simboliek as die karakterisering;

die dramaturg gebruik suiwer, alledaagse Afrikaans wat treffend aangewend word; die hoë gehalte dialoog word deurgaans volgehou.

Die drama het ook sy swakhede:

Die simboliek is miskien te oordadig en word beslis te veel beklemtoon – dit het uiteindelik 'n irriterende uitwerking.

die karakters – veral Org – is miskien nog té menslik en nie grotesk of boemenslik genoeg nie (iets waardeur sowel die allegoriese moraliteitspel as die Teater van die Absurde gekenmerk word); gevolglik kan die toeskouer homself nog te veel met die karakters vereenselwig en dus nie die spel op 'n afstand aanskou en verwerk nie (daar is terloops 'n karakteriseringswakheid wat Barnard pleeg: aan die begin van die drama (p. 3) rook Org 'n sigaret, maar daarna rook hy nie weer nie – iemand met Org se frustrasies, angste en probleme kan onmoontlik vyf uur lank ophou rook);

die grootste beswaar teen die drama is dat Barnard byna letterlik sekere motiewe, beelde en dele dialoog oorneem van ander Absurdiste, soos Beckett (sy *Waiting for Godot* en *Endgame* het Barnard se drama sterk beïnvloed), Albee (die idee van sy droomkind uit *The American dream* en *Who's afraid of Virginia Woolf?*), en Ionesco (die gebruik van die vlieër as bevrydingsimbool herinner té sterk aan die ballonne waarmee die ou man aan die slot van *Amédée – or how to get rid of it* in die lug in styg).

Hoewel Barnard hierdie oornames in sy drama motiveer en soms wysig – byvoorbeeld, die wagmotief uit *Waiting for Godot* waar Godot nooit verskyn nie, terwyl die man hier wel opdaag – ontstaan tog die vraag of hierdie meer-as-navolging geregtig kan word en nie te veel na onoorspronklikheid neig

nie. Dit doen beslis afbreuk aan die waarde van die drama as geheel, hoewel dit, soos reeds gesê, op tegniese vlak 'n goedgeslaagde werk is.

VERWYSINGS

1. Camus, A: *The myth of Sisyphus*, Hamish Hamilton, 1969, p. 21
2. Ibid, p. 13
3. Esslin, M: *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, 1970, p. 23
4. Ibid, pp. 415–416
5. Ibid, p. 390
6. Ibid, p. 419
7. Ibid, p. 402
8. Ibid, p. 49
9. Ibid, p. 406
10. Ibid, p. 22
11. Ibid, p. 401
12. Ibid, p. 22
13. Ibid, p. 406
14. Ibid, pp. 24–25
15. Ibid, p. 24
16. Ibid, p. 25
17. Ibid, p. 393
18. Ibid, p. 395
19. Ibid, p. 396
20. Ibid, p. 91
21. Ibid, p. 34
22. Ibid, p. 143
23. Ibid, p. 127
24. Ibid, p. 86
25. Ibid, p. 46
26. Ibid, p. 191
27. Ibid, p. 79
28. Ibid, p. 83
29. Ionesco, E: *Notes and counter-notes*, John Calder, 1964, p. 136
30. Esslin, M: Op. cit., p. 112
31. Ibid, p. 95
32. Ibid, p. 46

33. Ibid, p. 77
34. Ibid, pp. 47, 104
35. Ibid, p. 318
36. Ibid, p. 339
37. Ibid, p. 191
38. Ionesco, E: Op. cit., p. 46
39. Esslin, M: *Absurd drama*, Penguin Books, 1967, p. 15
40. Camus, A: Op. cit. p. 95
41. Esslin, M: *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, 1970, p. 127
42. Ibid, p. 143
43. Wellworth, George E: *The theatre of protest and paradox*, MacGibbon & Kee, 1965, p. 198
44. Esslin, M: Op. cit., p. 49
45. Beckett, S: *Proust*, Grove Press, (geen datum), p. 57
46. Pos, W.Ph: *Dramaturgie* (deur B. Verhagen), Moussault's Uitgeverij NV, Tweede druk bezorgd door drs. W.Ph. Pos, 1963, p. 187
47. Esslin, M: Op. cit., p. 193
48. Kayser, W: *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, 1971, p. 174
49. Ibid, pp. 174–175; sien ook hoofstukke oor *Putsonderwater*, pp. 25–27
Godeskemering, pp. 48–50
50. Esslin, M: Op. cit., p. 26

HOOFSTUK VYF

'N ONTLEDING VAN „ELDERS MOOIWEER EN WARM“ (1965) – ANDRÉ P. BRINK

DIE INTRIGE

Vyf persone – Dawid, 'n politikus; George, sy vader; Sonja, Dawid se dogter; Julia, 'n skilderes, en haar man, Frans, 'n advokaat – is onder kwarantyn in 'n huis vasgekeer as gevolg van die pes-wat in die omgewing heers. Die ou man, George, beskou die huis as sy koninkryk, sy heelal, en die ander bewoners as sy onderdane. *Hy* reël die lewe in die huis: oordag slaap die karakters, snags vier hulle fees.

Die ander, almal verstrik in hul eie probleme – Dawid het 'n verhouding met Julia; Frans en Sonja is verlief op mekaar – gehoorsaam George teensinnig omdat hy hulle geheime ken en ook omdat hy hulle byna laat glo dat die wêreld buite hul „arkie” verwoes en dood is.

Dan op 'n aand verskyn daar 'n vreemdeling in die kombuis. George beseef dat sy heerskappy bedreig word en wend 'n wanhopige poging aan om sy wêreldjie teen die vreemdeling te beskerm. Deur die ander karakters „Swartvark” te laat speel, dwing hy hulle tot selfopenbaring, maar tydens die „spel” sterf George.

Na George se dood bely die ander skuld (waar hulle voorheen die skuld vir hulle optrede op iemand anders gewerp het). Die vreemdeling in die kombuis is 'n toehoorder by al die gebeure. Om te verhoed dat hy die mense in die buitewêreld daarvan vertel, besluit Dawid en Frans – op Sonja se dronk voorstel – om die vreemdeling, die enigste onskuldige onder hulle, te vermoor. Terwyl Sonja slaap, probeer Julia tevergeefs die mans oorreed om die vreemdeling te laat gaan.

Na die moord word Sonja wakker. Sy onthou wat sy voorgestel het en wil die vreemdeling waarsku om te vlug. Uiteindelik laat Julia haar begaan: „As jy kan” (p. 135), sê sy terwyl Sonja kombuis toe gaan.

DIE TEMA

Die tema van hierdie drama is volgens die omslag van die boek 'n *ondersoek* van De Sade se woorde: „In 'n gemeenskap wat volslae boos is, sou daar geen sin in deug wees nie”. Wat Brink beoog is nie om De Sade se stelling uit te beeld nie, maar om dit te bevestig of te verwerp.

Die gemeenskap – die herehuis met sy bewoners – wat Brink uitbeeld, is inderdaad „boos”: 'n wêreldjie van onderlinge haat waarin werklike liefde geen plek het nie en waarin die liefdesverhoudings tussen Dawid en Julia en tussen Frans en Sonja slegs uitings van eiebelang en wraak blyk te wees. George kan

hulle met haat regeer omdat hy hulle laat glo (hoewel die twyfel bly bestaan) dat die wêreld buite woens en leeg is en dat hulle slegs in die huis veilig „teen mens en God“ is (p. 46).

Ten spyte van die veiligheid in hul bouse wêreldjie, is daar tekens van verlange na ontsnapping: Sonja oorreed Frans om met haar te vlug (p. 40); Julia beplan 'n reeks skilderye „sodra ek weer hier uitkom“ (p. 22); Frans „gaan 'n pleidooi uitwerk vir Raskolnikof . . . Ek gaan die mensdom bevry van skuld, van 'n gewete. Wat 'n wêreld gaan ons nie tegemoet nie!“ (p. 49); Dawid berei reeds 'n toespraak voor vir „ . . . wanneer ons hier uitkom een van die dae“ (p. 25).

George, die enigste persoon wat nie verandering wil hê nie, is ontsteld oor hierdie tekens. Wanneer die vreemdeling verskyn (p. 51) en daarna blyk dat George se horlosie ook staan (p. 67) – sodat die ander karakters besef dat hy nie soveel mag het as wat hy voorgee nie – berei George hom voor op 'n stryd om sy „heelal, met hemelstrate en melkweë en sonne en ou sterre, en julle die nietige planeetjies wat om my draai“ (p. 17) te behou. Om hierdie rede dwing hy die ander om „Swartvark“ te speel en hul boosheid te erken. Maar hulle *kan* nie alles erken nie en George verloor sy stryd en sterf.

Na George se dood word die „spel“ verder gevoer, maar nou word dit 'n bieb waarin elkeen skuld erken en vergifnis soek. Op hierdie punt verwerp Brink De Sade se stelling: in hul boosheid verlang die karakters na verlossing, na 'n tweede kans, en besef self dat daar wel sin in deug is.

Dit is die verlange na verlossing wat die karakters tot die uiterste bring: die moord op die vreemdeling – „hy's nie, soos ons, skuldig nie . . . Maak hóm dood“ (p. 123) – omdat hulle self nie meer hul boosheid kan dra nie en daar iemand moet wees om hulle skuld oor te neem. „Ons sal dalk opnuut leer leef“, sê Frans (p. 130) en ten spyte van Julia se pogings om hulle te keer, vermoor die twee mans die vreemdeling.

Hier word die Christelike motief – die man in die kombuis is onteenseglik die Christusfiguur wat „soos 'n dief in die nag“ gekom het (p. 56) – duidelik gestel: weer eens word Christus die slagoffer van 'n bouse mensheid wat hul sondes op hom laai en hom vermoor sodat hulle in sy dood verlossing kan vind en 'n nuwe lewe tegemoet gaan.

Hierdie slot word slegs moontlik gemaak deurdat die mens *wel* sy skuld besef en erken: terwyl Frans op p. 49 aankondig dat hy Raskolnikof se onskuld

gaan bewys, die mensdom van skuld gaan bevry, sê Frans-Raskolnikof se stem op die band: „Ek wil skuldig wees” (p. 109). Dit is deur hierdie skuldig-wil-wees van die mens, die besef van skuld en moontlike verlossing, dat deug sy waarde – selfs in ’n absoluut bese gemeenskap – verkry, en dat die mens nooit sy soektog na verlossing sal opgee nie: „ . . . vóór ons het dit al gebeur, lank voor ons: oor en oor en oor. En ná ons sal dit weer gebeur . . . ” (p. 129), sê Julia as sy probeer om die moord op die vreemdeling te verhoed, maar Dawid antwoord: „Wat voor ons gebeur het, was nie ons saak nie. Wat ná ons gebeur, behoort aan ander . . . ” (p. 129). Daarmee bevestig hy die standpunt wat Brink stel: dat elkeen van ons persoonlik skuldig is en verlossing soek, sodat deug altyd sy sin behou.

DIE AANBIEDING VAN DIE TEMA

Hoewel hierdie drama met die eerste oogopslag realisties aandoen, is dit, soos Rob Antonissen opmerk¹, nou verwant aan die Middeleeuse misteriespel.

Die Middeleeuse misteriespel vind sy oorsprong in die liturgie van die Katoelieke kerk wat, hoewel dramatiese konflik ontbreek, dramaties aandoen. Gedurende die Middeleeue het die diens op bepaalde dae, soos Paasdag en Kersdag, ’n meer dramatiese inhoud begin aanneem (deur gebruikmaking van dialoog en die uitbeeld van sekere karakters) en ontwikkel tot liturgiese drama wat in die kerk deur geestelikes in Latyn opgevoer is. Namate die dialoog en karakterisering uitgebrei en meer wêreldlik geword het, het die neiging ontstaan om hierdie dramas in die volkstaal buite die kerke op te voer (met hoofsaaklik leke as spelers). So het die geestelike drama los van die kerk, maar na stof en bewerking duidelik kerklik van oorsprong, ontwikkel in die vorm van misterie-, mirakel- en heilige spele.

Die misteriespel behandel episodes uit die lewe van Christus en Maria en het die Ou en Nuwe Testament as agtergrond. Die oudste bewaarde misteriespel is die Franse *Jeu d’Adam* (twaalfde-eeu) wat in Anglo-Normaans geskryf is (met die toneelaanwysings in Latyn). Die oudste Middelnederlandse misteriespel wat bewaard gebly het, is *Die Eerste Bliscap van Maria* (van waarskynlik kort voor 1448). Hierop volg nog ses *bliscappen* waarvan slegs die *Sevenste Bliscap* nog bestaan. Die misteriespel het gedurende die vyftiende eeu sy hoogtepunt bereik, maar het ná 1500 begin uitsterf omdat dit in stryd was met die gees van die Renaissance en die Protestantse Reformasie.

Die verwantskap tussen *Elders mooiweer en warm* en die misteriespel lê in die tema: die stryd tussen die Bose en Christus om die mens se siel, waarin die Bose ondergaan en Christus weer geoffer word om die mens 'n kans op verlossing te bied. Hierdeur word die drama van eietydse realisme verhef tot 'n simboliese, universele drama van toepassing op alle tye.

Die tema word egter nie as 'n suiwer misteriespel aangebied nie: Brink vermeng die elemente van die misteriespel met dié van die Teater van die Absurde. Hierdeur verkry die drama 'n twintigste-eeuse inslag.

Die simboliese Doringrosie- en Sjeherazade-toneeltjies (pp. 34–35, 71–72, 124–125) is op realistiese vlak onaanvaarbaar – aanvanklik sou ons kon aanneem dat dit inderdaad deur die karakters opgevoer word, maar met die gebruik van George na sy dood as Sjahriar (p. 125) val hierdie moontlikheid weg – en hulle val saam met die twee Karel-episodes (pp. 88–89, 91–92), die tweede vlug-toneeltjie tussen Frans en Sonja (pp. 93–94), die Raskolnikof-toneeltjie (pp. 108–109) en die bandopnames van Sonja se stem (pp. 105, 125), buite die realistiese vlak van die drama.

Hierdie soort illusie-realiteitvermenging word dikwels in die Teater van die Absurde gebruik. Die drama het ook verdere elemente wat sterk aan die Teater van die Absurde herinner: die motief van die wagtendes; die vasstel van 'n belangrike karakter se identiteit (pp. 55–59); die gebruik van 'n bandopnemer; die tydmotief, in die variasie op die Sisyphus-allegorie (p. 77) en in ander verwysings na tyd: „Maar wat is ‚nou‘? Waar is ‚nou‘? *Ek* is nou. En alles wat was, is in my. Niks is ooit verby nie. Gister lewe nog en môre is klaar gebore . . .” (p. 27) wat sterk herinner aan Beckett se: „There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us . . . Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous”;² „Die wêreld verander nie” (p. 43) – „The more things change, the more they are the same. That is the terrible stability of the world”;³ die gebruik van die horlosie (pp. 18, 64, 66–67); die aansluiting by die Teater van die Absurde se stelling dat God dood is in: „Wat 'n wêreld gaan ons nie tegemoet nie! 'n Tuin sonder die Slang; en daarom sonder God . . .” (p. 49); die aansluiting by die Teater van die Absurde se stelling dat daar geen sin in die lewe is nie, dat dit absurd is in: „Die lewe . . . soek na redes. En hy soek na sin. Dis sy dwaling . . .” (p. 112) en in „Niks word gereël nie; alles gebeur” (p. 112).

Die elemente van die Teater van die Absurde word egter nie in die drama geïntegreer nie; dit bly by oppervlakkige opmerkings wat diepsinnig klink, of

is deel van die tegniese aanbieding (soos die fantasietoneeltjies, en die bandopnemer) wat in wese steurend op die realistiese aanbieding van die drama werk en afbreuk doen aan die suiwerheid en eenvoud van die misteriespel.

DIE SIMBOLIEK

Die simboliese betekenis van *Elders mooiweer en warm* word in talle aspekte van die drama tot uiting gebring – onder andere in die simboliese betekenis van die agtergrond.

In *Twentieth Century Drama* verklaar Bamber Gascoigne dat die drang na maatskaplike betekenis in die moderne drama dikwels lei tot dramas oor „egte” mense in „ware” situasies⁴ – met ander woorde, realistiese of naturalistiese dramas met ’n dieper betekenis.

Maar hierdie soort drama het sy nadele: „They tend to seem too particular, to lack relevance for the rest of the world outside this situation; they are always liable to be interrupted by the police or the telephone or some other safeguard of modern life – characters in a naturalistic setting have none of the anarchic freedom to act out their passions that Shakespeare’s or Racine’s kings and queens enjoyed. Or again, if a play takes place in a setting which is familiar in real life, such as a sitting room or workshop, the audience will start judging it by standards of verisimilitude . . . Thus the playwright will be tied down to . . . everyday details . . . Finally naturalistic scenes lack grandeur.”⁵

Ten einde die bogenoemde moeilikhede te oorkom en tog ’n realistiese agtergrond te gebruik, laat sommige dramaturge hul dramas in ’n klein stad of dorp afspeel. Hierdie dorp of stad kan dan as ’n afgeslote eenheid beskou word waarin die dramaturg die hele mensdom op hanteerbare en vertroude skaal onder beheer het.⁶ (Camus in *The siege*, Dürrenmatt in *The visit*, Arden in *Serjeant Musgrave’s dance*, gebruik hierdie oplossing.)

Die klein wêreld van ’n dorp of stad kan egter nog verder verklein word: ’n huis wat om een of ander rede van die buitewêreld geïsoleer is. Ugo Betti gebruik hierdie agtergrond in *The burnt flowerbed*: die isolasie hier is die doelbewuste werk van een van die karakters, maar dit kan ook die gevolg van ’n mag van buite wees: ’n vloed, of, soos in *Elders mooiweer en warm*, die pes.

In alle gevalle is die isolasie sowel realisties as simbolies bedoel: liggaamlike isolasie word gebruik om die idee van geestelike isolasie te simboliseer en te versterk. Ten einde die geestelike isolasie volkome en onweerspreekbaar te maak, moet die redes vir die liggaamlike isolasie op realistiese vlak sodanig wees dat

die gehoor nie daaraan twyfel nie dat ontsnapping onmoontlik is en/of dat die dood buite die geïsoleerde groep wag.

By Brink is dit weens tegniese onvolkomenhede nie die geval nie: die uitgangspunt van *Elders mooiweer en warm* is dat daar in die omgewing pes heers en dat die vyf karakters slegs in die huis veilig is: „Geen pes kan hier inkom nie” (p. 45) sê George. Hulle moet sorg dat die huis van die buitewêreld afgesluit bly sodat hulle die pes kan oorleef. Indien die karakters nie van hierdie gedagte oortuig is nie, is daar geen sin in hulle verblyf in die huis waaruit almal, behalwe George, wil ontsnap nie. Dit is die realistiese premis van die drama.

Op p. 20 egter sê Julia dat 'n bediende in die huis „die pes onder lede” gehad het en dat hulle daarom onder kwarantyn is. 'n Oomblik later sê George dat die dokter hulle nog „kort-kort” kom besoek het. Die karakters is dus op realistiese vlak geensins van die pes geïsoleer nie en hulle beseft dit (p. 45). Hulle is *nie* veilig nie en, gesien hulle haat vir George en hulle verlange om te ontsnap, sou hulle kon redeneer dat dit die moeite werd is om te probeer ontsnap, ook omdat hulle nie weet of daar nog werklik pes heers nie. „Die stad lewe lankal sonder pes” (p. 33), sê Sonja en die ander kan dit nie ontken nie omdat hulle nie die werklike toestand ken nie. Daar bestaan dus onsekerheid oor die noodsaaklikheid van die isolasie.

(Die rede wat Brink gee vir die karakters se gebrek aan kennis oor wat in die stad plaasvind – die telefoon en die ligte is afgesny omdat die rekenings nie betaal is nie (p. 20) – voldoen nie. Indien daar wel pes heers, is dit onaanvaarbaar dat die telefoon en die ligte afgesny word omdat die *rekenings nie betaal* is nie.)

Ten spyte van hul angste vir die pes buite en hul poging om in die huis beskerming daarteen te vind, laat die karakters na om die agterdeur te sluit (p. 50) sodat die vreemdeling kan inkom. Om dramatiese redes is dit noodsaaklik dat die deur nie gesluit is nie, maar op realistiese vlak is dit onaanvaarbaar: die voordeur is „swaar gegrendel” (p. 11) en 'n mens neem aan dat minstens een van die karakters die agterdeur net so stewig sou grendel.

Die uiters belangrike isolasie-agtergrond is dus op realistiese vlak nie bevredigend uitgewerk nie en dit doen afbreuk aan die dramatiese opset van die drama.

Brink maak ook gebruik van ander simboliek: die karakters simboliseer die verwarde mensdom, die Bose en Christus in 'n „volslae bose” gemeenskap. (Daar is 'n slordigheid in die teks wat die „volslae boosheid” betref: op pp. 128–129 sê Frans: „Maar ons kon dit verduur . . . elk met sy stukkie sekerheid, sy klompie illusies, sy tikkie goed, sy baie kwaad . . . ” en weerspreek die uitgangspunt van die drama omdat selfs 'n „tikkie goed” die volslae boosheid afbreek; die selfde beswaar geld vir Dawid en Frans se betoging dat hulle Julia *wel* liefgehad

het (pp. 114, 118) – in 'n volslae bouse gemeenskap is daar geen plek vir ware liefde nie.)

Die dialoog is dikwels simbolies bedoel; handelinge soos die fantasietoneeltjies, die „Swartvark“-spel, die moord op die vreemdeling, het simboliese betekenis; verdere simboliek vind ons in die wit rok van Sonja (p. 11) wat die onskuld simboliseer – wat ook deur die Doringrosie-simbool versterk word; die rooi rok van Julia (p. 11) wat die lewenswysheid simboliseer – verder versterk deur die Sjeherazade-simbool; die herhaalde verwysings na die huis as 'n „arkie“ (p. 20) wat ronddryf in die reën, die „vloed van – was dit dertig, veertig dae en nagte?“ (p. 42) – 'n reën wat ophou en deur 'n reënboog vervang word ná die moord op die vreemdeling (p. 133) sodat die verwysing na die Ark van Noag onmiskenbaar is (hoewel die „arkie“ hier juis die bouse, en nie die onskuldige mens nie, huisves); die fantasietoneeltjies wat die verlange na 'n beter wêreld simboliseer – versterk deur die simboliek van die titel *Elders mooiweer en warm* wat op pp. 43–45 duidelik word as Sonja die weerberig lees nadat die ander berigte oor gebeurde gruweldade vorgelees het – die weer oor die stad is ongunstig, maar elders is dit mooiweer en warm.

Veel van hierdie simboliek, soos die kleure van die rokke, die eksplisiete verwysings na die huis as 'n ark, die veelvuldige verwysings na George as die Bouse, en na die vreemdeling as Christus, is teatraal, maar die Doringrosie- en Sjeherazade-simboliek slaag – nie omdat dit so oorspronklik is nie maar omdat dit bevredigend verwerk is.

Sonja simboliseer Doringrosie – die slapende skone, onbewus van die werklikheid, totdat sy deur die kus van die man wat haar liefhet in 'n pragtige werklikheid ontwaak. Julia simboliseer Sjeherazade – die vrou in die ruwe werklikheid waarin haar lewe bedreig word en waarin sy die dood slegs kan weghou deur stories te vertel – illusies te bring – terwyl sy hoop dat haar lewe gespaar sal word en dat daar 'n beter toekoms wag. Maar Sonja speel ook 'n rol in die Sjeherazade-fantasie: sy is die jonger sussie, Doniziade, wat ook moet leer. (Sonja se rol is dus dubbeld: 'n mengsel van illusie en werklikheid met die droom van 'n mooi toekoms.)

Hierdie simboliek word uitgewerk tydens die moord (p. 131) terwyl Sonja slaap en Julia magteloos is om die moord te verhoed: die konfrontasie tussen droom en werklikheid waarin die droom vernietig, en die toekoms hede word en blyk om nog erger te wees as die werklikheid waarin hulle geleef het. Julia ontdek nou dat sy bly lewe maar „sonder haar stories“ (p. 133) – haar illusies

en droom is vernietig en in die plek daarvan is die wroeging om die moord. Sonja word na „'n ontsettende droom” (p. 134) wakker in 'n werklikheid wat nog meer ontsettend is (wat sy gedroom het, *was* die werklikheid): dit is sy wat die moord voorgestel het (p. 123) en wat nou die man wil red: „iemand wat skoon en lig kan lewe vir ons almal” (pp. 134–135). Maar dit is te laat, die droom het werklikheid geword, en ook Sonja behou nog slegs die wroeging om die moord in die lewe wat voorlê en waaruit sy nie meer sal kan ontsnap nie.

Ook die Raskolnikof-simboliek is goed geïntegreer in die drama en versterk een van die belangrikste ideë: dat die mens skuldig is, skuldig wil wees en van sy skuld verlos wil word, sodat hy opnuut kan leer leef.

