

DIE ONTWIKKELING VAN DIE
AFRIKAANSE DRAMA SEDERT 1955

Ninon Roets

in Verhandeling voorgelê aan die Fakulteit Lettere en
Wysbegeerte, Universiteit van die Witwatersrand
(Departement Afrikaans & Nederlands), ter verkryging
van die graad Magister Artium

Johannesburg 1974

INHOUDSOPGAWE

	<u>Bladsy</u>
HOOFSTUK I: Inleiding	1
HOOFSTUK II: Tyd en ruimte	
1. Inleidend	6
2. Die ouer Afrikaanse drama	12
3. "Die bestaan as tyd": Bartho Smit se <u>Christine</u>	14
4. Die tyd as ruimte: Dolf van Niekerk se <u>Kwart voor dagbreek</u>	25
5. Ruimtelike aktivering van die verlede: Adam Small se <u>Kanna hy kō hystoe</u>	35
HOOFSTUK III: 'n Veranderde wêreldbeskouing	
1. Inleidend	48
2. Die absurde: <u>Bagasie en Elders mooiweer en warm</u> van André P. Brink Eksposisie en karakter= beelding in die ouer Afrikaanse drama	48
André P. Brink, <u>Bagasie Elders mooiweer en warm</u>	57
Chris Barnard, <u>Pa, maak vir my 'n vlieër, pa</u>	77
Bartho Smit, <u>Putsonderwater</u>	84
HOOFSTUK IV: Slotbeskouing	95
Voetnotas en verwysings	102
Bibliografie	108
	113

HOOFSTUK 1: INLEIDING

In die sestigerjare het daar in die Afrikaanse prosa 'n vernuwing plaasgevind wat volgens literêre historici soos Antonissen¹⁾ net so ingrypend en omvangryk was as die vernuwing wat daar in die dertigerjare op die gebied van die poësie ervaar is. André P. Brink het sy boek Aspekte van die nuwe prosa²⁾ geheel en al aan hierdie vernuwing gewy en Van Wyk Louw het 'n reeks literêr-teoretiese opstelle, Vernuwing in die prosa,³⁾ oor die kentering in ons letterkunde, veral dan die prosa, geskryf. Dit is dus duidelik 'n erkende feit dat so 'n vernuwing wél in dié jare plaasgevind het.

Die skrywers wat veral vir die vernuwing in die prosa verantwoordelik was, is André P. Brink, Etienne Leroux, Chris Barnard en Dolf van Niekerk. Bartho Smit het op die gebied van die poësie ook 'n bydrae gelewer met sy vertalings van Henri Michaux se gedigte.

Dit is opvallend dat drie van bogenoemde figure 'n belangrike rol gespeel het ook in die vernuwing van die drama. Uitsonderings is Etienne Leroux, wat geen dramas geskryf het nie; Adam Small wat hom by die poësie en die drama bepaal het, en Bartho Smit wat 'n baie sterk rol speel in die vernuwing in die drama; daar hy die oudste (ook in jare) van die groep skrywers is en die mees standhoudende bydrae gelewer het. Deur sy literêr-teoretiese geskrifte en deur middel van persoonlike kontak, het hy waarskynlik die meeste prosaïste van "Sestig" beïnvloed.

Van Wyk Louw wend hom eers tot die verlede om aan te toon watter blywende goeie kwaliteite in ons ouer prosa aanwesig is. Dan stel hy die vraag op watter maniere vernuwing in die prosa kan plaasvind (en in 'n mate dalk plaasgevind het): Deur die aanpak van nuwe temas; 'n nuwe woordgebruik, nuwe maniere van bou, d.w.s. 'n nuwe volgorde in die aanbieding van feite; en laastens deur die opkoms van 'n nuwe wêreldbeskouing.

Voor 1960 blyk die aanpak van nuwe temas die aktiefste terrein van vernuwing in die prosa te wees. Daar was

byvoorbeeld die oorgang van die histories-romantiese verhale tot die realistiese uitbeelding van die boerelewe en later ook die grootstad. Verskeie ander temas is ook ontgin, byvoorbeeld die armblanke se lewe, Kleurlinge en naturelle, vissers, trekboere, stedelinge, jagverhale, die dierelewe en sosiale, morele en godsdienstige problematiek in die gewone Afrikaanse omgewing. Hy wys egter daarop dat die stylsoort in hoofsaak onveranderd gebly het, ongeag die nuwe temas. Die vernuwing op hierdie gebied het dus beperk gebly tot die uitbeelding van nuwe aspekte van die omgewing, maar "steeds in die styl van die rustige lokale realisme."

Wat nuwe woordgebruik of stylverandering betref, was daar ook reeds vroeër vernuwing in die prosa. Preller en Malherbe se sierstyl was hoofsaaklik 'n navolging van 'n buitelandse, meer spesifiek Nederlandse, tendens. Dit was ook in 'n mate reaksie teen die onverskillige woordgebruik van De Waal en sy geesgenote. Hierop het ook weer 'n reaksie gevolg, naamlik die kaalgestroopte, eenvoudige skryfwyse van Elise Muller en Van Melle. Die vernuwing op hierdie gebied was egter nie naastenby so ingrypend soos byvoorbeeld die taaleksperimente van Joyce met sy Ulysses en Finnegan's Wake nie. In Nederlands het Louis Paul Boon met sy los, geselserige styl ook 'n vernuwing in 'n byna teenoorgestelde rigting as dié van Joyce gebring.

Die eenvoudigste vorm van aanbieding van stof is die chronologiese. Hierdie bouvorm benut egter nie al die moontlikhede vir die opbou van spanning nie. Gevolglik het skrywers in die bou van hulle romans begin eksperimenteer met allerlei variasies in die aanbiedingswyse. Hierdie variasies kan baie verskillende vorms aanneem: die verhaal kan byvoorbeeld op 'n gevorderde stadium aangepak word en die ontbrekende gegewens word dan deur middel van ingelaste vertellings bygevoeg; twee of meer verhale kan gelyktydig aangebied word. Op dié manier word die spanning volgehou omdat die een verhaal telkens deur die terugkeer na 'n ander verhaal onderbreek word, eintlik is die moontlikhede legio. Soos in Gide se romans gaan die verhaal dikwels op twee

vlakke voort en daar is 'n wisselwerking tussen die twee vlakke omdat hulle mekaar oor en weer belig. In hierdie opsig is die Afrikaanse prosa nog baie dikwels aan die gewone aanbiedingswyse in chronologiese volgorde gebonde. Daar was wel, soos Van Wyk Louw aandui, 'n roman in briewe, Hettie Smit se roman in dagboekvorm en 'n "paar variasies binne die gebied van die kronologiese aanbiedingsmoontlikhede....", maar groot en ingrypende vernuwing op die gebied nog nie.

Die vierde moontlike terrein van vernuwing wat Van Wyk Louw uitsonder, is die moeilikste vorm wat slegs na 'n langsame groeiproses kan plaasvind, naamlik 'n veranderde wêreldbeskouing. Hierdie soort vernuwing is waarskynlik die radikaalste vorm van vernuwing vir al die kunsoorte, want dit verteenwoordig 'n nuwe kyk op die mens en sy wese. Dit kom neer op 'n spontane aanvaarding en uitlewing van 'n nuwe kyk op die wêreld deur massas mense en nie 'n voorgeskrewe, beplande of opsetlike nuwe lewensuitkyk nie. 'n Voorbeeld van so 'n wêreldbeskouing is die uitlewing van hulle geloof deur die vroeë Christene. Van Wyk Louw wys daarop dat daar reeds in Afrikaans in die laat negentiende eeu so 'n klimaatsverandering in die denke van die Suid-Afrikaner plaasgevind het. Die byna sestiende eeuse Boere-wêreld het plek gemaak vir 'n nuwe klimaat waaruit die Tweede Afrikaanse Beweging ontstaan het. Dit het aanleiding gegee tot die eerste kragtige kuns in Afrikaans. Ongelukkig het die Celliers-Leipoldt-Langenhoven-beeld so gekonsolideer geraak dat die roman byna twee geslagte lank in die gemoedlike lokale realisme vasgeval het. Van Wyk Louw noem dit 'n horisontale, eerder as 'n vertikale uitbreiding.

Ek loop eintlik die studie vooruit, maar wil graag op hierdie stadium die prosa met die drama in verband bring deur te wys dat die vernuwing in die drama in hoofsaak op dieselfde gebiede gekonsentreer is. Die ingrypendste verandering het op veral twee van die vier terreine plaasgevind, naamlik by die aanbiedingswyse en die nuwe kyk op die wêreld. Die vernuwing was in 'n mate dieselfde as dié op die gebied van die prosa, met die uitsondering dat die drama nie 'n ekwivalent bied vir Leroux se mite-ontginning nie.

In die dramas van die sestigerjare is daar veral ge-eksperimenteer met tyd en ruimte om 'n nuwe aanbiedingswyse te probeer bewerkstellig. Dit het aanleiding gegee tot daadwerklike vernuwing by veral Smit, Van Niekerk en Small. Verder het daar van Brink en Barnard 'n aantal dramas verskyn waaruit 'n mens veral uit die aard van die karakterbeelding, die "temas" en die skep van 'n nuwe 'wêreld', kan aflei dat hierdie dramas hulle ontstaan gehad het as gevolg van 'n veranderde wêreldbeskouing by die skrywers. By Smit is daar elemente van albei aanwesig, want hoewel hy hom hoofsaaklik met die tydruimtelike probleem bemoei, blyk dit uit sy teoretiese agtergrondstudies dat die eindproduk op 'n deeglike besinning oor die onderliggende filosofie (veral dié van Heidegger), gefundeer is.

Die doel van hierdie verhandeling is om aan die hand van verteenwoordigende of "sprekende" voorbeelde die aard, omvang en kwaliteit van die vernuwing in die drama na te gaan. Onder "ontwikkeling" in die titel word hier veral "vernuwende tendense" of "groeipunte" bedoel. Dit is nie die bedoeling om 'n historiese oorsig van die dramaliteratuur in dié tyd te gee nie.

Daar het natuurlik in die afgelope twee dekades 'n groot aantal dramas in Afrikaans verskyn en daar word steeds nuwes bygevoeg, maar ek het my vir die doel van hierdie studie tot sewe voorbeelde beperk. Die gekose tekste is Bartho Smit se Putsonderwater⁴⁾ en Christine⁵⁾, Chris Barnard se Pa, maak vir my 'n vlieër, pa,⁶⁾ André P. Brink se Bagasie⁷⁾ en Elders mooiweer en warm⁸⁾, Adam Small se Kanna hy kō hystoe⁹⁾ en Kwart voor dagbreek¹⁰⁾ van Dolf van Niekerk. Die motivering vir hierdie keuse is dat hierdie dramas die sprekendste voorbeelde is van die twee hoofaspekte van die vernuwing, naamlik eksperimente met tyd en ruimte en 'n veranderde wêreldbeskouing wat veral 'n nuwe soort karakterbeelding tot gevolg gehad het. Belangrike dramaturge, soos veral P.G. du Plessis, is weggelaat omdat sy werk buite hierdie twee kategorieë val en in dié opsig meer tradisioneel van aard is.

My benadering tot die dramas is hoegenaamd nie chronologies nie, daar ek begin met Christine wat eintlik die jongste van al die tekste is. Die rede hiervoor is dat die tydruimtelike probleem in Christine miskien die volledigste uitgewerk is en dat dit gevolglik as uitgangspunt dien vir die bespreking van Kanna hy kô hystoe en Kwart voor dagbreek, wat tot dieselfde kategorie behoort. Wat Brink en Barnard se dramas en Putsonderwater van Smit betref, is die keuse gemotiveer deur die veranderde wêreldbeskouing van die skrywers en veral dan die soort karakterbeelding wat dit tot gevolg het. Om dié verandering te verduidelik het ek 'n paar vergelykings met ouer dramas getref sodat die verskille duidelik kan blyk. Dit gaan dus om die kwaliteit van die vernuwing in hierdie dramas en veral om die ooreenkomste ten opsigte van die aard van die vernuwing.

Die aanbiedingswyse word bepaal deur die aard van die stukke en is gevolglik nie chronologies nie. Omdat die vernuwing op die gebied van die drama ten opsigte van bou en wêreldbeskouing met die prosa ooreenstem, het ek dit nodig geag om Van Wyk Louw se uiteensetting van die vorms van vernuwing in die prosa as uitgangspunt vir my benadering tot die drama te gebruik. Die tekste is spesifiek gekies omdat hulle ooreenkomste toon ten opsigte van vernuwende tendense wat nie slegs tot enkele stukke beperk is nie.

Om die lees te vergemaklik, word die verwysings deurlopend genommer en eers aan die einde van die studie geplaas. Aanhalings uit dramatekste is gewoonlik uit die jonger uitgawes gekies, maar die eerste verskyningsdatum word in die bibliografie bygevoeg.

HOOFSTUK II: TYD EN RUIMTE

1. Inleidend

Daar is in die letterkunde van die twintigste eeu duidelik 'n bewuswording van die probleem van die mens se belewenis van tyd en ruimte. Hieruit ontstaan 'n aantal moontlikhede vir vernuwing met betrekking tot die aanbieding van die stof.

Henri Bergson se strewe was na die "durée réelle" ("ware duur"), 'n poging om die horlosietyd verby te gaan. Hiermee verkry hy 'n tyd waarin verlede, hede en toekoms 'n wisselwerking ondergaan. Die chronologie word opgehef totdat die subjektiewe, innerlike of psigologiese tyd die enigste werklike tyd word. André P. Brink ¹¹⁾ sê dat Bergson 'n menslike betekenis aan die tyd verleen.

In Proust se werk duik die begrip "tydruimte" ook herhaaldelik op en hy het dit prakties toegepas as struktuur-faktor in sy werk. Hy ontgin die belangrike begrip "mémoire involontaire" ("onwillekeurige herinnering"). Proust se verteller "onthou" nie, hy herleef die gebeure. Dit word vir hom die hele werklikheid, die nou en hier, onafhanklik van "binne", "buite", "gister" en "vandag". Die "monologue intérieur" wat Virginia Woolf en Nathalie Sarraute gebruik, kom ook hier ter sprake. Daarmee word die binnewêreld deur die subjektivering van die tyd tot die enigste geldige wêreld verhef. Brink gebruik Der Zauberberg van Thomas Mann om te wys hoe hede, verlede en toekoms deur wederkerende motiewe aaneengeskakel word. Hy toon aan hoe die onderliggende tydsmotiewe die ganse struktuur van die roman bepaal.

Dit gaan nou in die roman nie meer om die vertel van gebeure nie, maar om 'n soektog na die verlore tyd. Brink sê: "So belangrik is die moment, die hede, vir die nuwe roman dat 'n skrywer soos Louis Paul Boon selfs in 'n historiese roman die praesens gebruik - De bende van Jan de Lichte. Dit duidelik dat hy vanuit die hede terugkyk na 'n voltooide verlede, en dat hy met die vertel van elke insident ook weet wat "later" gaan gebeur en selfs vooruitwys daarna, en tog is die vertelvorm in die hede: so skep hy 'n sonderlinge

simultaanheid van hede en verlede, iets wat aansluit by 'n ruimtelike opskorting van epiese afstand " (p. 93).

Dit kom daarop neer dat die hantering van tyd 'n kernverskil tussen die ou en nuwe roman is. Hier sluit die drama ten nouste by die roman aan omdat die handeling op die moment dat daar in die verlede teruggeslaan word, steeds voortgaan en sodoende 'n dramatiese spanning tot gevolg het. Die feit dat die tyd in die drama voortdurend voortbeweeg, is 'n onverbiddelike faktor wat nie buite rekening gelaat mag word nie. Dit moet dus steeds in ag geneem word as daar van tegnieke soos dialoog, die bodeverhaal, die koor of die terugflits gebruik gemaak word om "die verlede" in die drama te betrek.