Die gebruik van die diere-simboliek: „'n Vlermuiskoning, jy” (p. 17); „Soos ape teen 'n hang . . . ” en „Visse in 'n akwarium. En een seekat” teenoor die „Ons woon hier soos gode op Olumpos” (p. 43); die veelvuldige diere-simbole tydens die „Swartvark”-spel: „Jy kruip soos 'n muis . . . ” (p. 81), „. . . 'n spinnekopwyfie . . . ” (p. 82), „. . . soos 'n kraai sy oë en sy hart kom uitpik . . . ” (p. 82), „Jy is die swart vark . . . ” (p. 84), „. . . asof jy 'n luislang was . . . ” (p. 86), „. . . 'n vlam . . . vir die motte . . . ” (p. 86), „. . . soos 'n kat . . . ” (p. 86), „As die dooie dier lê en stink, kom al die aasvoëls stukke wegdra” (p. 87); en later: „. . . klein speulse katjie” (p. 111) en „. . . twee spinnekoppe . . . ” (p. 115), beklemtoon die dierlikheid en verworpenheid van die karakters en word deur die „Swartvark”-spel 'n integrale deel van die drama, maar die veelvuldige voorkom van hierdie simbole dui op 'n te bewuste aanwending deur die dramaturg, terwyl daar op realistiese vlak ook die beswaar bestaan dat daar min mense is wat mekaar so volgehoue in diere-beeldspraak sal aanval.

DIE UITERLIKE BOU

Elders mooiweer en warm het die bou van die konvensionele drama. Dit het drie bedrywe wat, aan die hand van die indeling van die drama deur Verhagen,⁷ soos volg ontleed kan word:

pp. 11–12: *Stemmingsinleiding*: In die toneeltjie waar Julia alleen op die verhoog staan en in die eerste deel van die gesprek tussen haar en Sonja word die verlate, afgesonderde stemmings- en gevoel-sfeer van die drama aangedui.

- pp. 12–51: *Die eksposisie:* In die gesprekke tussen die verskillende karakters word besonderhede oor die voorgeskiedenis, die karakters en hul onderlinge verhoudinge, en die tema verskaf. Hoewel daar gedurende hierdie lang eksposisie (die hele eerste bedryf) wel oomblikke is waarop die drama skyn te begin loop, is dit nie die geval nie.
- p. 51: *Die motoriese moment:* Met Sonja se aankondiging dat daar 'n vreemdeling in die kombuis is, begin die drama werklik loop. (Hierdie afsluiting van die eerste bedryf en die begin van die tweede bedryf toon 'n sterk ooreenkoms met *Pa maak vir my 'n vlieër Pa.*)
- pp. 55–102: *Ontwikkeling:* Na die motoriese moment begin die dramatiese spanning opbou na 'n hoogtepunt: die karakters probeer vasstel wie die man is, probeer om van hom ontslae te raak en, om sy wêreldjie te beskerm, dwing George die ander om „Swartvark” te speel – 'n spel wat tot karakteropenbaring en George se dood lei.
- p. 102: *Die hoogtepunt:* dit wil sê, die oomblik wat die krisis voorafgaan: George se dood aan die einde van die tweede bedryf.
- pp. 105–132: *Die krisis:*⁸ dit word veroorsaak deurdat die vreemdeling in die kombuis getuie was van die „Swartvark”-spel en George se dood – van die karakters se skuld – sodat hulle hom nie kan laat weggaan nie. Gedurende die krisis is daar verdere karakteropenbaring (die biegtoneel, pp. 113–120). Die krisis word opgelos deur die moord op die vreemdeling.
- p. 132: *Die peripetie:* die toneeltjie net na die moord (wat met Dawid en Frans se „Dis verby” as peripetie aangedui word).
- pp. 132–135: *Die epiloog:*⁹ die gesprek tussen Dawid, Frans en Julia waarin die moontlikheid van 'n beter toekoms gesuggereer word (gesimboliseer deur die reënboog), en die daaropvolgende gesprek tussen Julia en Sonja wat eindig met Sonja se voorname om die vreemdeling te red (sy het tydens die moord geslaap).

Benewens hierdie kenmerke van die konvensionele drama, het *Elders mooiweer en warm* ook die sogenaamde drie „eenhede”:¹⁰ van *tyd*: die drama voltrek hom gedurende één nag; van *plek*: die drama speel heeltemal in die herehuis af; van *handeling*: daar is slegs 'n enkele intrige: vyf persone wat vasgekeer is in 'n huis en wat op verlossing wag (vanselfsprekend het die intrige sowel 'n realistiese as simboliese betekenis).

DIE EKSPOSISIE

Die wyse waarop Brink die aanvanklike inligting ten opsigte van die voorgeskiedenis, die karakters, en hul onderlinge verhoudings aanbied, is dikwels nie dramaties bevredigend nie.

Op p. 15, byvoorbeeld, sê George vir Julia: „ . . . En alles wat hier is, is myne . . . Die huis met alles wat daarin is, en met al sy mense. Dawid, my seun. En Sonja, sy dogter. En Frans, jou man. En jy . . . ” Die byvoeging van „my seun”, „sy dogter” en „jou man” is bedoel om die onderlinge verwantskap van die karakters aan die gehoor mee te deel, maar dit is nie realisties nie — Julia ken die verwantskappe net so goed soos George; buitendien is Sonja George se kleindogter, dus selfs as George *wel* geneig is om reeds bekende inligting te verskaf, sou dit meer logies wees as hy sou sê: „En Sonja, my kleindogter”.

Op p. 18 sê Julia vir George: „ . . . Hoe moet ons weet dis tyd dat die fees begin? Daar’s lankal geen horlosie meer wat loop nie. Een vir een het afgeloop . . . ” George antwoord: „Myne loop nog”. Julia (en die ander) weet dit; dit is een van George se troefkaarte waarmee hy hulle regeer en wat later, wanneer blyk dat sy horlosie ook nie meer loop nie (p. 67); so belangrik is omdat die ander begin beseft dat hy lieg.

In die eerste plek is Julia se woorde onlogies en slegs bedoel om die gehoor daarvan bewus te maak dat net George nog ’n horlosie het; in die tweede plek sou sy dit nie so breedvoerig vir George — wat tog die toestand ken — hoef te vertel nie.

Op p. 20 sê Julia vir George: „ . . . Soos die aand toe alles begin het, die aand met die party toe die bediende siek geword het, en die dokter gekom het en ontdek het sy’t die pes onder lede. En toe kom plaas hulle ons onder kwarantyn. En toe vergeet hulle van ons.” George antwoord: „Nee. Die dokter het nog kort-kort kom kyk hoe dit gaan.” Hierdie stukkie dialoog kan moeilik aanvaar word as meer as ’n lomp manier om inligting aan die gehoor te verskaf, aangesien sowel Julia as George al die feite ken en dit nie vir mekaar hoef te vertel nie.

Op p. 28 sê Julia vir Dawid dat niemand voorheen geweet het van hul verhouding nie: „ . . . Ook Frans nie. Hy’t niksvermoedend met my saamgekom soos gewoonlik, soos dit van hom verwag was as my man . . . ” Ook hier het ons te doen met regstreekse inligting aan die gehoor en nie met dramaties-geregverdigde dialoog tussen twee karakters nie. (Boonop is dit in stryd met die intrige: Julia en Frans beskuldig mekaar later van verwaarlosing en gee geen aanduiding daarvan dat Frans die gewoonte het om „ . . . soos gewoonlik, soos

dit van hom verwag was as my man" saam met Julia partye by te woon nie. Die rede vir sy aanwesigheid in die huis, en gevolglik ook die motivering vir sy verhouding met Sonja, is nie duidelik nie.)

Vanselfsprekend moet Brink die bogenoemde inligting aan die gehoor meedeel sodat hulle beseft waarom die karakters in die huis is, wat die verhoudings tussen hulle is, en waarom hulle daar bly. Dit is die wyse waarop Brink dit doen wat dikwels lomp, ondramaties en onlogies is en nie werklik geregverdig kan word nie.

SPANNING

Die spanningsselement word goed gehanteer. Reeds van die openingstoneeltjie af begin 'n sekere spanning opbou as gevolg van die tematiese aanbieding – vyf karakters in 'n huis vasgekeer terwyl buite pes heers – en dit word verder gevoer deur Sonja se „ . . . Enigiets kan gebeur. Ek is bang vannag” (p. 23), en Julia se „lets ongedurigs roer in my”, in antwoord op Dawid se vraag waarom sy so neerslagtig is (p. 28). Ons word voorberei op een van die drama se hoogtepunte: wat sal blyk om die koms van die vreemdeling te wees (p. 51) – aan die einde van die eerste bedryf.

In die tweede bedryf word die spanning volgehou as gevolg van die vreemdeling se onsigbare aanwesigheid wat tot die „Swartvark”-spel lei. Dit bereik weer 'n hoogtepunt wanneer die karakters ontdek dat George dood is (p. 102) – aan die einde van die tweede bedryf.

In die derde bedryf word die spanning veroorsaak deur die karakters se houding ten opsigte van die vreemdeling: hulle wil nie dat hy weggaan nie en moet 'n ander uitweg vind. Dit lei tot die laaste hoogtepunt – terselfdertyd die drama se klimaks – die moord op die vreemdeling (p. 131). Daarna loop die spanning af, hoewel daar in Sonja se afgaan na die kombuis om die vreemdeling te red terwyl hy reeds dood is (p. 135), weer 'n mate van spanning opgebou word. Dit word egter nie opgelos nie aangesien die drama op daardie oomblik eindig.

KARAKTERISERING

Daar is vyf hoofkarakters in *Elders mooiweerdig en warm*: George, 'n ou man van vyf-en-sewentig; sy vyftigjarige seun Dawid, 'n politikus en „vroeër mens”; Frans, 'n veertigjarige advokaat; sy vyf-en-dertigjarige vrou Julia, 'n skilderes, wat Dawid

se minnares is; en Dawid se dogter Sonja, 'n meisie van twintig. In twee terugflitse (pp. 88–89 en 91–92) verskyn Karel, 'n vroeëre vriend van Frans en Julia; en in die tweede en derde bedryf is daar 'n onsigbare karakter (behalwe vir 'n „roerlose skaduwee“ op die muur aan die begin van die derde bedryf) – die vreemdeling in die kombuis.

Die vyf karakters is, behalwe individue, op simboliese vlak as groep verteenwoordigend van die menslike ras („Elkeen van ons is die mensdom“, p. 43) en hulle meen self dat hulle miskien al mense is wat nog leef: „In die groot woeste leegte is nog net ons oor, Sonja. Hulle het vergeet. God het vergeet“ (p. 33). Of dit inderdaad die geval is, is ten opsigte van die karakterisering nie ter sake nie: dit is aan hierdie vyf karakters, en hul handeling wat Brink sy tema toets: Is daar in 'n volslae bese gemeenskap sin in deug? Ten einde volle sin aan die tema te gee, moet die vyf karakters in hul klein wêreldjie – „Ons in ons klein ligte arkie wat ronddryf in die reën“ (p. 20) – die volslae boosheid suggereer en simboliseer.

George verwys egter na homself as „ . . . 'n koning van die nag, 'n donker god. En hierdie huis is my heelal, met hemelstrate en melkweë en sonne en ou sterre, en julle die nietige planeetjies wat om my draai“ (p. 17), en verklaar dat hy die ander vier karakters manipuleer: „Ek hou julle almal in hierdie twee hande van my vas en speel met julle . . . Tot ek moeg word. En dan . . . gooi ek julle in die riool af en laat die water oor julle spoel“ (p. 16). George plaas homself bo die ander karakters en word simbool van die Bose wat sy klein wêreldjie regeer. (Hierdie interpretasie word bevestig deur Frans se: „Want die Duiwel is klaar hier, tussen ons“ (p. 75) en „Armsalige ou Satan“ (p. 78) waarmee hy George bedoel.)

Omdat hy die Bose simboliseer, is dit logies dat dit George is wat ontslae wil raak van die vreemdeling wat „soos 'n dief in die nag hier ingesluit“ kom (p. 56) met die moontlike doel om „ons te help“ (p. 59). Hierdie vreemdeling (aan die hand van herhaalde verwysings – bv. pp. 56, 65–66 en 129 – is dit duidelik dat hy Christus simboliseer) bedreig George se heerskappy: die Bose moet dus sy wêreldjie teen Christus beskerm sodat hy self oor sy „onderdane“ kan bly regeer en die volkome boosheid van die gemeenskap behoue kan bly: „Ons sal ons eie werklikheid skep en van hom vergeet totdat hy glad nie meer daar is nie“ (p. 77). Daarom maak George sy „Ek . . . speel met julle . . . “ letterlik waar en bring die ander vier karakters tot die „Swartvark“-spel. George verloor egter die stryd – omdat sy mag oor die ander karakters nie volkome is nie – en hy sterf. Die mag van die Bose word gebreek en die ander karakters kry die geleentheid om uit die volkome boosheid te ontsnap en verlossing te

soek (soos die tema ook in die Middeleeuse misteriespel uitgebeeld word).

Op simboliese vlak is George 'n aanvaarbare karakter: die donker god wat die mensdom met leuens regeer en die mens vir sy vermaak in boosheid vasgevang hou.

Op realistiese vlak oortuig George myns insiens egter nie dat hy 'n werklik bese ou man is wat 'n magspeletjie speel waaraan die ander nie *kan* ontkom nie (en in die gegewe is dit noodsaaklik dat hulle nie aan George *kan* ontkom nie). Ten spyte van sy verwysings na homself as „donker god”, sy verklarings dat hy met almal speel soos hy wil, sy „Ek weet te veel van julle almal” (p. 73), sy teatrale lagbuie en gegrinnik (pp. 16 en 22), gee hy geen bewys van meer-as-ou-man wees nie. Hy het geen werklike *persoonlike* mag oor die ander karakters nie – hy is selfs bang dat een van hulle besig is om hom te vergiftig (p. 16) – en hy is nie so alwetend as wat hy voorgee nie: „Waarom weet ek daar niks van af nie?” (p. 87) vra hy self, en wanneer die ander hom nie gehoorsaam nie, gebeur daar niks ontstellends nie (p. 96).

Indien die ander karakters eenvoudige ongeletterde mense was, sou dit moontlik wees dat hulle George gehoorsaam omdat sy woorde hulle beïndruk en omdat hulle in hom die abstrakte begrip van boosheid kon aanvoel, maar hierdie karakters is gesofistikeerde, intelligente mense, met self 'n redelike hoeveelheid boosheid, wat buitendien blyk gee dat hulle George nie werklik ernstig opneem nie: „Jy praat weer groot vannag. Jy is weer mal” (p. 17), sê Julia vir hom, en Dawid verklaar: „Hy is 'n onskadelike ou man. Mens moet hom maar paai” (p. 28). Die rede waarom die ander hulle aan hom onderwerp, is nie werklik duidelik nie en die realistiese karakterisering slaag nie daarin om George 'n oortuigende simbool van die Bose te maak nie.

Omdat George die Bose simboliseer, bly Dawid, Frans, Julia en Sonja oor om die *menslike* boosheid in al sy aspekte te simboliseer. In die eerste bedryf leer ons dat Dawid en Julia 'n verhouding het (p. 12); dat Frans en Sonja verlief is op mekaar en beplan om te vlug (pp. 39–40); en dat die onderlinge verhoudings uiters gespanne is: Sonja verag Julia (p. 12); Julia verag Frans (p. 36); Frans en Dawid kom byna tot 'n uitbarsting (pp. 30–31); almal haat George (p. 41). Daar is werklik boosheid in hulle en in hul wêreldjie en dit is wat in die tweede bedryf gedurende die „Swartvark”-spel (pp. 79–102) tot die karakteropenbaring lei waarin die karakters (onder leiding van George) mekaar se boosheid bloot lê: Dawid gebruik Julia om inligting uit Frans te verkry wat hom by sy politieke loopbaan sal help (p. 97); Julia het voor en tydens haar huwelik talryke verhoudings gehad en beskuldig Frans daarvan dat hy nog „altyd die vroulikheid in jouself gevrees het” (p. 85), 'n moederkompleks het en „wat jy wou hê, was 'n

hoer" (p. 81); terwyl Frans Julia daarvan beskuldig dat „jy my wou hê net om die skyn van 'n bietjie respektabelheid aan jou gemors van 'n lewe te gee. Jy wou my *gebruik*." (p. 82); Sonja en Frans se verhouding word nou ook geopenbaar en dit blyk dat Sonja nie so onskuldig is as sy voorgee nie (pp. 93–94). George geniet van al die openbaringe todat hulle hom aanval: Dawid beskuldig hom daarvan dat hy sy huwelik verwoes het omdat George „'n mag agter die troon" wou word (p. 101); Julia dat hy seksuele voorstelle aan haar maak (p. 102); en Sonja verwyt hom „al die speletjies wat jy altyd met my wou speel toe ek kleiner was en nie mooi verstaan het nie" (p. 102). Op al hierdie beskuldiginge – wat hom in wese op dieselfde menslike vlak as die ander plaas; in stryd met die Bose-simbool – antwoord George nie; hy sterf (p. 102).

Aan die einde van die tweede bedryf staan die karakters in al hulle boosheid voor ons – 'n boosheid waarvan hulle die skuld op ander werp. In die derde bedryf egter – tydens 'n poging om vas te stel wie aan George se dood skuldig is – ondergaan die karakters ontwikkeling: die oor-en-weer beskuldiginge word nou 'n bieg waarin elkeen sy tekortkominge en skuld erken. Dawid beseft dat hy wel verantwoordelik is vir sy gebroke huwelik en sy onmenslike lewenshouding (p. 113); Julia is wel skuldig aan die daad wat tot die huidige toestand in haar huwelik gelei het (p. 117); Frans erken dat dit nie haar skuld is dat „ek is wat ek is nie. Dis oor wat jy my in myself laat ontdek het" (p. 117), en dat hy 'n verhouding met Sonja begin het „omdat dit die enigste manier was waarop ek jou pa kon bykom" (p. 118); en Sonja verklaar: „Maar dis ek wat *jou* wou gebruik, Frans . . ." (p. 120).

Alvier – die hele mensdom – beseft hulle skuld aan die toestand waarin hulle verkeer en met hierdie skuldbeseft ontstaan die verlange en noodsaak om daarvan verlos te word: „Ons kan dit nie meer dra nie" (p. 127); „Ons was vasgekeer hier. Dit was nog altyd bitter, nog altyd hel. Maar ons kon dit verduur, ons kon voortgaan . . . Maar nou kan dit nie meer nie. Nie een van ons het *iets* meer oor nie. En dis omdat hy daar was. Omdat hy nou daar is . . ." (pp. 128–129 – die „hy" verwys na die vreemdeling). Ten spyte van Julia se teenstand word die vreemdeling verantwoordelik gehou vir hulle onvermoë om met die skuld verder te leef – „Hy't dit laat gebeur. Hy moet dit dra" (p. 129) – en op Sonja se dronk voorstel „Maak hom dood" (p. 123), word hy vermoor in die hoop dat „Ons dalk opnuut (sal) leer leef" (p. 130). Dat hierdie hoop waarskynlik vervul sal word, word gesimboliseer deur die reën wat ophou en „daar's selfs 'n dowwe reënboog in die eerste lig" (p. 133). (Hier weer, soos in die stryd tussen George en die vreemdeling, is die verwantskap met die Middeleeuse misteriespel duidelik: die verlossing van die mensdom deur die lyding en offer van Christus.)

Op simboliese vlak is die vier karakters, soos George, bevredigend uitgewerk: die bose mensdom wat tot skuldbesef en -erkenning en gevolglike verlange na verlossing kom; 'n verlossing wat slegs moontlik is (binne die betekenis van die drama altans) deur Christus weer te kruisig.

Op realistiese vlak is die karakterisering myns insiens minder geslaagd. Die boosheid van die karakters berus volkome op seksuele motivering en hierdie Freudiaanse siening – waarop die dramaturg wel geregtig is – beperk die draaydte van die drama. Daar is ander boosheid wat tot menslike verworping lei – Brink kon bv. veel meer gemaak het van die feit dat Dawid 'n politikus en Frans 'n advokaat is – en wat die realistiese, indien miskien nie die simboliese nie, trefkrag van die drama sou versterk.

Behalwe egter vir die beperkende aspek, meen ek dat Brink te oordadig te werk gaan in sy seksuele motivering: Julia is 'n nimfomaan (p. 82); Dawid gebruik seks vir politieke doeleindes (p. 97) en begin dalk „al oud word in die bed” (p. 80); Sonja het 'n vaderkompleks (p. 23) en gebruik seks om uit 'n onplesierige toestand te ontsnap (p. 120); Frans het volgens Julia 'n moederkompleks (p. 81), kan klaarblyklik slegs by prostitute bevrediging vind (p. 81), is bang dat hy homoseksueel is (p. 85), en daar word geskimp omdat hy nie kinders het nie (p. 83); George haat sy seun omdat sy vrou tydens Dawid se geboorte gesterf het (p. 100), het seksspeletjies gespeel met Sonja toe sy nog 'n kind was (p. 102), en maak nou – op vyf-en-sewentigjarige leeftyd – voorstelle aan Julia (pp. 15 en 102). Die resultaat is 'n taamlik oorweldigende seksuele motivering – nie een van die vyf karakters is klaarblyklik normaal nie (of wat altans as normaal aanvaar word) – en ook dit werk beperkend: hulle is nie representatief genoeg van die hele mensdom nie.

Miskien is dit Brink se bedoeling om met die oordadige seksuele motief te skok, maar dit is nie oortuigend nie en word ondramaties aangebied: gedurende die „Swartvark”-spel (wat sterk herinner aan Edward Albee se *Who's afraid of Virginia Woolf?*, maar waarin Albee die seksuele motivering dramaties meer aanvaarbaar maak deur dit in die karakters se handeling en gesprekke uit te bring) kom Brink nie veel verder as 'n fasiele oor-en-weer-gooiery van teksboek-taal waarop min van die karakters se voorafgaande handeling en dialoog ons voorberei: hoe verenig 'n mens bv. Julia se poëtiese taal en geaardheid (pp. 32–34) met haar straatvroutaal en vernietigende houding teenoor Frans gedurende die „Swartvark”-spel? Sy kom aanvanklik voor as 'n gevoelige, voelende mens wat aan haar illusies vashou, wat praat van: „Mense wat mekaar liefhet en stil by kaggelvure sit, en kinders wat slaap met duiwe-oë, mans met koerante,

vroue met breiwerk, almal gelukkig" (p. 32), en dan plotseling verander in 'n haatdraende, venynige vrou wat min blyk van gevoeligheid gee met haar: „ . . . Maar ek sal jou 'n geheim vertel: hy gebruik nooit sy voete nie, hy kruip. Kruip-kruip het hy gekom tot waar hy nou is . . . ” (p. 63) en „ . . . En ek was jou daaglikse inspuitinkie . . . Maar tog so goed vir die ego. Vir die arme, spartelende, onseker ou ego'tjie. Ek moes aan die wêreld bewys dat jy 'n man is. 'n Man! Waar's jou kinders? ” (p. 83).

Waar is daar enige aanduiding in die drama dat Frans vroulik is, of altans bang is dat hy dit is, of dat hy 'n moederkompleks het? Julia se „ . . . 'n Man! Waar's jou kinders? ” is onsinnig: sy het ook nie kinders nie en niemand trek haar vrou-wees in twyfel nie.

Dawid se viriliteit word in twyfel getrek hoewel hy nog maar vyftig jaar is, maar terselfdertyd aanvaar al die karakters dat George op vyf-en-sewentigjarige ouderdom wel voorstelle aan Julia maak.

Die seksuele motivering vir die karakters se optrede word dus nie net op ondramatiese wyse uiteengesit nie, maar is ook nie altyd aanvaarbaar nie: ons word *vertel* dat die karakters so is, maar daar is geen aanduiding in die dramatiese verloop self wat ons daarvan oortuig dat die karakters inderdaad so is nie.

Die verdere karakterisering toon ook onsuiverhede: in die eerste bedryf word Sonja bewus voorgestel as die „onskuldige”: sy is „nog suiwer” (p. 95) en wil nie soos Julia „besoedel” word nie (p. 13). (Haar onskuld word ook deur haar wit rok gesimboliseer.) Tydens die „Swartvark”-spel leer ons egter van die seksspeletjies, terwyl Sonja later vertel hoe sy as kind haar poppe opgehang en ander kinders die skuld gegee het (p. 111), en sy ook niks verkeerds daarin sien om 'n verhouding met 'n getroude man te hê nie. Dit is nie in ooreenstemming met 'n persoon wat nog nie eens geleef het nie (p. 111). Sonja *is* reeds nie meer onskuldig as die drama begin nie (ook al dink die ander karakters dat sy dit wel is) en daarmee verval die geldigheid van die simboliese rol, die Doringrosie, waarvoor die dramaturg haar gebruik.