Arthur Miller probeer in Death of a salesman om deur middel van die terugflits Willy Loman se gedagtes direk daar te stel; dus 'n poging om soos Henry James in sy romans 'n bewussynstoestand weer te gee. Kannemeyer¹²⁾ meen dat dié Miller-tegniek eerder 'n voortdurende wisselwerking tussen hede en verlede meebring en nie bloot 'n metode is om die gehoor in te lig nie.

Dit kan dalk sinvol wees om Van der Kun¹³⁾ se uiteensetting van die handelingsaspekte van 'n drama nader te beskou, veral daar hy, wat die tydsfaktor betref, 'n noukeurige uiteensetting gee en 'n paar nuttige terme verskaf. Of dié terme van toepassing is op die dramas wat bespreek word, sal by nadere ondersoek blyk.

Hy gaan uit van die standpunt dat handeling die één aspek is wat eie is aan die drama en dat die geheel van al die gebeurtenisse op die toneel volgens 'n beplande patroon verloop. Binne hierdie bepaalde plan is daar aparte handelinge wat afgeslote is en elk op sigself 'n eenheid vorm.

Conradie¹⁴⁾ gebruik die begrip "handelingsgeheel" soos Van der Kun dit uiteensit, naamlik 'n groter kompleks van handelingseenhede wat saam 'n geheel vorm. Conradie voer dit egter 'n bietjie ver as hy hierdie beginsels soos volg as "vereistes" vir die dramatiese struktuur stel: "Die handelingsgehele moet egter nie losstaande eenhede wees nie; hulle moet nou by mekaar aansluit en gesamentlik die beweging

van die drama verder voer tot by die hoogtepunt. Die verskillende handelingsgehele moet dus noukeurig georganiseer wees sodat elkeen sy juiste plek in die drama as geheel inneem. As eerste vereiste kan 'n mens stel dat die een handelingsgeheel op natuurlike wyse uit die ander moet voortvloei en die noodwendige gevolg van die voorafgaande gebeurtenisse moet wees. Die episodes moet mekaar nie alleen in die tyd opvolg nie, maar die een moet die gevolg van die ander wees." Toegegee, die ontleding van 'n drama deur middel van onderverdeling van die handelingsgehele en 'n ondersoek na hulle funksie in die geheel lyk na 'n geldige studiemetode, maar 'n mens hoef slegs na die "aantekening" by Kanna hy kō hystoe te kyk om te sien dat veral Conradie se laaste vereiste nie 'n noodwendige eienskap van elke drama hoef te wees nie. Small sê: "Die spel is nie chronologies nie. Die karakters praat oor afstande, jare, drome en die dood heen." In die proloog beaam die Stem dit en brei die stelling soos volg uit: "Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is, dié wat lewe, onthou dié wat dood is" (p. 10).

Van der Kun stel dit minder sterk as Conradie: "meestal is er in het drama sprake van 'samenhandelen' Een dergelijk handelings-'geheel' tusschen verschillende spelers vindt evenzeer zijn afsluiting in het resultaat, dat onmiddellijk uit het betreffende handelingscomplex volgt, of het wordt evenzeer besloten, doordat de reeks van gebeurtenissen wordt afgebroken en door een andere gevolgd." (p. 3). Hy onderskei ook tussen die waarneembare uiterlike handeling en die psigiese, nie-waarneembare handeling wat sin gee aan eersgenoemde. Die twee saam vorm die "optrede" van die speler, of soos Moulton¹⁵⁾ dit stel: "life presented in action." Van der Kun noem dit wat die toeskouer uiteindelik beleef, die voltooidde speelhandeling of te wel die "speelhandelingseenheid". Hy praat wél van 'n "verband" tussen handelingsgehele en van 'n "verloop" van gebeurtenisse in die drama, maar stel nie die vereiste dat die gebeurtenisse mekaar "in die tyd" moet opvolg nie. Op die vraag of daar 'n onderskeid is tussen die verloop van sake in die werklikheid en dié in die dramatiese verloop,

antwoord hy dat die dramatiese verloop wél ooreenstem met die werklikheid, maar dat die dramatiese verloop van die eerste oomblik af as eenheid aangebied word en dat dit 'n gebeurtenis is wat in homself gesluit is. Die gebeurtenisse sal volgens 'n bepaalde plan binne 'n voorafbepaalde tyd plaasvind. Binne die geheel verkry elke handeling 'n bepaalde plek en vorm uitdruklik deel daarvan. Die geheel of eenheid is dit wat die dramaturg vooraf gekonsipieer het en dit is op hierdie konkrete geheel wat gehoor en spelers ingestel is. Van der Kun haal vir Simons¹⁶⁾ aan ter stawing van sy stelling dat die verloop van gebeurtenisse 'n "verwerkliking" is. Simons stel dit so: "Een reeks van gebeurtenissen vormen te zamen: een handeling. Een toneelwerk (drama) is dus de directe voorstelling van een zich ontwikkelende handeling."

Waarop hierdie hele beskouing van Van der Kun eintlik afstuur, is die onderskeid wat hy tref tussen die verskillende "actie-momenten". Dit is, kort gestel, die volgende: Sommige handelingsmomente wys uit na 'n bepaalde punt in die toekoms en is dus "prospectieve handelingsaspecten". Ander handelingsmomente wys weer na 'n bepaalde punt in die verlede uit en is "retrospectieve handelingsaspecten." Die derde soort handelingsaspek is dié wat 'n verband het met die gebeure wat op dieselfde moment op die verhoog plaasvind, naamlik die "simultane handelingsaspecten". Hy onderskei verder ook tussen handelingsaspekte wat simultaan maar agter die toneel afspeel en gegewens wat geleë is in die agtergrond waarteen die handeling afspeel.

In die ouer Afrikaanse drama moes die dramaturge 'n metode vind om tydens die eksposisie sekere gegewens uit die verlede bekend te maak. Dit word algemeen aanvaar dat die dialoog vir die dramaturg die primêre eksposisionele instrument is. Die bekendste manier om inligting oor die verlede te verskaf, soos dit in die Afrikaanse letterkunde teruggevind kan word, is die koor, die verteller of die bode, die alleenspraak en dan ook later die terugflits.

In die meer moderne prosa en drama is daar soms 'n ineenstrengeling van verskillende tydsvlakke, soms selfs 'n simultane aanbieding daarvan. In die Afrikaanse poësie, so vroeg reeds as Joernaal van Jorik¹⁷⁾ (1949), het daar so 'n

opheffing van tyd en ruimte plaasgevind. In die tweede afdeling, "Kamera", stel die digter dit so:

"Hy weet met die weerkaatsings in die ruit
vlakke en beelde skuif deur alles heen
en niks is in sy tyd en stof gesluit
maar alles stroom deur grens en eeu aaneen."

In die strofes wat hierop volg, word die woorde prakties toegepas in die beskrywing van die Kaap soos hy tegelyk in beelde uit verskillende eeue daar uitsien:

"Sien daar voor Tafelberg en Duiwelspiek
hoe klein die bruin beeld Jan van Riebeeck
tussen 'n mallemeul se meganiek
en rooi skoorstene van die hawe steek.

.....

O Fort, Kasteel, vyfpuntige gebou,
straatsteen in die suidelike donker,
strate van Oranje, Buren en Nasou,
Leerdam, Katzenellenbogen - flonker "

Dit word dan direk gevolg deur 'n paradetoneel wat tans nog bekend is:

"'n Ou Mark: langs kalkstrepe op die Plein
staan groen vragmotors, ongeskeerde mans
uit die Pêrel, Wellington en Drakenstein,
Verdruk-my-Nie en van Kleinwolwedans."

Ook in die Afrikaanse romankuns is dit nie 'n onbekende verskynsel nie. Vergelyk Chris Barnard se Mahala¹⁸⁾, waarin die hele verhaal in die hede deur die verlede gekleur en eintlik bepaal word. Die hoofkarakter, Delport, voer die bestaan van 'n vlugteling, want soos die verlede geleidelik bekend gemaak word, neem sy onrus toe. Die tydshantering speel dus 'n sleutelrol in hierdie roman. André P. Brink se Orgie¹⁹⁾ voer dit nog verder. In dié roman word twee verhale simultaan aangebied, nie slegs wat betref die inhoud nie, maar ook tipografies in kolomme naas mekaar of op teenoorgestelde bladsye. Hierdie tegniek maak dit vir die leser moontlik om die twee verhale gelyktydig te lees en dus te ervaar. Dit is verder ook moontlik dat die een "verhaal" op die ander kommentaar kan lewer en dit kan verduidelik. "n

Voorbeeld van hoe die verhaal uit twee perspektiewe aangebied word, vind 'n mens in die dialoog op bladsy 54:

"-Ek sou jou 'n kind wil
gee, so graag. Maar ek
durf nie.

-Om jou 'n kind te gee,
sou julle altyd by my
moet kan bly. En dit
kan nie. Jy weet dit
self.

-Nee, nee. Waarom sê jy dit?
Gee my 'n kind. Vannag nog,
netnou, as ons terug is in my
kamer met die bont gordyntjies.

-Maar kan jy nie verstaan dat
ek 'n kind moet hê nie? En ek
wil joune hê, sodat niks my
oort weer van jou kan wegneem
nie."

In Lobola vir die lewe²⁰⁾ het André Brink alreeds met 'n soortgelyke tegniek begin eksperimenteer, maar hier in die vorm van kursiefgedrukte, alternerende reëls wat dieselfde verhaal uit twee perspektiewe vertel, byvoorbeeld op bladsy 43:

"Op daardie oomblik hoor sy waaksame ore die verskrikte
Tusser die grys geluide van die bedrywige môre ineens
uitroep van 'n melodieuze jong stem wat hom die teuels
'n ander klank. Stilstaan 'n oomblik en dan nuuskierig
laat intrek om gespanne te luister. Doodse stilte
naderslenter na die dromming op die hoek (enigiets
begroet hom. Nee, daar is dit weer, hierdie keer die
solank dit net iets nuuts is).
onmiskenbare hulgeroep van 'n beeldskone jong maagd."

2. Die ouer Afrikaanse drama

Die eksposisionele probleem word in die ouer Afrikaanse dramas op verskillende maniere te bowe gekom. Reeds in Leipoldt se twee dramas Die heks²¹⁾ (1923) en Die laaste aand²²⁾ (1930), tref mens die probleem aan van die bekendstelling van 'n hoofkarakter wat in die hede en in die verlede teen twee verskillende agtergronde optree. In Die heks word die verlede hoofsaaklik deur Elsa onthul. In Die laaste aand is dit Martha wat met haar lang alleensprake die ontbrekende gegewens verskaf. In albei hierdie dramas vorm die handeling slegs die laaste fase van 'n lang geskiedenis wat dit voorafgegaan het en wat dan deur die karakters opgeroep word. Hierdie verlede kleur en bepaal die handeling en dien ook as regverdiging of motivering vir hulle optrede.

In Grosskopf se As die tuig skawe²³⁾ (1926), word Fred soos 'n Griekse bode gebruik om berig te bring van Gert en Tom se verdrinking; gebeure wat in 'n ander tyd en ruimte plaasgevind het. In Lizzie, Krissie en Marie se gesprek hoor 'n mens van Gert se galantheid teenoor Marie. Met Lizzie se voortdurende gebabbel word die toneel vollediger ingeklee en allerlei gegewens word aan die leser verskaf.

Fagan se Ousus²⁴⁾ (1934) is in 'n sekere sin 'n kroniek drama wat strek oor vyf en vyftig jaar. Die groot gapings

tussen die drie bedrywe word op natuurlike wyse deur die dialoog ingevul. Die lang tydsverloop wat ook ten nouste saamhang met die tema, word op so 'n wyse deur Fagan oorbrug en die "gapings" so ingevul dat daar 'n veel hefter eenheid van bou is as wat 'n mens dalk sou verwag.

Later sou die drama, soos die roman en die film, ook die terugflitstegniek gebruik om die chronologiese aanbieding van gegewens te wysig en om ander tye direk in die roman te betrek. Die terugflits vernietig in 'n sekere sin die gehoor se "illusie" van die werklikheid deurdat dit aspekte van die karakter illustreer en beklemtoon wat normaalweg onsigbaar sou wees. In Jean-Paul Sartre se Altona²⁵⁾ speel hede en verlede gelyktydig af en is albei ewe onmiddellik en waar. Die gegewens word dus hier op dramatiese wyse met direkte daarstelling oorgedra. Die karakters staan beide in die hede en in die verlede, waardeur hulle 'n veel ruimer perspektief verkry.

In Afrikaans verskyn die terugflits as sodanig vir die eerste keer in twee dramas wat in die laat vyftigerjare kort op mekaar volg. In Die goeie jaar²⁶⁾ (1958) van Henriette Grové, word die terugflits doelbewus aangewend om 'n bewussynstoestand direk by die hede te betrek en nie slegs as bron van inligting nie. Die dood van Gert Buitendach word uit Tobias Davel se gesigspunt aan die gehoor oorgedra en terwyl tyd en ruimte onveranderd bly, word Tobias se gedagtes gedramatiseer. In die terugflits is dit slegs die gedagtes van Tobias en Gert wat hoorbaar is, hulle praat of handel nie werklik self nie.

Kannemeyer sê in sy Opstelle oor die Afrikaanse drama²⁷⁾ dat Die goeie jaar 'n onthullingsdrama genoem kan word: die noodsaaklike inligting word gedramatiseer en nie vertel nie.

Om die gebruik van die terugflits en die verdere ontginning van die tydruimtelike probleem in die Afrikaanse drama te illustreer, het ek veral drie skrywers, Smit, Van Niekerk en Small gekies. Van die drie lyk dit of Smit die reeste geobsedeer is met die probleem, omdat hy vroeg reeds met die terugflits begin eksperimenteer het en deurgaans volgehou het met die verkenning van die moontlike oplossings vir die probleem wat tyd en ruimte vir die dramaturg bied.

In 1959 verskyn Moeder Hanna²⁸⁾, waarin Hanna in 'n terugflits 'n episode herbeleef wat al haar daaropvolgende handeling en haar uiteindelijke ineenstorting motiveer. Daarna volg Die verminktes²⁹⁾ waarin daar twee terugflitse voorkom. Frans tree in die eerste bedryf in 'n ander tyd en ruimte in as hy sy bruin moeder in die lokasie besoek. Hierdie toneel het so 'n geringe invloed op die drama as geheel dat dit moeilik dramaties verantwoord kan word. Maar in die derde bedryf keer Frans in 'n droombeeld na sy verlede terug en wat hy daar beleef, word byna woordeliks aan die einde van die derde bedryf in die "hede" herspeel: die terugflits is hier dus sinvoller geïntegreer omdat dit 'n betekenisvolle karakteraanvulling gee.

Van Wyk Louw maak in sy hoorspel Lewenslyn³⁰⁾ op unieke wyse van die terugflits gebruik, maar daar dit 'n hoorspel is, val dit streng gesproke buite die raamwerk van hierdie studie.

3. "Die bestaan as tyd": Bartho Smit se Christine

Soos Arthur Miller gebruik Smit in Christine³¹⁾ 'n verfynde vorm van die terugflits. Dit lyk of daar by Christine sprake is van veel meer as blote mededeling of verskaffing van aanvullende inligting. Eerder kan dit gesien word as 'n tegniek wat voortvloei uit die inhoud, naamlik 'n poging tot dramatisering van Paul se bewussynstroom, van al die moontlikhede van sy belewenisse in die verlede, die hede en die toekoms en dat hierdie een tydstip in sy lewe, waarin sy hele eksistensie gekonsentreerd is, bloot as uitgangspunt gebruik word.

Dit is die dramaturg self wat reeds in sy toneelaanwysings melding maak van die tydprobleem deur na Paul Harmse te verwys as "die sentrale ervarende persoon" en ook deur die aanwending van die woord "tydsvlakke".

Paul Harmse is die sentrale ervarende persoon omdat die hele stuk draai om sy aanbieding van verskillende tye in sy lewe (en selfs "tye" kan 'n misleidende woord wees, soos ek later sal aantoon). Dit gebeur in die vorm van 'n "hofsak" waarin hy 'n "regter" toespreek en vertel van sy lewe r

met Christine, sy vrou, op verskillende tydstippe in hulle verhouding.

Sou 'n mens, as jy die drama vanuit hierdie oogpunt benader, kon aanvaar dat Paul Harmse die enigste ervarende persoon is? Is dit nie hy alleen wat in die "hede" alles in sy herinnering weer beleef nie, sodat al die ander karakters se deelname slegs deel uitmaak van sy herbelewenis en dus van sy herinnering, eerder as dat hulle die hede saam met hom ervaar? Die antwoord op hierdie vrae sal afhang o.a. van waar 'n mens gaan onderskei tussen verdigting en waarheid, of syn en skyn, (watter insidente het werklik plaasgevind en watter is slegs moontlikhede in sy gedagte-wêreld?) en van hoe jy die tydsvlakke indeel (wat is "hede" en "verlede" en is daar enige verskil tussen dié twee in sy ervaring van die tyd?)

Wat verdigting en waarheid nog verder verstrengel, is die simultane aanbieding van die verskillende "tydsvlakke". Laasgenoemde woord is blykbaar gekies omdat dit die betekenis van vlakke, d.w.s. in diepte eerder as in breedte, wil impliseer. Die skrywer wil waarskynlik hiermee beklemtoon dat die gebeure uit die "verlede" nie slegs deur Paul in herinnering geroep word nie, maar dat dit werklik herbeleef word.

Wat betref die tydsvlakke dan soos hulle in Christine voorkom, sou 'n mens die volgende met sekerheid kan onderskei: Ten eerste die hofsaak, die bekentenisse van Paul aan 'n denkbeeldige regter, wat 'n raamwerk vorm wat die res van die handeling as 't ware inlyf. Soos ek later sal verduidelik, beteken dit egter nie dat 'n mens Christine tot "raamvertelling" kan reduceer nie. Ten tweede is daar die onmiddellike verlede waarin Paul se verhouding met die jong verpleegster, Magda, en die terugkeer van die "ou" Christine afspeel. Dit is hier dus 'n soort driehoekverhouding. Maar onderwyl hierdie gegewens taamlik realisties aangebied word, dring 'n verdere verlede tussendeur in, naamlik Paul en Christine se eerste ontmoeting toe sy 'n nonnetjie in die klooster was (p. 2); hulle huwelik en vriendskap met Friedl en Günter Schicksal, 'n offisier in die SS (p. 14).

Laasgenoemde tydsvlak het ook verskillende dimensies en word nie chronologies aangebied nie: insidente wat op mekaar gevolg het, word in omgekeerde orde afgespeel. Paul onthou byvoorbeeld eers sy kennismaking met die klein Christine (p. 2), dan trou hulle en woon saam in sy woonstel. Maar op p. 31, reeds in die tweede bedryf, speel daar weer 'n toneeltjie tussen Paul en die nonnetjie by die kloostermuur af. Dit is die keer wanneer hy vir Christine in tranes vind en sy hom vertel van Suster Agatha wat haar voor 'n spieël betrap het.

Uit hierdie tydperk in hulle verlede word ook drie variante van hulle konfrontasie met Günter vertel. Die drie tonele speel af terwyl Paul met die "ou" Christine dans en sy "geboortedag" vier, soos hulle dit vroeër ook gevier het, met wyn en dans (p. 40 - 47, 63 - 65, 65 - 66). Günter verskyn en terwyl hy met Christine dans, vertel hy dat hy 'n vriend ontmasker het wat met 'n Jodin getroud is. Dit is die basiese gegewens, maar dit word driemaal aangebied en elke keer reageer Paul anders. Die eerste keer onthou hy dat hy geweet het Christine is 'n Jodin (p. 45 - 46), maar verander dan van plan en sê dat hy wêl geweet het. Günter sien dit as 'n oomblik van (jou) swakheid" en neem tog vir Christine weg. By die tweede aanbieding van die toneel (p. 62 - 65), ontken Paul ook dat hy geweet het, maar gee dan toe dat sy hom die vorige aand vertel het. Maar met Günter se derde beskuldiging verraa Paul vir Christine met sy vurige ontkenning waarby hy dan volstaan (p. 69 - 70). Dit is duidelik dat dit ook in Paul se herinnering as alternatiewe bestaan, dat twee van die insidente verdigting en een waarheid moet wees; hoogs waarskynlik is die derde variant die waarheid, omdat Paul daarna aan die regter sê: "Ek het nie 'n kouse gehad nie, u Edele. Dit was dit - of my lewe." (p. 71)

Sy verhouding met Christine toe hulle jonk was en dié met die ou Christine, wat uit twee verskillende tydperke dateer, word tog simultaan aangebied. Die "eerste" verhouding kan met 'n redelike mate van sekerheid as werklik en aktueel aanvaar word omdat dit die "tweede" kleur en daardeur haenspeel. Christine, die agtervolger, die "bloedhond", wat

weier om vir Paul sy vryheid te gee, wat telkens Paul se skuld vir haarself toe-eien, verskyn tesame met die jong Christine en hulle bly volkome onbewus van mekaar terwyl Paul dan as 't ware die hede, verlede en verdere verlede gelyktydig beleef (en verbind) deur met hulle albei te kommunikeer en ook tussendeur kommentaar tot die regter te rig.

Die oorgange wat gebruik word om tussen die tydsvlakke heen en weer te beweeg, is soms besonder subtiel, ander kere weer meer geforseerd. Die heel eerste is Paul se eed teenoor die regter: "So help my, God", en dan volg 'n verplasing in tyd en ruimte met 'n presiese herhaling van dieselfde woorde as 'n soort wanhoopskreet wanneer hy vir Christine buite in die straat sien aankom. Die "brug" is dus hier 'n enkele sin. (p. 1) Op bladsy 4 dien 'n enkele woord "kom", as oorgang: Paul vra vir die jong Christine:

"Paul: Sal jy weer kom, Christine?

Meisie: Ja.

Paul: Wanneer?

Meisie: Ek weet nie. Ek sal kom as ek kom.

Verpleegster se stem: Kom sy?"

'n Meer tradisionele terugflits vind plaas op bladsy 12 waar Paul met sy woorde: "Onthou jy - die eerste dag toe jy na my gekom het ?", die geleentheid skep vir hierdie toneel uit die verlede om afgespeel te word. Dit eindig dan weer waar Christine sê: "Nee - ek onthou nie. Wat het ek gesê?"

By een geleentheid berei die dialoog 'n mens voor op die aankoms van die ou Christine as Paul vir die woonstelopsigter sê: "Ja, goed. Stuur haar maar op." Maar as die deur dan oopgaan, verskyn die nonnetjie en tyd en ruimte word so te sê uitgewis.

Een van die tonele waarin die handeling en ook die dialoog uit die twee tydsvlakke miskien die hegte geïntegreer is, is die gesprek tussen Paul en die twee Christines, op bladsy 15:

"Paul (aan Christine wat afstof): Christine Ek het vir my 'n ander vrou gevat. 'n Jong verpleegster.

Skaars vier en twintig. Sy leef al die afgelope jaar hier saam met my.

Christine: Jy moet jou tog net nie belaglik maak nie, Paul.

Paul: Hoekom sal ek my belaglik maak?

Christine: 'n Meisie van vier en twintig kan jou nie liefhê nie. Jy kan haar oupa gewees het.

Paul: Wel - sy hét my lief.

Christine: Sy wil iets van jou hê. Of anders ly sy aan 'n vaderkompleks.

Meisie (wat ook afstcf): En weet jy wat sê sy van jôu?

Paul (aan die meisie): Wie?

Meisie: Friedl.

Paul (aan Christine): Wil ons nie maar altyd iets van mekaar hê nie? Maar hoe ongelooflik dit ook al vir jou mag klink, glo ek tog dis vir my wat sy wil hê. (Aan die Meisie): Wat sê Friedl van my? (Aan Christine): Ek - soos ek vandag is.

Meisie: Ek kan nie vir jou sê nie. Dit sal jou 'n groot kop laat kry.

Paul (aan Christine): En miskien is ek ook glad nie vir hâar so oud soos vir jôu nie. Sy kyk deur jong oë. En hâar jeug maak my ook jonger.

(Aan die Meisie): Ek het al klaar 'n groot kop.

Meisie: Hoekom?

Paul: Omdat die wonderlikste meisie op aarde met my getrou het. (Aan Christine): Haar jeug het my lewe aan my teruggegee. Ek lêef weer - saam met haar. Ek werk. Sy 't die wcestyn laat bloei in my. (Aan die Meisie): Wat sê Friedl van my? (Aan Christine): Sy't selfs vir my 'n toekoms gegee. Sy verwag my kind.

Meisie: Sy sê jy was self nie die onaardigste bruidegom wat sy al gesien het nie."

Die dialoog gaan in hierdie trant voort tot aan die einde van die bedryf, op bladsy 23. Vorm en inhoud maak hier 'n sinvolle geheel uit, want die twee tydsvlakke wat deureengevleg word en waartussen Paul ongedwonge heen en weer beweeg, dien ook as kommentaar, die een op die ander, as sielkundige motivering vir Paul se optrede. Sy woorde aan die jong Christine: "Omdat die wonderlikste meisie op aarde met my

getrou het", klink weer op in sy woorde aan die ou Christine as hy van Magda sê: "Haar jeug het my lewe aan my teruggegee. Ek lêf weer - saam met haar." Langsamerhand word 'n mens bewus van Paul se gedagtegang; van sy gevoel teenoor die jong Christine en Magda wat eintlik net één gevoel is, en ook van sy eksistensiële nood, sy drang na lewe en jeug. 'n Mens word hier bewus van iets meer as net die "gewone" terugflits (soos dit byvoorbeeld in rolprente gebruik word), omdat daar in Paul se gees tussen hede en verlede weinig onderskeid is.

Ook die toekomsmaontlikhede word oorweeg, en as Christine vir Paul vermaan om sy skoene aan te trek "anders is jy net-nou weer die ene rumatiek", (p. 26) lei dit 'n toneel in (wat natuurlik by die woord "rumatiek" aansluit) waarin Paul hom sy ouderdom en dood voorstel. Hy sien homself dan as 'n volkome afgetakelde ou man met Magda en Christine nog steeds by hom. Na afloop van hierdie "verbeeldingsvlug" gaan Christine doodrustig voort met: "Mens - is dit soos jy self jou skoene aantrek?"

Deur die oorgange word 'n mens langsamerhand daarvan bewus dat jy hier te doen het met 'n poging tot dramatisering van Paul se gedagte-wêreld. As hy vir Christine aanrand en sy op 'n houpie op die grond bly lê, beleef hy onmiddellik weer die insident met die jong nonnetjie waar hy haar in 'n soortgelyke houding aangetref het by die kloostermuur (p. 30 - 31). Dit is duidelik 'n assosiasie en nie slegs aanvullende of bykomstige inligting uit die verlede nie.

Günter se "derde verskyning" en Paul se "verraad" speel af terwyl Christine vertel van 'n ou Joodse vroujie wat kaal gedans het vir die soldate: taamlik duidelik 'n aansluiting van sy oorweldigende skuldgevoel by haar verhaal (p. 64 - 66). Kannemeyer³²⁾ sê van hierdie toneel: "Dié tipe struktuur maak dit moontlik vir Smit om verskillende verledes naas mekaar te plaas sodat die een dikwels die ander op treffende wyse kan "begelei"."

'n Verdere aanduiding dat Christine 'n dramatisering is van Paul se bewussynstroom, is dat al die "handeling" plaasvind binne die raamwerk van 'n hofsak waarin hy sy skuld teenoor 'n denkbeeldige regter bely, soos in die openingswoorde: "Skuldig, u Edele." As 'n mens egter van 'n hofsak

wil praat, moet jy onderskei tussen die byna allesomvattende hofsak waarin Paul met die regter praat en wat in die "hede" plaasvind, en die twee weergawes van die hofsak binne die "verhaal" waarin Paul teregstaan op 'n aanklag van moord (of poging tot moord) op Christine. Die eerste ("denkbeeldige") hofsak loop deur die verhaal van Paul en die ou Christine heen; Paul wend hom telkens tot die regter ter verduideliking en soms ter verontskuldiging van die dinge wat hy gedoen het. Dit word 'n weergawe van ál Paul se belewenisse: sy verhouding met Christine, hulle huwelikslewe, al sy wense (bv. dat hy deur sy verhouding met 'n jong meisie vir homself die ewige jeug kan verseker, dat hy vrugbaar kan wees, ens.), maar ook sy skuld. Die skuld is hoofsaaklik gewortel in sy "verraad" wat nie noodwendig só plaasgevind het nie. Dit kan 'n gedagte of 'n vrees of 'n impuls wees wat hy projekteer, soos byvoorbeeld die moorde. Dit is gedagtes wat in elke menslike verhouding kan bestaan, in elke huwelik. Ook sy beeld van sy eie toekoms, sy ouderdom, sy aftakeling tot die dood, kan 'n projeksie van sy vrees vir en afkeer aan die ouderdom wees. Daarom is daar ook 'n alternatiewe einde - juis omdat dit 'n projeksie van sy gedagtes is en nie 'n realistiese handeling wat voltooi word nie. In hierdie lig gesien, is dr. Kannemeyer se beswaar teen die alternatiewe slot moontlik ongeldig. Hy hou naamlik nie rekening met die feit dat dit ook in Paul se gedagtes as alternatief bestaan en nie slegs deur die dramaturg as alternatiewe speelwyse aangegee word nie. Kannemeyer sê naamlik "Daarby kom die probleem dat nie een van die twee slotte aan die raamvertelling reg laat geskied nie ... die dood van die hooffiguur laat die hede van die spel (die verhoor) volkome in die niet verdwyn." Soos ek reeds aangedui het, sien ek dié slottoneel as 'n projeksie van Paul se vrees wat juis spruit uit sy biegt teenoor die regter en ek kan om hierdie rede nie met bogenoemde uitspraak akkoord gaan nie. Antonissen³³⁾ sê: "Wat op die planke gebeur, is nie alleen die geheue wat hy van feite het nie, maar eweseer projeksies van wat, binne sy ervaringskring, miskien wel gebeur het, nog kan of liefs moet gebeur: projeksies van moontlikhede, verwagtings, wense, verlangens." Dit lyk my na 'n juiste benadering.

Binne die hofsaak word die huweliksformulier as "vonnis" besonder vernuftig uit 'n ander tydsvlak aangebied. Op bladsy 71 vind daar 'n subtiële oorgang plaas van Paul se nou reeds bekende bieb teenoor die regter, na 'n ander "werklike" hofsaak waarin hy teregstaan op aanklagte van moord. Christine, as sy vrou, verskyn nou saam met hom in die getuiebanc en pleit vir sy lewe. Nou word die onderskeid ietwat moeiliker. Is dit Paul en Christine wat in "die verhaal" in die hof verskyn, of is dit Christine wat in sy denkbeeldige hofsaak indring en hom in sy gedagte-wêreld selfs nie met rus laat om self sy saak te stel nie? As die vonnis uitgespreek word en dan die vorm aanneem van die trouformulier wat deur Paul en die jong Christine uitgespreek word, vind daar 'n verdere tydsverskuiwing plaas wat die gebeure nog moeiliker maak om te "plaas".