Frans wat aan die einde van die eerste bedryf verklaar: „Ek gaan die mensdom bevry van skuld” (p. 49), het nog nooit 'n poging aangewend om Julia van haar skuld te bevry nie. Dawid, die politikus en „vroeër mens” – klaarblyklik 'n sinspeling dat politici nie voelende mense is nie – verklaar: „Ek het belangriker dinge om my besig te hou as voel” (p. 24), maar sy optrede verskil in geen enkele opsig van dié van die ander wat dan nog wel „mense” is nie, en tydens die „Swartvark”-spel toon hy sy gevoelens in dieselfde mate as die ander karakters. Daar is nêrens in sy handelinge 'n aanduiding dat hy –

in teenstelling met die ander — nie meer 'n mens is nie. Die sinspeling van „tans onmens” (teenoor die „vroeër mens”) word nie in die drama uitgewerk nie.

Julia, wat met haar rooi-rok die wêreldse vrou simboliseer, verander, soos reeds genoem, plotseling van gevoelige mens — die kunstenaar waarskynlik as antitese van die politikus en as gewete van die mensdom; die rol wat sy tydens die moord inderdaad vervul — tot 'n gevoellose afstootlike karakter wat min ooreenkomste toon met die vrou wat Sjeherazade-skilderye wil skilder: „ . . . 'n Visioen van die mensdom, met al sy drome en fantasieë, al sy reise en soektogte, sy hele nimmereindigende stryd teen die dood en teen die werklikheid . . . ” (p. 47).

Die karakteropenbaring eindig nie aan die einde van die tweede bedryf nie: in die derde bedryf kom almal tot skuldbesef en -erkenning — wat so vinnig tot stand kom, dat die vraag ontstaan waarom die karakters nog nooit vantevore tot hierdie, fasiel aandoende, waarhede gekom het nie — en word almal filosofies sodat die dialoog begin oorloop van diepsinnighede oor skuld en 'n skuldige, lewe en dood. Hierdie karakterverdieping word op simboliese vlak gemotiveer deur die belydenis-, skuld- en verlossingsmotiewe, maar op realistiese vlak is die aanwesigheid van die vreemdeling en die biegtoneel nie voldoende motivering vir die filosofiese natuur wat al die karakters plotseling openbaar nie: die filosofie is Brink s'n, nie die van die karakters nie. Die vermenging van simboliek en werklikheid is hier ook nie suiwer nie.

Met betrekking tot die besware ten opsigte van die karakterisering kan nog die volgende opgemerk word: Brink maak in sekere sin gebruik van die sogenaamde „onthullingstegniek” waarvolgens die aanvanklike voorstelling van die karakters nie die karakters toon soos hulle in die verloop van die drama, deur middel van „onthulling”, blyk te wees nie. Myns insiens is hierdie metode egter net geregverdig as dit suiwer aangewend word sodat die „onthulling” nog altyd aanvaarbaar is en die karakterontwikkeling of -voorstelling nie *in wese* bots met die aanvanklike voorstelling nie. In hierdie drama is dit moeilik aanvaarbaar dat Julia wat in die eerste en die derde bedryf 'n gevoelige kunstenaar is, in die tweede bedryf dikwels nie veel beter as 'n straatvrou voorkom nie; dat al die karakters seksueel afwykend is en daarna almal filosofies blyk te wees. 'n Suiwer aanwending van die „onthullingstegniek” sou wel sekere van die bostaande besware verwerp, maar ek meen dat hulle in die gegewe omstandighede wel bestaan.

Die gebruik van Karel as karakter (pp. 88–89 en 91–92) is nie dramaties geregverdig nie — hy bly 'n toneelrekwisiet en daar is geen werklike rede waar-

om Julia en Frans nie die episodes waarin hy optree, kan vertel soos Dawid oor sy huwelik vertel nie (p. 100). Karel dra niks by tot die drama nie en buitendien is sy toneeltjies verwarrend: tegnies staan dit gelyk aan die Doringrosie- en Sjeherazade-toneeltjies wat fantasie-toneeltjies is, illusies, drome van 'n mooier toekoms, terwyl die Karel-episodes die onsmaaklike realiteit van die verlede ten toon stel.

Van die vreemdeling in die kombuis sien ons slegs 'n „roerlose skaduwee“, maar pp. 55–59 is gewy aan gissinge oor wie hy kan wees. Dit is bedoel om sy simboliese rol van Christusfiguur duidelik te stel, met die gevolg dat dit té duidelik gestel word, en later deur Frans se: „Maar dit kan tog nie die Duiwel wees nie. Want die Duiwel is klaar hier, tussen ons“ (p. 75), en verwysings in die derde bedryf („Hy's hier saam met ons, maar hy's nie een van ons nie. En hy's nie, soos ons, skuldig nie“ (p. 123)) nog verder beklemtoon word sodat daar geen moontlikheid van twyfel gelaat word nie — 'n onderskatting van die gehoor se intelligensie. (Die bespieëlinge oor die vreemdeling het ook 'n onsinigheid tot gevolg waar Frans opmerk: „Dalk is dit een van haar (Julia s'n) ou minnaars wat teruggekom het“ (p. 69). Aangesien die drama in Dawid se huis afspeel, is dit onwaarskynlik dat een van Julia se minnaars haar daar sal kom besoek.)

Op realistiese vlak is die vreemdeling die katalisator in die drama wat die karakters tot die „Swartvark“-spel, die bieg, en die moord op homself bring. Op hierdie vlak is dit moeilik om aan te neem dat hy so 'n ingrypende effek op hulle sal hê. Veral sy rol as motivering vir die soek na 'n skuldige (in die derde bedryf) is swak: die karakters wil hom nie laat teruggaan stad nie omdat hy hulle aantygings gehoor het en van George se dood bewus is, en dit in die stad kan vertel: in die eerste plek het George 'n natuurlike dood gesterf (daar is geen aanduiding dat iemand hom vergiftig het nie), dus is hulle angs dat een van hulle vir sy dood verantwoordelik gehou sal word, ongemotiveerd; tweedens sal daar, as daar pes heers soos die karakters meen, min mense wees wat in hul kleinsielige aantygings belang stel, en as die buitewêreld reeds afgesterf het (wat ook as moontlikheid genoem word), is die probleem reeds opgelos.

Die karakterisering voldoen myns insiens nie: die simboliese betekenis van die karakters is aanvaarbaar (dit kan in die gegewe omstandighede nie anders nie), maar die realistiese karakterisering is onsuiver en regverdig dikwels nie die simboliese betekenis van die karakters nie.

DIALOOG EN STYL

Die karakters in *Elders mooiweer en warm* beweeg in die meer gesofistikeerde sosiale kring wat by hul posisie pas — Dawid is 'n belangrike politikus, Frans 'n suksesvolle advokaat. Gevolglik sal ook hulle taalgebruik meer gesofistikeerd wees as dié van minder ontwikkelde mense wat op 'n laer sosiale vlak beweeg: 'n meer uitgebreide woordeskat en intellektuele gesprekke kan van hulle verwag word. Ten einde egter aanvaarbaar te wees, moet die dialoog realisties wees (behalwe in die fantasietoneeltjies) en by die karakters pas. Brink slaag nie daarin om dwarsdeur die drama aan hierdie vereiste te voldoen nie.

Dialoog soos „Ek sal die grendels hier afbreek as dit moet” (p. 13); „. . . Die tuin daar buite wat ons wegsteek vir die blinde oë van die stad met pes” (p. 15); „'n Vlermuiskoning, jy” (p. 17); „. . . en die onkruid van die reënweer buite sal hier binne giftig oor die vloere groei” (p. 30); „Of het die stad gestuip trek en gesterwe?” (p. 33); „. . . en sy liggaam betas op soek na bese geswelle wat begin uitbreek” (p. 45); „Jy is die swart vark wat grawe, grawe in alles, wat mors in alles, 'n ou sog wat haar eie uitwerpsels en kleintjies opvreet” (p. 84); Frans se woorde op p. 86 wat begin met: „Jy wou bly rondans met die melkbaardjies . . .”; „lawwe ou wegloopplannetjies” (p. 95); „Nou is jy bot, nou's jy onnosel . . .” (p. 102); „Omdat ons twee spinnekoppe was wat aan mekaar bly klou het om die laaste bietjie vog uit mekaar te suig . . .” (p. 115) — is nie realisties nie, maar klink onnatuurlik en teatraal.

Beeldspraak soos „Vir jou is mense net die olie wat jou eie lampie helderder laat brand” (p. 36); „Soos ape teen 'n hang van 'n vuurspuwende berg” (p. 43); „Elke dag soos 'n kraai sy oë en hart kom uitpik en weet hulle sal oornag weer aangroei sodat jy môre kan terugkom” (p. 82); „. . . soos mens met 'n stokkie bly krap en krap in 'n stukkende tand” (p. 84); „. . . om my in jou arms vas te druk en al die lewe uit my uit te pers asof jy 'n luislang was” (p. 86); „Die lewe is klein en laf en gemeen, maar hy's lewe, en hy skop-skop soos 'n hart in jou hand” (p. 112) — pas nie in 'n gewone gesprek nie en beslis nie in gesprekke wat onder hoë spanning gevoer word nie (soos tydens die „Swartvark”-spel en na George se dood).

Op p. 43 sê Julia: „. . . Elkeen van ons is die mensdom. Elkeen van ons besluit en lewe en sterwe vir die mensdom”; op p. 78 sê Frans: „Elke keer as ons sê ‚Swartvark’, sal dit die vreemdeling wees wat praat”; en op p. 80: „Jy bedoel: anders verdwaal die man in die kombuis in ons harte”; op p. 112: „Niks word gereël nie; alles gebeur. Maar dit maak jou nie minder skuldig nie”; Julia op p. 117: „Mens hef nie 'n ander se skuld op deur self skuldig te

word nie"; Frans op p. 118: „Môreoggend is lankal verby"; Julia op p. 122: „ . . . Elkeen van ons is skuldig aan iemand se dood, aan iets se dood, in ander of in onself"; en op p. 130: „Ons het hom almal geken, soos ons onself ken . . . "; hierdie dialoog (en ander) is swaar gelaai met simboliek, bedoel om die vreemdeling se identiteit vas te stel en die skuld van die mensdom te bepaal. As sodanig is dit geregverdig, maar op realistiese vlak nie: om watter rede, byvoorbeeld, is Frans bewus van die vreemdeling se identiteit as hy sê: „Elke keer as ons sê ‚Swartvark‘, sal dit die vreemdeling wees wat praat"? Frans gee geen aanduiding in die voorafgaande gesprekke dat hy so diepsinnig is nie. Dieselfde beswaar geld vir Julia se diepsinnige opmerkings. Die simboliek, wat ook onrealisties aandoen, is nie gemotiveer nie: dit is onbegryplik dat twee mense wat so filosofies kan wees, nog nooit vantevore daarin geslaag het nie om verby hul seksuele probleme te kom en op 'n dieper vlak aansluiting te vind.

'n Verdere beswaar is dat daar nie genoeg onderskeid tussen die karakters se taalgebruik is nie: hulle ouderdomme strek van twintig tot vyf-en-sewentig, albei geslagte is aanwesig, hulle beroepe verskil, maar hul woordeskat is byna identies; 'n mens sou byvoorbeeld verwag dat 'n meisie van twintig ander taalgebruik as 'n ou man.

Die resultaat van die gebreke in die dialoog is dat daar 'n gebrek aan kontak tussen die karakters is. Waar, byvoorbeeld, in *Who's afraid of Virginia Woolf?* die karakters mekaar nog haatliker aanval as wat hier die geval is, word dit op sielkundige wyse gedoen, byvoorbeeld deur dialoog wat net deur 'n paar van die karakters werklik begryp word terwyl die ander dit woordelik glo, en deur spel *tussen* die karakters – kom dit in *Elders mooiweer en warm* selde verder as oppervlakkige dialoogwisseling. Die karakters sê wat Brink wil hê hulle moet sê om die drama tot die gewenste einde te bring: die tema word deur die karakters verwoord maar selde deur hulle beleef.

STYL

Brink se taalgebruik is oor die algemeen redelik suiwer – soms té suiwer soos die gebruik van „hardvriesbak" (p. 22) wat onnatuurlik aandoen – maar daar is wel gevalle waar sy woordkeuse nie gelukkig klink nie: „Julle lyk besonder *joviaal*" (p. 40) in die sin van *vrolik*, terwyl *brutaal* op p. 91 in „Nie so brutaal

soos wat sy dit vertel het nie", 'n verkeerde vertaling van die Engelse *brutal* is. Ook is daar gevalle van sinsbou wat literêr aandoen: „Onbehoorlikheid onder my dak sal ek nie toelaat nie” (p. 47) en „Van niks kan ons seker wees nie” (p. 130), sou in 'n ander woordvolgorde meer natuurlik klink — te dikwels word normale spreektaal opgeoffer aan lomp grammatikale korrektheid.

Die herhaling van woorde: „Oral, oral, oral wag dit buite” (p. 13); „Vasgekeer, vasgekeer” (p. 14); „Dan is jy ook bang, ook bang soos ons . . . ” (p. 18); „. . . lê en klop en klop soos 'n hart” (p. 19); „Die vretende, vretende vrees” (p. 20); „En alles leef en leef hierbinne . . . ” (p. 28); „En buite, buite, buite is hulle” (p. 33); „Veilig, veilig, veilig” (p. 42); „Al die jare, jare, jare” (p. 101); „Dat daar iemand, iemand buite kan wees” (p. 134) — word té veel keer aangewend om effektief te bly en word 'n maklike, teatrale manier om diepsinnigheid te simboliseer.

Die moeilikheid lê myns insiens daarin dat Brink té bewus is van die simboliese vlak wat hy wil bereik en vergeet dat hy sy drama in realistiese vorm aanbied. Maar soos Eric Bentley verklaar: „Great art, we know, is universal, but, before it is universal, it has to be thoroughly local. It has to bear the signature of a people and a way of life.”¹¹

HANDELING

Elders mooiweer en warm het min uiterlike handeling; die grootste deel van die drama bestaan uit gesprekke deur die karakters terwyl hulle „fees vier” en drink. In die eerste bedryf word die gesprekke onderbreek deur die Doringrosie-fantasie (p. 35), die lees van die koerantberigte (pp. 43–45), en aan die slot deur Julia se skilder (p. 48), Frans se lees van *Skuld en Boete* (p. 49), George se gaan sit op 'n stoel in die middel van die kamer (p. 50), en dan Sonja se ontdekking van die vreemdeling in die kombuis (pp. 50–51) — die klimaks van die eerste bedryf en een van die drama se hoogtepunte. Tegnies is dit goed: die afbreek van gesprekke wat op p. 48 begin, sodat die karakters nou afsonderlik staan en die gehoor se aandag verdeel word tussen die verskillende bedrywighede (in plaas van die toespits op 'n gesprek) om dan plotseling gevestig te word op Sonja se woorde: „Die agterdeur was oop” (p. 50), sodat die karakters en die gehoor op iets voorberei word: „Daar's 'n vreemdeling in die kombuis” (p. 51). Die vreemdeling self verskyn egter nie.

Die meeste uiterlike handeling vind in die tweede bedryf plaas: Dawid, Julia en Frans gaan om die beurt kombuis toe om na die vreemdeling te kyk

(pp. 54, 69, 74), daar is 'n geveg tussen George en Frans om die horlosie (pp. 66–67); George, wat weier om die vreemdeling se bestaan te erken, slaan die kombuisdeur toe (p. 70); daar is die Sjeherazade-toneeltjie (pp. 71–72); die twee Karel-toneeltjies (pp. 88–89, 91–92); die herhaling van die toneeltjie tussen Sonja en Frans (pp. 93–94), en George se dood (p. 102) – die klimaks van die tweede bedryf, en ook een van die drama se hoogtepunte. Ook hier word die klimaks voorberei maar op die teenoorgestelde manier van dié wat in die eerste bedryf gebruik word: van p. 100 af is die karakters en die gehoor se aandag toegespits op George wat deur die ander karakters aangeval word – totdat hulle plotseling ontdek dat hy dood is. Hierdie ontdekking is 'n skok vir sowel die karakters as die gehoor (wat ook aangeneem het dat George nog leef).

Die derde bedryf het min uiterlike handeling: die Raskolnikof-toneeltjie (pp. 108–109); die Sjeherazade-toneeltjie wat oorgaan in die Doringrosie-simbool as Sonja aan die slaap raak (pp. 124–125); Julia se liggaamlike poging om die moord te verhoed (p. 131); die moord self wat agter die verhoog plaasvind (pp. 131–132) – die klimaks van die derde bedryf en van die drama – en Sonja se afgaan na die kombuis om die man te probeer red (p. 135). In hierdie bedryf word die klimaks voorberei deur die spanning wat openlik gewek word: sal die mans werklik die vreemdeling vermoor? Die verrassingselement van die ander twee hoogtepunte is afwesig. Die drie klimakse het in gemeen dat nie een daarvan sigbaar aangebied word nie: die vreemdeling word in die kombuis ontdek; ons sien nie dat George sterf nie; die moord vind in die kombuis plaas – in werklikheid is dit dus nie uiterlike handeling nie, maar gesuggereerde handeling wat goed deur Brink gehanteer word en die gewenste effek bereik.

Hoewel die uiterlike, of gesuggereerde, handeling 'n belangrike rol speel by die loop van die drama, word die dramatiese konflikte in en tussen die karakters hoofsaaklik deur die dialoog uitgebeeld: deur wat hulle sê, moet die karakters verander van mense wat verveeld, bang en ontevrede is tot mense wat hul boosheid blootgee en tot 'n bieg en verlange na verlossing kom. Die gebreke wat die dialoog myns insiens het, is reeds onder *Dialoog en Styl* behandel en geld veral ten opsigte van karaktermotivering en realisme. Ten spyte van dié gebreke voldoen die dialoog grotendeels wel ten opsigte van die handeling: in die eerste bedryf word die posisie volledig uiteengesit in die gesprekke tussen die karakters, in die tweede bedryf lei die dialoog tot die „Swartvark“-spel waarin die karakters om die beurt mekaar se booshede bekend maak; in die derde bedryf word die biegtoneel en wat daarop volg, voorberei deur die

gesprekke oor skuld en 'n skuldige. Die tempo is vinnig omdat daar steeds nuwe onthullinge gegee word en die skokeffek van dele van die dialoog hou die gehoor se aandag geboei.

WAARDEBEPALING

Elders mooiweer en warm het 'n interessante tema van universele belang wat teen 'n realistiese agtergrond met swaar simboliese betekenis, en verwantskap met die Middeleeuse misteriespel en met die Teater van die Absurde, uitgebeeld word.

Soos in die bespreking aangetoon, slaag Brink myns insiens nie daarin om sy realisme en simboliek bevredigend te vermeng nie: daar is steurnisse in die realisme (bv. ten opsigte van die isolasie) waardeur die simboliek nie waterdig is nie. Die grootste beswaar is egter dat die karakterisering en dialoog nie op realistiese vlak voldoen nie; dat die dialoog se simboliese betekenis, asook ander simboliek (bv. die wit en die rooi rok) soms fasiel is; dat die eksposisie sowel tegnies as dramaties dikwels swak is; en dat die elemente van die Teater van die Absurde oppervlakkig bly, steurend op die realisme van die drama inwerk, en blykbaar hoofsaaklik aangewend word om die drama 'n „moderne” inslag te gee.

'n Verdere beswaar is myns insiens die sterk invloed van Edward Albee: waarskynlik word die meeste dramaturge in een of ander stadium deur ander dramaturge beïnvloed. Dit doen nie noodwendig afbreuk aan die waarde van hul werk nie solank dit 'n invloed bly en 'n mens nie die gevoel het dat jy die bepaalde drama reeds ken nie. By die bestudering van *Elders mooiweer en warm* is ek telkemale (onwillekeurig) herinner aan Albee se *Who's afraid of Virginia Woolf?* en die „Swartvark”-spel is myns insiens 'n swak variasie op die hele intrige van dié drama. Ook gebruik Brink die oordadige seksuele motivering en bewus skokkende dialoog wat Albee kenmerk en die tematiese aanbieding is vrywel dieselfde: gesofistikeerde mense wat oor drankies mekaar afbreek en diepsinnighede verkoop. Myns insiens gaan die invloed — bewus of onbewus — hier te ver en doen sterk af aan die oorspronklikheid en waarde van *Elders mooiweer en warm*.

Die drama het ook sy goeie punte: die interessante tema; die feit dat Brink iets nuuts probeer bring; en 'n paar geslaagde dramatiese en stilistiese oomblikke. Ek kan egter nie saamstem met Rob Antonissen se: „In *Elders mooiweer en warm* meen ek die sterkste werk te herken wat die jongste generasie

tot die Afrikaanse drama bygedra het" ¹² – geskryf ná die verskyning van Smit se *Putsonderwater*, Barnard se *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* en Small se *Kanna hy kô hystoe*. Hierdie dramas doen, ten spyte van tekortkominge, veel suiwerder en eerliker aan as Brink se amper doelbewuste poging tot diepsinnigheid waarin karakterisering, dialoog, dramaties-aanvaarbare sluitende intrige – essensieel in enige goeie drama – en suiwerheid ondergaan ter wille van die stel van 'n filosofiese argument of tema wat die dramaturg reeds vantevore uitgewerk het, sodat die drama se verloop tot 'n bepaalde slot geforseer word sonder dat dit werklik organies en noodwendig uit die gegewe en handeling voortvloei.

VERWYSINGS

1. Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966, p. 216
2. Beckett, S: *Proust*, Grove Press, (geen datum), pp. 2–3
3. Esslin, M: *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1970, p. 51
4. Gascoigne, B: *Twentieth Century drama*, Hutchinson of London, 1962, p. 83
5. Ibid, p. 84
6. Ibid, p. 86
7. Sien hoofstuk oor *Putsonderwater*, p. 25
8. Ibid, p. 26
9. Ibid, p. 27
10. Sien hoofstuk oor *Godeskemering*, p.50
11. Bentley, E: *What is theatre?*, Methuen & Co. Ltd, 1969, p. 195
12. Antonissen, R: op. cit., p. 219.

HOOFSTUK SES

'N ONTLEDING VAN „KANNA HY KÔ HYSTOE” – ADAM SMALL

DIE EPIESE TEATER

Hoewel die Duitse dramaturg Bertolt Brecht (1898–1956) nie die grondlegger van die Epiese Teater is nie – die werklike skepper is die neëntiende-eeuse dramaturg Georg Büchner, en in die twintigste eeu het Erwin Piscator teorieë ontwikkel wat Brecht in sy Epiese Teater nagevolg het – is die invloed van die Epiese Teater op die hedendaagse dramaturgie toe te skryf aan die dramas en opvoerings van Brecht. Met reg het Fritz Sternberg reeds in 1927 aan Brecht gesê: „For let us put it quite gently, Epic Theatre, that is you, dear Herr Brecht.”¹ Vandag is daar min van die jonger dramaturge (en regisseurs) wat nie deur aspekte van Brecht se tegniek beïnvloed is nie.

Die Epiese Teater van Brecht het sy ontstaan te danke aan Brecht se opstand teen die teater wat hy as jong man leer ken het: „ . . . the theatre as he found it in Germany around 1920 and as it still remains in many parts of the world to this day – a theatre in which bombastic productions of the classics alternate with empty photographic replicas of everyday life, whether in melodrama or drawing-room comedy, a theatre which oscillates between emotional uplift and after-dinner entertainment.”²

Met hierdie omskrywing word die naturalistiese drama bedoel wat in die tweede helfte van die neëntiende eeu ontstaan het. Met gebruikmaking van moderne beligtingstegnieke en toneelmasjinerie, histories-akkurate kostuums en drie-dimensionele toneelrekwisiete, was dit vir die naturalistiese teater moontlik om 'n illusie van die werklike lewe, waargeneem deur 'n ontbrekende vierde muur, te skep en die gehoor die illusie te gee dat hulle ware gebeurtenisse afluister en waarneem.

Saam met ander van sy generasie was Brecht daarvan oortuig dat die naturalistiese teater – die „teater van illusie” – nie die rol vervul wat die teater behoort te speel nie. Die teater, verklaar Brecht, moet 'n werktuig van maatskaplike verrigtinge, 'n laboratorium van maatskaplike verandering word.³ In 1932 skryf Brecht soos volg:

„Today when human character must be understood as the 'totality of all social conditions' the epic form is the only one that can comprehend all the processes, which could serve the drama as materials for a fully representative picture of the world.”⁴

Brecht se teorieë ten opsigte van sy Epiese Teater is gegrond op die same-smelting van twee hoof-elemente: die ideologiese en die formele, wat vir hom onafskeibaar was. Brecht se ideologie was die Marxisme en hy smelt dit saam met die verskillende elemente waaruit die teater bestaan: gehoor, spelers, vorm

en inhoud van die drama, montering en musiek. Ten opsigte van almal eis Brecht se Epiese Teater nie 'n vernuwing van die ou elemente nie, maar 'n algehele verandering, ten einde 'n volledig verteenwoordigende beeld van die wêreld te skep.