Martin Esslin³⁴) vertel van 'n Russiese drama wat in 1915 reeds in Engelse vertaling verskyn het as The theatre of the soul. Dit is 'n eenakter wat net in een persoon se gees afspel en die afsonderlike dele van sy ego illustreer, naamlik die emosionele en rasionele self in konflik met mekaar. As hierdie twee dele uitgeskakel word, bly die onsterflike oor. Esslin noem dit 'n monodrama, omdat dit in een mens se gedagte-wêreld plaasvind. Sou 'n mens in Paul Harmse se 'n figuur kon vind en in die geval sê dat hy dan die enigste ervarende persoon is, dat die hele drama in so 'n mate "vergeestelik" is dat al die handeling geïnterneel moet word as 'n bewussynstroom, as die konkrete segging of direkte daarstelling van die sinsbewussyn? Hiervolgens is dit dalk nie so belangrik dat daar 'n onderskeid getref móet word tussen verdigting en waarheid soos dit uit die hofsaak voortspruit nie. As alles so "vergeestelik" is, die uitbeelding van 'n gemoedstryd is, maak dit byna nie meer sâak watter dinge "werklik" plaasgevind het en watter "verbeel" is nie. Feit bly staan, as ervaring in Paul se gees is hulle dalk almal ewe onmiddellik en wâar.

In hierdie lig gesien is die drama 'n stryd binne Paul self, sien hy die hele "verhaal" - verlede, hede en toekomst, as 'n stryd in sy gemoed voor 'n regter. Paul is in hierdie

hofsak sowel aanklaer as aangeklaagde voor die regbank van sy gewete; hy vel in 'n mate ook sy eie vonnis deurdat hy vooruit ervaar hoe sy einde sal wees. (Is hier 'n aansluiting by die Middeleeuse siening van die hofsak waar dit neerkom op 'n stryd tussen die goeie en die bose en waar "God" soms op die allerlaaste oomblik ingryp en die sondaar vergewe? Vergelyk die wyse waarop Christine ingryp en by die regter pleit vir Paul se lewe.)

Die hofsak ontsluit dan ook die verlede en die motiewe vir Paul se optrede om uiteindelik te kan oordeel of hy Christine "vermoor" het of nie. Terwyl Paul bieg dat hy haar van die vensterbank afgestamp het, speel die toneel tweemaal af. Een maal bestaan daar 'n moontlikheid dat Christine self kon geval het (p. 50 - 52), en die tweede keer is dit 'n uitgemaakte saak dat Paul haar doelbewus uitgestamp het (p. 53 - 55). Na hierdie tweede poging word hy gearresteer en die polisieman lei hom weg met die woorde: "Jy kan jou saak in die hof stel Kom." (p. 55) Tussen hierdie woorde en die volgende bedryf vind dan die "werklike" hofsak plaas waarvan Christine in die vierde bedryf praat as sy sê: "Wyn. Om jou vryheid te vier." Uit hulle gesprek lei 'n mens af dat Christine weer eens die skuld op haar geneem het om hom los te pleit. Dan vind die insident met die naald plaas. (Soortgelyk aan die vertelling van die Joodse vroujie, vertel Christine hier weer 'n verhaal uit die kampe wat direk by die daaropvolgende handeling aansluit, of is hierdie geval daartoe aanleiding gee!). Paul vertel nou weer aan sy "denkbeeldige" regter hoe hy die naald in Christine se hart ingedruk het, terwyl sy hom met oop oë lê en aankyk (p. 68). Ná die vonnis wat die vorm van die trouformulêre aanneem (weer 'n eggo, 'n kommentaar uit een tydsvlak op die gebeure in 'n ander?), vind Christine se kruisiging plaas en hy bely weer aan sy regter: "Ek het haar nou gekruisig, u Edels. Ek het die Jood gekruisig wat my lewe gekruisig het." Hier eindig die hofsak wat tot dusver die raamwerk vir al die handeling gevorm het, maar ook die "werklike" hofsak waarna daar slegs in die dialoog verwys word as Christine met 'n kunsbeen verskyn en praat van "n opgeskorte vonnis" (p. 76), loop hier ten einde en die twee alternatiewe slotte

volg. Dit lyk dus of die "werklike" verhoor slegs in die dialoog genoem word, terwyl die ander, allesomvattende verhoor net in Paul se gedagtes bestaan. Die enigste probleem met hierdie onderskeid is dat Christine (soos ek reeds genoem het), 'n keer saam met Paul met sy denkbeeldige regter praat. Het sy hierdie keer wêreld aan die groter hofsaak deelgeneem waarvan sy anders blykbaar onbewus was, of is dit nog 'n projeksie van Paul se vrees vir die oudword, die agtervolging, die liefde waarmee Christine hom versmoor, dat sy selfs in sy bleg teenoor die regter kan indring, dus selfs sy bewussyn kan oorheers?

Bartho Smit gee self die verantwoording vir hierdie ingewikkelde aanbiedingswyse in die reeks artikels in F. Stiger³⁵⁾ en in Gesprekke met skrywers³⁶⁾. In laasgenoemde sê hy: "Paul Harmse ervaar sy bestaan as tyd, as 'n rasende verbystroom van alles in en rondom hom en dus ook van homself. Terselfdertyd ervaar hy dit ook as 'n bestaan tot die dood hy het die transendente, die ewigheid wat die Christendom hom bied, verloor; maar die ewigheidsbewussyn, die ewigheidsverlange het hy behou..... Hierin lê sy nood: Hy wil, hy móet voortbestaan - maar in die hier en nou van sy liggaamlike bestaan." Verder sê hy: "Ek sou Christine (eerder) wou sien as 'n stuk oor die bestaan as tyd - en 'n poging om aan dié vervlietende, abstrakte bestaan konkrete gestalte te gee." Chris Barnard maak melding van sy hantering van tyd, van werklikheid, en moontlikheid en van die ineenvlegting van tyd en moontlikheid, waarop Smit antwoord dat hy dit nie as aparte verskynsels sien nie, maar dat moontlikheid vir hom slegs 'n faset is van ons werklikheid as tyd. "Die bestaan as tyd is egter nie verskillende tydsvlakke wat ineengevleg is nie. Dis alles één tyd. Ek bedoel: die mens is wat hy was en sal wees en kan wees en kon wees en sou wees - en hy is dit meestal alles gelyktydig, op een en dieselfde moment. Dis hierdie gelyktydigheid van ons bestaan as tyd wat die grootste probleem, maar ook die grootste uitdaging geword het vir die hedendaagse kuns Worstel my werk nie met min of meer dieselfde tyd- en bestaansprobleme as dié waaroor Ionesco en die ander skryf nie? In Christine is daar die sogenaamde teater van die wreedheid wat in

Ionesco, Genet en talle van die ander se werke voorkom. Daar is die bestaan as binnewêreld wat sedert Strindberg orals in die hedendaagse teater opduik. Christine is tog feitlik geheel en al binnewêreld—."

In die reeks studies in Sestiger, gee Bartho Smit 'n uiteensetting van sy kunsidées, veral ten opsigte van die werklikheidsbeeld. Hy sien die grondvorme van die werklikheidsbeeld (d.w.s. ons waarneming van die werklikheid) as die basiese kunsvorme wat in ons tyd in drie vorms bestaan, naamlik: 1) Werke van die tradisionele werklikheidsbeeld; 2) Die veranderende werklikheidsbeeld tematologies aanwesig met die tradisionele vorm behoue; 3) Die soeke na 'n adequaat kunsvorm vir die werklikheidsbeeld van ons tyd.

Vroeër is die persoon en die persoonlike gevoel bespreek, maar nou verdwyn die mens - hy is niemand en almal, as 't ware gesigloos, soos hy deur die Ekspressioniste voorgestel is. In die twintigerjare weer, word die wêreld gesien in sy kompleksiteit en veelvlakkigheid - 'n deurbraak na die ondergronde van die oppervlakte of verskyningswêreld. Om dit voor te stel, word modelfigure of modeltipes gebruik. Nie alleen die huidige bestaansvlakke nie, maar 'n verband met een of ander mite, klassieke kunswerk of geskiedkundige gebeure word gegee.

Die wesenlike vernuwing, ook in vorm, begin eers waar die mens die afbeeldbaarheid van die objektiewe wêreld prysgee het en waar kuns openlik kuns word, sonder camouflasie. Dit is nie-simboliese direkte kuns waarin die binnewerklikheid na buite geprojekteer word. Hierdie direkte daarstelling neem verskeie vorme aan: ten eerste die konkrete segging en ten tweede die terugflitstegniek. Die ontorekendheid van taal is een van die grootste probleme van die hedendaagse skrywers. Die konkrete segging is onder meer 'n direkte daarstelling van die Synsbewussyn soos 'n mens dit in Christine aantref.

4. Die tyd as ruimte: Dolf van Niekerk se Kwart voor dagbreek

In Christine stel Bartho Smit vir Paul Harmse in 'n sentrale posisie vanwaar dit vir hom moontlik is om in alle rigtings te beweeg en ook om deel te neem aan al die fasette van die drama wat om hom afspeel. Hierdeur word die tydruimtelike probleem in 'n groot mate opgehef; dit laat die grense tussen tye en mense en tussen moontlikheid en werklikheid in so 'n mate vervaag dat die drama een geïntegreerde geheelbeeld van Paul se gedagterewêreld word.

In Kwart voor dagbreek word die verskillende tye en ruimtes streng afgebaken. Terwyl die idee waarskynlik is om 'n soort gelyktydigheid te bewerkstellig, gebeur feitlik die teenoorgestelde: daar word 'n breuk gemaak tussen die tye. Die stuk word aan sulke streng beperkings onderwerp dat die skrywer hom op 'n groot aantal tegniese hulpmiddels moet beroep om die verskuiwings in tyd en ruimte te bewerkstellig. Kruisbeligting, byklanke en 'n klankband word benodig om die tydruimtelike voorstelling te skep. Omdat die skrywer 'n ruimtelike skeiding maak, skep hy ook 'n breuk in die tyd; grense waaroor die karakters later begin struikel.

In die toneelaanwysings word presiese opdragte gegee ten opsigte van die verdeling van die verhoog in twee vlakke en vier aparte "gebiede", elkeen met 'n spesifieke tyd en ruimte daaraan toegeskryf. Van Niekerk stel dus direk tyd as ruimte voor, 'n tegniek wat tot nog toe in die Afrikaanse dramaliteratuur onbekend was.

Aan die linkerkant, op die voorste (of onderste) vlak, is Markus se studeerkamer, of te wel die hede wat betref Markus en Sonja. Direk daaragter is Markus se "verlede", sy jeugjare en sy ouerhuis. Regs voor is 'n hotelkamer waarin Sonja en Kasper se verhouding in die hede afspeel. Die openingstoneel, waarin Sonja haar verhouding met Kasper na 'n onderbreking van 'n paar jaar hervat, speel tussen die twee "wêreldes" af by 'n hoteltafeltjie wat na die betrokke toneel verdwyn. Regs agter, op die rostrum, speel die tonele uit Sonja se jeug in haar ouerhuis af. Volgens die

toneelaanwysings, sou 'n mens dit dus só kon voorstel met 'n diagram:

Rostrum	Markus se "verlede", sy ouerhuis, Loot.	Sonja se "verlede" met haar ouers, Bertha en Thys.		Verhoog
	Markus en Sonja se huwelik. Markus se studeer= kamer. Die "hede".	Hotel= tafeltjie in die hede.	Sonja en Kas= per se ver= houding. 'n Hotelkamer. Die "hede".	
Voorste vlak				

Die skrywer stel voor dat geskikte gaasmateriaal gebruik word om hede en verlede te skei en dat kruisbeligting en klankeffekte gebruik word om die nodige oorgange te bewerkstellig.

Die eerste indruk is dus van 'n goedbeplande (hoewel kunsmatige) toneel, waarin elke handeling volgens sy plek in die tyd in 'n spesifieke ruimte sal plaasvind. So eenvoudig is dit ongelukkig nie. Na 'n versigtige ontleding van die handeling blyk dit dat daar dinge in die hede en in die verlede plaasvind wat nie in hierdie ruimtes geakkommodeer kan word nie en wat dus bykomstige tegniese hulpmiddels noodsaak, sodat die diagram eintlik só moet lyk:

Verlede (1)	<u>Terugflits</u> Markus se kinderjare	<u>Terugflits</u> Sonja se ouer- huis. Haar jeug. <u>Terugflits</u>	Verlede
	<u>Terugflits</u> Markus se terugkeer na sy vader, Loot.		
Verlede (2)	<u>Klankband</u> Die kind se geboorte. (Meer on- langse verlede)	Hotel- tafeltjie "Hede".	Hede
Hede	Markus se studeer- kamer. Die "hede".		

Die toneel open met Markus voor die tikmasjien in sy studeerkamer en dan verskuif die beligting en die klank na Kasper en Sonja by 'n hoteltafeltjie waar hulle na 'n onderbreking van 'n paar jaar blykbaar weer hulle verhouding wil hervat. Sonja herinner hom dat sy reeds met Markus getroud is. Teen so 'n eksposisie kan 'n mens weinig beswaar opper aangesien jy onmiddellik die hele situasie voor jou daar-gestel kry. Die hoteltafeltjie verdwyn en Markus verskyn weer voor sy tikmasjien waar hy sit en worstel met die probleem van "die eensaamheid, die afgeslotenheid van die mens." (p. 5) Die vader, wat taamlik duidelik die "jy" in Markus se voorlesing is, praat dan van die rostrum af en Markus sluit by hom aan. Die argument wat dan tussen hulle plaasvind omdat Markus met Maria, 'n sogenseemde "slet", na die mallemeule gegaan het, verskaf aan die leser die inligting dat Markus en Loot nie goed oor die weg kom nie. Dit is 'n retrospektiewe handelingsmoment wat ook Markus se verwyd vir sy vader se liefdeloosheid aan die lesar onthul.

Loot jaag hom weg en die woorde "Loop nou — gaan jou gang", skep die geleentheid vir die skrywer om die terugflits te beëindig en Markus na sy studeerkamer te laat terugkeer.

Sonja sluit by Markus aan en 'n gesprek volg waarin daar 'n suggestie is dat iets uit haar verlede, 'n soort Freudiaanse assosiasie met "koffie", haar ontstel. Sy is nie bereid om daaroor te praat as Markus haar daarmee konfronteer nie. Na 'n lang gesprek oor hulle huwelik, lui die telefoon langs die verhoog. As Sonja afgaan om die telefoon te beantwoord, is daar weer 'n terugflits na Markus se verlede.

Hierdie toneel gaan terug na die breuk tussen Markus en Loot en wys hoedat hy finaal sy huis verlaat het. Hy keer terug na sy tikmasjien, Sonja kom terug van haar telefoongesprek af en hulle hervat hulle vroeëre gesprek. Soos wat Markus in die pasafgelope toneel besluit het om weg te gaan, besluit ook Sonja nou om hom te verlaat.

Aan die begin van die tweede bedryf is Sonja en Kasper saam in 'n hotelkamer. Sy lê op die divan en 'n klankband word gespeel wat, te oordeel na die inhoud daarvan, Sonja se gedagtegang is. Dit kan dus 'n simultane handelingsmoment wees. Die eerste gedeelte van die band weerspieël taamlik duidelik haar twyfel oor Markus en Kasper. Dan word dit 'n retrospektiewe handelingsmoment as haar gedagtes (op band) na haar verlede beweeg. Nou kom die verhaal van haar obsessie met koffie op die lappe as 'n mens hoor hoe Thys haar verwyt omdat sy gedurig koffie maak:

"Thys: Jou klein heks!

Sonja: Asseblief, Pa — asseblief

Thys: Eendag laat ek jou in 'n koppie koffie versuip, hoor jy? As ek by die deur intrap, maak jy koffie — maak jy koffie

Sonja: Moenie slaan nie, Pa!

Thys: Hoor jy meisiekind? Ek wil dromt wees. Maak weer koffie dan verwurg ek jou!

Sonja: Ja, Pa ... ja, Pa ... Ek sal nooit weer nie — ek sweer." (p. 17)

Die stuk wat dan op die band volg, is 'n voortsetting van haar gewetenstryd as sy vir Kasper en Markus soos volg hoor:

"Kasper: Maar jy't die man nie lief nie!

Markus: 'n Afbreek van die kennis, die wete wat ge oop en suiwer maak en wat mense t oer mekaar sonder vrees en agterdog laat staan "

Hier eindig die bandopname en dit word onmiddellik gevolg deur 'n terugflits na Sonja se verlede as haar moeder, Bertha, haar van die rostrum af roep. (p. 17)

Hier moet 'n mens begin vrae vra oor die tegniek. Waarom nou eers die antwoord op die vraag wat Markus so vroeg in die drama al gevra het: "Ek dink nou net daaraan - dié koffiemakery van my wat vir jou so afstootlik is. Jy het eenmaal - een nag iets gesê " En waarom moet Sonja en Thys se gesprek op band gehoor word? Waarom word dit nie in die tydruimte afgespeel wat spesifiek daarvoor geskep is nie? Waarom, veral aangesien Sonja onmiddellik na afloop van die band tóg na die rostrum gaan vir 'n terugflits uit dieselfde fase van haar lewe? As die inligting oor haar afkeer aan Markus se koffiemakery dan verstrekk móét word ter motivering van haar taamlike oppervlakkige sielkundige probleem, waarom word dit vertraag en in 'n ander tydruimte heeltemal uit verband geruk? Dit is moontlik dat die dramaturg vasgeval het in die beperkings wat hy homself opgelê het en 'n ander metode moes vind om daaruit los te kom. Maar juis daar dit gevolg word deur 'n "gewone" terugflits na haar kinderjare waarin 'n mens juis haar vrees vir Thys en sy dronkenskap sien, lyk dit onnodig en nie dramaties geregverdig nie. 'n Verdere beswaar is dat die inligting wat verskaf word, veral die "psigologiese motivering" van Sonja se huidige optrede, dikwels so oppervlakkig is dat dit nie werklik bydra tot 'n beter begrip van haar persoonlikheid nie; of dit is só deursigtig dat dit buitendien oortollig is. Die gedagtegang oor Thys en Kasper, goed en wel, maar nie die gesprek met Thys óók op band nie. Die hoofbeswaar wat ek hierteen het, is dat dit die leser verwar, veral daar dit 'n tegniek is wat weer gebruik word, maar nie altyd konsekwent met dieselfde doel nie.

As Sonja en Bertha klaar gepraat het, verskuif die lig na Thys wat ve der terug in die verlede na kinders sit en kyk waar hulle speel. 'n Verdere faset van Sonja se vrees vir hom word met hierdie toneel "belig"!

Nou is die leser weer in Markus se verlede waar hy na 'n lang afwesigheid na sy vader terugkeer om weer 'n poging tot versoening aan te wend. Dit word finaal onmoontlik as Thys verwys na "die dag in die stal" (p. 23) en 'n mens kan in 'n terugflits binne die terugflits die toneel sien wat eintlik by 'n vorige terugflits (p. 5 - 7) moes aansluit. Dit blyk nou dat Markus die dag toe sy vader met hom oor Maria gepraat het, na 'n verdere konfrontasie in die koei-stal, sy pa geslaan het. Dit is dan die rede vir sy pa se bitterheid teenoor hom. Uit hulle gesprek leer Markus ook dat sy moeder aan kanker gesterf het en nie tydens sy geboorte soos sy pa hom altyd laat dink het nie.

Hierdie terugkeer na Markus se verlede dion wél die doel om sekere gebeure in sy verlede te verhelder. Vir die begrip van Markus in sy huidige situasie dien dit egter geen doel nie omdat Markus sêlf "in die hede" die nodige inligting verskaf.

Nou sluit die handeling eers weer aan by die begin van die tweede bedryf waar Sonja en Kasper saam in die hotelkamer is. Terwyl hulle dans en gesels, verstar Sonja meteens omdat sy skielik onthou wat die eerste aand in Kasper se geselskap gebeur het. Waar 'n mens nou op 'n terugflits ingestel is, kry jy 'n doodgewone mededeling deur Sonja self. Sy ontbloot nog 'n "wortel" van haar spanning, naamlik dat sy "soos haar pa" dronk geword het en haarself daarvoor verwyd.

Weer roep Bertha vir Sonja na 'n ander tyd en ruimte. Sonja is in 'n meer onlangse verlede op besoek by haar ma. Haar pa is reeds dood en sy woon klaarblyklik in die stad. Die besoek word onderbreek deur Kasper wat onverwags aankom om vir haar te sê dat hy weggaan. Eintlik laat hy haar onwetend in die steek, want daar word nogal duidelik gesug-gereer dat sy reeds verwagkend is. Haar moeder sê: "Trek uit jou jas."

Sonja: Waarom? Ek het Ma geê

Bertha: Jy wou alles weet Trek nou uit jou jas.

Sonja: Waarom?

Bertha: Jy weet waarom!" (p. 30)

Hier is dit myns insiens verder verwarrend vir die leser as Kasper skielik op die rostrum verskyn. Dit is nie onmiddellik duidelik in watter tydperk 'n mens jou nou bevind nie, omdat die ruimte nou eintlik na willekeur gebruik word en glad nie so streng aan 'n "eie tyd" gekoppel bly as wat aanvanklik verwag word nie.

As Sonja nou haar swangerskap aan Markus gaan bekendmaak (ook in hierdie "tussenperiode"), weet die skrywer met hom geen raad nie en hy plaas hom "links agter in dowwe lig."

Sonja keer weer terug na haar hotelkamer en na 'n verdere geredekawel tussen haar en Kasper oor hulle verhouding, hoor mens 'n klankband van die geboorte van die kind terwyl Sonja van hom af wegstap. As die band klaar gespeel is, gaan haal Kasper haar terug na die divan en sy belowe dat sy Markus sal verlaat en na hom toe sal terugkeer.

Die derde bedryf open met Markus wat vir Sonja onderbreek terwyl sy besig is om in te pak. Nou speel die verhaal end-uit sonder enige verdere tydsonderbrekings of verskuiwing in ruimte.

Die gevolgtrekking waartoe 'n mens kom, is dat die intrige chronologies plaasgevind het, hoewel dit afwisselend tussen hede en verlede aangebied word. Die eindproduk is tog weer 'n chronologiese verhaal. Dit wil dus lyk asof die verdeling van die verhoog in vyf ruimtes met nog twee dimensies op band, 'n uiterlike vorm is waarin die stof gedwing word.

As 'n mens nou die geval van die klankband uitsonder en dit vergelyk met Bartho Smit se aanwending van dieselfde tegniek, val 'n paar dinge onmiddellik op: Op bladsy 20 - 21 van Christine word 'n klankband gebruik om deurlopende kommentaar uit die verlede op die huidige situasie te lewer. Dit het 'n skreiende teenstelling tot gevolg. In Van Niekerk se geval word die klankband gebruik as gedeeltelike motivering vir Sonja se optrede. Dit word egter uit verband geruk.

deurdat dit ongevraagd in die verkeerde tyd en in 'n ander ruimte aangebied word, terwyl daar vooraf vir hierdie fase in haar lewe 'n bepaalde ruimte ingedeel is. Dit sou beter in die stuk as geheel ingepas het as dié besondere inligting in 'n terugflits regs agter op die verhoog in "haar verlede" verskaf is. As Paul egter vir Christine sê: "Maar by jôu — elke uur by jou is 'n stuk oudword, 'n stuk doodgaan", terwyl die klankband gelyktydig die volgende woorde speel: "Ek het jou nog nooit 'liewer gehad as nou nie", verkry die verlede 'n onmiddellikheid en 'n betekenis wat van hierdie toneel 'n besondere dramatiese situasie maak.

Terwyl die tradisionele beperking van tyd en ruimte op die verhoog in 'n mate deur die ontwikkeling van die film te bowe gekom is, blyk dit dat Van Niekerk hier, met die transponering van die terugflits na die verhoog, die probleem eerder onderstreep; 'n verstarring verkry eerder as 'n wyer dramatiese speelvlak.

Antonissen³⁷⁾ se hoofbeswaar teen die stuk is dat "die middele tot 'opheldering' van die storie in werklikheid die dramatiese idee verduister" en dat die stuk se ernstige beperkinge daarin lê dat dit "onthulling van die verlede, deur die oopvlek van die wortels van die hede" op kunsmatige wyse met 'n oormaat van tegniese middele bereik word en ook sodoende "die idee verhul, chronologies i.p.v. ideëel perspektiveer." Van Niekerk se doel met die opvallende tegniek was waarskynlik om die "kunsmatige" tydruimtelike afbakening waartoe die teatergehoor gekondisioneer is, op te hef. In Kwart voor dagbreek onderstreep en beklemtoon hy daardeur egter die chronologie! Smit los die probleem op deur die verskillende tye tegelyk en in dieselfde ruimte te plaas. Gevolglik kon hy sy karakters sonder enige tegniese hulpmiddels in enige tyd of ruimte plaas. Antonissen se beswaar lyk dus geldig omdat hy daarop wys dat Van Niekerk eintlik dit wat hy hom ten doel stel, naamlik 'n opheffing van die chronologie, met 'n oormaat van tegniese truuks verongeluk. Dit is in hoofsaak ook my beswaar: dat die stuk te swaar gebuk gaan onder opgelegde tegniek en "moderniteit" wat nie altyd dramaties verantwoord kan word.

nie en dat die tegniek sodoende die aandag op homself vestig. Dit lyk dus of 'n mens hier te doen kry met 'n "elementêre" vorm van die terugflits wat nóg die verfyning nóg die verbondenheid met die stof vertoon wat byvoorbeeld in Christine en Kanna hy kô hystoe die geval is.

In die Middeleeuse Abele spele is die verhoog streng afgebaken in die verskillende ruimtes waarin die handeling plaasvind.

Stuiveling³⁸⁾ sê: "Het valt inderdaad niet moeilijk vast te stellen dat de handelingen verdeeld zijn over twee plaatsen, die in de middeleeuwse werkelijkheid dagreizen ver van elkaar verwijderd lagen, en die in de middeleeuwse toneelbouw wel aanschoulijk zullen zijn gemaakt als een linker en een rechter speelplan." Dalk spruit dit uit die nuwe aard van die spele self dat hulle daar geen probleme van maak het nie en die spelers gewoon van links na regs op die verhoog laat beweeg het: so bv. in Esmoreit van Damaskus na Sisilië en weer terug soos die verhaal vereis en in Gloriant van Oos na Wes.

As Dolf van Niekerk hom hierdie vryheid van beweging tussen tye en ruimtes wil veroorloof, sal die stuk minder swaar dra aan betekenis en gedagte om die tegniek nie so klaarblyklik 'n strewe na "moderniteit" te laat word nie. Hy sal ook nie nodig hê om van bykomstige tegniese hulpmiddele soos die klankband en beligtingseffekte gebruik te maak nie.

Die finale en blywende indruk van hierdie stuk is dus van tegniek om die tegniek, onnodige komplisering van vry eenvoudige stof en 'n kunsmatige skeiding van tye en ruimtes waarin die drama later self vasval. Die "idee" word tog uiteindelik by wyse van stelling deur Markus oorgedra; dit is telkens hy wat praat van die eensaamheid en afgeslotenheid van die mens, wat sy begeerte na waarheid uitspeek, ensovoorts. Die kennis wat 'n mens uit die verlede kry in die retrospektiewe handelingsmomente, is grotendeels bykomstig. Die twee dinge uit die verlede wat werklik noodsaaklike kennis vir die intrige is, is die geboorte van Sonja se kind en die afskeidstoneel tussen haar en Kasper.

Juſs met die meedeel van hierdie belangrike inligting, raak hy in sy eie tegniek verstriſ. Waar hy vooraf alles so netjies beplan en ingedeel het, weet hy nou nie presies waarheen nie. Hy gebruik 'n klankband vir die aankondiging van die kind se geboorte, dus sou dit logies wees om Kasper en Sonja se afskeid op dieselfde manier oor te dra, daar dit ook uit 'n meer onlangse verlede dateer. In plaas daarvan maak hy van laasgenoemde 'n terugflitstoneel in die ruimte wat vir Sonja se jeug afgesonder is. Kasper oortree dus eintlik op 'n terrein waar hy nie tuis hoort nie. As die klankband dan ook gebruik word om Sonja se "huidige" gedagtes weer te gee, stort die patroon heeltemal in duie en die leser/hoorder/toeskouer word hopeloos verwar. As alles dan so presies op 'n juiste plek en tyd moes plaasvind, kan die drama só daaruit gesien het:

Verre verlede (Terugflits)	Markus en Loot		Sonja met Thys en Bertha		Terugflits
	Sonja se medede- ling aan Markus en die kind se ge- boorte.		Kasper se vertrek		
Onlangse verlede (Klankband)	Markus en Sonja se huwelik.		Sonja en Kasper	Sonja en Kasper in hotelkamer	Klankband
Hede					

In dié geval sou tegnieke en tye minder deurmekaar-
geloop het en die aanvanklike skedding van die tye beter
gehandhaaf word. Daar die skrywer hom tóg ten doel stel
om sy stof aan 'n kunsmatige patroon te onderwerp, kan 'n
mens seker vereis dat hy dit deurgaans konsekwent doen en
nie self deur sy beperkings aan bande gelê word sodat hy
hom op ander middele moet beroep om daarvan los te kom
nie.

5. Ruimtelike aktivering van die verlede: Adam Small se
Kanna hy k6 hystoe

Kanna hy k6 hystoe is, soos Christine, 'n monodrama waarin die ervaring van een sentrale karakter die kern van die dramatiese situasie vorm. Terwyl Paul Harmse 'n spil is waarom al die handeling in Christine draai, is Kanna meer op die agtergrond. Hy tree op as regisseur wat die gebeure uit sy herinnering selekteer en op die verhoog laat konstrueer, maar neem nie self aktief deel aan die handeling soos wat met Paul Harmse die geval is nie, behalwe tydens Diekie se verhoor. Die vraag ontstaan of die "belewer" in so 'n drama dieselfde funksie het as die verteller in 'n roman of epos. Ek glo dat daar, vanweë die wisselende perspektief wat die aard van die drama bepaal, tog subtiele verskille is. As die sentrale karakter alleen die rol van verteller moet vertolk, skep dit onmiddellik reeds eksposisionele probleme vir die dramaturg.