Een van die belangrikste elemente van die teater is, volgens Brecht, die gehoor, wat hy as 'n „regisseur” met 'n belangrike aandeel in die teater beskou het. Dit was noodsaaklik om die gehoor te bevry van sy tradisionele rol – „of being 'putty' at the mercies of . . . the 'culinary' theatre – consuming whatever was served and go(ing) home titillated and satisfied”⁵ – in 'n teater waarin die toeskouer wetend of onwetend geswig het vir die illusie wat geskep is deur middel van: „. . . rhetorical, declamatory, and highly emotional style . . . its sententiousness, the unreality of its plot and setting, so that the spectator identifies with the individual fate of the hero, with the distant scene, and is brought to the point where the 'burden of existence' is temporarily lifted; . . . a contemporary audience at a conventional spectacle is 'taken out of itself', worn down through suggestion, and given an image of the world as a fixed and unalterable entity, which must be taken for granted. Additionally, the spectator is infused with the notion that thought determines being. Pent-up feelings are thus 'liberated' – the world has been made 'visible' to him, but not 'transparent'. He has been enabled to *see* it, but not *through* it.”⁶

Dit was in stryd met Brecht se Marxistiese ideologie om die wêreld te beskou as 'n vaste en onveranderbare entiteit wat as vanselfsprekend aanvaar moet word, en om aan te neem dat denke bestaan bepaal. Gevolglik kon die tradisionele teater en die rol van die toeskouer daarin nie aan Brecht se eise voldoen nie. Brecht wou nie net die wêreld vertolk nie, maar dit ook verander, en aan die gehoor toon dat so 'n verandering noodsaaklik en moontlik is. Gevolglik verander hy die rol van die toeskouer. Die tradisionele teater, verklaar Brecht, neem nie die intelligensie van 'n gehoor in 'n wetenskaplike eeu in ag nie; Brecht, daarenteen, wil die gehoor dwing om intellektueel op die handeling in 'n toneelstuk te reageer en vrae daaroor te stel in plaas om emosioneel daarop te reageer en dit te aanvaar.⁷ Brecht se toeskouer kom na die teater as waarnemer en kritikus van die handeling wat op die verhoog plaasvind.

Ten einde die nuwe rol van die toeskouer moontlik te maak, moet die „illusie” van die teater verbreek, en 'n nuwe soort teater in die plek daarvan gestel word: Brecht se Epiese Teater. Dit probeer om elke illusie van realiteit te vernietig deur steeds die volgende aan die gehoor duidelik te maak: „. . . they are not witnessing real events happening before their very eyes at *this very moment*, but . . . they are sitting in a theatre, listening to an account (however vividly presented) of things which have happened in *the past* at a

certain time in a certain place . . . While the theatre of illusion is trying to re-create a spurious present, by pretending that the events of the play are actually taking place at the time of each performance, the 'epic' theatre is strictly *historical*; it constantly reminds the audience that it is merely getting a *report* of past events." ⁸

'n Ander belangrike vereiste van die Epiese Teater is dat voorkom moet word dat die toeskouer as gevolg van vereenselwiging met die karakters sy kritiese objektiwiteit verloor (sodat 'n emosionele in plaas van 'n intellektuele reaksie volg). Die regisseur moet gevolglik al die middele tot sy beskikking gebruik om die gehoor geskei of vervreemd van die handeling te hou: die bekende „Vervremdungseffekt“ (wat in Afrikaans met „Vervreemdingseffek“ aangedui kan word).

Vervreemding van 'n insident of karakter beteken volgens Brecht: „taking from that incident or character that which is self-evident, known, or obvious and arousing about them wonder or curiosity . . . it is the process of setting the object you are examining at a 'distance', looking at it anew, finding it 'strange' and rediscovering it . . . not estranged or alienated from human beings, but estranged and removed from that which is shop-worn, sentimental, trashy — from the banal and commonplace". ⁹

As gevolg van hierdie vervreemding verander die toeskouer se reaksie: „(he) will no longer see the characters on the stage as unalterable, uninfluenceable, helplessly delivered over to their fate. He will see that this man is such and such, because circumstances are such and such. And the circumstances are such, because the man is such. But he in turn is conceivable not only as he is now, but also as he might be — that is, otherwise — and the same holds true for circumstances. Hence, the spectator obtains a new view in the theatre . . . He will be received in the theatre as the great 'transformer', who can intervene in the natural processes and the social processes, and who no longer accepts the world but masters it." ¹⁰

Indien hierdie resultaat bereik word, slaag die Epiese Teater in sy doel: om 'n verhaal te vertel ten einde 'n morele of maatskaplike les te leer wat die gehoor laat insien dat veranderinge in die wêreld moontlik en noodsaaklik is. Daar moet egter op gewys word dat Brecht se Vervreemdingseffek nie daarin geslaag het om te voorkom dat die gehoor emosioneel betrokke raak by die gebeure en karakters op die verhoog nie. Brecht se verwerping van vereenselwiging tussen gehoor en karakters (empatie) is in stryd met die grondbegrippe van die psigologie wat vereenselwigingsprosesse beskou as die basiese wyse waarop die een mens met 'n ander kommunikeer: ¹¹ sonder vereenselwiging is kommunikasie tussen gehoor en karakters onmoontlik.

Brecht se gebruik van 'n groot aantal „Vervreemdings“-tegnieke toon duidelik dat hy bewus was van die noodsaaklikheid om die vereenselwigingstendensies by die gehoor voortdurend teen te gaan. Hierdie tegnieke, waardeur die Epiese Teater gekenmerk word, kan kortliks soos volg opgesom word:

Dramatiese tegnieke

1. In die Epiese Teater hoef die dramaturg nie die ritueel van die naturalistiese eksposisie te volg nie: sy karakters kan hulleself regstreeks aan die gehoor voorstel, of hul name kan op 'n doek aangekondig word; die dramaturg kan sy gehoor vooruit meedeel hoe die drama afloop sodat hulle nie deur spanning afgelei word nie.¹² Esslin
2. Die logiese bou van die „well-made“ toneelstuk word verwerp; die epiese drama – vry van die behoefte om spanning te skep – is los en episodies van bou. In plaas daarvan dat die verhaal na 'n dinamiese klimaks opbou, word dit in 'n aantal afsonderlike insidente, elk 'n afgeronde geheel, ontvou.¹³
3. Daar word gebruik gemaak van 'n aankondiger en verteller wat sekere aspekte van die drama verduidelik; dikwels speel die verteller ook 'n rol in die drama.
4. Daar word nie probeer om vaste, sterk geïndividualiseerde karakters te skep nie; karakter kom uit in die maatskaplike rol van die individu en verander met daardie rol,¹⁴ en, verklaar Brecht: „The inner life of the characters is irrelevant . . . except in so far as it is expressed in their outward attitudes and actions . . . The study of human *nature* is thus replaced by that of human *relations*. Not the characters, but the story in which they are involved becomes the main concern of the epic, narrative, historical, theatre.”¹⁵
5. Die spelers in 'n epiese drama speel op 'n bepaalde manier toneel: een van die spelers, byvoorbeeld, kom na vore en spreek die gehoor toe; hy (of sy) klink asof hy iets demonstreer, asof hy 'n tussenpersoon is tussen die spelers en die gehoor eerder as 'n deelnemer in die handeling. Die spelers bly buitekant die karakter wat hulle vertolk, bekritisier hom en beklemtoon steeds dat hy die teenoorgestelde kon gedoen het. Die grondbegrip van die Brechtiaanse toneelspeeltegniek is soos volg: „the actor should not regard himself as impersonating the character so much as *narrating* the actions of another person at a definite time in the past. . . . The Brechtian style of acting is acting in quotation marks.”¹⁶

6. Die dialoog is streng funksioneel en nie-naturalisties.

Monteertegnieke

1. Wanneer die toeskouer die teater binnekom, sien hy dat die gordyn net half so lank as gewoonlik is en nie die verhoog toemaak nie.
2. Die verhoog is verlig en die ligbronne behoort vir die gehoor sigbaar te bly.
3. Op die gordyn verskyn 'n sinspreuk, 'n opskrif, of 'n kort sin wat aankondig waarom die drama handel, of wat 'n opsomming gee van die toneel wat volg.
4. In plaas van 'n oordadig gemeubileerde vertrek (of ander plek waar die drama afspeel) is daar net 'n paar meubelstukke op die verhoog wat 'n aanduiding van die agtergrond gee, maar 'n integrale deel van die drama vorm en sorgvuldig gekies is: dit suggereer die plek van handeling eerder as om dit voor te stel.¹⁷
5. Daar word gebruik gemaak van plakkate, statistieke, foto's, rolprente en koorstukke wat die handeling onderbreek.
6. Die bron van enige musiek is sigbaar; dikwels word die musici op die verhoog geplaas. Die musiek is nie net 'n begeleiding vir die handeling nie maar lewer kommentaar daarop: „The musical numbers and 'songs' are used to interrupt the action and to give the audience an opportunity to reflect. The coming of such an interruption is usually announced beforehand by some visible change on the stage: the title of the song may flash on to a screen, special lights may be put on, or a symbolic emblem (e.g. flags and trumpets) may come down from the flies.”¹⁸
(Dekor, musiek en choreografie behou dus hulle onafhanklikheid in die Epiiese Teater: „instead of serving as mere auxiliaries of the text, reinforcing it by stressing some of its features and painting in atmosphere, mood, or descriptive details, they are raised to the level of autonomous elements; instead of pulling in the same direction as the words, they enter into a dialectical, contrapuntal relationship with them. The musical numbers . . . are introduced as entirely distinct ingredients of the play, which interrupt its flow, break the illusion, and thereby render the action 'strange'. And within the musical numbers themselves the music does not merely express the mood of the words: it often stands in contradiction to them, comments on them, or reveals the falsity of the sentiments they express.

The stage designer, who is no longer bound by the necessity of trying to create the illusion of a real locality in which the action takes place, is now free to supply his own, independent contribution to the play by providing background materials of all kinds . . . or even by duplicating the action by showing it from a different angle . . . " 19)

Van bogenoemde kenmerkende tegnieke vind ons by alle epiese dramas terug, maar daar is van hulle wat ook in ander nie-naturalistiese dramas gebruik word. Die Epiese Teater gee dan ook nie voor om onafhanklik te wees van tradisionele en eietydse bronne nie. Brecht erken byvoorbeeld die invloed van die Elisabethaanse kroniekspele, die Chinese, Indiese en Japanse teater, die gebruik van die koor in die Griekse tragedie, die Sturm und Drang en die Romantiek met hulle „Illusionsdurchbrechung“, James Joyce, die Duitse komiek Karl Valentin, Charlie Chaplin (vir wie hy groot bewondering gehad het), en van die Oostenrykse en Beierse volksteater.

Die Epiese Teater speel 'n belangrike rol in die vernuwing van die na-oorlogse drama in Europa. Ook in Afrikaans bly die invloed daarvan nie uit nie: 'n groot aantal kenmerke van die epiese drama vind ons in *Kanna hy kô hystoe* terug.

KANNA HY KÔ HYSTOE

DIE INTRIGE

In 'n reeks toneeltjies (wat nie in chronologiese volgorde aangebied word nie) word in *Kanna hy kô hystoe* Kanna se herinneringe aan die ondervindinge van die arm Kleurlinggesin waarin hy as pleegkind grootgeword het, heropgevoer.

Na die dood van Paans, haar eerste man, trek Makiet Dywids met haar kreupele dogtertjie, Kietie, en haar seuntjie, Diekie, na Kaapstad waar haar aangenome seun, Kanna, reeds by tante Roeslyn loseer en skoolgaan. Die stadslewe bring talle rampe aan die gesin. Kietie word as sewejarige verkrag, en later as volwassene weer. Wanneer sy dan 'n baba verwag as gevolg van die verkragting, pleeg haar verloofde, Jakop (tante Roeslyn se seun), selfmoord. Kietie ondergaan 'n aborsie en word mal. Later trou sy met Poena, 'n verslaafde aan drank en dagga, wat haar tot prostitusie dwing en haar doodslaan as sy weer 'n baba verwag. Poena word deur Diekie vermoor en Diekie word — grotendeels deur die eerlike maar verdoemende getuienis van sy moeder — ter dood veroordeel en opgehang. Makiet sterf as gevolg van hierdie gebeure.

Vermeng met hierdie verhaal word Makiet se leed om Kanna uitgebeeld. Kanna, wat geleer het en op wie hulle hoop op 'n beter toekoms gevestig is, gaan oorsee en kom nie terug voordat al die ellende plaasgevind het en ook Makiet reeds dood is nie.

As Kanna vir haar begrafnis terugkom, blyk die gaping tussen hom en sy mense reeds wanneer Toefie en Skoen, tante Roeslyn se seuns, hom op die lughawe kom afhaal. Kanna hoort nie meer by hulle tuis nie: sy „huis” is oorsee waar hy as ingenieur werk. Die ander karakters aanvaar dit. Hulle vergewe hom sy verraad soos Makiet dit vergewe het — ten spyte van haar hoop en geloof dat Kanna sou terugkeer om sy mense se lewensomstandighede te verbeter.

DIE TEMA

Die tema van *Kanna hy kô hystoe* — die Kleurlingvolk wat op verlossing uit hul ellendige bestaan wag — word reeds in die eerste episode (wat as proloog dien) uiteengesit: „Dis 'n verhaal hierdie van die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees . . . altyd . . . en ook die verhaal van een wat hulle liefhet . . . Kanna . . . Makiet se aangenome seun . . . sy het vir Kanna laat leer . . . en Kanna het goed geleer . . . Toe het Kanna weggegaan, ver weg . . . Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe” (pp. 9–10). Dit sluit aan by die openingslied, „O wáár is Moses” (pp. 7–9), waarin die verlossersmotief aangedui word.

Kanna, die geleerde Kleurling, moet die verlossersrol vervul: „. . . hy gaan 'n groot man word hierso onner onse mense. Dan gaan ons bieter lewe, ja, want ons het maar swaar gelewe, ons lewe maar baie swaar, ons het mos gewiet ons is nie soes ryk mense nie . . .” (p. 19).

Maar die wag op Kanna is tevergeefs. Ten spyte van sy liefde vir sy mense en sy skuldgevoel ten opsigte van hulle, keer Kanna vir slegs 'n dag terug om Makiet se begrafnis by te woon. Dan vlug hy weer oorsee: „Ek . . . Ek kry weer môre se vliegtuig huis toe; ek moet . . . môre weer huis toe! . . .” (p. 70). Kanna vervul nie sy verlossersrol nie en sy mense — „die armes wat altyd daar sal wees” — gaan 'n toekoms tegemoet wat nog troosteloser is as hulle verlede: hulle is „uitgeskyf” na 'n behuisingskema waar die huise „ammal dieselde” lyk (p. 69) en waar hulle in anonimiteit ondergaan.

DIE AANBIEDING VAN DIE TEMA: KENMERKE VAN DIE EPIESE TEATER

Op p. 10 van *Kanna hy kô hystoe* sê die stem van die verteller: „Die spel in hierdie verhaal is nie chronologies nie. Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is; dié wat lewe, onthou dié wat dood is . . . ”

Hierdie voorbereiding op 'n hervertelling en herbelewenis van die „verhaal”, die gebruik van die stem as aankondiger wat die tema en aanbieding in breë trekke skets (pp. 9 en 10), die open van die drama met 'n lied waarin die verlossersmotief aangedui word, die musici op die verhoog (pp. 7–9), en die opskrif aan die begin van die toneel (p. 7), dui reeds daarop dat ons hier met 'n epiese drama te doen het.

Die tema word ook op die wyse van die Epiese Teater gehanteer: die dramaturg vertel die verhaal „van die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees” (p. 9) met die doel om 'n les te leer en om die gehoor te laat beseft dat die toestande wat hy uitbeeld, verander kan en moet word.

Soos in baie epiese dramas speel die verteller 'n rol in die drama: die stem wat in Toneel I die tema skets, die karakters voorstel (pp. 9–10), en die aard van die drama aandui (p. 10), verdwyn en die rol van verteller word oorgeneem deur Makiet (hoofsaaklik in Toneel II, III, IV, VI en, in mindere mate, in Toneel VII) en Kanna (in Toneel IV–VII; veral in Toneel V en VII); ook van die ander karakters vervul soms die vertellersfunksie, soos bv. Diekie op pp. 22, 41 en 48–56.

Die bou van *Kanna hy kô hystoe* sluit aan by dié van die epiese drama: 'n aantal afsonderlike situasies, elk 'n afgeronde geheel, waarin die verhaal ontvou sonder om na 'n dinamiese klimaks te lei. Die eksposisie is nie subtiel nie: veel van die belangrike inligting word regstreeks aan die gehoor meegedeel. Die spanningselement verdwyn grotendeels omdat die uiteindelijke afloop van die verhaal reeds vroeg in die drama aangedui word (hoofsaaklik as gevolg van die nie-chronologiese aanbieding).

Die karakters is nie sterk geïndividualiseer nie; die studie van menslike verhoudinge het die plek van die studie van die menslike natuur ingeneem.

Ook hier „demonstreer” die spelers hul rolle, met die gevolg dat hulle soos tussenpersone tussen die spelers en die gehoor voorkom en nie soos deelnemers aan die spel nie. (Hierdie effek word verhoog deur die gebruikmaking van, byvoorbeeld, Kietie as kind en as volwassene in dieselfde toneel (pp. 21–23).)

Oor die algemeen is die dialoog streng funksioneel; waar dit voorkom asof dit nie die geval is nie, is dit waarskynlik te wyte aan die Kleurlingidroom wat kleurvoller en meer breedspakig is as beskaafde Afrikaans.

Sang en musiek speel dwarsdeur die drama 'n belangrike rol. Dit open met 'n lied deur Jakob wat saam met die kitaarspelers na voor op die verhoog beweeg (p. 7) om die lied wat die verlossersmotief aandui (pp. 7–9), te sing. Hierdie lied word steeds weer herhaal (pp. 10, 11, 32–34, 38, 43, 50 en 59), terwyl dikwels ook van ander musiek gebruik gemaak word (bv. pp. 19, 61, 63, 70 en 71). Die musici – hier die twee kitaarspelers, Dolla en Jemie – is op die verhoog aanwesig en speel soms 'n rol in die verhaal (pp. 39–58).

Die dekor is uiters spaarsaam – op p. 11 word bv. 'n munisipale huisie „gesuggereer” – en daar is dwarsdeur die drama mimiek met afwesige toneel-rekwisiete, bv. tydens die telefoongesprekke (pp. 15–16 en pp. 62–63), die skip-en-hawe-toneel (pp. 17–18), die ry op die donkiekarretjie (pp. 27–30 en pp. 66–70), die afskeid tussen Makiet en Diekie op die stasie (pp. 57–58), en die aankoms van Kanna op die lughawe (pp. 63–66).

Soms word die toneel opgestel (pp. 39 en 59) en afgebreek (pp. 58 en 62) terwyl die spel aan die gang is, sodat die gehoor dit sien en die illusie van realisme op die verhoog byna heeltemal verbreek word.

Daar word gebruik gemaak van die fototegniek, maar Small wysig dit: die foto's word nie getoon nie, maar word tydens die verhoor-toneel (pp. 48–56) deur Kanna in die dialoog vasgelê.

Die aanbieding van *Kanna hy kô hystoe* het dus talle kenmerke van die dramas van die Epiese Teater.

DIE UITERLIKE BOU

In verband met die uiterlike bou van die drama, is een van Brecht se kenmerke soos volg: „the drama he opposes makes one scene exist for the sake of another, in what is seen, under the spell of the action, as an evolutionary inevitability; the drama he recommends makes each scene exist for itself, as a thing to be looked at, and develops by sudden leaps”.²⁰

Gevolgtik vind ons dat die epiese drama dikwels uit 'n reeks tonele bestaan wat elkeen 'n afgeronde geheel vorm: die deel van die intrige wat daarin behandel word, word volledig uitgewerk, 'n krisis word veroorsaak, en aan die slot van die toneel het die bepaalde handeling sy einde bereik (een van die beste voorbeelde van hierdie tegniek vind ons in Brecht se *Mutter Courage*). Vanselfsprekend beteken dit nie dat die afsonderlike tonele nie 'n integrale onderdeel van die drama as geheel vorm nie, maar wel dat daar nie toneeltjies is wat ter wille van 'n ander toneeltjie bestaan nie. Wat aangebied word, is streng funksioneel.

Dieselfde tegniek volg Small in *Kanna hy kō hystoe*. Die drama bestaan uit sewe tonele – elkeen met 'n opskrif wat, in aansluiting by die Epiiese Teater, die inhoud van die bepaalde toneel kortliks opsom. In elke toneel word 'n hoofgegewe behandel en afgehandel en net die *kern* van die verhaal dien as verbindende element tussen die sewe episodes.

Toneel I: O wáár is Moses: Hierdie toneel dien as proloog en gee 'n aanduiding van die tema: die verlossersmotief in die openingslied (pp. 7–9) en die wagmotief in die verteller se woorde (pp. 9–10); terwyl ons ook die omstandighede van die karakters verneem en die feit dat dit Kanna is – wat oorsee is – op wie hulle wag om hulle te verlos.

Toneel II: Goodbye, Kanna: Hier leer ons van Kietie se dood en dat Kanna nie vir haar begrafnis teruggekom het nie; dan (onchronologies) word Kanna se vertrek oorsee heropgevoer.

Toneel III: Is Kietie: In hierdie toneel word die eerste verkragting van Kietie (as sewejarige meisie) herbeleef.

Toneel IV: Toe sit hulle maar die hysgoed op die karrentjie: Makiet vertel oor haar en haar eerste man, Paans, se lewe op die plaas; daarna word die trek van die Dywids-gesin na Kaapstad (na Paans se dood) herbeleef.

Toneel V: Die ôriekil van God: In hierdie toneel word die tweede verkragting van Kietie (nou as volwasse meisie wat verloof is aan Jakop), Jakop se daaropvolgende selfmoord as Kietie swanger is, haar aborsie en mal-word, herbeleef.

Toneel VI: Goodbye, Diekie: Die dood van Pang (Makiet se tweede man), die huwelik van Kietie met Poena wat haar tot prostitusie dwing en haar vermoor as sy swanger is, Diekie se moord op Poena, die hofsaak waar Diekie ter dood veroordeel word, en die afskeid op die stasie tussen Makiet en Diekie, word herbeleef.

Toneel VII: Kanna hy kō hystoe: Na Makiet se dood kom Kanna met die vliegtuig aan en word deur Toefie en Skoen afgehaal; die rit na die nuwe behuisingskema waar die gesin van tante Roeslyn nou woon, en Kanna se laaste konfrontasie met wat hy agtergelaat het toe hy oorsee gegaan het, sluit die drama af.

In bostaande opsomming word slegs die hoofgebeure in elke toneel genoem: die kern wat in elke episode afgehandel word. Die verskillende gebeurtenisse loop langs- en deurmekaar dwarsdeur die drama en word dikwels in dieselfde of in effens gewysigde vorm herhaal (bv. die eerste verkragtingstoneeltjie kom op pp. 21–23, p. 31, p. 50 en p. 59 voor), sodat die geheel 'n ingewikkelde maar goed beheerde tegniese spel word waarin karakters terselfdertyd as kinders en volwassenes verskyn (pp. 21–23); waar gestorwe karakters soos Makiet, Diekie en Kietie, deel van die spel word en met die lewende karakters praat; waar Kanna, wat oorsee is, aanwesig is by die heropvoering van sekere insidente; waar gebeurtenisse wat op verskillende tye plaasgevind het, terselfdertyd op die verhoog weer beleef word (bv. Pang se dood en Kietie se tragiese einde, pp. 39–49); waar Kanna en Makiet as vertellers sowel as deelnemers optree.

Daar kan op gewys word dat die tegniek wat Small gebruik sterk ooreenkomste toon met dié van Thornton Wilder in *Our Town*. Small voer egter die proses verder as gevolg van die nie-chronologiese volgorde waarin hy sy gegewe aanbied. Indien hy dit wel chronologies sou aangebied het, sou die tonele mekaar soos hieronder opvolg:

- Toneel IV : Toe sit hulle maar die hysgoed op die karrentjie
- Toneel III : Is Kietie
- Toneel V : Die ôriekil van God
- Toneel VI : Goodbye, Diekie
- Toneel II : Goodbye, Kanna
- Toneel I : O wáár is Moses
- Toneel VII : Kanna hy kô hystoe

In byna elke toneel is daar egter insidente en karakters wat op realistiese vlak nie in die bepaalde toneel tuis hoort nie, soos bv. Jakob wat in Toneel V selfmoord pleeg, maar nog in Toneel I verskyn, sodat 'n *akkurate* chronologiese volgorde nie moontlik is nie.

Ook moet onthou word dat die punt van tyd – die *hede* van die *drama* – vanwaaruit die drama aangebied word, ná Kanna se terugkeer van oorsee val: dit is op dié tydstip dat alle gebeurtenisse herbeleef word sodat die hele drama in die *verlede* afspeel.

KARAKTERISERING

Daar is 'n groot aantal karakters in *Kanna hy kô hystoe* (iets wat ons in die meeste epiiese dramas vind). Die belangrikstes hiervan is Makiet Dywids, die ou halfblinde Kleurlingvrou; Kanna, haar aangenome seun; Kietie, haar dogter

(wat as volwassene en as klein dogtertjie gespeel word); Diekie, haar seun (word ook as volwassene en as jong seun gespeel); Roeslyn, by wie Kanna tuisgaan in Kaapstad voordat Makiet-hulle stad toe kom; haar seun Jakob, die straatprediker; haar twee dogters, Ysie en Jiena, en haar ander twee seuns, Toefie en Skoen.

Karakters wat 'n ondergeskikte rol speel, is Pang, Makiet se tweede man (in die lys van karakters word foutief aangegee dat Pang nie verskyn nie; hy verskyn wel op p. 9, en pp. 13–17); Boela, Bai, Sonnie, 'n blommeverkoopster (in Toneel VI), 'n paar kinders (pp. 45–46), en die twee kitaarspelers Dolla en Jemie (wie se rol as musikale kommentators wel belangrik is). Ander karakters, soos Poena (p. 54), die winkelbediende (p. 19), die werkgeefster (p. 25), die staatsaanklaer en ander persone in die hof (pp. 48–57), word net deur stemme weergegee. Soms word die stemme van karakters wat wel verskyn ook gehoor (bv. Jakob, p. 50, Pang, p. 60, en Makiet, p. 59 – na hulle dood). Al die karakters wat op die verhoog verskyn, is Kleurlinge.

Met gebruik van hierdie karakters word die epiese panorama van die Kleurlingbevolking: „die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees” (p. 9), aangebied – mense vasgevang in 'n bestaan wat deur omstandighede geskep is; waar 'n blanke werkgeefster hoofskuddend kan sê „O, these people” (p. 37) as sy hoor van die tragiese dood van Kietie, maar waar die Kleurlinge ook bang is om die polisie se hulp in te roep omdat hulle eie mense hulle sal „dootmaak” (p. 22). 'n Troostelose, ellendige bestaan met „Armoede en euwels. Dag in, dag uit. Jaar in, jaar uit die vernedering. Geslag op geslag” (p. 24), wat nog blymoedig aanvaar word: „Maar die Here Hy was darem genadig oek vir ons gewies!” (p. 24) sê Makiet gereeld en sy behou haar optimistiese siening van die lewe en mense (soseer dat sy verdoemende getuienis teen haar seun lewer deur van Poena te sê: „So hy was nie regtig so sleg gewies nie!” (p. 53)).

In die groot epiese raamwerk wat deur al die karakters saam gevorm word, word, soos R. Antonissen opmerk: „. . . die epiese kring . . . dus vernou – en dienooreenkomstig verdiep – tot dié van Makiet en Kanna.”²¹

Makiet verpersoonlik die ouer Kleurlinggeslag. Sy aanvaar haar lot en hoop dat dit in die toekoms beter sal gaan – as Kanna terugkom (p. 19). Met reg sê R. Antonissen van haar: „. . . inderdaad 'n „Mutter Courage”, wat die essensie van al die meniges se leed in haar saamtrek en as draagster van alle leed 'n amper sinnebeeldige, meer-as-menslike gestalte word.”²²

Dat 'n ontsnapping uit die ellendige bestaan wel moontlik is, word deur Kanna – die jong Kleurling – bevestig. Hy kon goed leer, het oorsee gevlug („Ek het . . . weggegaan . . . Ek kón nie bly nie, Makiet” (p. 17)), en is nou,

(ironies), deel van die klas mense wat in Suid-Afrika sy eie volk onderdruk (p. 68), wat sy mense „maar soemaar hierso onner in die scheme in“ (p. 64) oorplaas, waar dit wat eie aan hulle is in anonimiteit moet ondergaan: „Kôs die hyse lyk ammal dieselde“ (p. 67).

Maar Kanna se oënskynlike ontsnapping bring self sy leed. Dit word aangedui in die gespletenheid van sy karakter. Sy gedurige selfverdediging: „Ek hét julle lief . . . “ (pp. 12, 25, 30, 61, 62), en sy gesprekke tussen „die één ek“ wat hom nog aan sy mense bind („’n mens vergeet nie alles nie,” p. 63) en „die ánder ek“ (wat „seker al van Kietie vergeet“ het, p. 16) toon duidelik sy skuldgevoel en terselfdertyd sy onvermoë om na sy mense terug te keer. As hy uiteindelik ná Makiet se dood vir die begrafnis kom, is die kontras tussen hom en die ander skrywend (pp. 66–71), en Makiet se woorde: „Hy sil nie die pad ken hystoe nie“ (p. 63), word op alle vlakke bewaarheid. Kanna hoort nie meer by sy mense tuis nie, sy tuis is oorsee (p. 70), maar dit verminder geensins die leed en skuldgevoel wat sy verraad aan sy mense, wat hom as verlosser gesien het, by hom veroorsaak nie. (Kanna se gespletenheid word ook in sy taalgebruik aangedui, sien p. 140.)

In sekere sin is Kanna ’n meer tragiese figuur as Makiet: sy kon die lewe met al sy ellende aanvaar, maar Kanna se tweestryd oor die keuse wat hy gedoen het, sal nooit beëindig word nie.

Ten spyte van die persoonlike leed wat Small goed in Makiet en Kanna uitbring, bly hulle – saam met die ander karakters – verteenwoordigend van hul volk. Dit is in ooreenstemming met die Epiese Teater waarin die studie van menslike verhoudinge belangriker is as die studie van die menslike natuur.

DIALOOG EN STYL

Daar is reeds genoem dat in ’n konvensionele drama die dialoog altyd natuurlik moet klink en moet pas by die karakters wat dit gebruik.²³ In teenstelling met die Teater van die Absurde, wat soos die Epiese Teater wegbreek van die bestaande konvensies en wat ten opsigte van dialoog belangrike nuwe konvensies geskep het²⁴, wyk die Epiese Teater net op een punt af van baie konvensionele dramas: die dialoog is streng funksioneel en nie-naturalisties. In sekere epiese dramas word die konvensie dat dialoog moet pas by die karakters wat dit gebruik, egter behou. Ook Small behou dit.

In *Kanna hy kô hystoe* is al die hoofkarakters, asook die newekarakters wat op die verhoog verskyn, Kleurlinge uit die eenvoudigste arbeidersklas (met

uitsondering van Kanna wie se taalgebruik dan ook verskil van dié van die ander Kleurlingkarakters). Die Kleurlingidioom wat Small gebruik, is vanselfsprekend die juiste.

Behalwe dat dit passend is, dra dié bepaalde idioom ook verder by tot die drama: dit het 'n ritmiese, musikale klank wat sodanig deur Small aangewend word dat die drama dikwels 'n poëtiese inslag verkry. Nie net die lied van Jakop (pp. 7–9) het 'n sangerige effek nie, maar ook sommige van die prosa-gedeeltes, soos die goedgeslaagde preektoon (pp. 32–34) wat werklik hipnoties word as gevolg van Kanna se kommentaar („Ja, Jakop het nog geglo“, „Jakop het in God geglo“, „Jakop het gebid“, „Jakop het gebid vir die mense“ ens.) waarop Jakop dan soos in 'n rituele beurtsang antwoord gee. Dieselfde effek word bereik in die gesprek tussen Kanna, Toefie en Skoen op die perdekar (pp. 67–70) wat ook soos 'n beurtsang klink (hierdie passasie herinner ook sterk aan die „peculiar repetitive quality of the cross-talk comedians' patter“²⁵ wat dikwels deur die Teater van die Absurde gebruik word).

Soms word hierdie ritmiese effek bereik deur slegs die gebruik van 'n sekere woord waar dit nie in die Afrikaans van meer ontwikkelde mense gebruik word nie. (bv. die gebruik van „ja“ as tussenwerpsel – pp. 13, 19, 24, 25, 26, 27, 40, 49, 57, 60); deur verlede deelwoorde met ge- waar dit in beskaafde, „korrekte“ spraak nie voorkom nie, maar in die spraak van minder ontwikkelde wel (bv. geverstaan (pp. 12, 62), gebekeert (pp. 13, 41, 50), geverlang (p. 13), geverdydelik (p. 55), geversôre (p. 69), opgebetaal (p. 69)); deur die uitspraak van sekere woorde (soos dja (pp. 15, 60), djou (pp. 20, 60, 64), djy (pp. 13, 41, 42, 60), djulle (pp. 41, 69), djaar (p. 53)); die verhoging van vokale (bv. die oo soos 'n œ: oek (p. 18), soes (p. 18), geloef (p. 35), soemaar (p. 64); die ee soos 'n ie: bieter (p. 19), gewies (pp. 13, 19, 67), briek (p. 24), wiewe (p. 35), kompliet (p. 56), siewe (p. 66)); ontronding van vokale (bv. die ui soos 'n y: vylgoed (p. 13), lyster (p. 34), hyl (p. 52), hys (p. 63), ryte (p. 66)); die gebruik van verafrikaanste Engelse woorde (bv. simplie in 'n trans (p. 7), plyn en simplie (p. 8), aldou (pp. 13, 60), plyn (vir vliegtuig, p. 15), traai (p. 16), lytist (pp. 19, 20), kôs (pp. 21, 50, 56, 64, 67), ôraait (p. 22), gwaan (p. 41), triet (p. 50)); of 'n vermenging van Afrikaans en Engels (bv. is true (p. 13), skooltjehers (p. 26), unless hulle (p. 50), ofkôs is true (p. 51), hy't suicide ge-commit (p. 51), toe't Kietie pregnant geworre (p. 54), sil darem kan manage (p. 60)); al hierdie kenmerkende eienskappe van die Kleurlingidioom dra tot die musikale effek van die dialoog by.

In teenstelling met die Kleurlingidioom van die ander karakters, gebruik Kanna suiwer Afrikaans (soms Engels, p. 16) en val net in die idioom van sy jeug terug as hy emosioneel word (pp. 16, 50, 61). In die laaste Toneel gebruik hy ook dié idioom in 'n poging om aansluiting by sy mense te vind (pp. 65–70), maar sy onmag om dit reg te kry, word gesimboliseer deur sy laaste woorde wat weer in suiwer Afrikaans is (p. 70).

Die stemme van die blanke karakters (wat nie verskyn nie) gebruik ook suiwer Afrikaans of Engels (pp. 9–10, 19, 25, 51–57). Die teenstelling tussen die dialoog van die Kleurlingkarakters en dié van Kanna en die blanke karakters dra ook sterk daartoe by om die kloof tussen die twee groepe te simboliseer.

Nieteenstaande die poëtiese effek van baie van die dialoog, is dit oor die algemeen funksioneel. Die beste voorbeeld hiervan is Kanna se saaklike verslag van Kietie se verkragting en Jakob se selfmoord (pp. 31–32, pp. 35–38) en van die hofsaak (pp. 48–56), waar juis die kort, saaklike sinne die tragiek so aangrypend maak.

HANDELING

Die mees opvallende aspek van die handeling in *Kanna hy kō hystoe* is dat daar in werklikheid min gebeur terwyl dit lyk asof daar aanhoudend iets plaasvind. Dit is hoofsaaklik te danke aan die epiese styl wat toelaat dat verskillende insidente gelyktydig plaasvind sodat daar steeds op verskeie vlakke beweeg word: die hede, die verlede, die verhaal gesien uit die oogpunt van Makiet, van Kanna, en van die ander karakters, met kommentaar op die gebeure deur een of meer van die karakters.

Die uiterlike handeling – 'n herbelewing van insidente wat in die verlede plaasgevind het – word verbind deur die gesprekke wat Makiet met Kanna of met 'n ander karakter voer. Die gesprekke met die ander karakters bestaan uit 'n hervertelling van wat gebeur het; die gesprekke met Kanna is denkbeeldig en daarin maak Makiet vir Kanna deelgenoot van die ellende wat tydens sy verblyf oorsee plaasgevind het.

In ooreenstemming met die gebruik van die Epiese Teater word veel van die handeling „gedemonstreer” en met behulp van mimiek en agtergrondgeluide uitgebeeld: bv. op pp. 15–16 word die telefoongesprek tussen Kanna en Ysie en Jiema heropgevoer maar daar is nie 'n telefoon op die verhoog aanwesig nie; op pp. 27–30 word die donkiekar-rit na Kaapstad met behulp van mimiek uitgebeeld (terwyl Makiet se stoel as karretjie gebruik word); op

pp. 48–56 word die hoftoneel met behulp van stemme, geluide en die foto-tegniek gesuggereer. (Ander voorbeelde kom voor op pp. 17–18, 19–21, 21–23, 32–34, 36–38, 57–58, 61, 62–63, 63–66 en 66–70.)

Die innerlike handeling vind hoofsaaklik plaas in Makiet en Kanna wat hierdeur verteenwoordigend word van twee aspekte van die Kleurlingbevolking: Makiet is die ouer geslag wat alles aanvaar maar daaronder ly; Kanna is die jonger geslag wat uit die ellende vlug maar geestelik nie daaraan kan ontkom nie omdat hy sy verraad besef.

Small hanteer die epiese styl ten opsigte van handeling uitstekend: alles wat plaasvind is noodsaaklik vir die verhaal en word tegnies boeiend aangebied sodat die toeskouer nie werklik agterkom hoe min daar op die verhoog plaasvind nie.

WAARDEBEPALING

Met *Kanna hy kô hystoe* lewer Small 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse dramaliteratuur.

Die tema wat van universele belang is – die opheffing van die minder bevoorregte bevolkingsgroepe is 'n dringende behoefte oor die hele wêreld – word tegnies goed verwerk: deur gebruik te maak van die epiese styl met sy „Vervreemdingseffek” probeer Small om die Kleurlingbevolking sodanig daar te stel dat ons hulle in 'n nuwe lig sien en besef dat hulle mense soos ander mense is, vasgevang in omstandighede buite hulle beheer wat verander kan en moet word. (Soos Brecht, slaag Small ook nie daarin om die toeskouer se empatie met die karakters, veral met Makiet, te vernietig nie en die toeskouer raak wel emosioneel betrokke by die gebeure. Dit is egter nie seker of Small dit wou voorkom nie; indien wel, sou hy meer gebruik kon gemaak het van die verskeie monteringstegnieke – sien p.130 – wat meer bewus die illusie van werklikheid op die verhoog verbreek en die toeskouer „vervreem” van die handeling.)

Die drama is dialekties, maar dit is nie 'n propagandastuk nie: dit is uit dramatiese oogpunt van hoogstaande gehalte (die maatskaplike kritiek wat Small lewer, is nie ter sake in hierdie waardebeplating nie).

Die tegniese aanbieding is interessant: die deurbraak van die Tyd-konvensie in die nie-chronologiese volgorde waarin die handeling aangebied word; die gebruik van sang en musiek, nie as agtergrond en atmosfeer vir die handeling nie, maar as belangrike kommentaar op, en aanvulling van, die handeling; die beligtingstegniek (wat sterk afwyk van dié wat Brecht vir die Epiese Teater

voorstaan — sien p. 130) wat op sekere oomblikke ook 'n integrale deel van die handeling word (bv. op pp. 9—10 waar elke karakter afsonderlik belig word wanneer die stem hulle voorstel, terwyl die res van die verhoog donker is; ander voorbeelde kom voor op pp. 23 en 38, en in die hele Toneel VII waar die beligting veral 'n handelende rol speel); die goedgehanteerde dialoog — wat weens die gebruik van die Kleurlingidioom ook op literêr-historiese gebied 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse letterkunde lewer; die lewensegte karakters wat met eerlike simpatie en sonder blyk van sentimentaliteit geteken is — al hierdie aspekte dra daartoe by dat *Kanna hy kô hystoe* tegnies een van die boeiendste en knapste dramas in Afrikaans is (dat dit ten spyte van sy tegniese ingewikkeldheid nooit verwarrend is nie, sê veel vir die intelligente wyse waarop Small sy gegewe hanteer).

'n Belangrike aspek van *Kanna hy kô hystoe* is dat dit ten spyte van die knap aangewende vernuwingselemente, in wese Suid-Afrikaans is. Small slaag daarin om die *lokale* element — in die beste sin van die woord, waar dit nie beperkend nie maar verrykend werk — in sy drama te behou: die stof is in die eerste plek tipies Suid-Afrikaans en kry dan as gevolg van die belangrike tema en hantering daarvan universele betekenis en waarde.

VERWYSINGS

1. Ewen, F : *Bertolt Brecht, his life, his art and his times*, Calder & Boyars, 1970, p. 199
2. Esslin, M : *Brecht: a choice of evils*, Eyre & Spottiswoode, 1959, p. 107
3. Ibid, p. 109
4. Ibid, p. 109
5. Ewen, F: Op. cit., p. 201
6. Ibid, p. 205
7. Gascoigne, B: *Twentieth Century drama*, Hutchinson of London, 1962, p. 123
8. Esslin, M: Op. cit., p. 110
9. Ewen, F: Op. cit., p. 129
10. Ibid, p. 221
11. Esslin, M: Op. cit., p. 126
12. Ibid, p. 111
13. Ibid, p. 113
14. Ibid, p. 113
15. Ibid, p. 118

16. Ibid, p. 115
17. Ibid, pp. 121–122
18. Ibid, p. 122
19. Ibid, pp. 113–114
20. Williams, R: *Drama from Ibsen to Brecht*, Chatto & Windus, 1968, p. 278
21. Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966, pp. 214–215
22. Ibid, p. 214
23. Sien hoofstuk oor *Putsonderwater*, p. 32
24. Sien hoofstuk oor *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*, p. 63
25. Esslin, M: *The theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1970, p. 46

HOOFSTUK SEWE

KORT ONTLEDINGS VAN:

KWART VOOR DAGBREEK — DOLF VAN NIEKERK

BAGASIE — A.P. BRINK

DIE NAG VAN LEGIO — P.G. DU PLESSIS

'N SKIP IS ONS BELOOF — GEORGE LOUW

KORT ONTLEDINGS VAN VIER DRAMAS

Behalwe die vyf dramas wat in die voorgaande hoofstukke in besonderhede ontleed is, het daar in die sestigerjare nog 'n aantal dramas verskyn waarin daar tematies en/of ten opsigte van aanbidding sprake van vernuwing is.

Dié dramas: *Kwart voor dagbreek* (1963) deur Dolf van Niekerk, *Bagasie* (1965) deur A.P. Brink, *Die nag van legio* (1969) deur P.G. du Plessis, en *'n Skip is ons beloof* (1969) deur George Louw, word in hierdie hoofstuk slegs in breë trekke behandel om aan te toon waar hulle by die vernuwing aansluit, en om hul waarde vir die Afrikaanse dramaliteratuur te probeer bepaal.

KWART VOOR DAGBREEK – DOLF VAN NIEKERK

(1) Die intrige

Weens die onmag van Markus en sy vrou Sonja om mekaar geestelik te bereik, is hulle huwelik besig om te verbrokkel. Sonja se drang na ontsnapping uit die hopelose toestand word versterk deurdat haar vroeëre minnaar, Kasper, terugkeer en haar probeer oorreed om met hom weg te gaan.

Aan die slot verlaat Sonja Markus inderdaad. Na 'n reeks terugflitse waarin die redes vir hulle eensaamheid en skuldgevoel getoon word, volg 'n biegtoneel tussen Sonja en Markus, en Sonja besef dat sy net in haarself die sin van die bestaan en die moontlikheid om aan haar eensaamheid en skuldgevoel te ontsnap, kan vind. Sy gaan die toekoms sonder Markus of Kasper tegemoet.

(2) Die tema

Kwart voor dagbreek behandel betekenisvolle fasette van die probleem van die menslike bestaan: *isolasië en eensaamheid* – „Ek spook lankal met 'n probleem – die probleem van eensaamheid en die afgeslotenheid van die mens” (p. 5), skryf Markus aan sy vader; en *die probleem van skuld* – „Ek dink maar daaraan dat niemand sonder skuld is nie. Ons skuldbesef moet dié teenoor die hele mensdom wees – teenoor die mensheid . . . Elkeen moet die ganse mensdom in hom dra . . . net soos elkeen die hele skepping in sy wese is . . . Ek skat ons kan dan eers vergewe . . . ” (p. 50).

Vergifnis is dus die oplossing vir dié probleem wat sy oorsprong in die sondeval het: „ . . . Weet jy wat hel is? Dis om nie te weet nie – om met stomp oë na dinge te kyk . . . om stomp te wees, geslote en dig soos 'n kokon . . . Dit

was die sondeval waarvan ons aldag praat — 'n afbreek van die kennis, die wete wat dinge oop en suiwer maak . . . en wat mense teenoor mekaar sonder vrees en agterdog laat staan . . . " (p. 10). Die vergifnis is slegs moontlik wanneer elke mens sy eie lewe oopvlek, want: „ . . . alle dinge lê in die mens self — elkeen moet tot sy eie helderheid kom . . . " (p. 48); eers dan „ . . . kan jy . . . wil, want wil en angs kan nooit saamloop nie" (p. 50), en is die mens in staat om sy medemens se skuld te vergewe.

(3) Die aanbieding van die tema: element van vernuwing.

Van Niekerk bied sy tema aan met gebruikmaking van die eensaamheid-en-isolasiemotief en die skuld-bieg-vergifnismotief wat in baie moderne dramas voorkom (onder andere, in byna al die dramas wat in hierdie verhandeling bespreek word).

Die tegniese aanbieding vertoon kenmerke van sowel die Teater van die Absurde as die Epiese Teater (bv. die gebruik van die bandopnemer, die spaarsame gebruik van toneelrekwisiete, die beligtingstegniek, die „deurmekaar" afspel van insidente op verskillende tydvlakke), maar dit bly deel van die *uiterlike* aanbieding; die drama is realisties (of naturalisties) gekonsipieer.

Van Niekerk wend sy hulpmiddele knap aan en *Kwart voor dagbreek* word inderdaad 'n „verhoog"-spel (soos die skrywer dit self noem) waarin die tegniese aanbieding 'n belangrike rol by die welslae van die drama speel. (Dieselfde intensiewe, maar tegnies meer interessante, gebruik van die verhoog vind ons in Small se *Kanna hy kô hystoe*.)

(4) 'n Kort kritiese bespreking

Die bou: Die drama bestaan uit drie bedrywe wat afwisselend in die hede en in die verlede afspel (met 'n bepaalde verdeling van die verhoog om die verskillende tyd- en ruimtevlakke van mekaar te skei — sien toneelaanwysing op p. 1 van die drama), sodat in 'n reeks kaleidoskopiese tafereeltjies die probleem van menslike verhoudinge uitgebeeld word. Dié bou beklemtoon die onontkombaarheid aan die verlede wat verantwoordelik is vir die probleme in die hede.

Karakterisering: Daar is ses karakters in die drama: Markus, 'n skrywer, ongeveer 26 jaar oud; sy vrou, Sonja, wat 'n paar jaar jonger is; haar minnaar, Kasper, wat by die dertig is; Markus se vader, Loot; Sonja se ouers, Bertha en Thys. Verder word die stem van Suster, 'n verpleegster, op die klankband gehoor (p. 39).

Die karakterisering is beperk tot onthulling van die eienskappe wat tot die bestaande probleme lei en is dus kernagtig. Nóg tans is die karakters aanvaarbare lewende figure, met dié beswaar ten opsigte van Markus (in wie, soos Antonissen tereg opmerk, „alle wysheid saamgetrek is”¹) dat hy ten spyte van sy insig in die menslike probleem, gewillig is om die toestand onveranderd te laat bly: „. . . miskien het ek gedink ek is ’n soort god wat bo die smart van enkelinge is” (p. 48), sê Markus self en inderdaad word hierdie houding deur sy optrede bevestig. Hy is die mees oneg aandoende karakter in die drama.

Die dialoog: Die dialoog is dikwels geneig om in filosofering sonder uitwisseling van gedagtes te verval (veral Markus se dialoog), en om die kern van die drama té opvallend te beklemtoon — bv. die herhaalde verwysings na *muur, ang, vrees, eensaam, nutteloos* iets wat nie heeltemal in die klein-realistiese opset pas nie.

Die taalgebruik is oor die algemeen suiwer.

Die handeling: Daar is min uiterlike handeling; die verloop van die drama berus byna heeltemal op die tegniese hantering van die verskillende toneeltjies en op die dialoog waarin die innerlike handeling van die karakters geopenbaar word. Ten spyte van die min uiterlike handeling, bly die drama redelik boeiend. Die slottoneeltjie — waar Sonjā sonder om te praat verby die wagtende Kasper stap — is effens melodramaties.

(5) Waardebepaling

Kwart voor dagbreek het ’n belangrike, algemeen geldige tema, en ’n interessante aanwending van sekere verhoogtegnieke.

Die intrige is eenvoudig, nie juis oorspronklik of interessant nie; die karakterisering en dialoog word bevredigend gehanteer, en die handeling is redelik boeiend (as gevolg van die tegniese aanbieding). Die drama bereik egter geen groot hoogtes ten opsigte van hierdie elemente nie.

Kwart voor dagbreek se waarde vir die Afrikaanse dramaliteratuur lê, myns insiens, hoofsaaklik op die literêr-historiese vlak: dit het in 1963 — aan die begin van die vernuwing — verskyn. Daarna is dieselfde tema en tegnieke met meer welslae deur ander dramaturge, soos Barnard en Small, aangewend.

BAGASIE: TRIPTIEK VIR DIE TONEEL – ANDRÉ P. BRINK

(1) Die intrige

Die koffer: 'n Ou man en sy vrou besoek die afgelope sewentig jaar elke dag die doeanekantoor om navraag te doen oor 'n koffer wat uit hul eie land, Mortalia, aangestuur is. Die klerk ontken dat hulle reeds vantevore daar was en weier om die koffer af te gee tensy hulle hul identiteit kan bewys.