In Small se drama is die eksposisionele probleem op 'n vindingryke wyse te bowe gekom. Daar word gebruik gemaak van dié soort proloog wat Verhagen³⁹⁾ 'n stemmingsinleiding sou noem. In die proloog tree die straatprediker Jakob en 'n Stem beurtelings op. Jakob skep 'n besondere sfeer met sy gebed "O wáár is Moses" en Small wys dat hy daartoe in staat is om die liriese, epiese en dramatiese onverbeterlik tot 'n hegte geheel te integreer. Die liriek in die stuk is hoofsaaklik Bybelse temas wat die taal en sentimente van die arm gemeenskap voorstel soos dit deur die spesifieke enkeling ervaar word. Met sy "wáár is Moses" wil Jakob eintlik namens sy "gemeente" vra "wáár is/was Kanna?" Waar was Kanna toe ons hom nodig gehad het en ook waar is hy op wie ons hoop op uitkoms gevestig is? Na die besondere stemmingsvolle inleiding word Jakob onderbreek deur die Stem wat optree as "expositor ludi", oftewel verduideliker van die spel. Die Stem verskaf nie alleen die nodige eksposisionele gegewens nie, maar verduidelik ook die aard van die spel: "Dis 'n verhaal hierdie van die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees." (p. 9)

"..... 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 soos Jakop. 'n Man van die Here, het hulle hom genoem; ons onthou hom" (p. 10). As Jakop dan weer sy gebed/lid hervat, besef 'n mens dat hy reeds dood is en dat hy net soos al die ander deur die Stem in herinnering geroep word en sodoende aan die gehoor/leser bekendgestel word. Jakop se lied het iets van die kwaliteit van die Negergesang waarin die voorstelling van Moses as geestelike redder van die volk dikwels gevind word — die "uitkoms" waarna hulle soek, is dus nie beperk tot hulle sosiale verdrukking nie. Antonissen⁴⁰ wys tereg daarop dat die epies-dramatiese tegniek wat Small in die proloog gebruik "sowel jonk as heel oud is", met die verskil dat die rol van die verteller in die moderne drama ook deur een of meer spelers oorgeneem word en nie tot die "expositor ludi" beperk is nie.

Dit is reeds in die proloog moeilik om te onderskei tussen retrospektiewe, prospektiewe en simultane handelingsmomente omdat daar elemente van al drie aanwesig is. Die Stem vertel van die verlede, skep die huidige situasie en verwek ook 'n sekere toekomsverwagting by die leser met die woorde: "Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe."

Met die herhaling van die woorde "huis toe" word een van die sentrale motiewe van die stuk aangeraak, naamlik Kanna se dilemma oor waar hy nou tuis hoort. Hy kom "hys-toe" vir Makiet se begrafnis, maar aan die einde deel hy hulle mee dat hy môre "huis toe" gaan. Dit laat die vraag ontstaan waar sy ware tuis is. Ook die ontsaglike probleem van die ontwikkelde nie-blanke wat vanweë sy opleiding nie meer tussen "die eenvoudiges" tuis hoort nie, word hiermee geïmpliseer. Die "skuld" of verantwoordelikheid wat daar op Kanna rus omdat Makiet hom op haar wasgeldjies laat leer het, word herhaaldelik beklemtoon: Makiet het letterlik "betaal" vir Kanna se ontwikkeling wat nou vir hom hierdie probleme skep.

Dit is in die proloog moeilik om tussen die verskillende handelingsmomente te onderskei, maar dit word met die verloop van die stuk algaande moeiliker, sodat 'n mens tot die gevolgtrekking moet kom dat die terme van Van der Kun nie vir hierdie drama bruikbaar is nie, dat hulle slegs op die meer "tradisionele" drama van toepassing is. In hierdie drama is die handelingsmomente so ineengestrengel en vorm hulle so 'n hegte eenheid dat dit sinloos sou wees om die handeling in verskillende kategorieë te probeer "in-deel". Dit is vir my bewys daarvan dat Small in 'n groot mate geslaag het in sy doel om die chronologie op te hef, om sy stof los te maak van tyd en ruimte. Daar is nêrmin 'n subtiele verskil tussen Christine en Kanna hy kô hystoe, want hoewel Small sy stuk in verskillende tye "oorjare, afstande en die dood heen" laat plaasvind, is die handeling alles in die verlede, is dit slegs Kanna se 'herbelewenis' wat in die hede plaasvind.

Die proloog wys vooruit na handeling wat binne die handelingsgeheel of speleenheid van die drama nog in die toekoms lê, maar in werklikheid is die belangrikste handeling reeds voor die openingstoneel voltrek.

Na die proloog neem Kanna oor en hy word beide verteller en deelnemer. Hy is trouens die enigste belangrike karakter wat nog leef en alles word deur hom waargeneem en ervaar. Daar is dus, soos by Paul Harmse, sprake van 'n "herbelewenis", van gedramatiseerde herinnering en bewussyn. Die titel wat vir Kanna in die derde persoon stel, kondig reeds so 'n dramatisering aan. Soos in die geval van die verteller in die roman of epos neem die verbeeldingslewe die vorm aan van "werklikheid". Dit bring dus 'n "normale" rolverdeling mee. Dit sou wel anders kon geskied, maar dit het nog nie in Afrikaans nie.

Een van die tonele waarin daar die duidelikste blyke is van so 'n dramatisering van die bewussyn, is die toneel waarin Kanna soos 'n regisseur telkens kort flitse uit sy herinnering oproep en op die verhoog laat verskyn. Hierdie toneel is oorspronklik as kortverhaal/draaiboek gekonsipieer.

Die verhaal "Klein Kytie" is klaarblyklik die raamwerk waaruit die drama later ontstaan het. Terwyl Diekie se verhoor gedramatiseer word, staan Kanna eenkant en regissee: "Kiek! Vir Makiet en vir Kietie. Die bed, 'n bottel, die Bybel, die buurt. Kiek vir Poena in die nag. Kiek vir Kietie. Kiek die manne wat Poena stuur, die gesigte van die manne wat kom, in half-, in kwart-profiel. Kiek die lywe van die manne wat kom. Kiek vir Kietie. Kiek in die kamer vir Makiet en vir Kietie ... Kiek weer die manne wat kom. Kiek die trap. Kiek die kamerdeur! Kiek." (p. 54)

Dit lyk asof Kanna desperaat probeer om sy gedagtes in visuele vorm in te dwing, asof hy homself doelbewus met die dinge wil konfronteer omdat hy afwesig was toe hulle plaasgevind het. Dit en 'n paar ander insidente is 'n aanduiding dat daar tog by Kanna 'n gewetenstryd is met betrekking tot die dinge wat in sy afwesigheid, miskien as gevolg van sy afwesigheid, gebeur het. Hy probeer homself verontskuldig as Makiet sê: "Dis baie ver weg (Mymerend) Hy het baie ver van ons af weg gegaan.

Kanna: (Driftig) Ek het ... weg gegaan ... Ek kón nie bly nie, Makiet.

Makiet: Kán jy nie gebly het nie, Kanna?

Kanna: Nee, Makiet. Nee.

Makiet: Nie, Kanna kan nie gebly het nie, ek wiet." (p. 17)

Makiet se woorde "Hy het baie ver van ons af weg gegaan" is natuurlik dubbelsinnig. Kanna het nie alleen 'n groot afstand van hulle af weggegaan nie, hy het hulle ook afgesterf, dus ook geestelik van hulle verwyder geraak. Na die telefoongesprek met Jiena en Ysie kry 'n mens 'n indruk van hoe ver hy in werklikheid weg gegaan het:

"Kanna: Ek het hard geprobeer wees, die één ek. Well who was it? Anybody special? Dit was die een ek.

Kanna (lag): Dis Antie Raslyn se kinnars. Dit was die ander ek.

Kanna: But dammit, who was it?

- Kanna: Dis vannie hys af, dis van onse mense af.
Het djy nie gehoor nie? (Lag)
- Kanna: So what did they say? Did they say something?
- Kanna: Nee, nee, het ek gesê, jy weet mos hulle sê nooit iets nie. Hulle 's nie kapabel en sê enigiets nie. Nee, het ek gesê, nee, hulle sê maar net Kietie is dood ... Kietie? O ja, ek is jammer, jy het seker al van Kietie vergeet
- Kanna: So who is Kietie?
- Kanna: Onse sietertjie, het ek gesê. En Antie Raslyn sê hulle moet vir my sê Kietie sy 's doot, of ons hystoe kom vir die funeral. (Lag.)
- Kanna: They must be darned silly people
- Kanna: het die ander ek gesê. O ja, het ek gesê, hulle 's bloody darned silly people, het ek gesê.
- Kanna: to expect you to go all that way for her funeral
- Kanna: Hâar funeral. Ja, het ek gesê and all that money, het ek gesê, maar dis net soos hulle is, het ek gesê, so bloody darned silly naïef.
- Kanna: As if you could do anything about it." (p. 16)

Die Engels wat hy gebruik, is struktureel geregverdig, omdat dit 'n illustrasie is van "die ander Kanna", die geleerde Kanna wat ver van hulle in 'n vreemde land woon, wat selfs 'n ander taal praat. In 'n sekere sin het Small die dilemma van Kanna minder skrynnend, meer geregverdig gemaak deur hom so ver te laat weggaan. Nou is daar logiese, aanvaarbare redes waarom hy so dikwels afwesig is as hulle hom nodig het. Die afstand en die reiskoste is al klaar 'n struikelblok, al neem 'n mens nie sy onverskilligheid in ag nie. As Kanna in 'n ander, nabygeleë dorp was, sou sy ware dilemma, sy stryd met sy gewete baie meer aktueel gewees het, want dan sou dit werklik net die innerlike motivering wees wat ontbreek het om hom terug te stuur na hulle toe.

As 'n mens die proloog buite rekening laat, of as 'n losstaande geheel sien en by die tweede episode "Goodbye, Kanna", begin, blyk dit gou dat die handeling 'n siklus vorm en dat 'n mens aan die einde van die drama weer by die beginpunt uitkom.

Kanna en Makiet verskyn saam op die verhoog en Makiet begin herinneringe oproep; insidente uit hulle verlede. Elke karakter wat genoem word, verskyn soos 'n visioen op die verhoog. Wanneer Kanna die leser met sy woorde: "Die dooies antwoord nie" (p. 12) in die hede plaas, beseft 'n mens dat alles wat voorafgegaan het retrospektief was, dat dit gedramatiseerde herinnering was. Kanna is dus die sentrale ervarende figuur en hy neem as waarnemer, verteller en deelnemer sy plek in die handeling in.

Hierdie stuk verskil van Kwart voor dagbreek en van Christine in dié opsig dat tyd en ruimte hier heeltemal verontagsaam word. Die handelingsgehele word nie soos in Van Niekerk se stuk in verskillende tye en ruimtes afgebaken nie. Dit word ook nie soos in Christine op verskillende vlakke simultaan aangebied nie. In hierdie drama het elke handelingsmoment elemente van hede, verlede en toekoms wat almal deureengeweeft gelyktydig op die verhoog afspeel. Om hierdie rede is dit nie moontlik (of wenslik!) om 'n onderskeid te probeer tref tussen die verskillende tye of om hulle etikette om te hang soos 'retrospektief', 'prospektief' of 'simultaan' nie.

Antonissen wys daarop dat Small, soos Brecht en ander moderne dramaturge, een of meer spelers die rol van verteller laat inneem waar die ouer drama 'n duidelike onderskeid tussen verteller (koor, bode, expositor ludi) en spelers getref het. Deurdat die epiese gegewens in Kanna binne 'n kringloop voltrek word wat as 't ware in Kanna se verbeelding geskied, gee dit aan hierdie drama 'n hegte struktuur en eenheid wat waarskynlik een van die redes is waarom Brink dié drama as die hoogtepunt in die drama-literatuur beskou.

Die handeling vind kortliks in hierdie volgorde plaas: Na die liriese stemmingsgedig "O wáár is Moses?" volg die tweede episode, "Goodbye Kanna". Makiet en Kanna is nou saam op die verhoog, maar daar Makiet reeds dood is (sy word "more begrawe"), is sy klaarblyklik 'n projeksie van Kanna se gedagtes. Tog vind daar 'n soort gesprek tussen hulle plaas wat eintlik geen ware gesprek is nie, eerder 'n "saampraat" en soms 'n herhaling van mekaar se woorde sonder dat

hulle werklik kommunikeer. Hierdie "gesprek" is ook in 'n sekere sin 'n voortsetting van die eksposisie, want Makiet vestig Kanna (en dus ook die leser) se aandag eers op Diekie, dan op Kietie en op Pang, wat almal reeds dood is. Kanna roep gebroke uit:

"Makiet! Makiet!

.....

Ek hét julle lief

.....

Jy moet geprobéér het om te verstaan." (p. 12)

Hy voel klaarblyklik skuldig of ten minste verantwoordelik vir die dinge wat Makiet oproep en vir hom uitwys, veral as Kietie aan die einde van die toneel driftig sê: "Dis nie my skuld gewies nie."

Die feit dat Makiet gebruik word om vir Kanna 'n situasie te skep, om hom voor te stel aan Diekie en Kanna en te vra of hy hulle onthou, wys dat hy tóg ondanks sy pogings om dit te verontagsaam, 'n bewustheid het van tyd en ruimte. Dit is interessant dat haar naam juis Makiet moet wees; 'n voortsetting van klein Kietie, groot Kietie en dan Ma-kiet.

Dit bring 'n mens by nog 'n interessante verskilpunt tussen Smit en Small se stukke. In Christine word Magda en die jong Christine deur dieselfde persoon gespeel. Dit sinspeel natuurlik daarop dat die verhouding met Magda vir Paul 'n poging tot voortsetting van sy verhouding met die jong Christine is. Dit pas in die patroon van sy vrees vir oudword en sy behoefte om te bly lewe, sy eksistensiële nood. In Kanna hy kō hystoe, bevel die skrywer aan dat twee persone die rolle van klein en groot Kietie moet speel en ook dié van Diekie as kind en later as jong man. Die aard van die handeling vereis dit eintlik in hierdie geval. As Kanna van Kietie se tweede verkragting vertel, verskyn groot Kietie op die verhoog en reageer op haar eie verhaal. Die groot Kietie sit met haar kop op haar skoot as klein Kietie die vertrek binnekom. Net so word Diekie as kind gehoor terwyl Diekie die volwassene in die hof verhoor word vir die moord op Poena. Hierdie doeblering van karakters is noodsaaklik vir die handeling, net soos Magda en Christine se "eendersheid" in Christine noodsaaklik is.

Makiet gaan voort met haar verhaal: van klein Kroola wat op 'n jaar dood is en saam met Paans in die Karoo begrawe is. Tussen haar vertelling deur kom daar telkens soos 'n refrain, die herhaling van die woorde: "Maar die Here was darem oek genadig gewies, Kanna". Pang sê dieselfde woorde as hy verskyn en later sê Kanna dit ook half-sinies agterna.

As Makiet almal vir Kanna gewys het en vertel het van die jare van armoede en ontbering (waarvoor hy gedeeltelik verantwoordelik was met sy afwesigheid), sê sy: "Laat hulle ytgaa, Kanna." Daarmee loop die eksposisie eintlik eers ten einde.

Nou word leser en spelers met die "werklikheid" gekonfronteer as Kanna sê: "Hoe sê mens vir hulle? En vir haar? Hoe moet ek vir haar sê? ... Hoe sê 'n mens vir iemand wat môre begrawe word?" (p. 14) Nou besef 'n mens eers dat dit wat voor jou afspeel grotendeels 'n dramatisering is van Kanna se bewussynstroom, van sy herinneringe, van sy gewetenswroeging. Dit word nou eers duidelik dat hy hier, soos aan die einde van die stuk, op die voorsand van sy terugkeer "huis toe" staan.

Kanna vertel dan van die telefoongesprek en die toneel speel op die verhoog af. Ysie en Jiena bel vir Kanna op Makiet se versoek en hy reageer kil en met die eienaardige dualiteit waarvan ek reeds vroeër melding gemaak het.

Die volgende onderdeel of handelingseenheid word ingelui met Makiet se betekenisvolle woorde: "Dis baie ver weg (Mymerond.) Hy het baie ver van ons af weg gegaan." Dan volg die afskeidstoneel waarin Kanna jare tevore met die posboot vertrek het. Kanna is agter op die verhoog staan, terwyl Makiet die toneel afsluit met die woorde: "Goodbye Kanna!" (p. 18) Hierdie handelings-eenheid het retrospektiewe en prospektiewe elemente want terwyl dit 'n gedramatiseerde herinnering is, wys dit ook vooruit na die slot en Kanna se finale vertrek "huis toe".

Deel drie herskep die wêreld van Makiet met haar jong kinders by Roeslyn en sy sit en mymer oor die dinge wat verby is, oor klein besonderhede soos Kietie se voorliefde vir

georgette en die geselligheid van Roeslyn se kombuis. Die leser/gehoor word verplaas na hierdie wêreld wat visueel voorgestel word. Makiet bly maar behep met Kanna en sy moontlike terugkeer huis toe, maar Roeslyn is nugter en prakties en antwoord: "Nai, ons sien hom nie weer nie, het ek vir djou mammiê gesê, Kietie, nie soes ek vir Kanna ken nie, nai. Kanna hy 't so 'n goeie kop, die mense gaat vir Kanna daar annerkant hou en Kanna sy hart was oek maar nie hierso nie." Makiet antwoord vol vertroue: "Nie! Hy 't sêlwers gesê hy kom weer, so hy kóm weer." (p. 21)

Hulle gesprek word onderbreek deur 'n gedoente buite en Diekie wat binnestrompel met die verhaal van Kietie se verkragting soos hy dit self gesien het. Dan kom Kietie self binne en Makiet skree histeries: "Is Kietie! Is Kietie!"

In die vierde episode tree Kanna en Makiet beurtelings op as vertellers. Hulle besin oor die armoede, oor die swaarkry in hulle verlede, hoofsaaklik om Kanna se ontwil. Makiet is "Droef, ontnugter" as sy erken: "Hy kom nie weer trug nie. Roeslyn sy was reg gewies." Dan spreek sy byna huiwerend die verwyd uit wat reeds in Jakob se lied aanwesig was: "Hy moet truggekom het

..... na ons toe

..... dan het ons nou bieter gelewe " (p. 24)

Hulle vertel van die ontberings, van hulle vernederende verhuising na die arm buurt in die stad sodat hulle vir Kanna kon laat leer en deurgaans bly 'n mens bewus van Kanna se gewetenswroeging, sy pogings om homself te verontskuldig. Hulle aankoms in die stad "uit die stof van die aarde" uit en Kanna se verloëning as hy nie vir hulle waai nie, word oorgespeel en sodoende verkry Kanna se innerlike stryd veel groter dramatiese trefkrag omdat hy nou self die episode in herinnering roep en met sy eie swakheid gekonfronteer word. André Brink⁴¹) sê van hierdie verskynsel: "binne die één persoon word 'n tyds- en kultuurskisoïenie voltrek."

Kanna begin die vyfde episode met die woorde: "Ek sal vertel! Ek sal vertel!" (p. 31). Hy herroep dan weer Kietie se verkragting en vertel veral wat al die ander se

reaksies was. Hy beklemtoon Jakop se krag en geloof tydens die insident. Nou verkry Jakop se gebed in die proloog en sy rol in die drama as geheel meer sin en betekenis omdat dit nou by die handeling betrek word en nie net 'n los "aanhangel" is nie.

Teen die besware van almal in vertel Kanna van Kietie se verhouding met Jakop en haar tweede verkragting. Hy skets eers die agtergrond: Jakop, die straatprediker, die "ôriekel van God" en die boodskap wat hy aan die mense oordra. Jakop se woorde is hoofsaaklik gerig aan die armes aan wie hy God se genade en vertroosting wil oordra. Dit is die Jakop vir wie Kietie lief geword het en in wie sy geglo het. Dan word die situasie skielik genadeloos "na die werklikheid terug" gedwing as Kietie op pad na Jakop toe in die straat aangeval word. Weer teen almal se beswaar in (want die herinnering het nou byna ondraaglik geword) vertel Kanna verder hoe Jakop selfmoord gepleeg het nadat hy gehoor het "Kietie gaan 'n kind hê van die 'rape'!" (p. 37). Hy stuit voor niks nie en vertel in detail van Kietie se aborsie en hoe sy van die kind ontslae geraak het. As die emosie byna 'n ondraaglike geladenheid bereik, neem musiek oor en die toneel eindig met Small se gedig "Kô Laat Ons Sing".

"Goodbye, Diekie", die sesde episode, is geweldig vindingryk wat die integrasie van die vertelling "tussen die handeling deur" betref. Kanna en Makiet vertel te midde van 'n bedrywige straattoneel van Pang se siekte en dood. Hulle vertel ook van Kietie se lewe as prostituut op aandrang van Poena en hoe hy haar vermoor het toe sy vanweë haar swangerskap nie kon volhou met haar "werk" nie. Tussen die straatverkopers se gelag en geskerts deur sterf Pang en vertel Makiet en Kanna hoe Diekie vir Poena met 'n handbyl doodgekap het. Diekie se verhoor, waaraan Makiet en Kanna ook deelneem, word gespeel en eggo's uit Diekie se kinderervaring word gehoor terwyl hy by die regter pleit. Dit is duidelik 'n dramatisering van Diekie se gedagtegang en ook van Kanna se visualisering van die gebeure waaraan hy in werklikheid geen deel gehad het nie. So langsaamerhand word die jare wat hy afwesig was vir Kanna op

verskeie maniere ingewul en elke insident in sy familie se bewoë geskiedenis word onvermydelik aan sy afwesigheid toegeskryf. Die "Goodbye, Diekie" is vir my ook 'n eggo van "Goodbye Kanna"; Makiet het dus nou al haar kinders verloor: Diekie en Kietie is dood en Kanna is "ver weg". As die verhoor verby is en Diekie ter dood veroordeel word, "ontwikkel" die straattoneel spontaan, ongedwonge in 'n begrafnisstoet wat almal insluit.

Aan die begin van die laaste episode, "Kanna hy kô hystoe", is die situasie oënskynlik dieselfde as by die aanvang van die spel in die tweede episode: Makiet en Kanna is op die verhoog en Makiet vra weer: "Onthou jy nog die wind?" (p. 59) Met die kennis van alles wat tussenin gebeur het, het 'n mens egter 'n geheel ander perspektief op die handeling wat nou plaasvind. 'n Mens besef nou dat dit wat vooraf gegaan het 'n soort persoonlike belewenis, byna 'n monologue intérieur by Kanna was, want hoewel al die handeling op die verhoog plaasvind, kán dit slegs 'n uitbeelding van sy gedagterewêreld wees omdat hy die enigste lewende, ervarende persoon is. Dit regverdig ook die bou van die stuk, veral wat betref die opheffing van die chronologie. Die insidente volg mekaar op in die volgorde waarin Kanna hulle herroep en nie noodwendig soos hulle in die tyd plaasgevind het nie.

In hierdie laaste gedeelte van die drama keer 'n mens in 'n mate terug tot die werklikheid in tyd en ruimte. Kanna se aankoms op die lughawe waar Toefie en Skoen hom met die donkiekarretjie ontmoet, word heeltemal realisties aangebied. Die motief van die armes, die haweloses, die ontworteldes word ook hier uitgebrei as hulle verduidelik: "Hulle 't die hyse in die Kaap in afgebriek Kô's hulle 't biesagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense yt." (p. 67)

As Kanna by die huis aankom en op aendrang van die ander na die lyk gaan kyk, word al die grense weer opgehef, want Makiet verskyn in haar rystoel en tree weer handelend op.

Kanna hy kô hystoe verteenwoordig een van die sterkste pogings tot vernuwing wat die tydshantering betref. Wat veral

opval, is die ongedwonge, byna volkome ongeïnhibeerde wyse waarop Small tyd en ruimte hanteer. Hier is nie eers sprake van die afbakening in verskillende statiese ruimtes wat elkeen 'n spesifieke tyd verteenwoordig soos in Kwart voor dagbreek nie. Die aanbieding verskil ook van die simultane aanbieding van verskeie tydsvlakke in Christine. Hoewel dit dus eintlik lyk asof Small die chronologie nog verder verontagsaam, is die tydshantering in Christine tog meer verwickeld. Terwyl Paul se verhouding met Magda deur sy verhouding met albei Christines (verlede en hede) gekleur word, word daar ook toekomsmoontlikhede (eintlik 'n voortsetting van die "hede"), geskep. In Kanna se "huidige" gemoed lê alles (d.w.s. die handelingsgeheel) in die hede. Al die insidente wat gedramatiseer word, soos Kietie en Diekie se dood, Kanna se lewensverhaal, die hofsak, ens., is slegs die herspeel van "verlede-in-die-hede". In daardie verlede is daar natuurlik self 'n "duur", 'n verlede, hede en toekoms. Dit word benadruk deur die "deurmekaar" aanbieding van die verskillende dimensies van die verlede. Tog bly dit alles herinnering, herbelewenis, en dit is miskien daarom dat Kanna redelik onbevange bly en afsydig staan teenoor die toneel wat hy self om hom herskep. Paul Harmse, intendeel, word betrek by al die handeling, hetsy dit herinnering, ervaring of toekomsverwagting is. Om hierdie rede dink ek kan 'n mens in die geval van Christine praat van die "bestaan as tyd", terwyl dit by Kanna hy kō hystoe eerder 'n aktivering of dramatisering van die verlede is.

Dit gaan in hierdie drama in hoofsaak om die handeling, ongeag tyd en ruimte. Dit is uiteindelik tog alles ervaring vanuit Kanna se perspektief. Wat wel van belang is, is dat die handeling in 'n volledige sirkel beweeg om weer by die beginpunt uit te kom. Dit het 'n besondere hegte struktuur tot gevolg. Die bou van die drama word in so 'n groot mate deur die inhoud bepaal dat die leser nooit bewus word van doelbewuste of opsetlike "pogings" om tyd en ruimte op te hef nie. Dit is veel eerder 'n geval van die uitskakel van oorbodige "trucs" of tegnieke. Verlede, hede en toekoms is so volkome geïntegreer in die handeling dat 'n mens nie

- 47 -

kan of wil onderskei tussen die verskillende soorte handelingsaspekte nie. Veel minder nog wil 'n mens aan elke onderdeel van die handeling 'n spesifieke naam en dus ook funksie toeskryf, want daardoor sou jy die onbeperkte moontlikhede van die drama beperk terwyl dit juis oop bly met talle onbeantwoorde vrae en onopgeloste probleme.

HOOFSTUK III: 'N VERANDERDE WÊRELDBESKOUIING

1. Inleidend

In hierdie hoofstuk wil ek veral die aandag vestig op karakterbeelding in die Afrikaanse drama en probeer aantoon hoe dit ontwikkel het van die realistiese, lewensgetroue karakterbeelding by die ouer dramaturge tot die uitbeelding van die vreemde, gesiglose, "karakterlose" mense wat in die nuwe drama hulle verskyning maak. Ek wil veral beklemtoon dat hierdie wêreldvreemde wesens die produk van 'n nuwe wêreldbeskouing is en nie maar net 'n poging verteenwoordig om "anders" te wees nie.

Die dramas wat so 'n veranderde wêreld die duidelikste illustreer, is André Brink se Bagasie en Elders mooiweer en warm, Barnard se Pa, maak vir my 'n vlieër, pa en Smit se Putsonderwater.

2. Die absurde: Bagasie en Elders mooiweer en warm van André P. Brink Eksposisie en karakterbeelding in die ouer Afrikaanse drama

Dekker wy 'n gedeelte van sy literatuurgeskiedenis⁴²⁾ uitsluitlik aan die drama en lei dit soos volg in:
"Die drama gee 'n direkte voorstelling van 'n natuurlike handeling wat 'n aantal deur die kunstenaar geskape karakters deurmaak; hierdie handeling is 'n reeks veranderinge wat in die uiterlike en innerlike lewe van die hoofpersone ingryp; dit dra die karakter van 'n botsing wat geleidelik ontwikkel, tot 'n klimaks styg en tot ontknoping kom en daardeur die dieper wese van die mens openbaar, sy verhouding tot sy medemens en tot die magte wat sy lot bestier. In die drama verwag ons dus:

a) Handeling of dramatiese gebeure - d.w.s. 'n reeks veranderinge wat in oorsaaklike verband met mekaar staan en ingryp in die sielelewe. Hierdie handeling is uiterlik, maar het dan psigologiese oorsake en gevolge, of dis innerlik, maar moet hom dan uiterlik openbaar. 'n Sekere mate van uiterlike en innerlike handeling is dus onmisbaar.

b) Die handeling moet 'n botsing wees en logies ontwikkel tot 'n klimaks. Uit hierdie klimaks of krisis tree die karakters te voorskyn seëvierend of gebroke, maar geopenbaar in hulle diepste menslikheid. Hierdie konflik bring juis die diepste drange en verborge kragte van die mense-siel, wat in die daaglikse sleurlewe sluimerend is, in werking en tot openbaring. Dit gee ons ook die besef dat daar sekere magte is wat die lot van die mens bestier. Die vrug van die drama is dat ons lewensaanvoeling en lewenswysheid verdiep en verryk word.

c) Dit spreek vanself dat die dramaturg die gawe moet besit om sy karakters en tipes oortuigend, sielkundig waar, te kan teken in hulle eie milieu en hulle eie sielelewe moet laat lewe: hy moet nie sy persoonlike gevoelens en emosies aan hulle opdrag nie; dan sou hy liriek skep en nie dramatiek nie."

Aan hierdie eise getoets blyk dit dat Leipoldt, Fagan en Grosskopf die belangrikste Afrikaanse dramaturge uit die twintigerjare is. Grosskopf (1885 - 1948) en Fagan (1889) bemoei hulle in hoofsaak met die realistiese probleem drama waarin hulle die nasionale en sosiale nood van die Afrikaner-volk en die persoonlike problematiek van hulle karakters ondersoek.

Leipoldt (1880 - 1947) kies die eksotiese as agtergrond vir sy dramas Die heks⁴³⁾ en Die laaste aand.⁴⁴⁾ In albei hierdie stukke is karakterbeelding van groot belang. Hy probeer deurgaans lewensgetroue of werklikheidsgetroue "persoonlikhede" uitbeeld. Conradie⁴⁵⁾ onderskei nog tussen "idealistiese" en "realistiese" karaktertekening. In die drie genoemde dramaturge se werk is die karakterbeelding hoofsaaklik realisties.

As 'n mens 'n teatergehoor wat slegs in die tradisie van die Afrikaanse drama geskool is, met die volgende dialoog sou konfronteer, sal hulle verward of selfs verbyster wees weens die "vreemdheid" of ongewone aard daarvan:

"Klerk: Ek kan dit nie verstaan nie. Daardie horlosie hou uitsteken tyd; hy staan altyd op vyfuur. Maar myne bly aanloop. Elke keer as ek hom opwen, begin hy loop."

(André P. Brink, Die koffer, p. 13.)

Juis omdat dit die openingstoneel van die drama is, sal dit so vreemd voorkom, want in die ouer dramas het die eksposisie 'n vaste patroon of tradisie gevolg.

Die heks begin met die "klassieke" vorm van eksposisie waarin die hoofkarakter by wyse van bekendstelling deur twee mindere of ondergeskikte karakters bespreek word. Dit is ook die vorm wat in die Shakespeareaanse drama gebruiklik was. In die openingstoneel van Die heks word die kardinaal se voortreflike eienskappe deur Eugenio en Placido bespreek voordat hy self op die verhoog verskyn. Die indruk wat hulle by die leser/gehoor van D'Orilla skep, is van 'n eerbare, Godvresende man wat nooit struikel nie. Leipoldt skep eintlik hiermee vir homself 'n probleem, want as D'Orilla dan verskyn, het die leser 'n bepaalde verwagting waarin hy moet voldoen. Dit is egter nie deurgaans die geval nie, want hy skiet soms tekort. Van der Kun⁴⁶⁾ se term "prospectiewe handlingsmoment" is van toepassing op die eksposisie in hierdie stuk omdat daar ook aanduidings gegee word van die intrige, van heksevervolging en 'n verhoor ens., terwyl die besonderhede nog verswyg word.