Gedurende hul gesprek kom 'n heer en 'n dame binne op soek na dieselfde koffer. Die klerk is onmiddellik bereid om hierdie deftige persone van diens te wees, maar die twee ou mense slaag daarin om van die heer en die dame ontslae te raak. As hulle weer om die koffer vra, vermoor die klerk hulle en bêre hul lyke in die koffer wat deur 'n kruier weggedra word. Die heer en die dame – nou nie meer so onberispelik van uiterlik nie – daag weer op en word nou soos die twee ou mense behandel – hulle moet die volgende dag terugkom want die kantoor sluit nou.

Die trommel: In 'n kamer waarin reeds sestig jaar 'n lyk onder 'n laken lê, woon Odet en Odette, twee sestigjarige mense wat hul verwantskap tot mekaar nie heeltemal begryp nie: is Odet Odette se kosganger of haar seun? Die lyk is Odet se vader vir wie hy, volgens Odette, as baba vermoor het om die trommel – waarin die rommel van geslagte bewaar word – te erf.

Dit is Odet se sestigste verjaardag en hy is van plan om dié dag die kamer te verlaat en met 'n mooi jong meisie te trou. Om die nodige geld te bekom, het hy 'n advertensie geplaas om die trommel met inhoud te verkoop. Ten einde te verhoed dat Odet haar verlaat, sorg Odette dat die besoeker – wat drie keer kom – die trommel nie koop nie. Teen die tyd is dit byna aand. Odette koop self die trommel en die lyk, en as Odet onseker die kamer verlaat het, gaan lê sy langs die lyk op die bed.

Die tas: In 'n kafee dobbel twee mans – die een hoofsaaklik in swart, die ander in wit geklee – die afgelope twintig jaar elke aand sonder om ooit met mekaar te praat.

Op 'n gegewe aand verskyn 'n vreemdeling wat 'n tas (half wit, half swart) neersit en weer verdwyn. Die twee mans begin nou 'n gesprek waaruit blyk dat hulle dobbel om 'n vrou met wie een van hulle (maar wie?) twintig jaar getroud is, dat albei 'n verhouding met die kelnerin het, en dat hulle twyfel aan die bestaan van haar vader (die kafee-eienaar). Die kelnerin begin ook twyfel, gaan

soek haar vader, en verdwyn self. Die twee mans wil die tas oopmaak, maar is te bang, en besluit dat hulle nie die bestaande toestand kan verander nie. Die vreemdeling kom weer binne, neem sy tas en verlaat die kafee.

(2) Die tema

Die tema van *Bagasie* is die probleem van die menslike bestaan: die soek na sin en na God, die besef van skuld, die angste vir die lewe en eensaamheid, en die soek na identiteit.

Die tema is behalwe op algemeen-menslike vlak, ook van toepassing op maatskaplike en politieke toestande: die simboliek in *Die koffer*, byvoorbeeld, verwys na die burokrasie waarin die mens se identiteit verlore gaan; die simboliek in *Die tas* na die stryd tussen die verskillende rasse (in Suid-Afrika en elders).

(3) Die aanbieding van die tema: element van vernuwing

Brink bied sy tema in die tradisie van die Teater van die Absurde aan, met behulp van sekere motiewe waardeur dié soort dramas gekenmerk word: die eensaamheid-en-isolasiemotief (pp. 53, 60), die wagemotief (pp. 19, 20, 36, 50, 71), die identiteitsmotief (pp. 24, 28, 43, 71–72, ensovoorts), die soekmotief (pp. 16–17), en die skuldmotief (pp. 45, 86).

Ook die tegniese aanbieding sluit nou by die Teater van die Absurde aan: die herhaalde verwysings na tyd (pp. 13, 15, 23, 27, 41, 55, 64, ensovoorts), die teenstrydigheid tussen dialoog en handeling (pp. 14, 17, 18, 26, 73), die „cross-talk“-en-„repetitive dialogue“-tegniek (pp. 14, 16, 24, 28, 33–34, 80, ensovoorts), die gebruik van mimiek (pp. 14, 18, 24, 41, 48, 61–62, 83, 87, ensovoorts – terwyl die klerk die „spierwit gesig van ’n mimikus“ het, p. 13), die vermenigvuldiging van toneelrekwisiete (pp. 22, 47–48), die obsessie met ’n doel, werk, besig wees (pp. 18, 22, 44, 46, 70), die gebruik van droom-episodes (pp. 49, 54–55, 59–60) en absurde dialoog (pp. 14, 24, 29, 33–34, 35–36, 43–44, 56, 58, 74–75), die verskillende tegnieke in verband met die identiteitsmotief; die nie-onthou van karakters (pp. 20, 21), die ontken van hulle bestaan (pp. 21, 47, 84, 86), die twyfel aan hulle bestaan (pp. 76, 77, 78, 84, 86), die vasstel van karakters se identiteit (pp. 24, 25, 28–29, 32, 33, 42–43, 69, 70, 71–72, 83, 85), die oorname van identiteit (pp. 31, 36) en verdubbeling van identiteit (pp. 41–42, 67, 81) – al hierdie tegnieke is kenmerkend van die Teater van die Absurde – soos reeds in Hoofstuk vier aangetoon. Ook die simboliek-gelaaide dialoog vind ons dikwels by die Teater van die Absurde.

(4) 'n Kort kritiese bespreking

Die bou: Die triptiek bestaan uit drie eenbedrywe. In elkeen tree verskillende karakters in verskillende situasies op, maar die dramaturg merk tereg op dat die „volle sin . . . in hulle drie-eenheid” lê: die drie dramas behandel aspekte van dieselfde tema en word deur sekere elemente verbind waardeur die triptiek 'n hegte bou verkry: byvoorbeeld, die koffer, die trommel en die tas wat elkeen deel van die bestaansgeheim bevat; die karakters wat ooreenkomste toon met karakters in dieselfde en in die ander dramas (bv. die ou vrou en die ou man in *Die koffer* is ook die Heer en die Dame in dieselfde drama en Odet en Odette in *Die trommel*, terwyl Odet en Odette as twee helftes van een persoon ook die „wit” en die „swart” karakters in *Die tas* is).

Die karakterisering: Daar is geen sprake van karakters as individue nie – almal is, afsonderlik en saam, verteenwoordigend van die algemene mens met sy verlede, hede en toekoms, wat almal ewe troosteloos aandoen. Ook hier dien die ooreenkomste tussen die verskillende karakters as 'n belangrike manier om die algemene aspek van die mens te beklemtoon.

Die dialoog: Soos genoem, sluit die dialoog nou aan by die tradisies van die Teater van die Absurde met sy „cross-talk”-en-„repetitive dialogue”-tegniek, onsinnige dialoog, en sterk simboliek wat op verskeie vlakke van toepassing is.

Daar is reeds by die bespreking van Brink se *Elders mooiweer en warm* gewys op sy gebruik van onsuiver Afrikaans. Ook hier vind ons woorde soos *familiariteit* (p. 16) en *affekteer* (p. 29) waar *gemeensaamheid* en *beïnvloed* beter sou pas, terwyl die gebruik van *ongeveer* in „Antwoord dan ongeveer op die volgende vrae” (p. 33) verkeerd is: die skrywer verwar hier waarskynlik die Engelse *sincerely* met *truthfully*, en wat hy bedoel is *eerlik* of *na waarheid*. Aangesien die inslag van die triptiek egter sterk absurd is, is die soms vreemd-aandoende taalgebruik minder steurend as in *Elders mooiweer en warm*.

Die handeling: Ook die handeling sluit nou aan by die Teater van die Absurde en is dus nie-realisties: soms gaan die handeling, soos reeds genoem, regstreeks teen die dialoog in, soms is dit onsinnig; daar word herhaaldelik van mimiek gebruik gemaak.

Aangesien die tema op verskillende vlakke toegepas kan word, is dit vanselfsprekend dat die handeling ook verskeie betekenisse het.

(5) Waardebepaling

Saam met Barnard se *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*, is *Bagasie* die enigste werklik absurde drama in Afrikaans (in sommige ander dramas van die sestigerjare is daar wel elemente van die Absurde aanwesig, maar dit bly ondergeskik aan ander tegnieke). Die uitsprake op die omslag van *Bagasie* („Dit sou verkeerd wees om hier van ‚absurde teater‘ te praat”), en in die Nota („Dalk sou mens só op die duur by die blote ‚absurde‘ kan verbykom, na ’n nuwe soort Middeleeuse, amper-allegoriese spel, maar aangepas by die idioom en probleme van ons tyd . . .”) is onbegryplik en onverdedigbaar ten opsigte van ’n drama soos *Bagasie* wat oorloop van absurde motiewe en tegnieke — buitendien: wat is die Teater van die Absurde anders as ’n „nuwe soort Middeleeuse amper-allegoriese spel . . .”?

Ten spyte van die vernuwing wat *Bagasie* bring en van sy belangrike, algemeen geldige tema, is die drama juis te oordadig belaaï met elemente van die Absurde, terwyl heelwat van die ideë en aanwending van motiewe en tegnieke regstreeks herlei kan word na sekere dramas van Ionesco en Beckett.

Die grootste beswaar teen hierdie triptiek is, myns insiens, dan ook sy gebrek aan oorspronklikheid en eenvoud en daardeur verloor dit veel van sy waarde. *Bagasie* is ’n interessante proefneming met die tegnieke van die Teater van die Absurde, maar dit mis die suiwerheid en eerlikheid wat Barnard se *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* — ondanks tekortkominge — kenmerk.

DIE NAG VAN LEGIO — P.G. DU PLESSIS

(1) Die intrige

Terwyl vyf pasiënte — Dirk Jooste, Oubaas Menge, Charley van Zyl, Claassens en Jakkie — in ’n sielsieke-inrigting gereed maak om te gaan slaap, word ’n nuwe pasiënt, Dogoman, binnegebring. Dirk is bang vir hom, maar Dogoman ontken dat hulle reeds vantevore ontmoet het. Tevergeefs voorspel Dirk dat dit sy einde sal beteken as hy in dieselfde saal as Dogoman moet slaap, en met behulp van ’n inspuiting word hy aan die slaap gemaak.

Sodra ook die ander pasiënte slaap, toon Dogoman dat hy nie is wat hy voorgee nie: nadat hy hom met bonatuurlike, duiwelse magte besig hou, maak hy Dirk wakker. Uit hulle gesprek blyk dat hulle mekaar goed ken en saam die Nuwe Gemeente van Getuiebroeders — ’n sektekerk bedoel om met behulp van valse geloofsgenesings geld te verkry — gestig het.

Toe die wanpraktyk vir Dirk te veel geword het, het hy die kerk se geld gesteel en na die inrigting gekom. Dogoman het hom kom soek met die voorname om hom dood te maak, omdat Dirk die kerk wou vernietig – terwyl Dogoman nou self in sy genesings glo.

Die ander pasiënte word wakker gemaak en hoewel hulle eers teen Dogoman gekant is, slaag hy daarin om met behulp van vleiery en sy magnetiese persoonlikheid almal uiteindelik op sy hand te kry en om Charley, Dirk se vriend, sover op te hits dat hy Dirk doodsteek.

Na die moord keer die ander pasiënte hulle egter teen Dogoman omdat hy anders is as hulle. Hy word gedwing om sy ideaal van leierskap op te gee en net soos die ander te word. Die nag van legio is nou volkome.

(2) Die tema

In hierdie drama word die stryd tussen die Goeie en die Bose (die menslike en die onmenslike) uitgebeeld. Dogoman, wat „elke duiwel wat bestaan” (p. 8) is, verteenwoordig die Bose. Hy behaal uiteindelik die oorwinning en bring „weer ’n nag van duisend jaar” (p. 48). (Die titel is ontleen aan die Bybel – Markus 5: 1–14 – en sinspeel op die koms van die nag van die baie duiwels.)

Gedurende die stryd word Dirk die simbool van die menslike, die enigste karakter wat nie die „groot eensgesindheid” (p. 51) van Dogoman aanvaar nie en besluit dat: „Ek sal keer aan Dogoman en sy nag, al staan ek alleen, soos ’n ketter” (p. 51). Gevolglik keer die ander karakters – wat Dogoman se „eensgesindheid” en „broederskap” wel aanvaar – hulle teen Dirk wat „maar net my soort slagoffer is . . . slagoffer soos julle almal, maar net ’n ander soort offer” (p. 59), en Charley vermoor hom omdat hy weier om Charley onskuldig te verklaar aan die moord wat hy vroeër gepleeg het (p. 61). Met Dirk se dood sterf die waarheid en slegs leuens en bedrog bly oor.

Maar die nag van legio is nog nie volkome nie: ten spyte van die bloedverbond wat hy met die Duiwel gesluit het en waarvolgens hy in ruil vir die dood van Dirk en die bewerkstelling van die nag, „owerste van die nag” (p. 64) sou word, laat die Duiwel Dogoman „in die steek” (p. 64), en uit ang vir die „koor” wat hom nou teen Dogoman keer, aanvaar hy sy lot om „soos hulle” (p. 65) te word, slegs ’n offer aan die Duiwel (pp. 65–66), sodat die nag van legio nou volkome is en daar selfs vir Dogoman geen ontsnapping moontlik is nie.

Die tema kan behalwe op hierdie menslik-religieuse vlak ook op politieke vlak toegepas word (sien bv. pp. 49–50) om te waarsku teen ’n fanatiese

politieke beleid wat telkens weer die wêreld in duisternis stort omdat die massavalse leiers blindelings volg.

Op hierdie vlak verteenwoordig die „koor“ van pasiënte die siek volk, Dogoman die magnetiese leier wat hulle mislei, later self in sy leuens glo (p. 23), en uiteindelik ook nie kan ontsnap aan die duisternis wat hy veroorsaak het nie, en Dirk die enkeling, die „ketter“, wat die waarheid beseft en sy lewe gee in ’n vergeefse poging om die duisternis teen te gaan (p. 61).

(3) Die aanbieding van die tema: element van vernuwing

Du Plessis bied sy tema in realistiese (of naturalistiese) vorm aan, met gebruikmaking van bonatuurlike (of duiwelse) effekte, soos die verskrompelde hande van Dogoman wat op p. 25 gesoënd is, sy kommunikasie met die Duiwel (pp. 19–21, 64–66), en die gordyne wat groei (van p. 49 af). Die aanbieding toon egter min vernuwingselemente wat ons in die dramas van die ander Sestigters vind.

Die vernuwing in *Die nag van legio* lê dan ook hoofsaaklik op die tematiese vlak: die tema is dié van religieuse en politieke bewuswording wat ons ook in die ander dramas wat bespreek is, terugvind.

(4) ’n Kort kritiese bespreking

Die bou: *Die nag van legio* bestaan uit twee bedrywe wat mekaar sonder tydsverloop opvolg (hierdie soort bou word ook in *Pa maak vir my ’n vlieër Pa* en *Elders mooiweer en warm* gebruik). Die twee bedrywe is goed gebalanseerd: in die eerste bedryf word na die eksposisie die „lig“ op Dogoman geskyn; in die tweede bedryf neem hy die rol van „verhoorder“ oor en plaas die „lig“ op die ander karakters – ’n handeling wat tot die goed geïntegreerde slot lei. Die drama besit ook die drie „eenhede“ ten opsigte van tyd, plek en intrige.

Die eksposisie verskaf op natuurlike wyse – uit dialoog en handeling voortvloeiende – inligting waardeur *spanning* ontstaan wat dwarsdeur die drama volgehou word met behulp van prospektiewe momente (bv. p. 13 „Maar julle sal nog sien wat vannag gebeur . . . “; p. 24: „Dis jammer dat jy nie die geleentheid sal hê . . . Maar natuurlik, jy sal nie die geleentheid hê nie“; p. 25: „Maar ek dink ek en jy sal vannag meét, ek en jy . . . “; p. 38: „Charley, moenie weer te opgewonde raak nie. Jy weet wat messe aan jou doen“), en ’n werklik boeiende intrige wat met sy openbarings (bv. pp. 21–25; 52–53; 53–58) die spanning steeds verder opvoer en dan ontlaai in die moord op Dirk (p. 61), en

ten slotte in die aanvaarding — na 'n vergeefse poging om sy posisie te handhaaf — van die nag van legio deur Dogoman (pp. 65–66).

Die karakterisering: Die karakters in *Die nag van legio* — Dirk Jooste, 'n man van in die dertig; Dogoman, 'n ou man; Oubaas Menge, 'n mynwerker van by die sestig; Charley van Zyl, 'n twintigjarige vakleerling; Claassens, 'n vyf-en-veertigjarige klerk; en Jakkie, 'n jong man van in die twintig — is 'n uiteenlopende groep mense wat deur Du Plessis as geloofwaardige individue geteken word. (Daar is ook twee nuwe-karakters, die dokter en die verpleër, wat funksioneel en dramaties verantwoord is, maar wat slegs kortliks optree (pp. 5–17, en die verpleër se stem op p. 60) en nie meer is as goed getekende tipes nie.)

Hoewel die meeste karakters hoofsaaklik „normaal” skyn te wees en dus nie grotesk of louter tipes van waansinnigheid is nie, is al die karakters onteenseglik onstabiel. Die vraag ontstaan in hoeverre van ons verwag kan word om dit wat afspeel as „normaal” en nie as uitings van halfversteurde geeste te aanvaar nie. In laasgenoemde geval verloor die drama 'n deel van sy oortuigingskrag, maar dit is moontlik dat Du Plessis uitgaan van dieselfde standpunt as Peter Weiss in sy *Marat/Sade*: die sielsieke-inrigting simboliseer in dié drama die wêreld en die skeidslyn tussen „normale” en „abnormale” mense is volkome verbreek. In hierdie konteks behou *Die nag van legio* sy erns en universele waarde.

Die motivering vir die karakters se aanwesigheid in die inrigting word in die loop van die drama op oortuigende wyse duidelik gemaak; maar ten opsigte van Dirk bestaan daar onsekerheid: aanvanklik word te kenne gegee dat hy aan „illusies” ly (p. 8), later skyn dit asof hy in die inrigting beskerming teen Dogoman soek en in werklikheid normaal is (pp. 21, 32), maar van p. 52 word daar gesinspeel op die verhouding tussen Dirk en sy moeder (sy gehegtheid aan die pop Jurgie dui op 'n element van infantilisme) wat daartoe gelei het dat hy in die inrigting beland het na 'n heksesabbat waaraan sy moeder deelgeneem het (pp. 52–53). Die motivering is nie heeltemal bevredigend nie.

Die karakterisering (behalwe ten opsigte van Dirk) word dwarsdeur die drama gehandhaaf: die karakters praat en handel in ooreenstemming met dit wat ons van hulle leer. Van werklike karakterontwikkeling is daar slegs sprake by Dirk wat in die loop van die drama 'n amper bo-menslike aspek verkry wat daartoe lei dat hy bereid is om sy lewe op te offer — in die wete dat dit vergeefs is — ten einde Dogoman se nag teë te hou.

Die dialoog: Die dramaturg gebruik suiwer natuurlik-klinkende Afrikaans (behalwe in die geval van Charley wie se natuurlike taalgebruik 'n mengsel is van Afrikaans, Engels en sekere woorde wat Du Plessis uit die taal van Charley se milieu in die dramaliteratuur invoer, soos bv. *tjol* (p. 4), *druk* (p. 9), *zit* (p. 13), *heit* (p. 26), „*geshaak*“ (p. 30), *wetter* (p. 32), *tjom* (p. 33); en in die geval van Oubaas Menge wat sekere Engelse woorde verafrikaans, soos bv. *strêp* (p. 2) en *tikket* (p. 4)) waarin die klasse- of intelligensiepeil van die karakters goed uitkom: Dirk en Dogoman se taalgebruik is bv. van 'n hoër gehalte as dié van Charley en Oubaas Menge.

Hoewel die dialoog hoofsaaklik ernstig is, bring dit soms verligting, veral in die dialoog van Oubaas Menge met sy „kontensies“ wat as gevolg van werklike onbegrip en selfvergenoegsaamheid dom kommentaar lewer (bv. op p. 7 waar hy verklaar dat Dirk „bedonnerd“ in sy kop is, om net daarna te verklaar: „Wie's bedonnerd in sy kop? Dis nie goed wat mens sommer vir 'n ander man sê nie. Ek sê dit persoonlik nooit vir my ewenaaste nie“; p. 15: „Nee, maar met Dirk is dit 'n ander saak . . . Kyk, my kontensie is dit . . . “; en p. 40 waar hy deurmekaar raak met die verskillende vroue waarvan Dogoman praat), en in die dialoog van Charley wat dikwels vanweë die „andersheid“ daarvan die erns van 'n situasie verlig.

Die handeling: Die handeling in die drama is dwarsdeur boeiend, verloop vlot en word goed gehanteer: die toneeltjie op pp. 26–27 waar die gesprek tussen Dogoman, Dirk, Oubaas Menge en Charley telkens oorfloei word deur Jakkie se vrae aan Charley (om sy posisie vas te stel); die toneeltjie op pp. 35–36 waar ook twee „simultane“ handelingse afspelle; en die openbaring van Charley se moord op die dogtertjie (pp. 53–56), word sowel dramaties as in toneeltermen hoogtepunte in die drama, terwyl daar geen oomblikke van insinking ten opsigte van die handeling voorkom nie.

(5) Waardebepaling

Soos genoem, sluit *Die nag van legio* slegs op tematiese gebied by die vernuwing van sestig aan. As gevolg van die universele tema en die dramatiese en tegniese hantering van die gegewe, breek dit egter in so 'n mate met die konvensionele drama van voor sestig, dat dit op sigself as 'n vernuwingsdrama beskou kan word.

Die drama het 'n interessante gegewe, 'n hegte bou, goed-gehanteerde dialoog, vlot lopende handeling, en interessant karakters (ten spyte van sekere besware wat genoem is).

Daar is 'n sekere teenstrydigheid tussen die realistiese aanbieding van die drama en die (blykbaar) werklik duiwelse magte van Dogoman wat in die insidente met die verskrompelde hande (p. 25), en met die groeiende gordyne (pp. 49–50) tot uiting kom. Die gesond word van Dogoman se hande is op realistiese vlak onaanvaarbaar, terwyl die groei van die gordyne wat net vir sekere karakters sigbaar behoort te wees, weens die realistiese aanbieding daarvan vir al die karakters sowel as die gehoor (wat nie by die handeling betrokke is nie), sigbaar is. Dié probleem kon slegs opgelos gewees het in 'n nie-realistiese aanbieding van die tema.

Hoewel dit 'n swak punt in die drama is, is dit nie belangrik genoeg om in groot mate afbreuk te doen aan die positiewe kenmerke daarvan nie. *Die nag van legio* is 'n interessante en belangrike bydrae tot die Afrikaanse dramaliteratuur.

'N SKIP IS ONS BELOOF – GEORGE LOUW

(1) Die intrige

Drie persone: 'n blinde ou man, Gunter, 'n jong man met 'n „duiwelse” uiterlik, en Pia, 'n jong moderne meisie, onderneem 'n reis vanuit hul eie eeu terug na die neëntiende eeu, en word daar getuie van 'n voorval wat hom by die dorpie Genade (in 1848–1849) afspeel.

Nadat die Britse regering belowe het om die Kaapse bevolking se wense te respekteer, stuur hulle teen die burgers se sin 'n skip met 280 bandiete na die Kaap. Die burgers kom in opstand en besluit om geen voorrade meer aan die Britse amptenare in die Kaap te lewer nie, en om enige persoon wat dit wel doen „volkome van die gemeenskap af te sny” (p. 26).

Peter Newton, 'n afgetrede Engelse leëroffisier wat tans by Genade boer, word deur sy gewete gedwing om wel voorrade te lewer en hy, sy vrou Maria, en hul seuntjie Jacques, word deur Genade se inwoners „van hierdie oomblik af 'n onbepaalde tyd lank as uitgeworpenes van die gemeenskap beskou” (p. 45).

As Jacques ernstig siek word, probeer Newton tevergeefs hulp soek by die dorpsdokter, Karel (sy vriend wat met Maria 'n verhouding gehad het), en dan vertrek die Newton-gesin Kaapstad toe. Terwyl hulle in 'n herberg oornag – nog steeds vervolgd deur die burgers van Genade – sterf Jacques: die onskuldige slagoffer van onbegrip en haat.

Vermeng met hierdie voorval (gedeeltelik op 'n ware gebeurtenis gegrond) is die verhouding tussen die drie reisigers: die ou man wat ook na begrip en liefde soek, deur Gunter en Pia bedrieg, en aan die slot deur Gunter verwurg word.

(2) Die tema

Die tema van *'n Skip is ons beloop* is die gebrek aan liefde en begrip wat tot eensaamheid en algehele onmenslikheid lei: dat hierdie toestand deur die eeue bestaan, word beklemtoon deur die aanwesigheid van die drie reisigers in wie se onderlinge verhouding die haat en onmenslikheid van die neëntiende-eeuse karakters weerspieël word.