Leipoldt gee breedvoerige toneelaanwysings buite die teks en verskaf volledige inligting binne die teks oor die kardinaal se huidige situasie sowel as sy verlede. Hierdie twee fasette van die verhaal ontwikkel steeds parallel deurdat daar gedurig op die verlede gesinspeel word, selfs met klein besonderhede soos "die wyn hier is nie soos ons suidelike sap nie" (p. 6) en "Na die sonskyn van ons lieve Italië beval die koue noorderland my gladnie". (p. 8) Ook die tydperk word op 'n geloofwaardige wyse aan die leser voorgestel deur die verwysing na die heksejagte en kettery van die tyd en deur die noem van spesifieke gevalle soos Andreas Brummer en Thomas van Canterbury, wat egtheid verleen aan die milieu-beelding.

Die milieu wat Brink in Bagasie⁴⁷⁾ skets, is uiters skematies en gestileer: in Die koffer is die toneel 'n doeankantoor en "die verhoog is feitlik heeltemal kaal" met 'n ry gestileerde tasse en koffers teen die agtermuur langs. In die middel van die agtermuur is 'n groot horlosie wat pal

op vyfuur staan. Vir Die trommel vereis die skrywer "een décor" nie en in Die tas is "Die enigste meubels op die kaal verhoog twaalf eenderse klein tafeltjies".

Oor die karakters in Die koffer word weinig inligting verskaf. 'n Mens weet slegs hulle is "oud, honger, moeg" en dat hulle "n Lewe sonder slaap, sonder eet, sonder huis, sonder kind of kraai (voer). 'n Lewe van net wag, van wag, van wag." (p. 19)

Die kardinaal D'Orilla word eers deur die twee broeders en later deur sy eie optrede aan die leser bekendgestel as 'n beginselvaste, regverdige man wat met 'n gees of krag vervul is. Hy is ook tot medelye in staat, want ons sien hoedat hy "huilend" en hartstogtelik voor Janetta en Elsa staan. Sy fisieke swakheid en neiging tot floutes word vroeg reeds vermeld om dit later aanvaarbaarder te maak as hy onbevoeg is om Elsa en Janetta se doodsvonnis te herroep.

Ook die ander karakters word redelik volledig uitgebeeld. 'n Mens word bewus van die kontras tussen die broeders Placido en Eugenio. Eugenio is ouer, besadigder en vrysinnig, terwyl Placido jonger, meer ambisieus en voortvarender is, ook in sy bewondering vir die kardinaal.

Elsa en Janetta bly trots en waardig, selfs onder foltering en lyk asof hulle met 'n krag vervul is (die duiwelse mag?). Hulle praat met verlange oor hulle verlede wat meer werklik lyk as die situasie waarin hulle tans verkeer. In die konfrontasie tussen Elsa en die kardinaal is dit Elsa wat sterk bly en die kardinaal wat so emosioneel raak dat hy in hulle sel inmeekaarsak. In die slottoneel is dit dan vir die leser geen verrassing dat die kardinaal nie die situasie red nie, omdat 'n mens reeds op sy swakheid voorberei is.

Die laaste aard is ook 'n drama waarin gebeurtenisse uit die verlede saam met die hede onthul word om die karakters en die intrige volledig te laat ontwikkel. Leipoldt maak van 'n proloog gebruik om noodsaaklike inligting uit die verlede te verskaf. Die eksposisie is dus anders in die opsig dat die hoofkarakter hier self aan die woord is.

Soos in Die heks is daar in Die laaste aand ook twee agtergronde waarteen die verhaal afspeel: die Westerse milieu van die Kaap in die hede en die Oosterse sfeer van 'n strand in Jakatra dertig jaar vroeër. In die liriese voorspel vertel Martha van haar geliefde Gysbreg wat haar in die steek gelaat het. Sy onthul dus self haar en Van Noot se hele liefdesgeskiedenis; gegewens wat later vir die intrige noodsaaklik is. Martha se onthullings lei daartoe dat sy eintlik die enigste "konkrete" karakter in die drama word, terwyl die ander slegs gebruik word om haar verhaal en haar ervaring aan te vul. Van Noot, wat die nouste by haar ervaring betrek is, verskyn eers in die derde bedryf en sterf kort daarna. Dit is dus Martha se persoonlikheid wat die kern van hierdie drama vorm en dit is sy self wat deur haar monoloog en optrede die meeste inligting oor haarself verskaf. In die proloog gee sy 'n uiteensetting van haar teleurstelling wat in wraaksug omskep is, van haar voorneme om haar kind se onreg te wreek, en sien 'n mens die ideologiese botsing tussen haar en die priester. Hy pleit by haar vir berusting.

In Bagasie word die leser/gehoor direk gekonfronteer met hawelose mense wat vasgevang is in hulle sinlose bestaan en vir wie daar ook geen uitkoms blyk te wees nie. Daar word egter geen redes vir hulle toestand verskaf nie; dit is nie aan 'n insident of reeks insidente uit die verlede toe te skryf nie en die skrywer verskaf self geen motivering vir hulle vreemde optrede nie. In die twee Leipoldt-dramas is daar "n oorsaaklike verband" tussen gebeure. Net soos Elsa in Die heks, roep Martha ook telkens op 'n byna ekstasiese wyse die verlede op en sy gebruik refreine wat telkens weer die wraakmotief van die proloog herhaal. Die proloog is d's 'n prospektiewe handelingsmoment omdat dit uitwys na gebeure wat sal volg; daar volg dan in die drama 'n aantal retrospektiewe handelingsmomente wat terugwys na die inligting wat in die proloog verskaf word.

Net soos 'n mens in Die heks op die kardinaal se floute voorberei word, word ook Van Noot se dood aanvaarbaar gemaak deurdat hy reeds aan die begin van die slottoneel sy hart vashou en kla oor "die vervloekte pyn". In Die koffer kom die moord op die man en vrou heeltemal onverwags en sonder

enige regverdiging vir die daad. Aan die einde van Die trommel stap Odet uit die woonstel uit sonder enige verstaanbare rede en sê: "Daar's nie 'n son nie. Dis of my oë uitgesteek is en ek hulle in 'n rooi tros ophang in die donker", 'n stelling waarop 'n mens totaal onvoorbereid is. (p. 64)

Kannemeyer⁴⁷⁾ prys die twee Leipoldt-dramas veral aan vanweë die "fyn aanvoeling van die Griekse noodlotsgedagte en die insig in die "psigologie" van die karakters...." (p. 19)

In die twee stukke van Grosskopf en Fagan is die gegewe iets minder eksoties, meer lokaal en die karakters in die algemeen meer gewoon, meer alledaags. Dit gaan om die persoonlike probleme van die hoofkarakters, gesien teen die agtergrond van die maatskaplike situasie van die tyd.

Fagan se Ousus⁴⁸⁾ is veral interessant omdat dit eintlik drie aparte episodes in Nelie se lewe is wat met groot tussenposes in die tyd plaasvind. Dit skep natuurlik onmiddellik vir die skrywer 'n probleem omdat hy elke episode met 'n hernieuëde eksposisie moet inlei om die groot spronge in die tyd in te vul. Dit sou maklik kon lei tot 'n kunsmatige situasie waarin die skrywer sy mededelings op die leser af dwing, maar Fagan hanteer dit besonder knap en laat die eksposisie op uiters natuurlike en ongedwonge wyse in die geheel inpas. Daar dit eintlik gaan om Nelie, om haar lewe in drie fases, is veral die karaktertekening van groot belang. Fagan gee blyke van 'n besondere skerp waarneming en fyn insig in sy karakters en hulle onderlinge verhoudings, maar ook die stryd wat Nelie in haar eie gemoed moet deurmaak. Antonissen prys hom veral aan vir sy interpretasie van menslike verhoudings, sy sobere tekening van die ironie van 'n alledaagse menslike lewenslot, die fyngevoelige wansering van liefde en verbittering, leed en hoop, verset en berusting in 'n vrouesiel wie se "roeping" in onwaardelike selfverloëning bestaan.

Die stuk is kontemporêr en hy maak 'n mens telkens bewus van die tyd en die sosiale agtergrond met terloopse verwysings na dinge soos byvoorbeeld 'n motorkar wat vir die mense nog nuut en vreemd is.

Die drie bedrywe van Ousus verloop parallel: in die eerste bedryf word Nelie se goedheid herhaaldelik deur haar familie uitgebuit; sy kom in opstand, maar gee altyd weer toe; in die derde bedryf bots sy met Mina, maar hier gaan dit om Mina se seun en nie om haar eie voordeel nie.

Daar die drama eintlik uit drie aparte sketse bestaan, kan 'n mens nouliks verwag dat daar volgehoue karakterontwikkeling moet plaasvind, maar tog is daar genoeg gegewens wat die drie bedrywe gemeen het om te sorg vir 'n hegte bou en skakeling.

Die stuk handel oor Nelie as twintigjarige vrou, dan as middeljarige en later as sewentigjarige. Die handeling vind deurgaans in dieselfde woonvertrek plaas. Wat 'n mens dus eintlik hier kry, is "elke bedryf - as 't ware 'n flits op die karakters in bepaalde krisisstadia van hulle lewe, meer bepaald van Nelie self".⁴⁹⁾ In elke bedryf word die verhouding tussen drie geslagte uitgebeeld: hulle konflikte, Nelie se herhaalde opofferings wat die middelpunt van die intrige is. Die konstante milieu en die feit dat Nelie trou aan haar aard bly, skakel eintlik die noodsaaklikheid van herhaalde eksposisie in groot mate uit. Dis die ander karakters met wie dinge "gebeur".

Anders as in Die laaste aand word ook die minder belangrike persone volledig uitgebeeld. Deur die dialoog en die handeling leer 'n mens ook Mina, die moeder, en Hendrik se verlangens en begeertes ken en kry hulle elkeen 'n eie besondere persoonlikheid.

Fagan hanteer die tydspanne wat sy drama bied op voortrefflike wyse. Op 'n byna onopsigtelike manier vul hy die groot sprong in die tyd vir die leser in. In die eerste bedryf is daar 'n gesprek tussen Mina en haar moeder en uit die gesprek word 'n mens bewus van Nelie se rol as ondergeskikte en werkster. Die tweede bedryf, wat dertig jaar later plaasvind, word ingelei met die lees van Mina se brief wat die situasie op dié stadium volledig en op natuurlike wyse aan die leser verduidelik. Ander gegewens, soos die feit dat Nelie 'n kleremaakster is, dat Fanie 'n belangstelling in meganiese dinge het, dat Mina vir Hendrik verlaat het, ens.,

word heeltemal toevallig in die dialoog vermeld, maar dra alles tot 'n vollediger karaktertekening by.

Met die aanvang van die derde bedryf word die reeds hegte struktuur verder versterk deurdat Nelie se optrede sterk herinner aan dié van die oupa in die eerste bedryf. Die geheelbeeld is dus dié van 'n vrou wat as gevolg van haar eie passiwiteit vasval in haar kleinburgerlike bestaan. Kannemeyer meen dat haar passiwiteit nie 'n beperking in die stuk is nie, maar eerder "die beeld van haar gedempte lewe versterk".⁵⁰⁾

Soos Ousus is ook Grosskopf se As die tuig skawe⁵¹⁾ 'n huislike drama. Die hoofgebeure is die botsing tussen Krissie en Gert en die tussenkoms van haar vroeëre minnaar, Fred. Hier is wel sprake van karakterontwikkeling, veral omdat die drama 'n ooreenkoms toon met die klassieke tragedie en die naturalistiese drama (kyk Kannemeyer, p. 20). Dit gaan veral om die materiële en geestelike armoede van Krissie en die versleggende verhouding tussen haar en Gert, deurdat sy onkundig bly oor sy goeie hoedanighede en hom steeds bly verwyd vir hulle sukkelbestaan.

Grosskopf slaag veral daarin om aan sy karakters elkeen 'n eie volwaardige persoonlikheid of geaardheid te gee deur die woorde wat hy hulle in die mond lê. Krissie bly deurgaans streng, verbitterd, verwytena en word goed gekontrasteer met Lizzie se effens ligsinnige, lawwe stuitigheid. Krissie se kleinlike jaloesie is byvoorbeeld duidelik in haar woorde aan Gert: "'M! En wat van dié Miss Smit - met haar popgesiggie - wat jy nou mee probeer pamberlang" (p. 9), of haar bitterheid as sy hom verwyd: "Wel, hulle het ten minste hulle blink huise - (Smalend): En hier moet ek vandag in dié pandokkie boer Maar toe maar, Gert! As jy nog 'n strooihuis begeer vir ons, moet jy maar aangaan." (p. 17)

Lizzie, daarenteen, is die skinderbek, die flerrie, wat ligweg oor alles heen bly spot en kokketteer, wat nooit diepte verkry nie. So sê sy byvoorbeeld vir Krissie: "Raai! jy lyk nou presies weer soos toe ons vir jou 'Krissie-Rissie' genoem het toe ons skoolgegaan het - Jy moet darem oppas

dat daardie Marie Smit, met haar onskuldige ogies, hom (d.i. Fred) nie vang nie!" Sy gebruik Engelse woorde soos "dear", "novels" en "movie actress" wat aan haar 'n heel tipiese dialoog gee en 'n lig werp op haar persoonlikheid. As Gert verdrink vanweë Krissie se agtelosigheid om hom oor die gevaarlike drif te waarsku, bly Krissie met haar berou en skuldgevoel agter. Soos die karakter in 'n Griekse tragedie is Krissie ook nie by magte om die noodlot teen te gaan of af te wend nie. Gert se dood en haar aandeel daaraan is 'n noodwendige gevolg van die onverskilligheid wat daar by haar ingetree het na jare van armoede en ontgeling. Grosskopf skryf dus 'n probleem drama wat teen 'n realistiese agtergrond afspeel en sy karakters word volledig geteken om oortuigende, realistiese persone voor te stel wat, anders as Brink se karakters, psigologies-gemotiveerd optree volgens hulle bepaalde situasies.

Uys Krige se eenbedryf Die wit muur, speel af teen die agtergrond van die Anglo-Boere-oorlog, maar die karakters is myns insiens 'n bietjie geïdealiseer. Japie se verset teen die Engelse offisier wat enduit deurgevoer word en die "menslike" eienskappe wat Trelawney telkens laat deurskemer in sy afsku vir Shaw se optrede, is eintlik 'n patroon-situasie. Dit is hoe 'n mens graag sou wil hê dat elke Boerseun hom van sy taak kwyd en daarom bly die karakters vir my in hoofsaak eerder tipes as individue. Tóg het hulle meer menslike of individuele eienskappe as die karakters in Brink se Triptiek. Die slot van die eenbedryf kom onverwags en is nie voldoende verantwoord uit die dramatiese gebeure wat dit voorafgaan nie.

Van Wyk Louw se versdrama Germanicus⁵²⁾ volg min of meer die tradisionele vorm van eksposisie. Die hoofkarakter word hoofsaaklik uit die ander karakters se gesprekke bekendgestel. So kry 'n mens byvoorbeeld uit die Jong Offisier se beskrywing van die slag teen die Cheruskers ook insig in sy bewondering vir Germanicus. Ook in die sesde toneel waar Germanicus en Tiberius hulle diepste gevoelens aan mekaar ontbloom, kry ons in Germanicus se woorde 'n selfopenbaring.

Author Roets N

Name of thesis Die ontwikkeling van die Afrikaanse Drama sedert 1955 1974

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.