In hierdie toestand is diegene wat menslik wil wees – soos Peter Newton wat wel voorrade verskaf, en „nog na die liefde” soek (p.7) – „'n bedreiging vir die vrede” (p. 41), wat deur die gemeenskap uitgestoot en vernietig word: „Ek is alleen. Geen mens kan alleen wees en bestaan nie” (p. 51), sê Newton.

Die tema verkry 'n bo-menslike aspek deur die Christus-Duiwelsimbooliek: sowel aan Peter Newton as aan die blinde ou man word sekere ooreenkomste met Christus toegeken (bv. die verwysing na „hy staan met sy arms in 'n halwe kruis” (p. 45) met betrekking tot Peter Newton wat so pas dood verklaar is, en Ralph se woorde aan hom: „Dis groot en pragtig om namens jou medemens te ly. Dink aan Christus” (p. 51); en terwyl die ou man deur Gunter vermoor word, lig sy arms „in die vorm van 'n kruis” (p. 62)). Gunter wat 'n „duiwelagtige” uiterlik het (p. 7), en van wie die ou man sê: „Soms dink ek jy is die bese self” (p. 14), toon ooreenkomste met die duivel.

Dit is Newton en die ou man wat ondergaan en Gunter wat die oorwinning behaal: „Voorlopig sal jy dan tog heers, Gunter. Maar net voorlopig . . . ” (p. 62), en „ . . . Bewys hoe sterk die eeue jou gemaak het! Bewys dat jy die onbetwiste heerser oor die aarde is, maar ook die onbetwiste verwoester . . . ” (p. 62), sê die ou man net voor hy deur Gunter vermoor word. Die stryd is tussen die Goeie en die Bose (die menslike en die onmenslike) waarin die Bose die oorwinning behaal – ook al is dit „net voorlopig”. (Die tema toon sterk ooreenkomste met dié van *Die nag van legio*.)

(3) Die aanbieding van die tema: element van vernuwing

'n Skip is ons beloop sluit aan by die Epiese Teater, en wel by die histories-epiese drama – 'n genre wat oorsee veral van die vroeë sestigerjare af ingang

vind (bv. John Whiting se *The devils* (1961) en John Osborne se *Luther* (1961)). Louw is die eerste Sestiger wat hierdie genre in Afrikaans beoefen en bring dus 'n belangrike vernuwing op literêr-historiese gebied.

Die histories-epiese drama word van die konvensionele historiese drama onderskei deur die gebruikmaking van epiese tegnieke maar ook deur die hantering van die temâ: die geskiedkundige karaktêrs en gebeure word gebruik om 'n eietydse idee uit te beeld, nie om 'n deel van die geskiedenis aan te bied nie. So val in *'n Skip is ons beloof* die klem nie op die neëntiende-eeuse insident nie, maar op die stryd tussen die Goeie en die Bose (die menslike en die onmenslike) wat daardeur geïllustreer word. Die geskiedkundige agtergrond dien slegs om die tema te beklemtoon.

Die historiese aspek van hierdie genre bind die dramaturg wel omdat hy redelik getrou moet bly aan die bestaande feite, maar omdat hy nie 'n historiese drama skryf nie, is hy veel vryer as die dramaturg wat bloot sekere geskiedkundige karaktêrs en gebeure wil vaslê.

Deur gebruik te maak van die drie „toekoms“-reisigers verskaf Louw homself nog meer vryheid omdat dit hom toelaat om die handeling vanuit 'n ander, objektiewe hoek toe te lig, sodat die drama meer algemeen-menslik word. (In *A man for all seasons* (1960) verkry Robert Bolt dieselfde effek met sy „The common man“ wat kommentaar op die handeling lewer.)

Hoewel sterk epies van inslag, toon *'n Skip is ons beloof* ook sekere aspekte wat aan die Teater van die Absurde herinner, soos die isolasiemotief (p. 51), die nadruk op die ondergang van die individu (p. 41), die gebruik van die „cross-talk“-tegniek (p. 16), en die verwysings na die sinloosheid van die bestaan (p. 15) – hierdie aspekte is egter van ondergeskikte belang.

(4) 'n Kort kritiese bespreking

Die bou: *'n Skip is ons beloof* bestaan uit drie bedrywe (in twee, drie en drie tonele verdeel) waarin die handeling gedurende 'n onbepaalde tydsbestek en op verskillende plekke afspeel. Elke toneel vorm 'n afgeronde geheel – 'n tegniek wat die Epiese Teater kenmerk.

In teenstelling met baie epiese dramas waarin die spanningselement opsetlik ontbreek, is hier wel 'n sekere spanning aanwesig. Dit is nie sterk nie en bou stadig op tot aan die slot waar dit in die dood van Jacques ('n toneeltjie wat ietwat melodramaties gehanteer word) en van die ou man ontlaai. Met behulp van prospektiewe momente (p. 15: „Hierdie reis is my laaste. Ek moet binnekort

sterf", en p. 18 waar Karel antwoord: „Dikwels nie" op Peter se: „Goddank, nee – dat kinders die woede van grootmense gespaar bly") word die slot reeds vroeg in die drama voorberei, en dit volg natuurlik uit die gegewe en die handeling.

Die karakterisering: In 'n epiese drama soos hierdie is die karakters nie soseer individue as wel verteenwoordigend van sekere tipes mense nie – bv. die burgemeester wat 'n tipiese politikus is (pp. 12–13). Peter Newton besit wel individuele karaktertrekke, maar in hoofsaak simboliseer hy die mens wat deur die eeue vir naasteliefde en begrip stry en uiteindelik vernietig word deur die haat en onbegrip waardeur die mensdom gekenmerk word (ook hier die aansluiting by die Christusfiguur). Dat hy hierdie tipe mens in alle tye simboliseer, word beklemtoon deur sy eie woorde: „Ek het lank geslaap – ek het eeue geslaap" (p. 22), en deur die feit dat sy karakter en omstandighede weerspieël word in die ou man uit die toekoms wat ook liefde en begrip soek en deur bedrog en haat vernietig word. „En hierna sal jy weer soek – 'n ou man net soos ek. En jy sal hom wéér vermoor – keer op keer – en dit geniet!" (p. 61) sê die ou man vir Gunter, en bevestig dat hierdie toestand altyd bly bestaan.

Die dialoog: Dit is nie 'n realistiese (of naturalistiese) drama nie, en ook die dialoog toon dikwels nie-naturalistiese kenmerke, bv. in Newton se taalgebruik op pp. 22, 23, 39, 45, 54 en 60. Dit pas heeltemal by die hantering van die drama in. Die taalgebruik is oor die algemeen suiwer.

Die handeling: Die kroniekagtige, epiese struktuur sorg daarvoor dat die toneeltjies mekaar redelik vinnig opvolg; nogtans word die waardevolle kern van sommige toneeltjies met te veel min beduidende handeling (en dialoog) omring en kon veel korter gestel word, bv. in Toneel I van die eerste bedryf en in Toneel III van die tweede bedryf waar die gebeure om die boom onnodig uitgereg is.

Die aanwending van die humoristiese toneeltjies is ongebalanseerd: hulle kom slegs in die eerste deel van die drama voor (pp. 10–12; 29–33), pas nie werklik in die tragiese algemeen-menslike opset van die drama nie, en werk steurend. Hulle kom voor as 'n té bewuste, onnodige poging tot 'n satiriese siening van die burgemeester en die goewerneur.

(5) Waardebepaling

'n *Skip is ons beloof* het 'n belangrike tema en 'n interessante gegewe (deels op 'n ware voorval gegrond), wat egter, myns insiens, nie volkome geslaagd in toneelsterme omgesit word nie.

Die gegewe is te yl om oor drie bedrywe gesprei te word, sodat deel van die handeling en dialoog as „opvulling” aandoen. In 'n meer kompakte vorm sou dit moontlik boeiender wees en groter trefkrag hê.

Die aanwending van die twee vlakke waarop die drama beweeg, is nie heeltemal bevredigend nie: die drie reisigers is te dikwels slegs toeskouers by die gebeure en nie 'n integrale deel van die handeling nie. Dit wek die vraag of die dramaturg die „spieëlbeeld” nie liever op die een, neëntiende-eeuse, vlak moes uitgewerk het nie.

Die onsubtiele aanwending van simboliek is hinderlik (bv. die toneelaanwysing ten opsigte van Gunter se „duiwelagtige” uiterlik, en die twee simboliese kruisigings (pp. 45, 62) is onnodig).

Die belangrikste beswaar is, myns insiens, egter dat die drama te serebraal bly en nie werklik ontroerend nie (die twee toneeltjies na Karel se weiering om die siek Jacques te help (p. 54), en na Jacques se dood (pp. 60–61) vind ek te melodramaties en nie ontroerend nie). Ten spyte van die Epiiese Teater se doelbewuste poging om die gehoor nie by die gebeure op die verhoog te betrek nie, is empatie tussen spelers en gehoor onmisbaar — 'n vereiste waaraan hierdie drama, myns insiens, nie werklik voldoen nie.

Verwysing

1. Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966, p. 86

HOOFSTUK AGT

GEVOLGTREKKINGS

GEVOLGTREKKINGS

Aan die hand van die voorafgaande besprekings en die bygaande tabel, wat 'n kort samevatting gee van die belangrikste aspekte van die nege dramas wat behandel is, kan 'n aantal gevolgtrekkings gemaak word ten opsigte van die vernuwing in die Afrikaanse dramaliteratuur van die sestigerjare:

1. Die aantal dramas wat vernuwende elemente sowel as 'n sekere letterkundige en/of literêr-historiese waarde besit, is redelik groot. Gedurende die tydperk 1962–1969 het ongeveer tagtig dramas verskyn waarvan nie veel meer as sestiën letterkundige waarde het nie; hiervan dra nege by tot die vernuwing.

Slegs twee van die nege het egter na 1965 – en wel in 1969 – verskyn (terwyl daar van 1967–1969 meer as vyftig dramas gepubliseer is).*

2. Slegs twee van die dramas is deur dieselfde dramaturg (Brink) geskryf, terwyl net Brink en Smit voor 1962 tot die Afrikaanse dramaliteratuur bygedra het: Brink met die versdrama *Caesar* (1961), en Smit met *Moeder Hanna* (1959), *Die verminktes* (1960) en *Don Juan onder die boere* (1960).

Die vernuwing is dus hoofsaaklik die werk van 'n aantal jonger skrywers (wat in werklikheid meestal as *Sestigers* gegroepeer word) van wie daar nog verdere bydraes verwag kan word (van Smit het in 1967 'n moordkomedie, *Die man met 'n lyk om sy nek*, verskyn; van Smit, Brink en Du Plessis het daar sedert 1970 verhoogdramas verskyn).

3. Daar is geen teken dat een van die nuwe strominge 'n werklik oorheersende invloed uitoefen nie:

Die Teater van die Absurde het twee dramas – *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* (1964) en *Bagasie* (1965) – sterk, en twee dramas – *Kwart*

* Die syfers ten opsigte van gepubliseerde verhoogdramas is ontleen aan P.J. Nienaber se *Bibliografie van Afrikaanse boeke*; aangesien sekere publikasies meer as een drama bevat, word die syfers by benadering gegee.

Die syfers ten opsigte van dramas van letterkundige belang is my eie en is noodwendig enigsins arbitrêr aangesien menings oor sekere dramas wel sal verskil. Vir vergelykingsdoeleindes word die syfers vir twee ooreenstemmende tydperke gegee: 1942–1949: ongeveer 32 dramas is gepubliseer, waarvan ± 10 van letterkundige belang. 1952–1959: ongeveer 28 dramas is gepubliseer, waarvan ± 12 van letterkundige belang. I.A.

voor *dagbreek* (1963) en *Elders mooiweer en warm* (1965) – effens beïnvloed, maar dra na 1965 niks merkbaars meer by nie.

Die Epiese Teater wat Small in 1965 in *Kanna hy kô hystoe* gebruik, keer in 1969 in die vorm van 'n histories-epiese drama, *'n Skip is ons beloof*, deur George Louw, terug.

Slegs Gilliland lewer in 1963 met *Godeskemering* 'n bydrae tot die versdrama – 'n vorm waaraan die Afrikaanse dramaliteratuur nie ryk is nie.

4. Daar is 'n aansluiting by ouer dramakonvensies soos die allegorie (*Putsonderwater*), die moraliteit (*Godeskemering*), en die misteriespel (*Elders mooiweer en warm*).
5. Daar is dus 'n wegbreek van die voorafgaande konvensionele drama met sy realisme, beperkte lokale tematiek en oppervlakkige psigologie – ook die twee naturalisties-aandoende dramas, *Kwart voor dagbreek* en *Die nag van legio*, word tematies en as gevolg van nuwe verhoogtegnieke van die konvensionele drama onderskei.
6. Die groot verskeidenheid in die tegniese aanbieding dui miskien daarop dat die *Sestigters* hoofsaaklik besig is om te eksperimenteer, en daar kan, in teenstelling met oorsee, nie van „nuwe strominge” in die Afrikaanse dramaliteratuur gepraat word nie. (Vanselfsprekend is die klein aantal Afrikaanse dramaturge wat betekenisvolle werk lewer ook 'n rede vir die afwesigheid van „strominge”.)
7. Daar is 'n verrassende gebruik van dieselfde tema: die problematiek van die moderne Westerse mens se bestaan – veral ten opsigte van religie – word met aanwending van verskillende motiewe, tegnieke en simbole in agt van die nege dramas behandel. Slegs Small gebruik in *Kanna hy kô hystoe* 'n tema wat hoofsaaklik maatskaplik bedoel is (hoewel die „Verlosser”-motief ook hier 'n belangrike rol speel).
8. In slegs twee van die dramas – *Kwart voor dagbreek* en *Kanna hy kô hystoe* – speel simboliek geen noemenswaardige rol nie. In die ander sewe dramas word simboliek – aan verskillende bronne ontleen – dwarsdeur aangewend, terwyl Christus- of Christus-Duiwel-simboliek in *Putsonderwater*, *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*, *Elders mooiweer en warm*, *Die nag van legio* en *'n Skip is ons beloof* voorkom.

Dit is veral die Christus- en Christus-Duiwelsimboliek wat naïef en onsubtiel gebruik word met, bv., herhaalde, skaars verwerkte aanhalings uit die Bybel, aanskoulike „simboliese” voorstellings van die kruisiging, en toneelaanwysings wat op „duiwelse” kenmerke in die karakter dui.

Hierdie soort beklemtoning toon dat die dramaturge òf hul gehoor onderskat òf nie in staat is om simboliek tot 'n integrale deel van hulle materiaal te maak nie.

Die beste aanwending van simboliek — ten volle benut en uitgewerk, hoewel miskien effens oordadig gebruik — is in *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*. In die ander dramas is dit nie altyd werklik geïntegreer nie en is dit die swakste aspek van die dramas.

9. Wat die integrasie van dramatiese tegnieke — bou, spanning, karakterisering, dialoog en handeling — betref, is die mees geslaagde dramas *Kanna hy kô hystoe*, *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* en *Die nag van legio*, terwyl *Elders mooiweer en warm* en *Godeskemering* die mins geslaagde is. In die ander dramas word swakhede ten opsigte van 'n bepaalde aspek meestal enigszins vergoed deur ander meer geslaagde aspekte sodat die totaalindruk redelik bevredigend is.
10. Om verskeie redes moet *Kanna hy kô hystoe* as die mees geslaagde drama van die groep beskou word. Sowel op tematiese as tegniese vlak is dit 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse dramaliteratuur. Daarbenewens is dit die enigste van die nege dramas wat *weselik* Suid-Afrikaans is. Die ander agt dramas bly pogings tot universaliteit wat te radikaal wegbreek van die bestaande Afrikaanse dramatradsie, terwyl hulle in wese vreemd aandoen omdat niks hulle as spesifiek Suid-Afrikaans kenmerk nie. In *Kanna hy kô hystoe*, daarenteen, wend die dramaturg nuwe tegnieke (van die Epiese Teater) aan sonder om die bestaande tradisie totaal te verwerp, en hy behou die Suid-Afrikaanse karakter en atmosfeer sonder dat die lokale kleur enigszins beperkend werk. Die geldigheid van Small se standpunt word bevestig deur 'n uitspraak van Eric Bentley: „Great art, we know, is universal, but, before it is universal, it has to be thoroughly local. It has to bear the signature of a people and a way of life.”¹
11. As gevolg van die afwesigheid van 'n oorheersende stroming, kan die vernuwing in die Afrikaanse drama nie as veel meer as 'n beginpunt beskou word nie: die eksperimente van die sestigerjare verskaf 'n fondament waarop in die sewentigerjare voortgebou kan word.

VERWYSINGS

1. Bentley, E: *What is theatre?*, Methuen & Co. Ltd, 1969, p. 195
2. Nienaber, P.J: *Bibliografie van Afrikaanse boeke*, Dele 1—7

PUTSONDERWATER 1962	GODESKEMERING 1963	KWART VOOR DAGBREEK 1963	PA MAAK VIR MY 'N VLIER PA 1964	ELDERS MOOIWEER EN WARM 1965
Die geloofskrisis van die Westerse mens	Die mens se soeke na die betekenis en sin van die bestaan	Die probleem van isolasie, eensaamheid en skuld-en-verlossing	Die probleem van die twintigste-eeuse mens t.o.v. die bestaanskuld, die isolasie-en-eensaamheid, identiteits- en skuld-en-verlossing-probleme	'n Ondersoek van De Sade se woorde „in 'n gemeenskap wat volslae boos is, sou daar geen sin in deug wees nie“; die skuld-en-verlossing-probleem

TEMA

Allegorie	Moraliteit in vers-vorm	Konvensioneel met tegniese elemente van die Teater van die Absurde en die Epiese Teater	Teater van die Absurde	Misteriespel met elemente van die Teater van die Absurde
-----------	-------------------------	---	------------------------	--

AANBIEDING

Bestaan uit 4 dele; die bou is nie heeltemal bevredigend nie — kon moontlik verkort word	Bestaan uit 3 bedrywe, verdeel in 7 tonele; 'n hegte bou	Bestaan uit 3 bedrywe wat afwisselend in die hede en in die verlede afspeel; 'n hegte bou	Bestaan uit 3 bedrywe; 'n hegte bou	Bestaan uit 3 bedrywe; 'n hegte bou
--	--	---	-------------------------------------	-------------------------------------

BOU

Goed in eerste en laaste deel, slaag nie in tweede en derde deel nie	'n Gebrek aan spanning.	Die spanningslyn is nie juis sterk nie, maar word bevredigend gehanteer	Die spanning in die Teater van die Absurde is nie dieselfde as in die konvensionele drama nie; hierdie drama voldoen goed aan die vereistes wat die Teater van die Absurde stel.	Die spanning word dwarsdeur volgehou.
--	-------------------------	---	--	---------------------------------------

SPANNING

Veelvuldige gebruik van simboliek aan die Bybel ontleen; nie altyd bevredigend nie.	Simboliese gebruik van name en aspekte aan die Noorse mitologie en aan die Faustlegende ontleen; bly egter hoofsaaklik oppervlakkig.	Geen noemenswaardige gebruik van simboliek nie.	Veelvuldige gebruik van simboliek; die meeste simbole word goed uitgewerk; 'n beswaar is miskien dat daar 'n oordeed simboliek is en dat deel daarvan nie heeltemal oorspronklik is nie.	Simboliek speel 'n taamlik belangrike rol, maar word soms op onsubtiel en fasieliese wyse aangewend, veral ten opsigte van die Christus-Duiwelsimboliek.
---	--	---	--	--

SIMBOLIEK

	PUTSONDERWATER 1962	GODESKEMERING 1963	KWART VOOR DAGBREEK 1963	PA MAAK VIR MY 'N VLIËER PA 1964	ELDERS MOOIWEER EN WARM 1965
KARAKTERISERING	Die allegoriese element word nie bevredigend met die realistiese element geïntegreer nie.	Die meeste karakters is bevredigende allegoriese verteenwoordigers van sekere menslike aspekte.	Die karakterisering is redelik bevredigend, maar beperk; die karakter van Markus is te oneg en te eensydig.	Die karakters is bedoel om verspoonlikings denkwyses te wees; in hierdie konteks is die karakters miskien nog té menslik.	Die karakterisering slaag wel op simboliese vlak, maar voldoen nie op realistiese vlak nie.
DIALOOG EN TAALGEBRUIK	Daar is t.o.v. die dialoog 'n breuk tussen die realistiese en die allegoriese vlak; taalgebruik is eenvoudig en suiwer.	Nie bevredigend nie; taalgebruik dikwels foutief.	Die dialoog vervel dikwels in blote filosofering sonder uitwisseling van gedagtes; die taalgebruik is oor die algemeen suiwer.	Die dialoog voldoen goed aan die vereistes van die Teater van die Absurde; die taalgebruik is suiwer.	Die dialoog klink soms uiters teatraal en onnatuurlik; die taalgebruik oor die algemeen redelik suiwer.
HANDELING	Daar is soms 'n breuk tussen die realistiese en die allegoriese vlak.	Min uiterlike handeling, en die meeste innerlike handeling vind in Balloki plaas; die handeling is tweeslegtig.	Daar is min uiterlike handeling, maar die drama boei tog.	Die handeling voldoen goed aan die vereistes van die Teater van die Absurde wat veral groot klem op uiterlike handeling lê.	Min uiterlike handeling, die innerlike handeling d.m.v. die dialoog verloop vlot en boeiend omdat daar steeds nuwe onthullings gegee word; staan egter sterk onder invloed van Albee se <i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i>

TEMA	BAGASIE 1965	KANNA HY KÔ HYSTOE 1965	DIE NAG VAN LEGIO 1969	'N SKIP IS ONS BELOOF 1969
AANBIEDING	Die probleem van die menslike bestaan; die soek na sin en na God, die beset van skuld, die angste vir die lewe en die soeke na identiteit.	Die opheffing van die minder bevoorregte bevolkingsgroepe, die skuld- en verlossingsprobleem op maatskaplike en etiese vlak.	Die stryd tussen die Goëie en die Bose (of die menslike en die onmenslike).	Die gebrek aan liefde en begrip wat tot eensaamheid en algehele onmenslikheid lei — 'n probleem wat algemeen-menslik is.
BOU	Teater van die Absurde	Epiese Teater	Konvensioneel met 'n bonatuurlike aspek	Histories-epiese Teater
SPANNING	Bestaan uit 3 eenbedrywe: <i>Die koffer</i> , <i>Die trommel</i> , <i>Die tas</i> , wat saam 'n triptiek vorm.	Bestaan uit 7 tonele; elke een 'n afgeronde geheel in ooreenstemming met die Epiese Teater	Bestaan uit 2 bedrywe; hegte bou.	Bestaan uit 3 bedrywe onderskeidelik in 2, 3 en 3 tonele verdeel; herinner aan die Epiese Teater en die kroniekdrama.
SIMBOLIEK	Voldoen aan die vereistes wat die Teater van die Absurde stel.	Die spanningselement in die Epiese Teater wyk af van dié in die konvensionele drama; daar word geen spanningslyn van die begin tot aan die slot opgebou nie.	Die spanning word dwarsdeur goed gevolg.	Die spanning is nooit sterk nie en bou stadig op; in teenstelling met die konvensie van die Epiese Teater, word hier wel 'n spanningslyn opgebou.
	'n Oorweldigende aanwending van simboliek wat regs streeks aan Absurde dramaturge oorsae ontleen is; hoewel dit redelik goed gehanteer word, bly die onoorspronklikheid 'n groot beswaar.	Geen noemenswaardige gebruik van simboliek nie.	Simboliek word wel gebruik; nie heeltemal bevredigend nie as gevolg van tweeslagtigheid tussen realisme en bo-natuurlike element in drama.	Hoofsaaklik gebruik van Christus-Duiwelsimboliek wat taamlik fasiel verwerk is.

BAGASIE
1965

Die karakters is verteenwoordigend van die algemene mens; ook hier lewer die dramaturg egter min wat oorspronklik is.

KARAKTERISERING

KANNA HY KÔ HYSTOE
1965

Karakterisering is goed geslaag.

DIE NAG VAN LEGIO
1969

Karakterisering is goed, behalwe t.o.v. 'n sekere onbevredigende motivering by Dirk.

'N SKIP IS ONS BELOOF
1969

Die karakters is verteenwoordigend van sekere tipes mense in alle tye; redelik bevredigend aangebied.

DIALOOG EN TAALGEBRUIK

Die dialoog sluit nou aan by die tradisie van die Teater van die Absurde; taalgebruik nie altyd suiwer nie.

Aanwending van die Kleurlingidioom dwarsdeur goed volgehou; dialoog werklik goed.

Goed; taalgebruik is geslaagde aanwending van spreektaal

Die dikwels gestileerde, nie-realistiese dialoog pas by die drama.

Sluit aan by die tradisie van die Teater van die Absurde, maar daar is voorbeelde waar die handeling nie deur bogenoemde tradisie geregerdig word nie.

Min uiterlike handeling hoewel die indruk geskep word dat daar aanhoudend iets plaasvind; die epiese styl t.o.v. handeling word uitstekend gehanteer.

Boeiende, vlot verloopende handeling.

Die handeling verloop redelik vlot; interessant is die gebruik van simultane handelinge.

HANDELING

HOOFSTUK NEGE

**'N VOORUITSKOUING OOR ENKELE TOEKOMSMOONTLIKHEDE
IN DIE AFRIKAANSE DRAMA**

'N VOORUITSKOUING OOR ENKELE TOEKOMSMOONTLIKHEDE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA

Soos aangetoon bring die sestigerjare 'n aansluiting van die Afrikaanse drama by die belangrikste na-oorlogse rigtinge wat in die vyftigerjare in Europa tot vernuwing gelei het:

Die Allegoriese Teater – deur Smit in 1962, Gilliland in 1963, en Brink in 1965.

Die Teater van die Absurde – deur Barnard in 1964 en Brink in 1965.

Naturalistiese drama met tematiese vernuwing – hoewel die temas van Van Niekerk (1963) en Du Plessis (1969) verskil van dié wat Osborne en ander Engelse dramaturge gebruik.

Die Epiese Teater – deur Small in 1965; en as *histories-epiese drama* deur George Louw in 1969 (hierdie genre begin in Europa eers van die sestigerjare af werklik navolging vind, hoewel Brecht sy *Galileo* reeds in 1943 geskryf het en daar van tyd tot tyd wel histories-epiese dramas verskyn het).

Terwyl die Afrikaanse dramaturge van 1962 af met hierdie rigtinge eksperimenteer, vind daar in die sestigerjare in Europa en Amerika (wat nou in teenstelling met die vyftigerjare 'n leidende rol begin speel) 'n eksperimentele revolusie op dramagebied plaas wat deur Allan Lewis soos volg omskryf word:

„The experimental theatre of the sixties is characterized by a revolt of the irrational and the most devastating attack on traditional forms. An unexampled frenzy of sensationalism, shock, nudity, and obscenity transformed the proscenium theatre of middle-class entertainment into raucous scurrying of actors running up and down the aisles, twisting nude bodies on bare scaffolding, chanting and grunting in ritual ecstasy, shouting for liberation in re-enactments of tribal orgies and group therapy, performing self-lacerating grotesqueries that invaded lofts, basements, and converted churches.”¹ Dit was 'n rebellie: „against all existing dramatic structure, acting techniques, and theatre organization, and an attempt to redefine the purpose and function of drama itself. With all restraints gone, everything was possible and ardently defended. Nudity, obscenity, and sexual exhibitionism vied with multimedia happenings . . . The playwright was replaced by the manifesto. Although many new writers responded to current needs, the actor's skills became more important than the script. The theatrical experience was all important. It sought a common identity through emotional release, a communally felt irrational experience rather than a logical ordering of events.”²

Hierdie revolusie – waartoe dié dramaturge wat in die vyftigerjare vernuwing gebring het, min bydra – is onteenseglik die belangrikste gebeure op dramatiese

gebied in die sestigerjare. Dit lewer 'n reeks verwante „Teater“-strominge*, soos die *Theatre of Cruelty*, die *Guerrilla Theatre*, *Street Theatre*, *Sensitivity Theatre*, *Theatre of Assault*, *Political Theatre*, *Theatre of War*, die *Happening*, wat almal dieselfde doel nastreef: *Total Theatre*, dit wil sê: „(a theatre) . . . that speaks to the whole man . . . to the most primitive as well as to the most sophisticated parts of him“;³ 'n teater waaraan sowel spelers as gehoor deelneem om 'n „toneelondervinding“ te skep.

Hierdie soort teater word beoefen deur talle eksperimentele Groepteaters, soos die van Jerzy Grotowski in Pole; Peter Brook se Royal Shakespeare Company, die Freehold, en The Pip Simmons Theatre Group in Engeland; die Berliner Ensemble in Oos-Berlyn; die Living Theatre van Julian Beck en Judith Molina, die Bread and Puppet Theatre, en La Mama in New York.

Die Groepteater-opvoerings is gegrond op die volgende stelling: „Much of a play's meaning lies in its *subtext*, that vast and powerful meaning that swirls beneath the apparently logical order of the words in the text. The group theatre company trains to find these meanings within the infra-structure of our own personalities.“⁴

In sy boek *Group Theatre* verklaar Brian Clark dat die Groepteater geensins 'n nuwe beweging is nie: dit is 'n terugkeer na die klassieke Griekse, die Middel-eeuse, die Elisabethaanse en die Jakobeaanse Teaters wat ook Groepteaters was. Elemente van hiërdie teaters vind ons, vermeng met elemente van die Teater van die Absurde en sy voorgangers, terug in die moderne Groepteater-opvoerings. Lewis se stelling dat die revolusie (of rebellie) teen alle bestaande dramastruktuur, en die mees vernietigende aanval op tradisionele vorms is, is in werklikheid inkorrekt. Die *Total Theatre* gebruik wél tradisionele vorms, maar pas dit aan by die tyd waarin ons leef (beïnvloed deur prikkels sowel binne as buite die kuns).

Omdat die Groepteater die groepverband – dramaturg, spelers en gehoor – beklemtoon, is dit korrek dat die dramaturg se rol verander – en in sekere sin minder belangrik word – omdat *Total Theatre* na die betekenis *agter* die teks soek en dit aan die gehoor wil oordra.

* Die Engelse benaminge vir die verskillende Teaters is behou omdat min van hulle tot nog toe in Afrikaans ingang gevind het, en 'n vertaling van die benaminge miskien verwarrend sou wees – I.A.

Gevolglik ly die *dramaliteratuur* wel onder die revolusie: by die lees van 'n drama soos John Antrobus se *You'll come to love your sperm test* gaan die sin daarvan vir 'n groot deel verlore omdat die dialoog minder belangrik is (en volgens die skrywer deur die spelers gewysig kan word) as die toneelaanwysings. Die lees van die teks van 'n *Happening* soos Jean-Jacques Lebel se *Burial of the sculpture* is vrywel nutteloos: dit is nie meer dramaliteratuur nie, maar slegs 'n aantal aanwysings vir die deelnemers aan die *Happening*.

Nogtans lewer verskeie dramaturge 'n belangrike bydrae. Peter Weiss se *Marat/Sade* (wat as die beste voorbeeld van die *Theatre of Cruelty* beskou word), Jack Gelber se *The connection* (en die minder geslaagde *The apple*), Kenneth Brown se *The brig*, die verskeie satiriese stukke soos Megan Terry se *Viet Rock*, Weinstein en Bolcom se *Dynamite tonite*, Barbara Gasson se *Mac-Bird*, asook die groot aantal *Happenings* van o.a. Allan Kaprow, Lebel, Oldenburg, Brock, Ben en Vinkenoog, is 'n duidelike bewys dat die *Total Theatre*-beweging dinamies is en dat die dramaturg nog steeds 'n rol – hoewel 'n gewysigde rol – speel.

Behalwe die *Total Theatre*-beweging, bring die sestigerjare nog 'n belangrike rigting voort: die Dokumentêre Teater (ook bekend as *Theatre of Demonstration* en *Theatre of Fact*) wat in Duitsland ontstaan. Wat tegniek betref, staan dit lynreg teenoor die *Total Theatre*. Dramaturge soos Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt en Günter Grass verwerp eksperimente met fantasie, simboliek en abstrakte uitdrukkingsmetodes en gebruik tegnieke van die Epiese Teater as 'n manier om geskiedkundige gebeure te reorganiseer: „It was the logical end of realism: a reliance on the horrifying and often unbearable testimony of fact.”⁵

Aan die begin van die sewentigerjare bestaan daar oorsee dus veral twee belangrike rigtinge wat in die sestigerjare ontwikkel het: die *Total Theatre* en die Dokumentêre Teater (die histories-epiese drama van die sestigerjare was nie soseer 'n nuwe rigting nie maar 'n voortsetting van Brecht se Epiese Teater).

Op grond van ervaring, die bevindinge in hierdie studie, en van sekere aanduidings in die Afrikaanse dramas wat van 1970 tot 1972 verskyn het, kan 'n mens 'n moontlike ontwikkeling in die Afrikaanse drama van die sewentigerjare aandui:

Die sestigerjare het 'n aansluiting by die oorsese strominge van die vyftigerjare gebring, dus kan die sewentigerjare 'n soortgelyke aansluiting by die *Total Theatre* en die Dokumentêre Teater (asook 'n voortsetting van die histories-epiese drama) bring.

Van 1970 tot 1972 het die onderstaande „Sestiger“-dramas verskyn: André Brink se *Die Rebelle* (1970) en *Die Verhoor* (1970) – albei histories-epies; P.G. du Plessis se *Siener in die Suburbs* (1971) – ’n naturalistiese drama met ’n bonatuurlike element; en Bartho Smit se *Christine* (1971) – ’n Christusspel wat Antonissen „eksistensionele eksemplaries“⁶ noem. Alvier dramas is voortsettings van die vernuwing van die sestigerjare, maar alvier het ’n belangrike bykomende aspek gemeen: die dialoog, en soms die handeling, is meer uitgesproke, meer gewaagd, as in die dramas wat in die sestigerjare verskyn het – ’n aanduiding dat ook die Afrikaanse drama (gedeeltelik) aansluiting soek by die eksperimentele teater van die sestigerjare oorsee.

Tot dusver bly dit die enigste aanduiding en is daar van die *Total Theatre* en die Dokumentêre Teater nog min sigbaar in die Afrikaanse dramaliteratuur. Na analogie van wat in die sestigerjare plaasgevind het, is dit egter redelik om te verwag dat die oorsese vernuwing in die nabye toekoms meer invloed op die Afrikaanse drama sal uitoefen.

Dit is twyfelagtig of die tegnieke van die *Total Theatre* dieselfde omvang as oorsee sal bereik omdat die Afrikaanse karakter en tradisie onteenseglik meer konservatief is terwyl daar ook strenger sensuur as oorsee bestaan. Dit is meer waarskynlik dat die Dokumentêre Teater die Afrikaanse dramaturge sal beïnvloed: dit is tegnies ’n vorm wat vir die Afrikaner meer aanvaarbaar is as dié van die *Total Theatre*.

Terselfdertyd sluit die Dokumentêre Teater nouer as enige ander „Teater“ van die sestigerjare aan by die vernuwing wat oorsee reeds sigbaar is in skilderen beeldhoukuns en films: die neo-realisme. Aangesien die drama tot nou toe steeds vernuwing ondergaan het nadat dit reeds op ander kunsgebiede plaasgevind het – omdat die drama ’n gemeenskapskuns is en meer afhanklik van die publiek se aanvaarding van vernuwing – kan verwag word dat daar in die sewentigerjare ’n sterk neo-realistiese stroming sal ontstaan: dramas wat verhewigde realistiese tonele aanbied en die toeskouer dwing om self al die moontlike gevolgtrekkings te maak (soos reeds in groot mate in die Dokumentêre Teater plaasvind).

Dit is interessant om teenoor hierdie hipotese ten opsigte van die drama van die toekoms, dié van Martin Esslin te stel. Hy voorspel ’n samesmelting van die Teater van die Absurde en die Epiese Teater: „a theatre in which no holds are barred and in which everything is possible; where realistic décor can alternate with the most fantastic, verse with prose, spoken dialogue with song, musical numbers and even mime; where the audience can be kept at a distance

or drawn into the action, etc.”⁷ — waarby hy uitgaan van die standpunt dat, juis omdat die film realisme so goed kan weergee, „stage drama will have to be theatrical”.⁸

In so 'n teater sal terselfdertyd 'n groot aantal elemente van die *Total Theatre* opgeneem word, en dit lyk 'n heeltemal aanvaarbare ontwikkeling. (In 'n onderhoud met die redakteur van *Elsevier*, meen die Amerikaanse dramaturg, Edward Albee, ook dat 'n „integratie van wat geweest is en wat thans plaats vindt”⁹ waarskynlik die drama van die toekoms sal wees — hoewel hy terselfdertyd uiters pessimisties oor die toekoms van die toneel is: „Ik blijf geloven dat het gaat verdwijnen, ten minste in de Verenigde Staten, omdat in werkelijkheid de mensen er niet om geven”.¹⁰)

Dit is, na aanleiding van wat tans op die gebied van drama sowel as ander kunsuitings plaasvind, miskien nie te vergesog om sowel 'n neo-realistiese as 'n Absurd-Epiese teater vir die sewentigerjare te voorspel nie, wat (noudat die Absurde Teater en die Epiese Teater in die Afrikaanse dramaliteratuur opgeneem is) ook in Afrikaans tot uiting sal kom.

VERWYSINGS

1. Lewis, A: *The contemporary theatre*, Crown Publishers Inc., 1971, p. 259
2. Ibid, p. 359
3. Clark, B: *Group Theatre*, Pitman Publishing, 1971, p. 2 en p. 4
4. Ibid, p. 2
5. Lewis, A: op. cit., p. 304
6. Antonissen, R: Bespreking van „Christine” in *Rapport*, 2 Januarie 1972, p. 15
7. Esslin, M: *Brief Chronicles — Essays on Modern Theatre*, Temple Smith, 1970, p. 232
8. Ibid, p. 233
9. Albee, E: „Edward Albee in gesprek met Rex Brico” in *Elsevier*, 25 december 1971, p. 108
10. Ibid, p. 107.

SUMMARY

Since the beginning of this century, various unsuccessful attempts were made to replace the conventional, naturalistic drama. Until the end of the Second World War the naturalistic drama remained the dominant form.

After 1945, however — as a result of the war as well as of previous political and social events and scientific and technical discoveries — the attitudes and philosophies of people in Europe underwent a change: a feeling of bitterness and bewilderment prevailed. This was reflected in all art forms, including drama. Various new drama movements — such as the Theatre of the Absurd, the Epic Theatre, the existentialistic drama, the French poetic *avant garde* theatre, and the British Angry Young Men (or New Wave) movement, resulted and were accepted by the theatregoer since they, much more than the naturalistic drama, reflected the emotions and problems of post-war Europe. These drama forms ended the dominance of the conventional, naturalistic drama, and by 1960 they were well-established in most European countries.

The new trends reached South Africa (and America) later, since conditions here differed from those in Europe. At the beginning of the 'sixties, however, contact with overseas artists and their work and a new consciousness of life and man's place in the universe, resulted in a renewal in the Afrikaans drama: Bartho Smit's *Putsonderwater* (1962), an allegory on the religious crisis of western man, is considered the beginning of the "new drama" in Afrikaans.

From 1962–1969 a number of Afrikaans dramas were published which all broke — completely or partly — with the conventional, naturalistic drama as it existed in Afrikaans. These dramas — most of them dealing with the religious dilemma of modern man and with man's guilt and need for redemption — were presented in a variety of technical forms:

Putsonderwater (1962) — Bartho Smit — an allegory

Godeskemering (1963) — Barnard Gilliland — a morality play in verse

Kwart voor dagbreek (1963) — Dolf van Niekerk — a naturalistic play with thematic renewal

Pa maak vir my 'n vlieër Pa (1964) — Chris Barnard — Theatre of the Absurd

Bagasie (1965) — André P. Brink — Theatre of the Absurd

Elders mooiweer en warm (1965) — André P. Brink — a mystery play with elements of the Theatre of the Absurd

Kanna hy kô hystoe (1965) — Adam Small — Epic Theatre

Die nag van legio (1969) — P.G. du Plessis — a naturalistic drama with thematic renewal and an element of the supernatural

'n Skip is ons beloof (1969) – George Louw – an historic-epic drama.

It is obvious, therefore, that there is no specific *movement* in the Afrikaans drama of the 'sixties. The renewal should be regarded as an experiment with new forms, paving the way for the drama of the 'seventies. As such, the renewal is important. In addition, the *dramatic* quality of some of the dramas is high, e.g. *Kanna hy kô hystoe* and *Die nag van legio*; on the other hand, *Godeskemering* and *Elders mooiweer en warm* are disappointing.

Technically, the renewal is not completely successful. A desire for universality in meaning sometimes leads to clumsiness and overemphasis in certain technical aspects, such as symbolism, which becomes rather naive and facile in, for example, *Elders mooiweer en warm* and *'n Skip is ons beloof*; while a too obvious influence of overseas dramatists (e.g., the Absurdist on Brink and, to a lesser degree, on Barnard) tends to diminish the originality and technical value of plays such as *Elders mooiweer en warm*, *Bagasie* and *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*. Technically the most satisfying play is Small's *Kanna hy kô hystoe*, in which elements of the Epic Theatre are skilfully integrated with a South African subject – resulting in the best drama of the group.

If, however, the Afrikaans drama continues the trend and assimilates the renewal of the 'sixties in Afrikaans drama and the renewal which took place at the same time overseas (which mainly resulted in Total Theatre and the Theatre of Documentation), the Afrikaans drama of the 'seventies should provide some interesting and technically more original plays – possibly in the neo-realistic and the Absurd-Epic forms which have, tentatively, been foreshadowed for the drama of the future overseas.

BIBLIOGRAFIE

- Abel, L: *Metatheatre – a new view of dramatic form*, Hill & Wang, 1968
- Albee, E: „Edward Albee in gesprek met Rex Brice” in *Elsevier*, 25 december 1971
- Albee, E: *Who's afraid of Virginia Woolf?*, Penguin Books, 1967
- Anoniem: „Elckerlyc” in *Een nieuwe bundel*, Deel III, W.L. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 9e druk, 1955
- Antonissen, R: Bespreking van „Christine” in *Rapport*, 2 Januarie 1972
- Antonissen, R: „Oor een en ander prosa en drama 1958–1960” in *Standpunte*, Jg. XIV, no. 4, April 1961
- Antonissen, R: *Spitsberaad*, Nasou Beperk, 1966
- Aristoteles: „On the art of poetry” in *Classical literary criticism*, Penguin Books, 1970
- Barnard, C: *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*, Nasionale Boekhandel, Tweede, hersiene uitgawe, 1969
- Beckett, S: *Proust*, Grove Press (geen datum)
- Bentley, E: *What is theatre?*, Methuen & Co Ltd, 1969
- Brecht, B: *Plays*, Volume II, Methuen & Co Ltd, 1962
- Brink, A.P: „Afrikaanse drama: „Putsonderwater” in *Kriterium*, Jg. I, no. 1, April 1963
- Brink, André P: *Aspekte van die nuwe prosa*, Academica, 1967
- Brink, André P: *Bagasie – triptiek vir die toneel*, Tafelberg, 1965
- Brink, André P: *Elders mooiweer en warm*, John Malherbe Edms Bpk, 1965
- Brustein, R: *The third theatre*, Jonathan Cape, 1970
- Camus, A: *The myth of Sisyphus*, Hamish Hamilton, 1969
- Carter-Harrison, Paul (red.): *Voetnoten bij modern drama*, De Bezige Bij, 1965
- Clark, B: *Group theatre*, Pitman Publishing, 1971
- Closs, A: *Twentieth century German literature*, Volume IV, The Cresset Press, 1969
- Cohen, S: *The drug dilemma*, McGraw Hill Book Co, 1967
- Dekker, G: *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, Nasionale Boekhandel Bpk, sesde, om- en bygewerkte druk, 1961
- Dekker, L: „Apropos van vernuwing, moraal en fatsoen” in *Standpunte*, Jg. XVIII, no. 5, Junie 1965
- Dubois, Pierre H: *Het binnenste buiten – aspekten van het moderne teater*, Nijgh & Van Ditmar, 1968

- Du Plessis, P.G: *Die nag van legio*, Nasionale Boekhandel Bpk, 1969
- Eliot, T.S: *On poetry and poets*, Faber & Faber, 1957
- Eliot, T.S: *Selected Essays*, Faber & Faber, 1961
- Eliot, T.S: *Selected prose*, Penguin Books, 1965
- Esslin, M: *Absurd drama*, Penguin Books Ltd, 1967
- Esslin, M: *Brecht – a choice of evils*, Eyre & Spottiswoode, 1959
- Esslin, M: *Brief chronicles – essays on modern theatre*, Temple Smith, 1970
- Esslin, M: *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, 1970
- Ewen, F: *Bertolt Brecht, his life, his art and his times*, Calder & Boyars, 1970
- Fergusson, F: *The idea of a theatre*, Princeton University Press, 1968
- Gascoigne, B: *Twentieth Century drama*, Hutchinson of London, 1962
- Gassner, John: *Best American Plays: Fifth Series 1958–1963*, Crown Publishers Inc, 1963
- Gelber, J: *The connection*, Faber & Faber, 1960
- Gilliland, B: *Godeskemering*, Nasionale Boekhandel Bpk, 1963
- Goethe, J.W. von: *Goethes Werke* (Band III), Christian Wegner Verlag, 1954
- Gray, R: *Goethe, a critical introduction*, Cambridge University Press, 1967
- Grové, A.P: *Oordeel en vooroordeel: letterkundige opstelle en kritiek*, Nasou Bpk, 1965
- Ionesco: *Notes & counter notes*, John Calder, 1964
- Kannemeyer, J.C: „Twee debuutdramas” in *Standpunte*, Jg. XXIII, no. 5, Junie 1970
- Kayser, W: *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, 15de druk, 1971
- Knuvelder, G: *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Eerste deel, L.C.G. Malmberg, 4de druk, 1967
- Larousse: *Encyclopedia of mythology*, Paul Hamlyn, 1965
- Larousse: *World mythology*, Paul Hamlyn, 1965
- Legouis, E & Cazamian, L: *A history of English literature*, J.M. Dent and Sons Ltd, revised edition, 1967
- Lewis, A: *The contemporary theatre*, Crown Publishers Inc, 1971
- Lewis, C.S: *The allegory of love*, Oxford, 1936
- Lindenberg, E,e.a.: *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, Academica, Tweede, hersiene uitgawe, 1967
- Loomis, R.S (red.): *Arthurian literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959
- Louw, George: *'n Skip is ons beloof*, Tafelberg-Uitgewers Bpk, 1969
- Lumley, F: *New trends in twentieth century drama*, Barrie & Rockliff, 1967
- MacQueen, J: *Allegory*, Methuen & Co Ltd, 1970

- Marlowe, C: „Doctor Faustus“ in *English drama – 1580–1642*, D.C. Heath & Co, (copyright 1933)
- Marowitz, C, e.a.: *New writers IV – plays and happenings*, Calder & Boyars Ltd, 1967
- Marowitz, C, e.a.: *The Encore Reader: a chronicle of the new drama*, Methuen & Co Ltd, 1965
- Marowitz, C: *The tragical history of Doctor Faustus*, Penguin Books, 1970
- Nienaber, P.J: *Bibliografie van Afrikaanse boeke*, Dele 1–7
- Nienaber, P.J: *Perspektief en Profiel*, Afrikaanse Pers-Boekhandel, Derde, (saamgestel deur) hersiene uitgawe, 1969
- Opperman, D.J: *Wiggelstok*, Nasionale Boekhandel Bpk, 1959
- Peacock, R: *The poet in the theatre*, MacGibbon & Kee, 1961
- Picard, B.L: *Tales of the Norse gods and heroes*, Oxford University Press, 1953
- Rabie, Jan: „Nuwe bakens in Afrikaans“ in *Sestiger*, Jg. I, no. 1, November 1963
- Small, A: *Kanna hy kô hystoe*, Tafelberg, 1965
- Smit, B: *Putsonderwater*, Nasionale Boekhandel, Tweede Uitgawe, 1970
- Steinberg, S.H (red.): *Cassell's encyclopedia of literature*, Volume I, Cassell & Co Ltd, 1953
- Taylor, John R: *Anger and after – a guide to the new British drama*, Methuen & Co, 1962
- Thorlby, A (red.): *The Penguin companion to literature – Europe*, Allen Lane the Penguin Press, 1971
- Van Biljon, M: „Chris Barnard se vlieër“ in *Standpunte*, Jg. XIX, no. 2, Desember 1965
- Van der Kun, J.I.M: *Handelsaspekte in het drama*, Athenaeum, Polak en Van Gennep, 1970
- Van der Walt, P.D: *Mené Tekél: letterkundige studies en kritieke*, Nasionale Boekhandel, 1969
- Van Heerden, E: *Die ander werklikheid*, Nasionale Boekhandel Bpk, 1969
- Van Niekerk, D: *Kwart voor dagbreek*, Afrikaanse Pers-Boekhandel, 1963
- Verhagen, B: *Dramaturgie*, Moussault's Uitgeverij NV, Tweede druk bezorgd door drs. W. Ph. Pos, 1963
- Wellek, R & Warren, A: *Theory of literature*, Penguin Books Ltd, 1966
- Wellworth, George E: *The theatre of protest and paradox*, MacGibbon & Kee, 1965

Wiehahn, R: „Afrikaanse drama: Kwart voor dagbreek” in *Kriterium*, Jg. II,
no. 1, April 1964

Wilder, Thornton: *Our town; The skin of our teeth; The matchmaker*, Penguin
Books, 1967

Williams, R: *Drama from Ibsen to Brecht*, Chatto & Windus, 1968

TYDSKRIFTE:

Nommers van die volgende tydskrifte is geraadpleeg:

Kriterium

Sestiger

Standpunte

Tydskrif vir geesteswetenskappe

Tydskrif vir letterkunde